

АНТОН ВИКТОРОВИЧ ХРАМЫХ

кандидат филологических наук, специалист Web-лаборатории филологического факультета, Петрозаводский государственный университет (Петрозаводск, Российская Федерация)  
*prestoptz@yandex.ru*

## МУЗЫКАЛЬНЫЕ КОНЦЕПТЫ В ПУБЛИЦИСТИКЕ А. ПЛАТОНОВА 1918–1920 ГОДОВ\*

Публикация посвящена формированию музыкального тезауруса воронежской публицистики А. Платонова. Актуальность данной проблемы обусловлена недостаточной изученностью музыкальных контекстов ранней публицистики писателя. Материал исследования – ранние статьи А. Платонова: «К начинающим пролетарским поэтам и писателям», «Об искусстве (из дневника)», «Вечер комсожура», «Революция духа», «Вечер Некрасова в коммунистическом университете» и др. Концепты «музыка» и «песня» рассматриваются в контексте романтической и символистской эстетики, а также эстетики Пролеткульта. Цель исследования – анализ семантического поля концептов «музыка» и «песня». Изучение статьи «К начинающим пролетарским поэтам и писателям» показало сложное смысловое наполнение темы «музыки космоса», которое восходит как к античным, так и пролеткультовским идеям о музыке, нашедшим отражение в статьях А. Луначарского. Исследование статьи «Вечер комсожура» позволило ввести в научный оборот ранее неизвестные смысловые параллели с оперой Верди «Трубадур».

Ключевые слова: А. Платонов, поэтика А. Платонова, публицистика, взаимодействие литературы и музыки

Среди произведений А. Платонова воронежского периода значительное место занимает публицистика. Разрабатывая ту или иную философскую идею, Платонов оперировал понятиями, вокруг которых с начала века шли оживленные дискуссии [3: 313]. В художественно-философский тезаурус Платонова входит и музыка. О музыкальном искусстве размышляли очень многие писатели, философы, мыслители. По словам Гегеля, роль музыки состоит в том, «чтобы заставить сокровенный жизненный процесс раскрыться в звуках или присоединить его к высказанным словам или представлениям» [10: 294]. Подобное восприятие музыки присуще и Платонову. Он ценил романтическую картину мира в произведениях А. Фета и Ф. Тютчева [2: 23]; читал А. Шопенгауэра [4: 34]. Работы Шопенгауэра, а также Ф. Ницше сыграли большую роль в формировании музыкально-эстетической концепции русских символистов [1]. Некоторые ее позиции были восприняты А. Платоновым через сочинения А. Блока и А. Белого [5: 92].

В публицистике Платонова 1918–1920 годов особую роль играют концепты «музыка» и «песня». Цель исследования – изучить семантическое поле концептов «музыка» и «песня». Задачи – выделить лексемы, за счет которых происходит вербализация концептов «музыка» и «песня», описать их семантическое поле, показать восприятие писателем различных идей о музыке. Кроме того, необходимо выявить собственные представления А. Платонова о данном виде искусства, а также роли принципа музыкальности в словесном искусстве.

Лексема «музыка» впервые появляется в одной из дебютных публикаций Платонова – статье «К начинающим пролетарским поэтам и писателям» (1919)<sup>1</sup>. Ее открывают пассажи о пролетарском искусстве, где содержится негативная оценка буржуазного искусства, а создателем пролетарских шедевров позиционируется «гармоничный, организованный коллектив». С новым искусством неразрывно связана тема мировой гармонии: «Низкое, пошлое, злое, мелкое, враждебное жизни не будет иметь место в пролетарском общечеловеческом искусстве. Это будет музыка всего космоса, стихия, не знающая граней и преград, факел, прожигающий недра тайн, огненный меч борьбы с мраком и встречными слепыми силами» [8: 9].

Отождествление понятий «искусство» и «музыка» восходит к первобытному, синкретичному искусству. Если же исходить из реалий пореволюционной культурной жизни, то присутствие формулы «искусство есть музыка» обусловлено ее значимой ролью как в процессе «подготовки» Октябрьской революции<sup>2</sup>, так и в деле строительства советской культуры. Немаловажно, что идея революционной борьбы имела в культуре того времени и музыкальные коннотации. Для идеологов Октябрьской революции были чрезвычайно актуальны произведения Бетховена, в которых гениально изображены психологические картины борьбы<sup>3</sup>. Называя пролетарское искусство «факелом, прожигающим недра тайн», Платонов тем самым воспринимает его как мощное средство познания мира. Гносеологическая функция, которую фиксирует мотив борьбы с тайной, присуща, по Платонову, и музыке.

Мотив музыки космоса отсылает к античной идее «музыки мунданы» или гармонии сфер, согласно которой земная музыка есть отражение мировой музыки [6: 45]. Данная музыкально-эстетическая концепция получила активную разработку в европейском искусстве, в том числе в некоторых музыкально-эстетических концепциях XX века [6: 47]. Одна из них – социология музыки, приверженцем которой являлся А. Луначарский. В статье «Музыка и революция» (1926) А. Луначарский, развивая мысль А. Блока о сущностном, глубинном родстве музыки и революции, делает замечание, которое поясняет смысл платоновской характеристики пролетарского искусства как музыки всего космоса. Отталкиваясь от античной идеи о связи музыки небесной и земной, критик пишет, что «музыка родственна, с одной стороны, космосу, а с другой – человеческому обществу, человеческойатуре»<sup>4</sup>. Из его построений следует, что и музыка, и общество стремятся к одному и тому же – к обретению состояния гармонии. Революция же является процессом разрешения социальных противоречий и тем самым уподобляется музыке, где диссонанс, по Луначарскому, обязательно должен разрешиться в консонанс. Платонов, совпадая с музыкально-эстетическими построениями Луначарского, переворачивает античную идею о происхождении земной музыки и заявляет, что пролетарское искусство примет характер высшей гармонии, которая должна преобразить мир, находящийся в состоянии хаоса.

В статье «Революция духа» (1921) смысловое наполнение лексемы «музыка» демонстрирует способность Платонова доводить ту или иную идею до «абсолюта». В начале данной публикации писатель не признает такого понятия, как «дух», однако далее подчеркивает, что пролетариат «беден» духом, «неразвит, беден мыслью и мало способен к свободному творчеству». Рассуждения о «нищих духом» рабочих продолжает сходная оценка пролетарского искусства: «...коммунистическое искусство будет тогда, когда коммунизм станет явлением, твердой, видимой вещью... раз коммунизма как четкого, ясного явления еще нет, то дурак только говорит, что у нас есть уже коммунистическое искусство» [8: 171]. Появление такой критически заостренной характеристики обусловлено историческим контекстом – ужасающей своими последствиями засухой 1921 года, которая заставила писателя более трезво взглянуть на вопрос об эффективности революционных преобразований [9: 356].

Убежденный в необходимости осуществления в России кардинальных научно-технических преобразований, Платонов размышляет о том, что есть источник вдохновения для пролетариев, гернический труд которых воспринимается автором как деятельность жизнетворческая. В этих рассуждениях лексема «музыка» лишена концептуального содержания: «Вгоните в облака сооружения из рельсов, бетона и стекла, напол-

ните их машинами, разумнее человека... и тогда не нужна будет музыка; гром и ритм пульсирующих раскаленных машин волнуют и вдохновляют нас больше, чем тысячи гениев звука» [8: 173]. Говоря о том, что в будущем искусство музыки будет поглощено творческим производственным трудом, писатель возвращается к высказанной в программной статье «Культура пролетариата» (1920) идеи отрицания искусства.

Лексема «песня» впервые возникает в статье «К начинающим пролетарским поэтам и писателям». Однако в заметке «Об искусстве (из дневника)» (1919) употреблено понятие «гимн», синонимичное «песне»: «Искусство – это жизнь разума, замкнутая в себе самой, в своей колышущейся бездне... и потому искусство – такая бесконечная радость, такой гимн восторга под склонившимися небесами» [8: 7]. Слово «гимн» включено в метафорическую формулу «искусство... гимн восторга», которая входит в развернутое определение понятия «искусство», одного из ключевых понятий данной заметки, равно как и всей ранней публицистики Платонова в целом.

Смысловое наполнение понятия «гимн» претерпевало изменения в процессе исторического развития. Как жанр гимн получил широкое развитие в Древней Греции, а затем в христианской культуре. Нередко значение гимна приобретали песни, которые возникали в процессе революционной борьбы, прославляли какую-либо идею или значительное историческое событие. Смысли, которыми в статье наполняется лексема «гимн», корреспондируют с ее историко-культурной семантикой. Соединение музыкальной лексемы с образом торжествующего разумаозвучно лейтмотиву рационального преобразования мира, который актуализируется во многих стихотворениях поэтов Пролеткульта. Образ «склонившихся небес» фиксирует идею покорения природы человеком, идею, являющуюся предметом рассмотрения во многих ранних статьях Платонова. Вектор трансформации жанра (от песен культового характера – к революционным песням, ставшим эмблемами той или иной политической программы) совпадает со спецификой поэтики Пролеткульта, в которой имеет место соединение библейской символики и религиозной патетики. Сочетание образа разума с мотивом гимна предваряет именование пролетарского искусства как «музыки всего космоса» в статье «К начинающим пролетарским поэтам и писателям». Прослеживается антитеза античной формулы «музыка космоса»: разум человека должен восторгствовать над безумием природы.

В статье «Об искусстве (из дневника)» имеет место актуализация романтического художественного кода, музыкально-эстетические элементы которого прочитываются в платоновской публицистике. Основной идейный источник данной статьи – «наследие В. Вакенродера – Л. Тика», сосредоточенное в книге «Об искусстве и художниках. Размышления отшельника, любителя изящного» [7: 23]. Подзаголовок статьи отражает весьма

распространенный в среде представителей раннего немецкого романтизма жанр высказывания. Речь идет о жанровой форме дневника, которая была необходима романтикам, чтобы подчеркнуть личный, интимный характер своих размышлений, где нередко шел разговор и о музыке.

В статье «К начинающим пролетарским поэтам и писателям» появление лексемы «песня» предваряет характерная для пролетарской эстетики критика искусства буржуазии. Рассуждая о «старом» искусстве, писатель отвергает его этическое наполнение, совпадая со взглядами представителей социологического направления в эстетике. «Искусственное искусство» прошлого – результат «единичного творчества», а его создатели и потребители – представители интеллигентской и культурной элиты, поэтому оно не способно выявить «идею прекрасного, присущего всем людям». Воплотить в жизнь эту идею способно «новое», пролетарское искусство, содержание которого безупречно в этическом плане [8: 8], создается гармонично организованным коллективом. В воронежских статьях А. Платонова неоднократно встречаются рассуждения о пролетарском искусстве как результате духовной активности творца-коллектива. Однако в то же время писатель часто обращается к традиционной, индивидуальной форме творчества, упоминая имена культурных героев прошлого и настоящего, что свидетельствует о его противоречивом понимании модели «нового», пролетарского искусства.

А. Луначарский, принимавший участие в разработке философии колlettivизма, полагал, что «проективным идеалом для пролетарской культуры в мировой культуре» являются мифы народов мира и художники масштаба Гомера и Эсхила. По Луначарскому, «Гомеры, Эсхилы, Архилохи», гении античности есть «великие выразители» художественного творчества «больших масс»<sup>5</sup>.

Платонов позиционирует первобытное искусство как предтечу колlettivного творчества пролетариата: «Творчество, художественное творчество, в древнейшее время чудной юности человечества было плодом художника без имени – всего народа, племени, рода, семьи. Солнце, буря, звезды, леса в молчании, пустыни равнин, шум весенних потоков... отражались в непосредственной искренней натуре того человека в стихийных, бессознательных чувствах, и эти чувства он выливал в песни, в бренчанье зажатой в зубы и колена струны...» [8: 10]. В искусствознании есть распространенное мнение, что первобытному искусству был присущ «художественный синкетизм»<sup>6</sup>. Платонов, рассуждая о деятельности «художника без имени», говорит именно о зарождении музыкального искусства, четырежды употребляя лексему «песня».

Писатель варьирует высказанную в заметке «Об искусстве (из дневника)» мысль о том, что искусство есть деятельность, которая имеет место во время отдохновения от «пламенного, по-

стигательного труда разума» [8: 7]. Возможно, поэтому творчество древних людей квалифицируется как бессознательное. В следующих далее трех распространенных предложениях писатель реконструирует содержание песен древних людей, а также принцип (механизм) их создания. Первое из них содержит существительные, которые в совокупности создают образ природы, окружавшей наших предков. Этот образ содержит и звуковые элементы. Сказуемое «отражались» синонимично в этой синтаксической конструкции глаголу «слушать», вследствие чего в подтексте возникает очень важный для платоновской гносеологии мотив слушания мира.

Показательно и употребление прилагательных «стихийный» и «бессознательный» при характеристике эмоций, которые возникали у «художника без имени» при созерцании картин природы. Прилагательное «стихийный», образованное от слова «стихия», подчеркивает тесную связь первобытного творца с природой. Искусство первобытных людей было результатом восприятия окружавшей их «гигантской флоры и фауны»<sup>7</sup>. Прилагательные «стихийный» и «бессознательный» семантически связаны и с описанием того, как «музировал» древний человек. Образ стихийных и бессознательных песен прошлого связан отношениями синонимии и антонимии с образом пролетарского искусства будущего, описание которого предваряет разговор о первобытном искусстве. С одной стороны, искусство пролетариата, отождествленное с музыкой, предстает в этом описании как деятельность, которая имеет стихийное начало, что подтверждается введением мотива пламени. В то же время во многих воронежских статьях Платонова преобразование мира и борьба с врагом-природой мыслится как деятельность, осуществляемая не за счет интуиции, а посредством титанических усилий сознания.

В следующем предложении писатель конкретизирует палитру чувств, которые древний художник выражал через свои песни: это скорбь, тоска, «тихая радость». Характер этих эмоций, подобно настроениям, изображенным в русских народных песнях, обусловлен тем или иным состоянием природы. Говоря о песнях, которые были проявлением эмоций, вызванных смертельно опасными явлениями природы, Платонов употребляет такой музыкальный термин, как «мелодия». При этом лексема «мелодия» не употребляется Платоновым в характеристиках революционного времени.

В последнем предложении лексема «песня» наполняется принципиально иным содержанием. Оно представляет собой не просто «лирическое» выражение эмоций, но и результат размышлений древних певцов о людях, выделявшихся из коллектива своими личностными качествами [8: 10–11]. Можно предположить, что к этой категории отнесен и сам безымянный сказитель. Такого рода «художники без имени», в творческом акте которых слово было неразрывно связано с музыкой,

с неким наигрышем, аккомпанементом, к примеру, на струнном инструменте, и являлись трансляторами «сказаний о героях», «былин», «полузабытых преданий», «религиозных мифов». Два типа объектов повествования в этих фольклорных эпических сочинениях выражают две противоположные разновидности отношений человека и мира, которые подвергаются художественному анализу в произведениях Платонова. В сознании молодого Платонова стремление к практической деятельности в качестве инженера-мелиоратора сосуществовало с потребностью заниматься созерцательным делом – литературой.

В статье «Вечер Некрасова в коммунистическом университете» (1921) лексема «песня» проходит через всю цепочку платоновских рассуждений. Статья открывается размышлениями о некрасовском восприятии русских народных песен, отсылка к которому происходит через цитату из стихотворения «Размышления у парадного подъезда»: «Русский народ настолько велик и чоловечен, что не плакал сам от боли, и за него, за всех мужиков, заплакал Некрасов. Он говорил, что народ свой стон на Волге назвал песней... И горе, и смерть – для народа только песня, а песня всегда радость» [8: 178]. Таким образом, поэт предстает как своего рода транслятор того горя, которое носит в своей «душе» народ. В цитированной характеристике контрапунктически сочетаются противоположные по семантике компоненты: мотив народного «безмолвия», немоты и в подтексте отсылка к фольклорно-песенному контексту.

Далее в статье говорится об известной исполнительнице русских народных песен Е. Щербиной-Башариной, исполнившей «Коробушку» – отрывок из поэмы Н. А. Некрасова «Коробейники», ставший народной песней. В завершении статьи Платонов высказывает мысль о переходе от «старых» песен к «новым». Фиксация перехода от «старых» песен к «новым» лишена критики «старых» песен: «Но нам дороги матери, Волга, песни и тысячелетняя незабытая тоска» [8: 178]. Искусство прошлого воспринимается Платоновым как источник вдохновения для созидания «нового» искусства. Здесь также введен образ поэта-певца машины, обладающей утопическими коннотациями. Мотив тоски, которую Платонов слышит в жизнетворческой деятельности поэта современности, завершает статью.

Один из самых ярких случаев употребления лексемы «певец» находим в статье «Вечер комсожура» (1920). Данный концерт был организован в помощь Красной армии и состоялся в зале Воронежской консерватории. Вечер имел большую программу, однако в статье Платонова внимание сфокусировано лишь на двух номерах: литературно-музыкальном (выступление артиста Захарчука) и музыкальном (выступление пианиста Романовского).

В первой части статьи автор говорит о выступлении товарища Захарчука, прочитавшего отрывок из «Трубадура», посвященный певцу, который «сильнее королей и богаче бога жизнью».

В примечаниях к статьям 1918–1926 годов не конкретизируется ни жанр исполненного Захарчуком сочинения, ни имя его создателя. К. Бальмонту принадлежит одноименное стихотворение, где лирический герой, трубадур, признается в любви к некоей dame. Однако, с нашей точки зрения, в статье Платонова речь идет об опере «Трубадур» Д. Верди. Как следует из выпусков «Воронежской коммуны» за 1920 год, в этом городе регулярно исполнялись оперы русских и зарубежных композиторов. Среди прочих звучали такие оперы Верди, как «Травиата» и «Риголетто». Нам не удалось выяснить, ставился ли в то время не менее знаменитый «Трубадур» (1853), однако для революционного времени актуальность этой оперы была несомненной. Интерес жителей города, перенесшего нападение белогвардейцев, к сочинениям этого художника мог быть вызван и революционными (с точки зрения советского критика) реалиями его биографии<sup>8</sup>.

Либретто «Трубадура» основывается на одноименной драме А. Гутьерреса, где говорится о гражданской войне в Испании XV века. Главный герой, трубадур Манрико, был сторонником одного из претендентов на престол графа Урхельского, который опирался «на демократические слои населения и народные низы» и боролся с другим аристократом – графом ди Луной<sup>9</sup>. Слова Платонова о том, что трубадур «сильнее королей», цитата одной из реплик Манрико, отражают социальный конфликт, обозначенный в опере. Другая характеристика, «богаче бога жизнью», перекликается с тем ее эпизодом, где Манрико похищает свою возлюбленную из монастыря. Присутствие в этом определении мотива превосходства человека над Богом вызвано и размышлениями писателя над ницшеанским образом сверхчеловека. Соединение писателем слов «бог» и «богаче», родственных этимологически, но разошедшихся по своей культурной семантике, образует ассонанс, что позволяет говорить о музыкальном принципе организации в построении данного словосочетания.

Платонов описывает впечатления от выступления Захарчука: «Товарищ прочел с огромным открытым чувством и всех убедил, что выше певца нет существа на земле» [8: 110]. Эта характеристика перекликается с романтическими представлениями о художнике-творце. Образ художника как высшего существа антитетичен по своей семантике высказываниям в ряде других платоновских статей. В статье «Герои труда. Кузнец, слесарь и литейщик» (1920) писатель, ставя выше человека-художника человека реального труда, заявляет в духе авангардной эстетики: «Может быть, было время, когда мир держали и украшали Пушкины, Бетховены, Толстые, Шаляпины, Скрябины. Теперь держат мир и сами живут его лучшими цветами – Неведровы, Климентовы и Андриановы» [8: 105]. Отрицая роль «старого» искусства в «новой» жизни и перечисляя выдающихся художников прошлого, Платонов называет имена трех музыкантов.

Культурным нигилизмом пролетарской эстетики обусловлена и общая характеристика данного вечера: «В большей своей части вечер прошел изящно и не пах пошлостью» [8: 110]. Употребление существительного «пошлость» вызвано и воспоминаниями о концерте, который прошел в тех же стенах 21 июля 1920 года и был посвящен в том числе творчеству поэта-символиста И. Северянина. В заметке «Белые духом» (1920), вызвавшей дискуссию в местных литературных кругах, писатель крайне негативно высказался об этом событии, назвав И. Северянина «духовным убожеством» буржуазии [8: 57].

В подтексте статьи «Вечер комсожура» актуализирована очень существенная для поэтики Платонова проблема взаимодействия литературы и музыки, равно как и вопрос о музыкальных принципах организации литературного произведения. Подобно многим литераторам символизма, Северянин стремился приблизить свое поэтическое слово к музыке и дал нескольким своим стихотворениям «музыкальные» названия.

Повествуя о таком творческом акте и апеллируя в подтексте статьи к опере Верди «Трубадур», Платонов расширяет смысловое поле образа певца. Непосредственно выступление Захарчука является персонифицированным словом о музыке. Музыкальное произведение о певце, где эта лексема вынесена в заглавие, и есть опера Верди. Причем опера как таковая является литературно-музыкальным и синтетическим жанром. Вердиевский «Трубадур» посвящен музыканту Манрико, который не замкнут в своем «виртуальном», художественном мире, а стремится участвовать в историческом процессе и, более того, приносит собственную жизнь на алтарь своих политических идей. Образ творящего историю музыканта, прототипичный Платонову, усилен и спецификой обстоятельств, при которых был «озвучен» фрагмент из «Трубадура». Захарчук исполнял его, участвуя в концерте, организованном с целью сбора средств для поддержки Красной армии, сражавшейся на фронтах Гражданской войны.

В искусствознании есть позиция, что убедительность и художественный эффект того или иного исполнения зависят от того, сколь сильно исполнитель вживается в «предлагаемые обстоятельства» (К. Станиславский), в тот образ, который ему необходимо передать. Слова Платонова об «огромном и открытом чувстве», с которым выступал Захарчук, а также использованный им глагол «убедил» свидетельствуют о том, что Захарчук глубоко вжился в романтический образ героя-трубадура, тем самым активизировав связь революционного настоящего с историческими реалиями, отраженными в опере Верди.

Во второй части статьи Платонов рассказывает об исполнении профессором Романовским произведений Шуберта и Рахманинова. Писатель очень высоко оценивает технический аспект игры пианиста, говоря о его величии как «равнодушного

мастера». Тем самым в смысловое поле образа музыканта попадает чрезвычайно значимый для писателя мотив мастерства. В то же время писатель отрицает значимость идейного содержания сочинений величайших мастеров «буржуазного» искусства, которые прозвучали в исполнении Романовского: «Пианист т. Романовский сыграл несколько серьезных, но старых, буржуазных вещей. Но от музыки только тогда может человек быть счастливым, когда он звуки свободно переводит в отчетливые, чистые мысли. В вещах, которые играл Романовский, этого нельзя было сделать: слишком изощрены, сложны и “тонки” были идеи произведений» [8: 110]. Платонов тем самым подчеркивает, что миссия музыки состоит в том, чтобы сделать человека счастливым не в эмоциональном, а в рациональном ключе, варьируя свое определение искусства из одноименной статьи 1918 года. «В музыке Шуберта и Рахманинова выражено не стремление познающей мысли, а усталость сознания, смерч безумия и бредовые искания», – отмечает писатель далее [8: 110]. Говоря об «усталости сознания», Платонов полагает, что произведения этих великих композиторов отражали их стремления уйти внутрь себя от внешнего мира, отстранившись от художественного решения социальных проблем.

Таким образом, музыка в данной статье прочитывается в контексте идей жизнетворчества. Противореча пролетарской концепции колlettivного творчества, Платонов выдвигает в качестве идеальной модели человека будущего художника-музыканта – личность в ее единичной, индивидуальной реализации. Этот человек, художник будущего, позиционируется как музыкант, то есть по своей природе наделен крайне чутким слухом, посредством которого и связан с миром, а также обладает знанием духовной культуры прошлого, ведь музыка есть искусство, требующее знания, владения техникой и исполнительским опытом, передающимися из поколения в поколение. Искусство, и в особенности музыкальное искусство, не терпит нигилизма.

Анализ музыкальной концептосферы воронежской публицистики Платонова показал чрезвычайно важное смысловое наполнение концепта «музыка». Этот концепт вербализуется за счет ряда музыкальных лексем, которые имеют как абстрактно-метафорическое, так и буквальное смысловое наполнение. Музыкальная концептосфера воронежской публицистики Платонова включает в себя выдающихся деятелей музыкальной культуры прошлого и современных писателя, авторскую интерпретацию их творчества, что свидетельствует о значительной осведомленности писателя в различных аспектах музыкальной культуры, о его пристальном внимании к музыкальным формам выражения и взаимодействия человека и мира. Анализ музыкальной концептосферы важен для более углубленного понимания художественной философии писателя.

\* Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ. Проект «Концепция музыки в русской литературе 1910-х годов» № 16-34-01075.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Платонов А. П. Сочинения. М., 2004. Т. I . Кн. 2. С. 8. Здесь и далее воронежские статьи А. Платонова цитируются по этому изданию с указанием страницы в тексте работы. Даты статей указаны по первой публикации.
- <sup>2</sup> Дрейден С. Музыка – революции. М., 1981. С. 210.
- <sup>3</sup> Луначарский А. В. Бетховен и современность // Луначарский А. В. В мире музыки. М.: Сов. композитор, 1958. С. 313.
- <sup>4</sup> Луначарский А. В. Музыка и революция // Луначарский А. В. В мире музыки. М.: Сов. композитор, 1958. С. 221.
- <sup>5</sup> Луначарский А. В. Мещанство и индивидуализм // Очерки философии колlettivizma. СПб., 1909 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.knigafund.ru/books/171199/read#page1> (дата обращения 12.07.2015).
- <sup>6</sup> Первобытное искусство // Популярная художественная энциклопедия / Под ред. В. М. Полевого. М.: Сов. энциклопедия, 1986. С. 120.
- <sup>7</sup> Гнедич П. П. История искусств с древнейших времен. СПб.: А. Ф. Маркс, 1885. С. 20.
- <sup>8</sup> Полякова Л. В. «Трубадур» Дж. Верди. М.: Музыка, 1963. С. 59.
- <sup>9</sup> Там же.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Кондаков И. В., Корж Ю. В. Ницше в русской культуре Серебряного века // Общественные науки и современность. 2000. № 6. С. 176–186.
2. Корниенко Н. В. История текста и биография А. Платонова (1926–1946) // Здесь и Тогда. 1993. № 1. 320 с.
3. Корниенко Н. В. Комментарии // Платонов А. П. Сочинения. М.: ИМЛИ РАН, 2004. Т. I. Кн. 2. С. 313–316.
4. Ласунский О. Г. Житель родного города: Воронежские годы Андрея Платонова, 1899–1926. Воронеж, 1994. 288 с.
5. Малыгина Н. М. Эстетика Андрея Платонова. Иркутск, 1985. 145 с.
6. Махов А. Е. Musica literaria: идея словесной музыки в европейской поэтике. М.: Intrada, 2005. 223 с.
7. Перхин В. В. Литературная критика Андрея Платонова. СПб., 1994. 89 с.
8. Платонов А. П. Сочинения. М.: ИМЛИ РАН, 2004. Т. I. Кн. 2. 512 с.
9. Спиридонова И. А. Христианские и антихристианские тенденции в творчестве А. Платонова 1910–1920-х годов // Проблемы исторической поэтики. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1994. Вып. 3: Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. С. 348–361.
10. Тарасов Т. Г. Философия музыки // Философия: Энциклопедический словарь. М.: Гардарики, 2006. С. 294–295.

Khramykh A. V., Petrozavodsk State University (Petrozavodsk, Russian Federation)

### MUSICAL CONCEPTS IN A. PLATONOV'S PUBLICISM OF 1918–1920s

The publication focuses on formation of A. Platonov's musical thesaurus in his publicistic writing in Voronezh. The musical contexts of the writer's early journalism is not studied sufficiently. The researched material includes early articles of A. Platonov: "To the emerging proletarian poets and writers", "About the art (from the diary)", "Evening of a Komsozhur", "Revolution of the spirit", "Evening of Nekrasov's poetry at a communistic university", etc. Concepts "music" and "song" are considered in the context of a romantic and symbolist esthetics, and also an esthetics of Proletkult. The purpose of the study is to analyze the semantic field of concepts "music" and "song". Study of the article "To the emerging proletarian poets and writers" has shown difficult semantic filling of the subject of "space music" which goes back both to the antique and proletkult ideas about music, that were considered in A. Lunacharsky's articles. The research of the article "Evening of a Komsozhur" has allowed us to introduce some earlier unknown semantic parallels with Verdi's opera "Troubadour" into scientific use.

Key words: A. Platonov, poetics of A. Platonov, publicism, interaction of literature and music

## REFERENCES

1. Kondakov I. V., Korzh Yu. V. Nietzsche in Russian culture of the Silver Age [Nitsshe v russkoy kul'ture Serebryanogo veka]. *Obshchestvennye nauki i sovremennost'*. 2000. № 6. P. 176–186.
2. Kornienko N. V. History of the text and A. Platonov's biography (1926–1946) [Istoriya teksta i biografiya A. Platonova (1926–1946)]. *Zdes'i Teper'*. 1993. № 1. 320 p.
3. Kornienko N. V. Comments [Kommentarii]. *Platonov A. P. Sochineniya*. Moscow, IMLI RAN Publ., 2004. Vol. I. Book 2. P. 313–316.
4. Lasunskiy O. G. *Zhitel' rodnogo goroda: Voronezhskie gody Andreya Platonova, 1899–1926* [A resident of his native city: Voronezh years of Andrei Platonov]. Voronezh, 1994. 288 p.
5. Mal'yagina N. M. *Estetika Andreya Platonova* [The aesthetics of Andrei Platonov]. Irkutsk, 1985. 145 p.
6. Makarov A. E. *Musica literaria: ideya slovesnoy muzyki v evropeyskoy poetike* [Musica literaria: the idea of verbal music in European poetics]. Moscow, Intrada Publ., 2005. 223 p.
7. Perkhin V. V. *Literaturnaya kritika Andreya Platonova* [Literary criticism of A. Platonov]. St. Petersburg, 1994. 89 p.
8. Platonov A. P. *Sochineniya* [Works]. Moscow, IMLI RAN Publ., 2004. Vol. 1. Book 2. 512 p.
9. Spiridonova I. A. Christian and anti-Christian tendencies in Andrey Platonov's literary works (1910's-1920's) [Khristianskie i antikhristianskie tendentsii v tvorchestve A. Platonova 1910–1920-kh godov]. *Problemy istoricheskoy poetiki. Issue 3: Evangel'skiy tekst v russkoy literature XVIII–XX vekov: tsitata, reministsentsiya, motiv, syuzhet, zhanr*. Petrozavodsk, PetrGU Publ., 1994. P. 348–361.
10. Tarasov T. G. Philosophy of music [Filosofiya muzyki]. *Filosofiya: Entsiklopedicheskiy slovar'*. Moscow, Gardariki Publ., 2006. P. 294–295.

Поступила в редакцию 22.07.2016