НАЦИОНАЛЬНАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ УКРАИНЫ

им. П.И.ЧАЙКОВСКОГО

1. **Сидорова Ольга Анатольевна**

УДК 785.7 + 78.08

***Музыкальные интерпретации драмы Г.Ибсена «Пер Гюнт»:* проблема воплощения художественной концепции человека**

17.00.03 – Музыкальное искусство

**Диссертация**

на соискание научной степени

кандидата искусствоведения

(На правах рукописи)

Научный руководитель –

кандидат искусствоведения,

профессор Неболюбова Л.С.

**Киев – 2003**

1. СОДЕРЖАНИЕ

1. Введение. \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_с.3.

2. Глава первая.

***Гюнт и мир Генрика Ибсена*** \_ \_ \_ \_ \_ \_ с.25.

3. Глава вторая.

***Мир и Гюнт Эдварда Грига*** \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_с.48.

4. Глава третья.

***Гюнт и мир Вернера Эгка*** \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_с.63.

5. Глава четвёртая.

***Гюнт-мир Альфреда Шнитке*** \_ \_ \_ \_ \_ \_с.108.

6. Заключение. \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ с.176.

7. Список литературы. \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ с.189.

8. Приложение. \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ с.201.

1. ВВЕДЕНИЕ

***Актуальность темы.*** «Человек – это единственное существо в мире (...), пребывающее в состоянии *постоянного зановорождения*, и это зановорождение случается лишь в той мере, в какой ему удаётся собственными силами поместить себя самого в свою мысль, в свои стремления, поместить в некоторое сильное магнитное поле, сопряжённое предельными символами»[56][[1]](#footnote-1). Философия, религия, искусство - области, в которых с наибольшей силой эти «предельные символы» (жизнь и смерть, добро и зло, божественное и профанное...) проступают на поверхность и открывают тайну человеческого «зановорождения» для него самого. Человек же: познающий и познаваемый, именно вследствие своего неизменно повторяемого и всякий раз уникального свершения являет себя в них *проблемой вечной*.

И ХХ век, и начинающееся ХХI столетие отмечены особым интересом к *проблеме человека*, активизацией антропологических исканий во всех сферах знания. (Достаточно лишь вскользь упомянуть выдающиеся достижения молекулярной химии и генетики, интенсивное развитие психологии, психоанализа и социологии как связующих звеньев между биологическими и социо-культурными факторами человеческого существования, прогресс медицины и психотерапии, а также поиск связей между генетикой и кибернетикой, - приметы, которые характеризуют именно наше время). Закономерно, что область «тайны» в эпоху, когда исследованию подвергся практически весь окружающий мир, сместилась в пространство самого человека. Ибо «*расколдовывание* вселенной» (Хоркхаймер, Адорно[119][[2]](#footnote-2)) предпринятое просвещенческим разумом и продолжаемое ныне не могло не поставить его вновь перед наиболее сложной мировой загадкой. К такому выводу приходят многие учёные и мыслители наших дней. Обращённость же современной мысли внутрь человеческого существа обусловила и новый взгляд человека на уже «изученный» им мир внешний.

«Мера всех вещей - человек» - эти слова Ж.-П.Сартра стали своего рода девизом философской и художественной мысли нашего времени. Как известно, среди концептуального плеохроизма современных философских систем, обращённых к *человеку* как центральной фигуре (исходной точке и конечной цели), выделяются экзистенциализм в его различных преломлениях (Ж.-П.Сартр, М.Хайдеггер, К.Ясперс, Н.Бердяев) и персонализм (Э.Мунье, Ж.Лакруа), философская антропология (М.Шелер), феноменологический метод (Н.Гартман) и психоаналитическая школа (З.Фрейд, В.Райх, Э.Фромм, К.-Г.Юнг). Несмотря на различие методов и философских концепций, все они презентуют человека как *сложный* и порой *внутренне конфликтный* феномен, *уникальный* в комбинации внутренних качеств и одновременно являющийся «не частью, но *средоточием и перефокусировкой всечеловеческого*»[125][[3]](#footnote-3). Идеи эти во многом обязаны ещё веку девятнадцатому и его мучительному поиску «истинного» человека в философии Ф.Ницше, С.Кьеркегора, А.Шопенгауэра, поиску, вследствие которого происходит кардинальное смещение как онтологических, так и нравственно-эстетических акцентов в видении мира. «Средоточие всечеловеческого» и соотнесённость понятий «я» и «мы» - эта неоднозначная проблема стала по-своему актуальна в ХХ веке в связи с появившимися в ней новыми направляющими ориентирами. Первый из них – так называемый, *«человек масс»*: феномен, обусловленный унификацией чувств и идей отдельных индивидов в толпе, исчезновением в ней сознательной личности как таковой. (Одни из первых и наиболее интересных исследований, посвящённых этому ракурсу в понимании человека, принадлежат перу Г.Лебона с его концепцией «коллективной души»[46][[4]](#footnote-4), а также Х.Ортега-и-Гассету («Бунт масс»[84][[5]](#footnote-5)). Другой, тесно связанный с предыдущим, аспект обусловлен проблемой существования индивида в тоталитарном обществе и сильнейшим идеологическим воздействием на массы, преображающим человеческую личность по своим стандартам. Ю.Бакаев, рассматривая антропологические концепции тоталитаризма – представленные, к примеру, в сочинениях Дж.Оруэлла, Г.Маркузе, а также наших соотечественников М.Мамардашвили, А.Зиновьева и др., - акцентирует общую для всех мысль, что идеология является не столько системой догм, сколько специфической технологией, которая направлена на деструкцию индивидуального самосознания, манипуляцию индивидом и *формирование качественно иного типа личности*[6]*[[6]](#footnote-6).*

Оба из отмеченных ракурсов: появление на мировой арене «человека масс» и создание искусных и весьма различных методов управления массовым сознанием, - являются лишь частью глобальной проблемы, охватившей наше время, - *проблемы отчуждения*. Каждое из философских направлений и течений проставляет свои акценты в данной проблеме и предлагает свой выход из ситуации «тотальной отчуждённости» века двадцатого. И поэтому совершенно по-иному, нежели предыдущим ему столетием мыслится достижение необходимой *гармонической целостности* человека и мира - «я» и «другого», «я» и «иное я» (неосознанное собственное пространство души) и т.д., - будь то: требование нравственного отношения к действительности как возможность возрождения человека и культуры, выдвигаемое А.Швейцером[131][[7]](#footnote-7), или же понимание М.Бахтиным[7][[8]](#footnote-8) жизни как ответственного свершения, поступка, способность к «экзистенциальной свободе», полагаемая М.Шелером[93][[9]](#footnote-9), осознание глубинных пластов «коллективного бессознательного» по К.-Г.Юнгу[146][[10]](#footnote-10) или же «жажда расширенного существования» П.Тейяра де Шардена. По-новому начинает звучать и характерная для романтического мировоззрения предыдущего столетия проблема *творческой любви,* искажённой в нынешнем мире – в сообществе человеческих индивидов, основанном на «организованном безлюбии» (О.Хаксли). «Человеком нельзя быть, не прикасаясь к общечеловеческому, не «перетекая» в других и не черпая от них, но человеком нельзя быть и без своеобразия, индивидуальности, без неслиянности с другими»[89][[11]](#footnote-11). Осознание глубины этой дилеммы и породило множественность взглядов на проблему человека в современной философской мысли.

Перечисленные, немногие из возникающих в наше время (и обречённых на «вечное возвращение»), вопросы и аспекты такого объёмного понятия, как *«человек»*, особенно актуальны в контексте данного исследования, посвящённого отражению *проблемы человека в музыкальных интерпретациях драмы Г.Ибсена «Пер Гюнт», вариативности её интонационно-концептуальных воплощений*.

В изучении проблемы человека в рамках современных научных исследований, безусловно, лидирующие позиции занимает историография и культурология. И «школа Анналов» во главе с М.Блоком и Л.Февром, и «историческая антропология» 70 – 80-х годов ХХ века (в частности – Ж.Дюби, Ж.Ле Гофф, Р.Мандру), и мощная отечественная историко-культурологическая школа, представленная именами А.Гуревича, Л.Баткина, В.Библера, М.Бахтина, Ю.Лотмана, А.Михайлова, - все они склонны понимать историю как науку «о *людях* во времени», акцентируя при этом активную роль человеческого сознания в созидании исторического процесса. Человек как «вместилище социально-культурной системы своего времени» (А.Гуревич)[[12]](#footnote-12) становится центральной фигурой новой методологии исторического исследования, которая позволяет перенести внимание с историко-экономических на историко-культурные проблемы. Она также даёт возможность изучения того потенциала, который данная культура предоставляет личности для её развития, и тех культурных форм, в которые личность выливается.

Литературоведению принадлежит первенство в создании методологии исследования проблемы человека в её художественном образно-концептуальном ракурсе. Учёные именно этой области осуществили первые попытки различного рода сравнений и классификаций произведений и стилей на основе данной проблематики. Проблема человека находит здесь своё отражение в ряде разрабатываемых понятий, таких как: «художественный образ», «тип героя», «характер». Все они, имеющие различные смысловые оттенки, но в данном контексте близкие, находят своё преломление в общем понятии - *«художественная концепция человека»* («художественная концепция личности»). Синтетическое понятие «художественной концепции человека» - по мнению О.Завгородней[30][[13]](#footnote-13), стоящее на стыке философского и художественного человековедения - было введено в обиход отечественного искусствознания в 60-е годы ХХ столетия (Ф.Фёдоров, В.Щербина). Однако активно разрабатываться как понятие, интегрирующее различные грани в исследовании проблемы человека, оно начало лишь в конце 70-х – 90-х годах в работах Н.Жулинского [29][[14]](#footnote-14), Л.Киракосяна [39][[15]](#footnote-15), Л.Колобаевой [40][[16]](#footnote-16), Н.Федюковой [107][[17]](#footnote-17), Л.Зельцер [122][[18]](#footnote-18), А.Гончаровой [122][[19]](#footnote-19), В.Марко [65][[20]](#footnote-20) и других авторов. Все они (авторы) сходятся на том, что *концепция человека – главное, чем заявляет о себе каждый метод.* Как разноуровневая целостность художественная концепция человека вырисовывается в контексте:

-*философско-эстетических идей времени* («человек», понимаемый, к примеру, А.Белым как «чело века»);

-*индивидуально-авторского стиля*;

-*образной системы данного конкретного произведения*.

Являясь «мировоззренческим ядром творческого метода» (О.Завгородняя), она способна стать ключом к пониманию целостной художественно-образной *картины мира* художника, направления, эпохи и т.д..

«Человек – организующий формально-содержательный центр художественного видения... Мир художественного видения есть мир организованный, упорядоченный и завершённый (...) как его ценностное окружение. Эта ценностная ориентация и уплотнение мира вокруг человека создают его эстетическую реальность»[7][[21]](#footnote-21), - считает М.Бахтин, акцентируя *взаимообусловленность* моделируемого художественного «мира» и концепции отражённого в ней человека. Именно человек является центральным понятием и в историко-культурных исследованиях В.Мириманова[74][[22]](#footnote-22) и В.Петрушенко[88][[23]](#footnote-23). Для первого из них история изобразительного искусства связана с изменением картины мира и «центрального образа», её организующего, - с эволюцией концепции человека от антропоморфного существа к живописным воплощениям Человекобога, Кесаря, Героя и «абстрактного человека», который, как замечает исследователь, в ХХ веке всё чаще уподобляется монстру. Для другого автора интерес к проблеме связан с уникально-авторским воплощением человека в символической «зеркальной» концепции кинотворчества А.Тарковского.

***Цель и задачи исследования.*** Конечной **целью** данной работы является попытка выявить особенности *«художественной концепции человека»* как преломление всех трёх контекстуальных уровней (время – автор - произведение) и как ядро целостной картины мира в музыкальных

интерпретациях единого сюжета. В основные **задачи**  исследования входит

следующее: на основе интонационного анализа избранных сочинений проследить особенности воплощения концепции человека в каждой из музыкальных интерпретаций, обусловленных различием и уникальностью историко-художественного контекста, их породившего. А также – выявить константные и вариативные особенности интерпретируемого в музыке художественного символа (Пера Гюнта).

***Объектом*** данного исследования является «художественная концепция человека» в музыкальном произведении, выявляемая **методом** интонационно-образного анализа музыкального текста, сопоставлений и сравнений композиторских интерпретаций единой символической модели (драмы и героя Г.Ибсена).

Для музыковедения сама проблема человека, по сути, не нова. Она в своеобразном рассредоточенном виде присутствует в каждом серьёзном историко-теоретическом или монографическом исследовании. Однако целенаправленно посвящённых именно ей работ очень мало, что в сравнении с глубиной и объёмом проблемы, а также уникальной языковой спецификой её преломления представляется явлением недостаточным.

В общем же в музыковедческой мысли о проблеме человека можно выделить два направления. Первый представлен именем В.Медушевского[68][[24]](#footnote-24), который настаивает на принципиальной *антропоморфности музыкальной интонации*. В его теории об опредмечивании в музыке и распредмечивании в восприятии слушателя сущностных сил человека, основные установки базируются на понимании глубинной укоренённости музыкальных средств выразительности в природе самого человека. «Музыка как мир человека» (не случайно именно так названа работа В.Суханцевой[103][[25]](#footnote-25), чьи идеи во многом близки рассматриваемым здесь) является не столько метафорическим выражением, сколько воплощением *реальной* бытийственно-художественной ситуации. Музыкальная же интонация в исследовательских интерпретациях Медушевского и Суханцевой представляется *свёрнутой моделью человека*. По-своему приближается к этой мысли и Л.Шаповалова[129][[26]](#footnote-26), рассматривая особенности рефлексивного метода А.Шнитке и Г.Уствольцевой и определяя музыку как аналог человека.

Другая ветвь преломления проблемы человека в современном музыкознании представлена теорией жанрово-стилевых мутаций М.Арановского[3][[27]](#footnote-27), которые, по его мнению, связаны в первую очередь с *историческими сменами концепции человека*. Ей также близок, к примеру, С.Шлезингер[123][[28]](#footnote-28) с его *идеей симфонии как концепции человека*.

Особый ракурс в проблеме человека, тяготеющий в своей методологии к общекультурологическому, - *автор и герой* (персонаж, образ)– в данном исследовании представляется целесообразным затронуть в контексте конкретных музыкальных сочинений.

***Предмет исследования*** - «художественная концепция человека» в музыкальных интерпретациях драмы Г.Ибсена «Пер Гюнт». В качестве же **материала** работы были избраны одноимённые музыка к драме Э.Грига, опера В.Эгка и балет А.Шнитке.

В ряду так называемых «вечных» образов, среди которых - доктор Фауст и Дон Хуан, Медея и Кармен, Ромео и Джульетта, Макбет, Дон Кихот, Манфред, Гамлет, Эдип, - Пер Гюнт появился сравнительно недавно, а именно: в середине ХІХ столетия. Однако и ему суждено было обрести жизнь символическую, стать своеобразной мифологемой, «вечно возвращаясь» в творчестве художников разных исторических периодов и национальных культур, фокусируя в своём образе миры, воскресившие его к новой жизни. Наиболее ярко судьба этого образа преломилась в творчестве четырёх выдающихся мастеров ХIХ и ХХ столетий: *Генрика Ибсена* и *Эдварда Грига*, *Вернера Эгка* и *Альфреда Шнитке[[29]](#footnote-29).* Она отразилась в различных видах искусства — литературно-поэтическом и музыкальном, в разных по специфике жанрах (драматической поэме, музыке к драме, опере и балете), хронологически охватив более столетия и отметив «возвращениями», пожалуй, самые сложные и неоднозначные периоды европейской истории и культуры конца тысячелетия. Эта многоплановость художественной судьбы Пера Гюнта, свидетельствующая о концептуальной объёмности и огромном интерпретационном потенциале ибсеновского героя, обусловила и настоящее обращение к его музыкальным воплощениям. Именно Пер Гюнт как сложный художественный символ и явился ключом к раскрытию концепции человека в каждом из них.

Это тем более актуально, так как в исследовательской литературе (как литературоведческой, так и музыкально-аналитической), столь яркий образ нашёл весьма скромное отражение. Это приобретает оттенок парадоксальности, если учесть, что Пер Гюнт является, пожалуй, одним из наиболее популярных и знакомых почти каждому с детства героев. К примеру же, такие разные в творческом отношении художники, как Григ и Шнитке, по значимости концепции и внутреннему размаху сравнивали ибсеновскую драму с «Фаустом» Гёте, а Пера Гюнта вообще видели фигурой *более* загадочной, нежели сам доктор Фауст. Реальная ограниченность аналитического материала, непосредственно связанного с предметом настоящего исследования, заставила расширить круг общепроблемных поисков и обратиться к литературе разнообразных областей творческой мысли: философско-культурологической и художественной, историко-политологической и мемуарной.

Упоминания о «Пере Гюнте» в литературоведении и музыковедении в основном связаны с именами Ибсена и Грига. Однако даже в исследованиях, посвящённых этим художникам, и, в частности, творчеству **Генрика Ибсена**, драматической поэме «Пер Гюнт» не всегда уделяется должное внимание (к примеру, в работах Е.Мелетинского[70][[30]](#footnote-30), Ф.Меринга[72][[31]](#footnote-31)). Зачастую оно ограничивается лишь констатацией особого значения этого произведения для драматурга и акцентированием его переходной функции в стилевой эволюции автора. Во многом именно популярность драмы обусловила, как правило, однозначную и упрощённую оценку этого сочинения. К сожалению, на сегодняшний момент всё ещё остаются непереведёнными и многочисленные работы западноевропейских литературоведов и критиков, посвящённые драматургии Г.Ибсена. Исключение составляет один из первых монументальных трудов, принадлежащий перу современника драматурга Г.Брандеса (изданный, однако, ещё в начале века)[[32]](#footnote-32). Но и в отечественном аналитическом наследии всё же существует ряд серьёзных исследовательских работ, непосредственно обращённых к проблемам драматического театра Ибсена. В этом ряду, прежде всего, необходимо выделить монографию В.Адмони[1][[33]](#footnote-33), а также подготавливающие её развёрнутые статьи-очерки автора в издании полного собрания сочинений Ибсена и Истории всемирной литературы (т. 7). Эта монография к текущему моменту является едва ли не единственным трудом, в котором осуществлена попытка по возможности полного анализа жизни и творчества норвежского драматурга, его мировоззрения и сложной стилевой эволюции, вписанных в контекст современности и развития художественно-философской мысли последующих поколений. Значительная часть труда посвящена и поэме «Пер Гюнт»: особенностям её драматургии, образного содержания, трактовки героя, жанровых истоков и языка. Немаловажна и попытка автора выявить общие черты «Пера Гюнта» и драматургии Ибсена в целом: хронологически близких «Бранда», «Союза молодежи», «Кесаря и Галилеянина» и драм «нового типа» 70-80х годов. Значительным шагом в осмыслении Ибсена как мировоззренческого феномена является и стремление исследователя вписать творчество драматурга в контекст современных ему философско-эстетических течений, и, в частности, миропонимания С.Кьеркегора и Ф.Ницше. Однако именно здесь ощущается ещё достаточно сильная зависимость автора от предшествующих идеологических авторитетов. (К примеру, - в оценке философского учения Ницше, безоговорочно трактованного как учения антигуманистического. В его понимании: «Ницше категорически утверждал невозможность и ненужность свободы для большинства людей, для народа, для трудящихся, объявлял рабство необходимым условием всякой культуры», представал «восхваляющим неравенство людей, войну и насилие...»; «общий же смысл позиции Ницше был полностью враждебен и гуманистическим традициям, и гуманистическим перспективам развития человечества»[[34]](#footnote-34)) Однако это отнюдь не умаляет многочисленных достоинств монографии.

Немалый интерес представляют фундаментальные работы Г.Храповицкой «Ибсен и западноевропейская драма его времени», «Основные пути развития норвежской драмы второй половины ХIХ – начала ХХ веков»[120,121][[35]](#footnote-35) и Б.Зингермана «Очерки истории драмы 20 века»[31][[36]](#footnote-36). Так как, именно эти исследователи вплотную приближаются к основной проблеме настоящей работы, рассматривая творчество Ибсена, его современников и последователей с точки зрения эволюции типа героя и концептуальных трансформаций образа человека.

Немаловажным художественно-аналитическим материалом для понимания духовного мира Г.Ибсена представляются работы современников драматурга, художников иных национальных школ и стилевых направлений[[37]](#footnote-37). Среди них эссе И.Анненского «Бранд-Ибсен»[2], очерки А.Блока[13], статьи А.Белого («Г.Ибсен», «Ибсен и Достоевский», «Кризис сознания и Г.Ибсен» из «Арабесок» его «Критики. Эстетики. Теории символизма»[9]), а также ярого почитателя творчества драматурга — Б. Шоу с его «Квинтэссенцией ибсенизма» и рецензиями на ибсеновские спектакли во Франции и Англии[136,137]. Неоднократно к оценке творчества Ибсена обращался и Т.Манн — художник и мыслитель века ХХ. Своеобразный художественный портрет драматурга можно найти в его статьях «Страдание и величие Рихарда Вагнера», «Опыт о театре» и в ряде других[60,62,63].

Особо интересным материалом для понимания Ибсена - художника и человека - являются его собственные статьи, речи и письма[35], в определённой мере приоткрывающие тайны душевного мира и творчества этой достаточно замкнутой и неоднозначной личности. К достижению той же цели направлен во многом популяризаторский труд-воспоминания его современника Х.Хейберга[115], не претендующий, однако, на глубокую аналитичность.

Уже сквозь призму такой, всё же явно небогатой по объёму, как для масштаба Ибсена-художника, доступной литературы драматург и его творчество предстаёт как явление яркое, способное увлечь за собой не один великий ум. Наследие Ибсена являет себя феноменом многоплановым и внутренне разнородным, что подтверждает и огромное количество различных позиций по отношению к его творчеству, ещё при жизни художника отмечавшихся резкой полярностью различных точек зрения на его стилистическую принадлежность. Так, для художников русского «серебряного века» Ибсен предстает провозвестником большинства идей, обусловивших эстетику *символизма*. Для многих он является одним из корифеев *натуралистической школы* западноевропейского театрального искусства. В нём чувствуют и *романтический* бунтарский дух и даже определённую «*революционную героику*» (Мелетинский о «Бранде»). В понимании же Б.Шоу и Т.Манна Ибсен – величайший *художник-реалист* своего времени. Парадоксально, но все эти суждения в определённой мере оказываются справедливыми в оценке столь сложного, внутренне подвижного «полипластового» феномена, как театр Ибсена, в котором каждый мыслящий зритель и читатель способен найти сокрытые глубоко родственные и столь же глубоко чуждые тени. Однако именно такая *калейдоскопичность взглядов* на творчество драматурга по-своему даже помогает приблизиться к видению и пониманию целостной картины мира художника и роли в её созидании одного из центральных образов-символов — Пера Гюнта, к которому вслед за Ибсеном обратился другой норвежский мастер — **Эдвард Григ**.

Грига можно отнести к числу тех композиторов, восприятие творчества которых отличается редким постоянством и незавидной одноплановостью. А потому, даже в исследовании такого масштабного (как для жанрово-стилевой направленности композитора) произведения, как музыка к драме «Пер Гюнт», из работы в работу «кочуют» единообразные по своей сути оценки и описания. О Григе и его «Пере Гюнте» писали многие исследователи. Среди них: О.Левашёва[47], Б.Асафьев[4], Ю.Кремлёв[44], А.Глумов, С.Летова, В.Музалевский. Но ответить на вопрос, который ставит в названии своей статьи Н.Мохов, — «Известен ли нам «Пер Гюнт»?»[75], — именно по причине, казалось бы, основательной «изученности» этой музыки нелегко. К сожалению, практически во всех работах исследование проблемы «музыки к драме» Грига сводится к описанию истории создания этого сочинения, его сценической жизни, структурных закономерностей и общих черт драматургии, как, к примеру, в монографических книгах Ю.Кремлёва и даже О.Левашёвой, норвежских музыковедов Ф.Бенестада и Д.Шельдерупа-Эббе[10]. При всех положительных качествах этих работ именно проблеме главного героя «Пера Гюнта», определяющего лицо драмы Ибсена, как ни странно, уделяется минимум внимания. И лишь однажды эта проблема затрагивается в цитированной статье Н.Мохова. Однако, к сожалению, во многом справедливые выводы не подтверждаются автором конкретным интонационным анализом музыкального текста Грига, а потому вполне могут восприниматься как выводы спорные. Музыка к драме «Пер Гюнт» не находит развёрнутого анализа и в интереснейшей работе Б.Асафьева «Григ», однако, несомненно, что при столь глубоком проникновении в духовный мир композитора, исследователь не мог пройти мимо одного из его наиболее знаменитых сочинений. Вся эта своеобразная недосказанность заставляет ещё раз обратиться к знакомой музыке и, быть может, попытаться несколько расширить диапазон представлений об «известном» «Пере Гюнте» Грига.

В отличие от норвежского композитора, имя **Вернера Эгка** – второго из избранных интерпретаторов, – до настоящего момента несправедливо остаётся своего рода «белым пятном» в отечественном музыкознании. Упоминания о нём крайне малочисленны и осторожны, встречаются же они преимущественно в контексте исследования творчества более известных мастеров его времени: в работах О.Леонтьевой и Т.Левой[48-50], М.Друскина[27]. Ещё меньше упоминаний об одной из наиболее интересных опер композитора - «Пере Гюнте». Счастливым исключением в этом отношении является статья Эрнста Краузе «Опера без мелодии – ничто!»[43], в которой автор в виде обзора-описания пытается представить музыкально-драматическое творчество В.Эгка, а также частично затрагивает проблемы эстетических воззрений немецкого художника. Более широкий спектр фактологических сведений об опере «Пер Гюнт» Эгка имеется в развёрнутой статье-аннотации к CD Карла Шумана «Peer Gynt: Werner Egk’s opera of the prodigal son»(«Пер Гюнт»: опера Вернера Эгка о блудном сыне»)[151] и статье самого композитора «The composer and his work» («Композитор и его труд»)[149]. Безусловно такая ограниченность сведений о мастере и его сочинении связана с длительным умалчиванием его имени как, в определённой мере, «сопричастного» нацистской Германии. Как известно, такого рода табуированию в исследовательских работах на долгое время подверглись не только отдельные личности, вроде В.Эгка, К.Орфа или Р.Штрауса, но и целый период немецкой истории, в который был создан «Пер Гюнт» Эгка - период, получивший оценку весьма неполную. Поэтому в настоящей работе представлялось крайне необходимым обратиться к новейшим изданиям и исследованиям, освещающим нацистский период истории и культуры Германии с новых, порой необычных и спорных точек зрения. В числе их - весьма важные в понимании феномена фашизма: политического, психологического, эстетического, – работы непосредственных свидетелей и, в определённой мере, его «созидателей». Это «Воспоминания» А.Шпеера[138] и книга Г.Раушнинга «Говорит Гитлер. Зверь из бездны»[97], - раскрывающие многие секреты феномена изнутри фашистского мира. Особый интерес в исследовании психологических основ нацистской империи и немецко-фашистской ментальности представляют труды Э.Фромма (его «Бегство от свободы»[112]), а также созданная в 1933 году и запрещённая в Германии книга В.Райха «Психология масс и фашизм»[95].

Среди всех перечисленных работ особое место занимает монументальное исследование И.Феста «Гитлер: Биография», которое является не столько жизнеописанием отдельного человека, сколько капитальным историческим трудом, раскрывающим феномен нацистской Германии через судьбу личности, проливающим свет на таинственное «сопряжение между эгоизмом выдающегося одиночки и всеобщей волей»[109][[38]](#footnote-38). В своих методологических установках эта работа, далёкая от музыкознания, стала, пожалуй, одной из наиболее важных как в исследовании особенностей интересующего исторического периода Германии и её культуры, так и в рассмотрении заявленной общей проблемы.

Безусловно нельзя пройти мимо анализа особенностей историко-культурной ситуации Германии нацистского периода, предложенного Томасом Манном (художником, отвергнутым своей «обновлённой» родиной) на страницах его художественных сочинений («Доктор Фаустус»[59]), статей и писем; а также - в произведениях других авторов этого времени: Л.Фейхтвангера («Братья Лаутензак»[108]), Г.Фаллады, А.Мальца. Внимание привлекли и некоторые аспекты философско-эстетической базы идей Третьего Райха, усматриваемые исследователями, к примеру, в работах Фр.Ницше, философов движения «консервативной революции» 20-х годов

ХХ столетия, а также особенности их реального «воплощения» в условиях нацистского режима. Своеобразным, альтернативным взглядом на историю и, в частности, на тёмный подтекст фашистской реальности, проявленный в действительности, отличаются нестандартные трактовки сущности фашизма «Утра магов» Л.Повеля и Ж.Бержье[91] и романа У.Эко «Маятник Фуко»[142].

В настоящее время феномены уходящего в историю ХХ столетия и такие страшные, как нацистский «тысячелетний Райх», всё более привлекают к себе внимание исследователей и художников. «Пер Гюнт» Вернера Эгка - также одна из составляющих, пусть очень небольшая, этого сложного феномена, также взгляд на немецкую историю изнутри того духовного мира, который принято называть «нацистской Германией». А потому весьма целесообразной видится попытка понять причину возрождения ибсеновского героя именно в этот период истории, очертить особенности его преломления в условиях нового художественного мира.

Не менее сложной и неоднозначной видится ситуация с освещением в музыковедческой литературе последней из известных интерпретаций ибсеновского «Пера Гюнта» - балета **Альфреда Шнитке**. К сожалению, это произведение не вошло в ряд сочинений композитора пользующихся «популярностью» у исследователей. (Да и поздний период творчества Шнитке (середина 80-х –90-е гг.), к которому принадлежит «Пер Гюнт», освещён в аналитической литературе не достаточно полно). Исключением, пожалуй, является развёрнутая обзорная статья А.Ивашкина[33], посвящённая проблеме стилевой эволюции композитора, которая рассматривается на примере музыки балета. Здесь же можно найти множество интересных замечаний, касающихся сценической постановки произведения, истории его создания в творческом тандеме Шнитке с немецким хореографом Дж.Ноймайером. Автор статьи также осуществляет попытку концептуального интерпретирования художественного целого балета. Однако в рамках одной статьи это, безусловно, представляется сложным, а потому не лишённым «белых пятен». (Данное замечание в большей степени касается интонационной драматургии сочинения).

А.Ивашкину принадлежит и заслуга издания «Бесед с Альфредом Шнитке»[12] - книги диалогов с композитором, скомпонованных хронологически и тематически и позволяющих приблизиться к пониманию Шнитке - художника и человека, его глубоко философичного «alter ego». Отдельные страницы этого издания посвящены и «Перу Гюнту», освещаемому, что важно, самим композитором.

По-своему облик Шнитке проявляется в работах других авторов. Приоритетное место среди них занимает исследование монографического типа В.Холоповой и Е.Чигарёвой[118]. Однако, ограничивающееся в основном «советским» периодом жизни и творчества композитора, оно, к сожалению, не включает в себя «Пера Гюнта», созданного уже в Германии. С.Калашникова[37] и Г.Юсин[153] уделяют внимание стилистическим и языковым проблемам творчества мастера. Но, несмотря на иной ракурс, их исследования также содержат немало важных замечаний, которые касаются особенностей интонации и полистилистического метода «позднего» Шнитке. Ю.Кантор[38,82] и В.Майниеце[55] в своих кратких, но информационно насыщенных статьях и интервью обрисовывают портрет соавтора художественного целого балета Дж.Ноймайера, а также некоторые особенности творческого сотрудничества со Шнитке в его балетных постановках.

Важная же в контексте данной работы проблема героя, преломляющаяся в творчестве композитора, а также отражающаяся в нём фаустовская тема исследуются М.Арановским[3], И.Рыжкиным[101], И.Пюрой[94]. Сам Шнитке полностью не отождествляет Пера Гюнта и Фауста, но выделяет в качестве момента более важного единые для героев глубинные, *мифически-онтологические основания человеческого пути*. Такая философско-концептуальная направленность в толковании героя, а также результаты анализа партитуры балета поставили перед необходимостью обращения к фундаментальным исследованиям, которые посвящены теории мифа и его преломлению в культуре и внутреннем пространстве человека. Среди них – работы А.Лосева «Миф - Число - Сущность»[53] и М.Элиаде «Аспекты мифа»[143], Дж.Кэмпбелла «Герой с тысячью лицами»[45] и К.Наранхо «Песни Просвещения: эволюция сказания о герое в западной поэзии»[76], а также труды К.Г.Юнга[145-147]. Проблемы же «современной мифологии» - идеологии и культуриндустрии – затрагиваются в трудах Г.Маркузе («Одномерный человек»[66]) и М.Хоркхаймера, Т.Адорно («Диалектика просвещения»). Все они помогают приблизиться к пониманию «многоликого» Пера А.Шнитке и сложного лабиринта его «зеркал» - мифических и современных.

***Научная новизна*** настоящего исследования состоит в осуществлённой впервые попытке целенаправленного исследования особенностей воплощения «художественной концепции человека» в музыкальных произведениях разных по историко-национальной и индивидуально-стилевой специфике авторов, в сочинениях принципиально различных по своему жанровому решению и структурно-драматургическим закономерностям. Фактически впервые, благодаря осуществлёному в данной работе интонационно-образному анализу, вводятся в отечественный музыковедческий обиход опера «Пер Гюнт» В.Эгка и одноимённый балет А.Шнитке, а также существенно переосмысленной предстаёт концепция известной музыки Э.Грига к драме Г.Ибсена.

***Связь работы с научными программами, планами, темами.*** Диссертация выполнена согласно плану научно-исследовательской работы кафедры истории зарубежной музыки Национальной музыкальной академии Украины им. П.И.Чайковского.

***Практическое*** и ***научное*** ***значение*** полученных результатов работы определяется возможностью использования материалов диссертации в лекционных курсах истории музыки, истории музыкальной культуры, анализа музыкальных произведений, оперной драматургии, культурологии, в дальнейшем изучении наследия прошлого и современных процессов музыкального искусства с позиций данной проблемы.

***Личный вклад автора*** данного исследования состоит в целенаправленном решении проблем воплощения «художественной концепции» человека в музыкальных сочинениях, различных по историко-национальной и индивидуально-композиторской стилистике, осуществляемом методом интонационно-образного анализа.

Каждый из четырёх художественных миров, персонифицированных в образе Пера Гюнта, - мир Генрика Ибсена, Эдварда Грига, Вернера Эгка и Альфреда Шнитке, - являясь развёртыванием потенций единой символической модели, одновременно и генетически родственен, и в высокой степени уникален в силу контрастности историко-культурных ситуаций своего воплощения, а также неповторимости творческих методов каждого из авторов. Единство культурно-исторического и индивидуально-авторского факторов позволяет всякий раз по-новому взглянуть на проблему человека, отразившуюся в концептуальном решении каждого из «миров». Поэтому вполне логичным представляется разделение целого работы на четыре главы, в своих названиях отражающих оригинальные особенности творческих интерпретаций семантической пары «человек – мир»:

*Глава I.* «Гюнт и мир Генрика Ибсена»,

*Глава II.* «Мир и Гюнт Эдварда Грига»,

*Глава III.* «Гюнт и мир Вернера Эгка»,

*Глава IV*. «Гюнт-мир Альфреда Шнитке».

Жанровые закономерности композиторских решений ибсеновской драмы обуславливают и разделение отдельных глав данной работы на относительно самостоятельные параграфы, где глава III представлена как:

*§1*. *Либретто оперы: В.Эгк – Г.Ибсен* и

*§2*. *Образно-интонационная драматургия оперы;*

а глава IV – как:

*§1. Ноймайер – Шнитке: либретто балета, некоторые аспекты сценического воплощения* и

*§2. А.Шнитке: образно-интонационная драматургия балета.*

Общая структура диссертации, естественно, включает в себя функционально предопределённые *Введение* и *Заключение* (общие выводы работы), а также *Список литературы* (153 наименования) и *Приложение*, содержащее музыкальные примеры.

***Апробация результатов диссертации.*** Результаты работы были освещены на Международной научной конференции «Четыре столетия оперы: Национальные оперные школы ХІХ – ХХ столетий» (Киев, май 2000), а также на І и ІV Всеукраинских научно-теоретических студенческих конференциях «Ммолодые музыковеды Украины» (Киев, март-апрель 1999 и Киев, март 2002).

***Публикации.*** По теме исследования опубликованы четыре статьи в специализированных изданиях.

1. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

*«...Судьбой предписана изменчивость тьмы и света. Но беда в том, что они уверены, будто пребывают в свете...»*

*(Дж. Бруно)*

«Пер Гюнт» Г. Ибсена - драма и герой - для художников-интерпретаторов стал идеальной знаковой системой воплощения своей реальности, с только ей присущей символикой и проблематикой. Уникальность каждой из авторских интерпретаций обусловлена поиском новых акцентов в единой системе координат *«художник – время – культура»*, где всякий раз творческое преобразование схемы приводит к изменению точки пересечения этих векторов – к рождению иной, неповторимой **концепции человека.**

Генрик Ибсен в данном случае не является исключением, ибо он также интерпретирует нечто, бывшее до него, а именно - норвежский фольклорный героико-романтический образ. Как отмечалось, прототип его Пера Гюнта - герой идиллический, живущий в гармонии с природой, миром людей и фантастики, оживающей в повседневности благодаря его богатому воображению. Но он так и остаётся только прототипом, чисто внешней оболочкой ибсеновского Пера. Духовная же ипостась последнего преобразилась неузнаваемо. Ибсеновский персонаж - это человек нового, только зарождающегося в Норвегии конца ХIХ века, современного мира. «Сухость души, чёрствость сердца, решительное равнодушие ко всему, что не имеет отношения к его личным интересам, ...абсолютный, законченный аморализм, ...отношение к окружающим: дураков подчиняй и эксплуатируй, умных и сильных старайся сделать своими союзниками, будь всегда с хищниками, а не с жертвами, презирай неудачников, поклоняйся успеху»[104][[39]](#footnote-39), - с такой программой выступил на арену истории вполне типичный по времени человек - сэр Гюнт, «самим собой довольный».

Ибсеновский Пер рождён противоречием мира былой романтики (старого, обветшалого, покрывшегося пылью повторений и подражаний) и мира, где правит дух капитала и власти (молодого и более сильного в своей одержимости заботой об *удобстве* существования). Этот период коренной ломки человеческих отношений и переоценки ценностей для Ибсена стал временем борьбы за истинную духовную свободу, *за неповторимое Богосозданное «я» личности*, в реальной жизни поглощаемое хаосом отчуждения, исчезающее в толпе «средних», в каждом «среднем». Его видение, Гюнт - обособленный одиночка с осколком зеркала троллей в глазу и сердце, погибающий в погоне за *иллюзией свободы*, а по сути - *бегущий от свободы*. Как видно, этот «человек перерастает своё первоначальное единство с природой и с остальными людьми, становится индивидом.(...) Он должен суметь воссоединиться с миром в спонтанности любви и творческого труда или найти себе какую-то опору с помощью таких связей с этим миром, которые уничтожают его свободу и индивидуальность»[112][[40]](#footnote-40).Из этой альтернативы ибсеновский человек избирает второй путь, путь «средних».

Выбор пути в поиске истинного человеческого предназначения на земле - это лишь одна составляющая целого спектра идей, раскрытых сэром Гюнтом перед современниками и последующими поколениями. В его судьбе отразился вечный *конфликт творческого и инерционного начал*, символически воплощённый Ибсеном в оппозиции: *«будь самим собой» - «будь самим собой довольным»*. В ней заключено и противостояние полярных миров, структурированных по принципу *власти* (для драматурга - зависимости) и *любви* (свободы).

В духовном коде Пера Гюнта изначально слиты воедино и особым образом взаимообусловлены человек *романтический и филистер*, желающий благополучно устроиться на земле, человек *природы* и человек *социума*, «освобождённый» от её уз. В нём потенциально заложены свободная личность и раб (причём, не только внешнего мира, но, прежде всего – себя). Для Ибсена он - *возможность Сверхчеловека* и *человека толпы*, - альтернативы, с которой уходящее ХIХ столетие встретило новый период истории, период сэра Гюнта.

Художественная сила этого образа и состоит во внутренней **равнозначимой** полярности, переменчивости, в страшной **неуловимости грани** нравственного перехода, в **кажущейся внезапности искажений** и, одновременно, чёткой **обусловленности** его судьбы однажды совершённой ошибкой выбора. Пер Гюнт - истинно ибсеновский герой, «странный персонаж, ключа не имеющий»[12][[41]](#footnote-41). Он - человек формирующийся, человек нового буржуазного мира, постепенно вырастающего из старых, ветхих одеяний. Он – и попытка компромисса между двумя мирами (старым и новым), *компромисса ценой личности.* «Но получилось так, что этот половинчатый, неокончательный человек - в силу своей половинчатости - как раз вместил больше жизни, чем некоторые окончательные и очищенные»[[42]](#footnote-42).

Именно эта неоднозначность *«неокончательного»* и *«неочищенного»* Гюнта-человека и обусловила столь разные музыкальные интерпретации его образа. Они же в свою очередь явились ярким дополнительным подтверждением *многослойности Гюнта-символа*, его огромного культурного потенциала.

Поэтому в принципе вполне закономерна столь контрастная трактовка драмы и героя Ибсена Эдвардом Григом. Моделируя своего человека и его мир, в парадоксальном Пере Гюнте норвежский композитор избирает ту грань души, которая оказалась близка ему как художнику, ту забытую сэром Гюнтом частицу души *изначального романтического Пера*, которую сам Ибсен вочеловечивает в образе Сольвейг.

Творческой натуре Грига, преклонявшегося перед мировой красотой и естественностью и в полной мере воплотившем это в своей музыке, ибсеновский сэр Гюнт - непоэтическая по свой сути фигура - *чужд.* Совершенно ясно, что ему гораздо ближе оказался другой Пер - сказочный, гармонично сосуществующий с действительностью, принимающий её, не отрекаясь. Композитор, в отличие от драматурга, и мир, окружающий героя, созидает именно из этой, *«природно-гармоничной» сферы* сложного внутреннего пространства Гюнта. Он, *скрытый* в Пере, вырастает в поэтический мир Сольвейг. Он же становится импульсом и целью музыки к драме Грига.

Решая проблему идеально-гармоничного со-бытия мира и человека, в окружающей действительности своего героя Григ акцентирует не конфликтность, а *целостность*. В ней последовательно складываются красочные картины-вариации, изначально родственные и внутренне непротиворечивые. Григ, как и Ибсен, огромное внимание уделяет национальному колориту, создавая картины быта, природы, фантастики, вырастающие из норвежской песенно - танцевальной стихии. (В это же русло, впрочем, попадает и весь экзотический пласт, лишь сугубо формально - и без учёта качества музыки - являющий собой не норвежское начало). Но, в отличие от драматурга, все грани многолико-единого, калейдоскопического мира Грига предстают не в иронично - гротесковом осмыслении, а максимально опоэтизировано.

Этот мир творит и одухотворяет иного рода, нежели сэр Гюнт, человек. Это **человек романтический**, в любви созидающий, человек природы - её часть и её творец. В его творческой фантазии - его свобода, в его любви - его творение, в его творении - его личность. И таким *творцом мира* в музыке к драме «Пер Гюнт» становится отнюдь не ибсеновский центральный персонаж, а Сольвейг. Она - исток и синтез всех особенностей интонационного строя этого мира, она - главный образ, образ **идеальный**. И именно благодаря ей Норвегия - гротеск-издёвка над тем, что могло бы быть идеальным, не окажись оно во власти деятельности сэра Гюнта, - преображается в *Норвегию-идеал*, в Норвегию Сольвейг. Национальное же, преломляющееся в образах природы и культуры (быта и народной фантазии), входит в единую для романтического художника систему *творческого освоения и преобразования мира*, целью и истоком которого есть *человек*, любящий человек.

В «Пере Гюнте» Ибсена-Грига удивительным образом переплетаются, отражаясь, «осень романтизма» и его зрелый этап, образуя сложный **биконцептуальный художественный феномен**. А сами Ибсен и Григ уже в трактовке своего «Гюнта» отчётливо проявляют себя как резко *контрастные* творческие натуры: конфликтный тип драматурга-аналитика и гармоничный - художника лироэпического. Однако при всём типологическом различии, цель творений обоих авторов едина: пробудить в человеке чувство идеального, вернуть и усилить в нём потребность в духовном, вечном. Разнятся лишь намеченные пути в достижении этого. Путь Грига - не в отрицании, а в утверждении, он пролегает не через противопоставление, но через объединение. Ибсеновский чаемый синтез для романтического человека Грига существует *изначально*. Он, романтический человек, устами самого композитора говорит: «Я часто мысленно обнимаю всю Норвегию, и это для меня самое высокое. Никакой великий дух нельзя любить с такой же силой, как природу!»[10][[43]](#footnote-43)

Совершенно иного человека сумел увидеть в Пере Гюнте Ибсена художник ХХ века Вернер Эгк. Его неоднозначный герой вновь, в отличие от Грига, облекается в маску гротескового *сэра* Гюнта. Он меняет жанровую окраску своего нового бытийного одеяния, воплощаясь в опере (точнее, музыкальной драме). Он меняет также свою географию и временные координаты. Для Эгка «Пер Гюнт» - это *его Германия*, обладающая многовековой культурной Традицией, но, тем не менее, породившая в ХХ столетии феномен, называемый «нацистской духовностью». И потому его герой так *по-новому* внутренне противоречив, потому так остра для него ибсеновская проблема выбора: в данном случае - между феерическим, помпезным и шумным *настоящим* и тихим, но нравственно глубоким *прошлым*. Эту альтернативу Эгк воплощает в символах звукомира Тролль-Райха и интонационной сферы Сольвейг, в оппозиции *современной модели культуры нацистской Германии* и *духовного наследия* страны.

Композитор выявляет принципиальную противоположность мира *низовой* культуры (образующих в совокупности жанров-символов маршей-парадов, канканов, полек, танго и пр. специфический маршево-танцевальный драматургический пласт) и мира *высокой традиции*, воплотившейся в жанровой паре «хорал-Lied». Но оба мира - с одной стороны, кривозеркальный, фальшивый и истинный, идеальный, с другой, - суть порождение *одного* феномена, **немецкого духа**. И потому совершенно оправдана, логична монотематичность оперы Эгка, и взаимодействующие конфликтные музыкально-драматургические сферы её вырастают из единого интонационного комплекса Пера. Выбор Гюнта, породившего столь полярные миры, становится выбором во имя его же будущего. Вступив в кривозеркальный «храм» Тролль-империи, отрекшись от прошлого, он сам утрачивает истинный аристократизм духа, теряет индивидуальную интонацию, «растворяясь» в пошло-балаганном, но бодром и самоуверенном звукомире Тролль-Райха.

Такую судьбу своей Германии увидел в пути Пера Вернер Эгк. Аналогичный выбор стоял и перед ним самим. Как для Ибсена и Грига, так в свою очередь и для Эгка, Пер Гюнт - это отблеск его собственного внутреннего мира, его *собственного душевного конфликта*. Он, *художник внутренней эмиграции*, сам вынужден был выбирать между успехом признанного официальным режимом «истинно народного» композитора и зовом совести, зовом, до конца жизни им охраняемой высокой классической традиции. Опасность кривозеркального пути Гюнта (на который он сам чуть было не ступил) была его опасностью, опасностью *каждого* немца.

Гротесковый сэр Гюнт Вернера Эгка в новом историческом контексте стал ярким воплощением особой человеческой ментальности, вырвавшейся на авансцену европейской истории в первой трети ХХ столетия и именуемой «немецко-фашистской», или «нацистской ментальностью».Для воплощения своей сакральной миссии нацистская Германия, жаждавшая появления Сверхчеловека, создала для себя нового человека (человека-слугу, мнимого аристократа). Высшей его доблестью стало повиновение, идеалом - наглая посредственность, уверенная в своей богоизбранности, потакающая любым своим тёмным инстинктам и снисходительная к всепроникающей лжи. Воспитывая из народа массу верноподданных, фюреры всех рангов не уставали повторять, что личность должна раствориться в высшей силе, неизменно ощущая гордость от *служения идее*. Но это чувство экзальтированной покорности и страха сполна компенсировалось и возможностью повелевать «низшими». Включаясь в общую иерархию власти, каким предстало нацистское общество («фюрер-принцип»), её новый, *усовершенствованный* человек обретал права **Keiser’a** и обязанности **Knecht’a**, оставаясь в душе всё тем же человеком толпы.

«Фашистская ментальность - это ментальность «маленького человека», порабощённого, стремящегося к власти и в то же время протестующего. Не случайно, что все фашистские диктаторы происходят из среды маленьких людей... Этот «маленький человек» досконально изучил поведение «большого человека» и поэтому воспроизводит его в искажённом и гротескном виде. Фашизм - это сержант колоссальной армии глубоко больной, промышленно развитой цивилизации. Высокая политика превратилась перед «маленьким человеком» в балаганное представление. Маленький сержант превзошёл генерала империалиста во всём: в маршевой музыке, в «гусином шаге», в умении командовать и подчиняться; в умении одеваться и проводить парады; в знаках отличия и почётных наградах. Увешивая всю грудь медалями, он показывает, что «маленький человек» ничем не хуже настоящего «большого генерала»[95][[44]](#footnote-44). Эти слова В.Райха как нельзя точно характеризуют тот тип человека, который культивировала «обновлённая» нацистская Германия и который заполонил всю структуру её общества: от верхушки «коричневого Парнаса» до самих низов иерархии. «Быть самим собой довольным» - стало *всеобъемлющим* девизом государства, чаемого «властелина» мира, общества, где многократно отразилась тень кривозеркального *Keiser’a - Knecht’a* Эгка, тень сэра Гюнта.

И всё же для композитора, акцентирующего конкретно-исторический ракурс нового «Пера Гюнта» (человека и сюжета), более важными представились не проблемы политической профанации «немецкой идеи», но – проблемы **культурной деградации** человека и Германии середины столетия, связанные с *искажением* идеи национальной Традиции. Закономерно, и это понял Эгк, что фактический *подлог* изначальных идей, осуществлённый в нацонал-расистской идеологии, кривозеркально отразился и в их реально-бытийственном преломлении. Закономерен потому и аналогичный немецкой истории путь искажений, который прошёл Гюнт В.Эгка меж нравственно-эстетическими *полюсами* своего *«чёрно-белого»* естества.

Своеобразным синтезирующим итогом ушедших ХIХ и ХХ веков в контексте предыдущих интерпретаций являет себя «Пер Гюнт» Альфреда Шнитке. Его «неочищеный» Пер, ищущий себя в «мирах», также стремится к самоосуществлению. Однако его *«само-»* уже не есть душевный опыт отдельной личности или нации, но представляет собой некое **всеобще-личностное пространство**, которое на равных включает в себя *индивидуально-мифологический* и *культурно-мифологический* слои, а также опыт воздействия *социально-идеологической* (культуриндустриальной) *мифологии*. Полнота бытия этого нового «мира-человека» способна осуществиться по мнению Шнитке лишь в гармоничном сосуществовании *всех* срезов, обеспечивающих продуктивную взаимосвязь «я» и «мы». Поэтому-то ибсеновская модель пути-поиска у композитора становится **«самособиранием»**(Л.Шаповалова) человека, его собственных зеркальных отражений в многочисленных мирах «магического театра» жизни. Ибсеновский парадокс изначальной незаданности и одновременно предопределённости судьбы Пера, а также требование ответственного существования («быть самим собой») Шнитке заставляет звучать по-новому, помещая всё происходящее в *ментальное поле героя* (его моноинтонационный звукомир) и отождествляя путь самосознания Гюнта с *мифом.* Проявляющиеся же в мифическом пространстве «Пера Гюнта» образы конкретно-исторического призваны в символической форме воссоздать экстравертную направленность человеческой души, а также – опасность «духовной прелести» (о.П.Флоренский), **ложного пути «самоочищения»**. Гюнтовский «подвиг самоочищения» Шнитке связывает с современной и общечеловеческой проблемой отчуждения - человека от человека, человека от самого себя, человека от культуры. Последний из ракурсов наиболее актуален для Шнитке-композитора. Так как в «романтическом» порыве к новому, отсекая груз «ненужного» внутреннего интонационного опыта, его Гюнт приходит к тождеству со *шлягером*, с **маской** –подчинившись лжереальности и **пустотеодномерного мира**. (Как отмечают исследователи, в мировой мифологии *пустота* – «личина», «маска», «бесхребетность», «астральный труп», «бессубстанциональное клише», видимость реальности и т.д. - всегда почиталась свойством нечистого и злого, предстающего перед человеком в качестве подобия истинного, «обезьяны Бога». Интересен тот факт, и это вскользь упоминает В.Адмони, что ибсеновская Женщина в зелёном, сюжетно приобщающая Пера к миру троллей, является образом, производным от *хульдры*. Хульдра же в скандинавской мифологии, как правило, являлась человеку в облике «красивой женщины *без спины*», то есть, как некая обманчивая сущность, воплощение пустоты, как существо мира зла).

Гротесковая антифаустовская устремлённость сэра Гюнта и ирония Ибсена, сатирический путь искажений Тролль-империи Эгка и трагическая подоплёка одномерности абсолютно внешнего существования в мире шлягера Шнитке – различные в своих историко-философских и интонационно-стилистических воплощениях, но схожие в главном – позволяют приблизиться к разгадке **«имени»** Пера Гюнта, его мифической инвариантной сущности.

Возникший в результате перекомбинирования знаков и моделей вековой культуры, осуществлённого гением Ибсена, Пер Гюнт как сложное символическое образование не является абсолютно новым. Напротив, схема его судьбы близка мифологеме «истории героя», объединяющей многие сюжеты в единый *мономиф* (Дж.Кэмпбелл) о путешествии души. Используя тот же структурный фрейм: «отделение» (уход из обычного мира) – «инициация» (приобщение к некоему источнику силы, триумф) – «возвращение» (смерть и преображение), - Ибсен, тем не менее, выдвигает на первый план несколько иные черты, нежели те, что формируют привычный облик странствующего героя. По сути же драматург создаёт зеркальную общей модели картину, в которой Гюнт не последовательно приближается к себе (к истине), но столь же последовательно себя теряет. Такое противодвижение осуществляется за счёт фактического *отсутствия движения* в душевном мире Пера и обусловлено двуплановостью «смешения образов восхождения и нисхождения» (о.П.Флоренский) в нём. Это приводит к тому, что герой становится лишь **подобием героя** (*маской*, *антигероем*), а мифический путь духовного совершенствования и преображения – ложной дорогой деформаций и **искажений**. Идея искажений и внутренних трансформаций образа-человека лежит в основе концептуальных решений и Эгка, и Шнитке[[45]](#footnote-45). Григ же в силу своей индивидуальности обособляет и абсолютизирует иной, не менее значимый пласт парадоксального «имени» Гюнта – его *внутреннее зеркало*, его **«Другого»**.Спасение через «Другого», будь то любовь женщины, возрождение духа традиции культурного прошлого нации или же обретение возможности осознать многомерность собственного «я», становится той внутренней альтернативой, которая и обуславливает уникальность Пера Гюнта – символической модели человека: мифического и современного.

Генрик Ибсен с его трагическим смехом, с его парадоксальностью, во многом не принятый ещё веком ХIХ, стал натурой, близкой именно нашему столетию. На смену Доврскому Деду, изгнанному из своих владений, пришёл новый век с новыми кумирами, век, который поэзии любви и сказок предпочёл жестокие законы власти и иллюзии славы. Его Пер Гюнт, пройдя свой относительно недолгий в масштабах истории путь, символически очертил и пути развития европейского индивидуализма. Они - опасные пути борьбы за призрак свободы, приведшие в своём нынешнем итоге к тотальной плоской материализации и рационализации мира, теряющего нить общения с Тайной, с природой, толкающего к стандартизации и отчуждённости человека, опустившегося до уровня количества.

Художественные интерпретации Генрика Ибсена, Эдварда Грига, Вернера Эгка и Альфреда Шнитке - своеобразные вехи этого пути человечества, избравшего тропу сэра Гюнта. Он же, одержимый идеей перекроить мир по-своему, стал истинным хозяином ХХ века с его мировыми войнами и революциями, тоталитарными империями и бесправными народами, лжепророками и лжеучениями, равнодушием и беспринципным практицизмом каменных сердец. Оказавшись в замкнутом круге фальшивых ценностей мира материального, в страхе бунта масс «современный мир одержим чудовищной манией оригинальности, и ей подвержен каждый из нас, ... с возрастающей силой и болью отзывается в нас жажда обессмертить своё имя и славу. И отсюда эта ожесточённая борьба за то, чтобы выделиться... Эта борьба в тысячу раз более жестокая, чем борьба за существование, и она придаёт особый тон, колорит и характер нынешнему нашему обществу, которое утрачивает средневековую веру в бессмертие души. Каждый жаждет самоутверждения, хотя бы иллюзорного»[106][[46]](#footnote-46). Но в итоге, «уверенный, будто пребывает в свете», этот мир всё так же продуцирует усреднённого, несвободного человека, продолжая гюнтовский путь.

Генрик Ибсен воплотил образ, сопричастный вечности. По своей силе, внутреннему потенциалу преображений он действительно стоит в одном ряду с Фаустом и Дон Жуаном, являясь их продолжением и отрицанием одновременно. Сэр Гюнт - **филистер-идеалист**, человек, убивающий в себе человеческое во имя эгоистической цели. Но ибсеновский Пер - и требование покаяния, необходимость реставрации Духа, ибо рождён иллюзией человеческой «свободы от», пренебрегшей целостностью мира, в угоду лишь ничтожной его части. Вечный Гюнт - одно из «я» человечества, которое, как тень, всегда сопутствует личности любящей и познающей.

В наше же время, что одним из первых смог предслышать Генрик Ибсен (а вслед за ним и Эдвард Григ, Вернер Эгк и Альфред Шнитке), эта неисчезающая Тень как никогда прежде приобретает глобальные масштабы, выступая в главной роли общечеловеческой драмы и поглощая мир своим кривозеркальным отражением.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Адмони В. Генрик Ибсен. Очерк творчества. (Изд. 2-е). - Л.: Худ. литература Л.О., 1989. – 272 с.
2. Анненский И. Бранд – Ибсен // Избранные произведения. - Л.: Худ. литература Л.О., 1988. – с.582 – 591.
3. Арановский М. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960 - 1975 годов: исследовательские очерки. - Л.: Советский композитор, 1979. – 287 с.
4. Асафьев Б. Григ. (Изд. 4-е). - Л.: Музыка, 1986. – 87 с.
5. Бабешко В. Карл Орф. Музыкальные пьесы-сказки «Луна» и «Умница» (к вопросу «художник и время»): Дипломная работа. - К., 1979.
6. Бакаєв Ю. Тоталiтарне суспiльство: соцiально-фiлософський аналiз. Автореферат диссертацiї ... кандiдата наук з державного управлiння. - К., 1997. – 17 с.
7. Бахтин М. Работы 1920-х годов. - К.: Next, 1994. – 384 с.
8. Бахтин М. Человек в мире слова. - М.: Изд. Российского открытого университета, 1995. – 140 с.
9. Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма. В 2-х томах. - М.: Искусство, 1994. – Т.1 – 478 с.; Т.2 – 571 с.
10. Бенестад Ф., Шельдеруп-Эббе Д. Эдвард Григ - человек и художник. - М.: Радуга, 1986. – 375 с.
11. Бердяев Н. Духовное состояние современного мира // «Новый мир», 1990 №1. – с.207-232.
12. Беседы с Альфредом Шнитке. (Сост. А. Ивашкин.) - М., 1994. – 352 с.
13. Блок А. Собрание сочинений. В 6-ти томах; т.4: Очерки, статьи, речи. - Л.: Худ. литература Л.О.,1982. – 462 с.
14. Блок В. Об Эдварде Григе и не только о нём // «Музыкальная академия», 1994 №4. – с. 132-141.
15. Брехт Б. О театре: Сборник статей. - М.: Иностранная литература, 1960. – 363 с.
16. Вебер М. Протестантська етика i дух капiталiзму. - К.: Основи, 1994. – 261с.
17. Вейнингер О. «Пер Гюнт» и Ибсен // Последние слова. Пол и характер: Сборник. - Минск, 1997. – с.83-97.
18. Взгляд из предыдущего десятилетия. (Интервью с А.Шнитке и С.Слонимским) // «Музыкальная академия», 1992 №1. –с.20-26.

19.Галкин А. О фашизме - его сущности, корнях, признаках и формах проявления // «Полис», 1995. – с.10-13.

20.Гармоничный человек: Из истории идей о гармонически развитой личности. Сборник статей. - М.: Искусство, 1965. –322 с.

21.Гессе Г. Игра в бисер. - Новосибирск: Новосибирское книжное издательство, 1991. – 464 с.

22.Гессе Г. Степной волк. Роман, повести. - Новосибирск: Новосибирское книжное издательство, 1990. – 352 с.

23.Глебов И. Элементы стиля Хиндемита // Зарубежная музыка ХХ века. - М.: Музыка, 1975. – с.198-209.

24.Гозенпуд А. Музыкальная культура и фашизм // «Советская музыка», 1943. – с.31-40.

25.Гордиенко А. Проблема человека в современной борьбе эстетических идей: Автореферат диссертации ... доктора философских наук. - К., 1977. – 49 с.

26.Григ Э. Избранные статьи и письма. - М.: Музыка, 1966. – 448 с.

27.Друскин М. О западноевропейской музыке ХХ столетия. - М.: Сов. композитор, 1973. – 271 с.

28.Желев Ж. Фашизм. Тоталитарное государство. - М.: Изд. «Новости», 1991. – 336 с.

29.Жулинський М. Людина як міра часу: Концепція людини і проблема характеру в сучасній радянській літературі. К.: Дніпро, 1979. – 275 с.

30.Завгородняя О. Художественная концепция человека как эстетическая проблема: Автореферат диссертации ... кандидата философских наук. - К., 1992. – 17 с.

31.Зингерман Б. Очерки истории драмы 20 века: Чехов, Стриндберг, Ибсен, Метерлинк, Пиранделло, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануй. - М.: Наука, 1979. – 392 с.

32.Зубарева Н. «Пер Гюнт» Г.Ибсена на балетной сцене // «Art line», 1998 №1. – с.7-8.

33.Ивашкин А. «Пер Гюнт»: четыре круга одного пути // «Советская музыка», 1991 №1. – с. 29-35.

34.И.Б. Краткие сообщения. (О западногерманском композиторе Вернере Эгке) // «Советская музыка», 1985 №1. – с.88.

35.Ибсен Г. Собрание сочинений. В 4-х томах. - М.: Искусство, 1958. – Т.1 – 730 с.; Т.2 – 773 с.; Т.3 – 856 с.; Т.4 – 823 с.

36.История всемирной литературы. В 9-ти томах; т.6,7. - М.: Наука, 1983. – Т.6 – 1989. – 880 с.; Т.7 – 1990. – 830 с.

37.Калашникова С. Универсальность и - лаконизм? Парадоксы и тайны звуковысотного письма Альфреда Шнитке // «Музыкальная академия», 1999 № 2. – с.84-90.

38.Кантор Ю. К нам едет Ноймайер // «Известия», 19 апреля 2001.

39.Киракосян Л. Концепция личности и герой литературы. – Ереван: Совет. грох, 1982. – 303 с.

40.Колобаева Л. Концепция личности в русской литературе рубежа ХІХ – ХХ веков. – М., 1990. – 336 с.

41.Консерватизм как течение общественной мысли и фактор общественного развития (Материалы «круглого стола») // «Полис», 1995 №4. – с.33-52.

42.Краснов Г. Литературный герой в преддверии ХХI века. Диалог: Достоевский и Лев Толстой // Искусство ХХ века: Диалог эпох и поколений. Сборник статей. В 2-х томах; т.1. – Нижний Новгород, 1999. – с.243-250.

43.Краузе Э. Опера без мелодии - ничто! // «Советская музыка», 1972 №11. – с.126-132.

44.Кремлёв Ю. Эдвард Григ. Очерк жизни и творчества. - М.: Музгиз, 1958. – 237 с.

45.Кэмпбелл Дж. Герой с тысячью лицами. - К.: София, 1997. – 336 с.

46.Лебон Г. Психология масс // Психология масс: Хрестоматия. - Самара: «Бахрах», 1998. – с. 5-130.

47.Левашёва О. Эдвард Григ. Очерк жизни и творчества. (Изд. 2-е). - М.: Музыка, 1975. – 622 с.

48.Левая Т., Леонтьева О. Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество. - М.: Музыка, 1974. – 448 с.

49.Леонтьева О. Западноевропейские композиторы ХХ века. - М.: Музыка, 1964. – 126 с.

50.Леонтьева О. Карл Орф. - М.: Музыка, 1984. – 334 с.

51.Литературные манифесты западноевропейских романтиков. – М., 1980. – 670с.

52.Лиштанберже А. Рихард Вагнер как поэт и мыслитель // М.: Алгоритм, 1997. – 477 с.

53.Лосев А. Миф - Число - Сущность. - М.: Мысль, 1994. – 919 с.

54.Лотман Ю. Внутри мыслящих миров: человек - текст - семиосфера - история. - М.: Языки русской культуры, 1996. – 464 с.

55.Майниеце В. Вечное кольцо возврата. Мир в балетах Джона Ноймайера // «Музыкальная жизнь», 1990 №20. – с.6-9.

56.Мамардашвили М. Возможный человек // Человек в зеркале наук. - Л.: Изд. Ленинградского университета, 1991. – с.6-18.

57.Манн Т. Братец Гитлер // Томас Манн: художник и общество. Статьи и письма. - М.: Радуга, 1986. – с.76-81.

58.Манн Т. Германия и немцы // Собрание сочинений. В 10-ти томах; т.10. - М.: Гослитиздат, 1960. – с.303-326.

59.Манн Т. Доктор Фаустус. - Ташкент: Узбекистан, 1986. – 560 с.

60.Манн Т. Опыт о театре // Собрание сочинений. В 10-ти томах; т.9. - М.: Гослитиздат, 1960. – с.379-421.

61.Манн Т. Письма. - М.: Наука, 1975. – 463 с.

62.Манн Т. Речь о театре // Собрание сочинений. В 10-ти томах; т.9. - М.: Гослитиздат, 1960. – с.628-650.

63.Манн Т. Страдание и величие Рихарда Вагнера // Собрание сочинений. В 10-ти томах; т.10. - М.: Гослитиздат, 1960. – с.102-173.

64.Манн Т. Философия Ницше в свете нашего опыта // Томас Манн: художник и общество. Статьи и письма. - М.: Радуга, 1986. – с.163-196.

65.Марко В. Художня концепцiя людини i стиль: закономiрностi взаємодiї(На матерiалi cучасної українськоїпрози). Дисертацiя...доктора фiлологiчних наук. - К., 1992. – 322 с.

66.Маркузе Г. Одномерный человек. Исследование идеологии Развитого Индустриального Общества. - М.: REFL-book, 1994. – 341 с.

67.Медушевский В. Музыкальное произведение и его культурно-генетическая основа // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа. Сборник статей. - К.: Музична Україна, 1988. – с.5-18.

68.Медушевский В. Сущностные силы человека и музыка // Музыка - Культура - Человек. - Свердловск: Изд. Уральского Университета, 1988. – с.45-64.

69.Медушевский В. Человек в зеркале интонационной формы // «Советская музыка», 1980 № 9. – с.39-48.

70.Мелетинский Е. Основные проблемы мировоззрения и творчества Ибсена // Известия АН СССР, отделение литературы и языка. - 1956. - т.15, вып.3, май-июнь. – с.215-229.

71.Мельников Д., Чёрная Л. Преступник номер один: нацистский режим и его фюрер. - М.: АПН, 1981. – 432 с.

72.Меринг Фр. Литературно-критические статьи. - М.-Л.: Художественная литература, 1964. – 535 с.

73.Милза П. Что такое фашизм? // «Полис», 1995 №2. – с.158-163.

74.Мириманов В. Искусство и миф. Центральный образ картины мира. - М.: Согласие, 1997. – 327 с.

75.Мохов Н. Известен ли нам «Пер Гюнт»? // «Музыкальная жизнь», 1989 № 17. – с.19-21.

76.Наранхо К. Песни Просвещения: эволюция сказания о герое в западной поэзии. - СПб.: «Б.С.К.», 1997. – 266 с.

77.Неболюбова Л. Системно-стилевые проблемы австро-германского романтизма (типология поздних этапов в истории искусства) // Исторические и теоретические проблемы национального стиля. - К., 1993. – с.55-70.

78.Ницше Ф. Сочинения. В 2-х томах. - М.: Мысль, 1990. – Т.1 – 832 с.; Т.2 – 830 с.

79.Ницше Ф. Так говорил Заратустра // Избранные сочинения. В 2-х томах; т.1. – «Сирин»,1991. – с.3 – 258.

80.Новая жизнь традиций в советской музыке. Статьи и интервью (Интервью с Альфредом Шнитке). - М.: Советский композитор, 1989. – с.332-349.

81.Новейший Философский Словарь. - Минск: Изд. В.М.Скакун, 1998. – 896 с.

82.Ноймайер Дж. Я восхищаюсь Чеховым // «Известия», 25 апреля 2001.

83.Одиссей: Человек в истории. (Культурно-антропологическая история сегодня).– М.: Наука, 1990-1991. – Вып.2. – 222 с.; Вып.3. – 192 с.

84.Ортега-i-Гасет Х. Бунт мас // Вибранi твори. - К.: Основи, 1994. – с.15-139.

85.Ортега-i-Гасет Х. До питання про фашизм // Вибранi твори. - К.: Основи, 1994. – с.196-204.

86.Ортега-и-Гассет Х. Человек и люди // Человек: образ и сущность (Гуманитарные аспекты). Толерантность и архитектоника эмоций. - М.: ИНИОН РАН, 1996. – с.120-185.

87.Оруэлл Дж. «1984» и эссе разных лет. - М.: Прогресс, 1989. – 384 с.

88.Петрушенко В. Ностальгия по абсолютному. Философский контекст кинотворчества Андрея Тарковского. – К.: Самватас, 1995. – 188 с.

89.Петрушенко В. Предельные основания бытия человека в фильмах Андрея Тарковского // Мир и фильмы Андрея Тарковского: Размышления. Исследования. Воспоминания. Письма. – М.: Искусство, 1991. – с.263-266.

90.Пимкова И. Современная буржуазная массовая культура и мировоззрение // Человек, Философия, Культура. Вып.1: Культура и философия. - М., 1984. – с.138-141.

91.Повель Л., Бержье Ж. Утро магов: посвящение в фантастический реализм. - К.: София, 1994. – 480 с.

92.Проблема характера в зарубежной литературе конца ХIХ и начала ХХ века. Сборник статей. - Свердловск: Изд. СГПИ, 1974. – 191 с.

93.Проблема человека в западной философии. Сборник переводов. - М.: Прогресс, 1988. – 546 с.

94.Пюра І. Фауст-герой в творчості Т.Манна і А.Шнітке // Проблеми історії музики від барокко до сьогодення. – Житомир: Відділ Всеукраїнської музичної спілки, 1998. – с.57-62.

95.Райх В. Психология масс и фашизм. - СПб.: Университетская книга, 1997. – 380 с.

96.Раку М. Немецкая опера ХХ века: К проблеме «жанровой ментальности» // Науковий вiсник. Вип.13. Чотири століття опери. Оперні школи ХІХ – ХХ століття. - К., 2000. – с.183-192.

97.Раушнинг Г. Говорит Гитлер. Зверь из бездны. - М.: Миф, 1993. – 382 с.

98.Рачинский Г. Трагедия Ницше: опыт психологии личности // Фридрих Ницше и русская религиозная философия. В 2-х томах; т.2. - Минск, 1996. – с.5-47.

99.Решетняк В. Опера Вернера Эгка «Волшебная скрипка». Специфика претворения отечественных традиций: Дипломная работа. - К., 1998.

100.Розанов Г. Германия под властью фашизма (1933 - 1939 гг.). - М.: Международные отношения, 1964. – 518 с.

101.Рыжкин И. Фаустовская запредельность // «Музыкальная академия», 1999 №2. – с.71-78.

102.Соколов Э. Культура и личность. - Л.: Наука, 1972. – 228 с.

103.Суханцева В. Музыка как мир человека (От идеи Вселенной - к философии музыки). - К.: Факт, 2000. – 175 с.

104.Тарле Е. Талейран. - М.: Изд. АН СССР, 1957. – 257 с.

105.Тураев С. Концепция личности в литературе романтизма // Контекст-1977: литературно-теоретические исследования. - М.: Наука, 1978. – с.227-247.

106.Унамуно М. де О трагическом чувстве жизни у людей и народов. Агония христианства. - К.: Символ, 1997. – 416 с.

107.Федюкова Н. Концепция человека в русской литературе начала ХХ века. – Минск, 1982. – 239 с.

108.Фейхтвангер Л. Братья Лаутензак // Собрание сочинений. В 12-ти томах; т.9. - М.: Художественная литература, 1966. – 766 с.

109.Фест И. Гитлер: Биография. В 3-х томах. - Пермь: Алетейа, 1993. – Т.1 – 368 с.; Т.2 – 480 с.; Т.3. – 544 с.

110.Финдейзен Н. Эдвард Григ: очерк его жизни и музыкальной деятельности. - 1908.

111.Флоренский П. Иконостас // Сочинения. В 4-х томах; т.2. - М.: Мысль, 1996. – с.419-526.

112.Фромм Э. Бегство от свободы. (Изд. 2-е). - М.: Прогресс, Универс, 1995. – 253 с.

113.Фромм Э. Человек для себя. - Минск, 1992. – 221 с.

114.Фромм Э. Человеческая ситуация. - М.: Смысл, 1995. – 240 с.

115.Хейберг Х. Генрик Ибсен. - М.: Искусство, 1975. – 278 с.

116.Хиндемит П. Руководство по композиции (Из предисловия) // Зарубежная музыка ХХ века. - М.: Музыка, 1975. – с.39-44.

117.Холопова В. Дух дышит, где хочет (Интервью с А.Шнитке) // «Наше наследие», 1990 №3. – с.45-47.

118.Холопова В., Чигарёва Е. Альфред Шнитке: очерки жизни и творчества. - М.: Советский композитор, 1990. – 350 с.

119.Хоркхаймер М., Адорно Т. Диалектика просвещения: философские фрагменты. - М.-СПб.: Медиум, Ювента,1997. – 311 с.

120.Храповицкая Г. Ибсен и западноевропейская драма его времени. - М., 1979. – 90 с.

121.Храповицкая Г. Основные пути развития норвежской драмы второй половины ХIХ - начала ХХ веков (Ибсен, Бьёрнсон, Гамсун, Хейберг): Диссертация ... доктора филологических наук. - М., 1980. - 389 с.

122.Художественная концепция человека в советской литературе. Сборник научных трудов. - Хабаровск: Изд. ХГПИ, 1983. – 118 с.

123.Чекан Ю. Образ свiту в музицi: вiд метафори до категорiї// Науковий вiсник. Icторiя музики в минулому i сучасностi. Вип.12. - К., 2000. – с.221–228.

124.Человек и культура: Индивидуальность в истории культуры. - М.: Наука, 1990. – 240 с.

125.Человек как философская проблема: Восток - Запад. - М.: Изд. Университета Дружбы Народов, 1991. – 280 с.

126.Человек: Мыслители прошлого и настоящего о его жизни, смерти и бессмертии. ХIХ век. - М.: Республика, 1995. – 528 с.

127.Человек: Образ и сущность (Гуманитарные аспекты). Ежегодник. Вып.1. - М., 1990. – 115 с.

128.Человек: Образ и сущность (Гуманитарные аспекты). Толерантность и архитектоника эмоций. - М.,1996. – 164 с.

129.Шаповалова Л. Рефлексия как текст культуры // Київське музикознавство. Текст музичного твору: практика i теорiя. Збiрка статей. - К., 2001. - с.17-26.

130.Швачко Т. Щасливий, коли танцюю (Iнтерв`ю з Вадiмом Пiсарєвим) // «Музика», 1989 №6. – с.20-23.

131.Швейцер А. Культура и этика. - М.: Прогресс, 1973. – 343 с.

132.Шестов Л. Достоевский и Ницше: философия трагедии. Т.3. - Париж: YMCA-Пресс, 1971. – 252 с.

133.Ширер У. Взлёт и падение III Рейха. В 2-х томах. - М.: Воениздат, 1991. – Т.1 – 653 с.; Т.2 – 528 с.

134.Шопенгауэр А. Избранные произведения. - М.: Просвещение, 1992. – 480 с.

135.Шопенгауэр А. Мир как воля и представление // Собрание сочинений. В 5-ти томах; т.1. - М., 1992. – 587 с.

136.Шоу Б. Квинтессенция ибсенизма // О драме и театре. - М.: Изд. иностранной литературы, 1963. – с.39-92.

137.Шоу Б. «Пер Гюнт» в Париже // О драме и театре. - М.: Изд. иностранной литературы, 1963. – с.327-335.

138.Шпеер А. Воспоминания. - М., 1997. – 518 с.

139.Щербина В. Наш современник: концепция человека в литературе ХХ столетия. – М.: Советский писатель, 1965. – 571с.

140.Эвола Ю. Языческий империализм. - М.: Арктогея, 1994. – 166 с.

141.Эгк В. Интервью корреспонденту «Die Welt» // «Советская музыка», 1967 №10. – с.141-142.

142.Эко У. Маятник Фуко. - К.: Фита, 1995. – 752 с.

143.Элиаде М. Аспекты мифа. - М.: Инвест-ППП, 1996. – 240 с.

144.Энциклопедия Третьего Рейха. - М.: Локид, Миф, 1996. – 592 с.

145.Юнг К. Дух и жизнь. - М.: Практика, 1996. – 560 с.

146.Юнг К. Проблемы души нашего времени. - М.: Прогресс, 1996. – 331 с.

147.Юнг К. Сознание и бессознательное. – М. - СПб.: АСТ, Университетская книга, 1997. – 544 с.

148.Egk W. Die Zeit wartet nicht // Pecha: Verlag R.S.Schulz, 1973.

149.Egk W. The composer and his work // «Confitemini Domino», Internationale Komponisten-Simposion; Bozen, 13bis, 17 April 1977; Herausgegeen von Johannes Overath, 1977.

150.Krellman H. Egk Werner // The New Groove Dictionary of music and musicians; band 6.

151.Shumann K. Peer Gynt: Werner Egk's opera of the prodigal son // Аннотация к CD.

152.Weitzman R. Alfred Schnittke: Peer Gynt // Аннотация к CD.

153.Yusin G. The Polystylistics of Alfred Schnittke: The Concerto Grosso no.1 and the Cantata «Seid nüchtern und wachet». - New York, 2000. (На правах рукописи ).

1. [56] Мамардашвили М. Возможный человек // Человек в зеркале наук. – Л.: Изд. Ленинградского Университета, 1991. [↑](#footnote-ref-1)
2. [119] Хоркхаймер М., Адорно Т. Диалектика Просвещения: философские фрагменты. – М. – СПб.: Медиум, Ювента, 1997. [↑](#footnote-ref-2)
3. [125] Баткин Л. // Цит по: Григорьев В. Человек – Культура – Творчество – Природа. Гармония или Конфликт? // Человек как философская проблема: Восток – Запад. – М.: Изд. Университета Дружбы Народов, 1991; с. 188. [↑](#footnote-ref-3)
4. [46] Лебон Г. Психология масс // Психология масс: Хрестоматия. – Самара: Бахрах, 1998. [↑](#footnote-ref-4)
5. [84] Ортега-i-Гасет Х. Бунт мас // Вибранi твори. – К.: Основи, 1994. [↑](#footnote-ref-5)
6. [6] Бакаєв Ю. Тоталітарне суспільство: соціально-філософський аналіз. Автореферат дисертації ... кандідата наук з державного управління. - К., 1997. [↑](#footnote-ref-6)
7. [131] Швейцер А. Культура и этика. – М.: Прогресс, 1973. [↑](#footnote-ref-7)
8. [7] Бахтин М. К философии поступка // Работы 1920-х годов. – К.: Next, 1994. [↑](#footnote-ref-8)
9. [93] Шелер М. Положение человека в Космосе // Проблема человека в западной философии. Сборник переводов. – М.: Прогресс, 1988. [↑](#footnote-ref-9)
10. [146] Юнг К.-Г. Проблемы души нашего времени. - М.: Прогресс, 1996. [↑](#footnote-ref-10)
11. [89] Петрушенко В. Предельные основания бытия человека в фильмах Андрея Тарковского // Мир и фильмы Андрея Тарковского: Размышления. Исследования. Воспоминания. Письма. – М.: Искусство, 1991; с. 264. [↑](#footnote-ref-11)
12. [83] Индивидуальность и личность в истории // Одиссей: Человек в истории Вып. 2. 1990. – М.: Наука, 1990; с.85. [↑](#footnote-ref-12)
13.  [↑](#footnote-ref-13)
14. [29] Жулинський М.Людина як міра часу: Концепція людини і проблема характеру в сучасній радянській літературі. – К., 1979. [↑](#footnote-ref-14)
15.  [↑](#footnote-ref-15)
16. [40] Колобаева Л. Концепция личности в русской литературе рубежа ХIХ – ХХ веков. – М., 1990. [↑](#footnote-ref-16)
17. [107] Федюкова Н. Концепция человека в русской литературе начала ХХ века. – Минск, 1982. [↑](#footnote-ref-17)
18. [122] Зельцер Л. Услышать мировой оркестр... // Художественная концепция человека в советской литературе. Сборник научных трудов. – Хабаровск, Изд. ХГПИ, 1983. [↑](#footnote-ref-18)
19. [122] Гончарова А. Психологический анализ как способ создания концепции личности в повести В.Тендрякова «Затмение» // Там же. [↑](#footnote-ref-19)
20. [65] Марко В. Художня концепція людини і стиь: закономірності взаємодії (На матеріалі сучасної української прози). Дисертація ... доктора філологічних наук. – К., 1992. [↑](#footnote-ref-20)
21. [7] Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности // Цит. изд.; с. 238. [↑](#footnote-ref-21)
22. [74] Мириманов В. Искусство и миф. Центральный образ картины мира. – М.: Согласие, 1997. [↑](#footnote-ref-22)
23.  [↑](#footnote-ref-23)
24. [68] См., к примеру: Медушевский В. Сущностные силы человека и музыка // Музыка – Культура – Человек. – Свердловск: Изд. Уральского Университета, 1988. [↑](#footnote-ref-24)
25. [103] Суханцева В. Музыка как мир человека (От идеи Вселенной – к философии музыки). – К.: Факт, 2000. [↑](#footnote-ref-25)
26. [129] Шаповалова Л. Рефлексия как текст культуры // Київське музикознавство. Текст музичного твору: практика і теорія. Збірка статей. – К., 2001. [↑](#footnote-ref-26)
27.  [↑](#footnote-ref-27)
28. ****** [↑](#footnote-ref-28)
29. Музыкальной культуре известны ещё две интерпретации драмы Г.Ибсена. Они получили своё воплощение в музыке шведского композитора Августа Сёдермана (песни в сопровождении фортепиано), написанной ещё до Грига в 60-х годах Х1Х столетия, а также в музыке к драме норвежца Харальда Северюда (1948 год). [↑](#footnote-ref-29)
30.  [↑](#footnote-ref-30)
31.  [↑](#footnote-ref-31)
32. Брандес Г. Генрик Ибсен // Собрание сочинений. Изд. 2-е; т. 1. - СПб, 1906. [↑](#footnote-ref-32)
33. [1] Адмони В. Генрик Ибсен. Очерк творчества. (Изд. 2-е). - Л.: Художественная литература Л.О., 1989. [↑](#footnote-ref-33)
34. Там же; с. 136. [↑](#footnote-ref-34)
35. [120] Храповицкая Г. Ибсен и западноевропейская драма его времени. – М., 1979. А также: [121]Храповицкая Г. Основные пути развития норвежской драмы второй половины ХIХ – начала ХХ веков (Ибсен, Бьёрнсон, Гамсун, Хейберг). Диссертация ... доктора филологических наук. – М., 1980. [↑](#footnote-ref-35)
36. [31] Зингерман Б. Очерки истории драмы 20 века: Чехов, Стриндберг, Ибсен, Метерлинк, Пиранделло, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануй. – М.: Наука, 1979. [↑](#footnote-ref-36)
37. Выходные данные всех упоминаемых далее во Введении исследований по теме и проблеме настоящей работы — в заключающем Списке литературы. [↑](#footnote-ref-37)
38. [109] Фест И. Гитлер: Биография. В 3-х томах. – Пермь: Алетейа, 1993; т.1, с.32. [↑](#footnote-ref-38)
39. [104] Тарле Е. Талейран. – М.: Изд. АН СССР, 1957; с.24. [↑](#footnote-ref-39)
40. [112] Фромм Э. Бегство от свободы. (Изд. 2-е). – М.: Прогресс, Универс, 1995; с.29. [↑](#footnote-ref-40)
41. Шнитке А. // [12] Беседы с Альфредом Шнитке; с.171. [↑](#footnote-ref-41)
42. Шнитке А. // Там же. Уместно заметить, что мысль, заключённая в цитированных словах, совсем не противоречит некоторым положениям Первой главы настоящей работы, ибо Сольвейг также не является «окончательным» человеком, а по-своему нуждается в Гюнте, призванная ждать. [↑](#footnote-ref-42)
43. Из письма Э.Грига Фр.Бейеру от 10 марта 1890 года // Цит. по: [10] Бенестад Ф., Шельдеруп-Эббе Д. Эдвард Григ – человек и художник. – М.: Радуга, 1986; с. 269. [↑](#footnote-ref-43)
44. [95] Райх В. Психология масс и фашизм. – СПб.: Университетская книга, 1997; с. 14. [↑](#footnote-ref-44)
45. И Эгк, и Шнитке пользуются средствами иносказания, что также сближает эти две трактовки. Однако если для первого иносказание направлено на обнаружение конкретного времени, то для второго является путём его (времени) превращения в мифическое всевременное. [↑](#footnote-ref-45)
46. [106] Унамуно М. де Цит. изд.; с. 69, 70. [↑](#footnote-ref-46)