

Петров Владислав Олегович

СЛОВО В ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ: ТИПОЛОГИЯ ИНТЕГРИРОВАНИЯ ТЕКСТОВ

В статье рассмотрена типология использованных композиторами литературных текстов (слова) в инструментальном музыкальном произведении. Синтез литературного и музыкального текстов в рамках одного композиторского опуса обусловлен общим стремлением современности к синтезу искусств. Каждый из четырех представленных типов имеет в арсенале композиторского творчества ряд примеров, анализу которых и посвящена статья.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2011/2-3/33.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2011. № 2 (8): в 3-х ч. Ч. III. С. 129-133. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2011/2-3/

© Издательство "Грамота"

Информацию о том, как опубликовать статью в журнале, можно получить на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

15. Мельянцева В. Информационная революция – феномен «новой экономики» // Мировая экономика и международные отношения. 2001. № 2.
16. Мюрдаль Г. Драма Азии: исследование нищеты народов. М.: Прогресс, 1972.
17. Пилипенко А. В. Конкуренциоспособность стран и регионов в мировом хозяйстве: теория, опыт малых стран Западной и Северной Европы. М., 2005.
18. Политическая экономия / под ред. М. И. Волкова и др. М., 1983.
19. Политэкономический словарь / под ред. Е. Ф. Борисова, В. А. Жамина, М. Ф. Макаровой. М., 1972.
20. Роузфильд С. Сравнительная экономика стран мира: культура, богатство и власть в XXI веке. М., 2004.
21. Румянцева Е. Е. Новая экономическая энциклопедия. М., 2005.
22. Стрелец И. А. Новая экономика и информационные технологии. М., 2003.
23. Уэбстер Ф. Теории информационного общества. М., 2004.
24. Чистилин Д. К. Самоорганизация мировой экономики: евразийский аспект. М., 2004.
25. Экономический словарь / под ред. А. И. Анисимова. М., 2004.
26. Экономический словарь / под ред. А. И. Архипова. М., 2004.

COMING WORLD CONTOURS: POST-INDUSTRIAL SOCIETY FORMATION IN THE XXIST CENTURY

Yurii Nikitovich Moseikin, Ph. D. in Economics, Associate Professor

*Department of Macro-Economic Regulation and Planning
Russian University of Peoples' Friendship
y.moseikin@rudn.ru*

In the article the analysis of the theoretical conceptions evolution of the post-industrial society formation is carried out, the review of modern Russian researchers' opinions concerning different aspects of the creation of the basics of the transition to new, post-industrial development stages is given, the characteristics of economics globalization process factors and driving forces are presented, international financial capital role in determining the conditions of the interaction with peripheral countries on the basis of the imposed neo-liberal development paradigm is revealed.

Key words and phrases: post-industrial society; dual system “nucleus-periphery”; peripheral countries; global economy; globalization; neo-liberalism; international financial capital.

УДК 78.08

В статье рассмотрена типология использованных композиторами литературных текстов (слова) в инструментальном музыкальном произведении. Синтез литературного и музыкального текстов в рамках одного композиторского опуса обусловлен общим стремлением современности к синтезу искусств. Каждый из четырех представленных типов имеет в арсенале композиторского творчества ряд примеров, анализу которых и посвящена статья.

Ключевые слова и фразы: современная музыка; синтез искусств; музыка и литература; инструментальная композиция со словом как музыкальный жанр.

Владислав Олегович Петров, канд. искусствоведения
*Кафедра теории и истории музыки
Астраханская государственная консерватория (академия)
petrovagk@yandex.ru*

СЛОВО В ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ: ТИПОЛОГИЯ ИНТЕГРИРОВАНИЯ ТЕКСТОВ[©]

Инструментальная сфера с входящими в нее специфическими жанрами, такими как, например, симфония, концерт, соната, во второй половине XX столетия претерпевает ряд стилистических изменений. Речь идет не о серийности, пуантилизме, алеаторике, логичным образом проявившихся во всех сферах музыкального искусства в целом, а о взаимоотношении музыкального начала с началом литературным. Многие из инструментальных произведений рассматриваемого времени включают в себя литературные тексты в том или ином виде. Приведем четыре типа интегрирования текстов в структуру музыкального опуса:

1. текст выписан в партитуре, но не произносится;
2. текст исполняется как профессиональными вокалистами, так и инструменталистами (происходит прием «перераспределения ролей», инструментальная партия включает в себя пение или декламацию);
3. текст исполняется только профессиональными вокалистами (расширение исполнительских возможностей в рамках, например, жанра симфонии);

4. текст исполняется только инструменталистами (таким образом возникает новый жанр – инструментальная композиция со словом).

Понятно, что наличие слова в бессловесной до этого сфере музыкального творчества – инструментальной музыке – выражает авторский концепт, поскольку проникновение текста, зачастую, подчеркивает философский (социальный, политический, сатирический, даже иногда абсурдистский) аспект *идеи*, выдвигаемой и постулирующей композитором в сочинении. Именно в сочинениях, имеющих определенные эмоциональные цели воздействия на публику и донесения автором своей идеи, оно становится средством провозглашения смыслов. Авторами могут быть использованы как поэтический, так и прозаический, как художественный (роман, повесть, новелла), так и нехудожественный (зафиксированная речь, письма) литературные тексты. Как правило, композиторы прибегают к частичному применению текстов – избираются самые необходимые строфы поэтического источника или предложения прозаического произведения. «Вырванные» из контекста литературного источника, они становятся главным носителем смысла музыкального сочинения. При этом тематика текстов, к которым обращаются композиторы, тяготеет к трагическим образам, свойственным времени в целом: известные инструментальные произведения, сами по себе драматические, трагические по содержанию, включают в себя схожие в эмоциональном отношении тексты.

1 тит. Если текст выписан в партитуре и не произносится, то в данном случае он призван выявлять дополнительное уточнение программы, содержательного уровня произведения, направленное исключительно на исполнителей. Один из первых хрестоматийных примеров – «**Фантастическая симфония**» (1830) **Гектора Берлиоза**, где в качестве эпиграфов к каждой из пяти частей композитор использовал собственно сочиненные тексты. В XX веке аналогичное уточнение программы встречается в партитурах А. Берга, Э. Вареза, Л. Ноно, О. Мессиана, Л. Бордена, С. Губайдулиной, А. Кнайфеля, В. Екимовского. Тексты при этом могут не только браться из произведений драматургов, поэтов, писателей разных эпох и стран, но и сочиняться самими композиторами. Так, уже в 1927 году **Эдгар Варез** создает для большого оркестра пьесу «**Аркана**», эпиграфом к которой он избирает слова алхимика и астролога XVI века Парацельса: «*Существует звезда, которая превышает всех остальных звезд. Это звезда Апокалипсиса. Вторая – это звезда утренней зари. Третья – это звезда стихий, каковых четыре. Итак, есть шесть звезд, положение которых установлено. Но, помимо них, есть еще одна звезда – воображение; оно порождает новую звезду и новое небо*».

В струнном квартете «**Фрагменты – Тишь, к Диотиме**» (1979-1980) **Луиджи Ноно** выписаны строки из поэтических сочинений Ф. Гельдерлина. Исполнители должны видеть эти строки и пытаться подчинить игру общему настроению того или иного фрагмента. Произведение **Александра Кнайфеля «Agnus Dei»** (1985) написано для четырех инструменталистов *a cappella* и посвящено памяти умерших, погибших, замученных во всех минувших войнах. Слова, выписанные в отдельную строчку партитуры, не произносятся; инструменталисты воспроизводят только нотный текст, в данный момент представленный в партитуре. По мнению С. Савенко, «в этом аскетическом поминальном ритуале нет ни слез, ни утешения – это священнодействие музыкантов, уподобленных хору без сопровождения... Композитор стремится к созданию атмосферы сосредоточенной медитации, аскетически строгой, но оставляющей простор для индивидуального переживания» [7, с. 439]. Это переживание рождается с помощью выписанного в партитуре текста, аналогично сочинению «**Радуйся!**» (1981) для скрипки и виолончели **Софии Губайдулиной**, где в качестве эпиграфов к каждой из пяти частей использованы фрагменты философско-религиозных текстов Г. Сковороды. К таковым сочинениям можно отнести и «**Тризну по Финнегану**» (2007) для трех электро-струнных инструментов **Виктора Екимовского**, в котором каждому из разделов предпосланы строки из романа Д. Джойса «Поминки по Финнегану», не произносящиеся, но настраивающие музыкантов на определенное содержание, к раскрытию которого они должны стремиться.

2 тит присутствия текста в инструментальной партии – прием «перераспределения ролей» в произведениях, созданных для голоса и аккомпанирующего инструмента или ряда инструментов. Так, словенский композитор **Я. Еж** в своей **Кантате «Память»** (1971) для сопрано и фортепиано наделяет участников состава несвойственными им функциями: исполнительница партии сопрано (в речи которой на протяжении всего произведения лишь одна фраза – «Не забудь меня») параллельно играет на колокольчиках, а пианист, в свою очередь, выступает партнером певицы, подавая в диалоговых сценах необходимые словесные реплики. Помимо традиционного голосового звукоизвлечения, Ежом используются новаторские: приближение рук во время пения ко рту, что дает определенные акустические изыски, пение со сгибанием шеи для получения «хриплого» эффекта и пение с закрытым ртом. Инструменталист берет на себя функции певца, а собственно вокальная мелодия переходит из партии вокалиста в партию инструменталиста. Аналогичным образом предоставляет возможность петь инструменталистам и **Александр Кнайфель** при сценической реализации произведения «**Блаженства**» (1996) для сопрано, баса, смешанного хора, виолончели, фортепиано и струнного оркестра, написанного на текст Нагорной проповеди Христа (из «Евангелия по Матфею»). Пение – как главный семантический фактор образного содержания произведения – передается из партии профессиональных певцов (солистов и хора) в партию инструменталистов. Кнайфель позволяет струнникам и пианисту петь мелодии, произносить тексты.

3 тит. Вторая половина XX века отмечена проникновением профессионального голоса в инструментальные жанры. Так, певцы становятся полноправными участниками исполнения несущих религиозный, сакральный смысл **Второй** («Истинная, Вечная Благодать», 1979), **Третьей** («Иисусе Мессия, спаси нас!», 1983), **Четвертой** («Молитва», 1987) и **Пятой** («Amen», 1990) **симфоний Галины Уствольской** на тексты

Г. Контрактура из сборника «Памятники средневековой латинской литературы X–XII веков». Нарушение Уствольской канонов жанра симфонии – одного из магистральных инструментальных жанров – обусловлено авторской задумкой: тенденция к сакрализации исполнительского пространства потребовала уменьшения количества музыкантов и введения голоса, позволяющего сделать программу произведения открытой. Так, по мнению Е. Борисовой, присутствует следующая концепция: «Молитва» – это словно остановленное в вечности мгновение. И вместе с тем в ней сосредоточена мощная концентрация душевных сил. Предельное «соучастие» в эмоциональном и духовном проживании произведений, которого Уствольская требует и от исполнителей, и от слушателей, придаёт почти всем ее произведениям характер ритуала – находиться в зоне их воздействия могут лишь посвященные... Развития нет в принципе – все произведение основано на абсолютно неизменном повторении и комбинации мотивов двух тематических комплексов... Единственной «движущей силой» становится текст молитвы – наполовину проговариваемый, наполовину пропеваемый. Но и он из-за многократных повторов слов и фраз приобретает характер заклинания, словно просьба-призыв отчаявшейся души» [2, с. 47]. Текст («*Боже крепкий, Боже крепкий, / Господи истинный, / Господи истинный, / Отче, Отче, / Века грядущего, / Миротворче, / Миротворче, / Миротворче, / Миротворче, / Иисусе Мессия, спаси нас! / Спаси нас! / Иисусе Мессия, спаси нас! / Спаси нас! Спаси нас!*») поется альтом на фоне игры всего лишь трех исполнителей – трубы, тамтама и фортепиано. Трагедизация образа за счет присутствия вербального текста, исполняемого профессиональными певцами, происходит также в **Симфонии** (1968) **Лучано Берно** для восьми голосов и оркестра с использованием текстов К. Леви-Стросса, С. Беккета, фрагментов писем известных деятелей культуры и в **Четырнадцатой симфонии** (1969) для сопрано, баса и малого струнного оркестра с ударными **Дмитрия Шостаковича** на тексты Ф. Г. Лорки, Г. Аполлинера, В. Кюхельбекера, Р. М. Рильке. Самый ранний прототип модификации жанра – **Девятая симфония** (1827) **Людвига ван Бетховена**, в финальной части которой, как известно, использован фрагмент поэмы Ф. Шиллера. Если в этом образце соединения слова и музыки в рамках жанра симфонии текст («*Радость, пламя неземное, / Райский дух, слетевший к нам, опьяненные тобою / Мы вошли в твой светлый храм...*») привлечен для утверждения положительных эмоций, то в большинстве сочинений XX века, созданных в данном жанре, текст используется для утрирования трагических идей.

4 тип – инструментальная композиция со словом. Во второй половине XX века, когда во всех областях художественного творчества шел активный процесс синтеза искусств, в музыкальной сфере появился ряд опусов, жанровое определение которых не может быть трактовано с позиций традиционного музыковедения. К таковым, безусловно, относится жанр инструментальной композиции со словом [4]. Нельзя не согласиться с мнением Ю. Малышева, что «Вокальное произведение любого жанра в результате синтеза поэзии, вокальной мелодии и инструментального сопровождения приобретает специфические интегративные качества (как на образно-содержательном, так и формальном уровнях), которыми обладают поэтический текст или музыка в отдельности» [3, с. 266]. Подчеркивая то, что жанр инструментальной композиции со словом не является разновидностью вокального искусства, необходимо отметить, что в нем, тем не менее, также можно установить определенную интеграцию вербального и музыкального начал. В первую очередь, эта интеграция обозначается на концепционном уровне: инструментальное произведение, благодаря наличию *дополнительного источника смысла* – слова – *выражает авторскую идею более полно и доступно* для слушателей. «Слово, – по замечанию В. Пицальниковой – знак смысла» [5, с. 32]. В одном случае применение слова может зависеть от музыкального контекста, в котором оно употребляется. Такой вариант взаимоотношения музыки и текста используется в большем количестве сочинений, например, – в «**Саде радости и печали**» (1980) для флейты, альты и арфы **Софии Губайдулиной**, где произнесение слов Ф. Танцера является текстово-смысловым дополнением-обобщением, звучащим после музыки. В другом случае музыкальный тематизм может непосредственным образом «откликаться» на смыслы (или сюжетные линии) слов, применяемых композитором, то есть *музыка может зависеть от слова*. Например, в пьесе «**Ухаживание за музой**» (1995) для двух фортепиано **Дитриха Макинтоша**, созданной на текст С. Акермана, не только музыкальное, но и сценическое решение подчинено раскрытию содержания текста, всех его сюжетных «поворотов». Однако таковых сочинений гораздо меньше, поскольку слово активнее употребляется композитором для «аргументации» своей концепции, а не наоборот, с целью отобразить музыкой перипетии словесного текста. В любом случае слова «позволяют не только конкретизировать, сделать более определенным значение абстрактных понятий, выражаемых музыкой, но и добавить к ним понятия, музыке не свойственные» [8, с. 151].

Молитва представлена в произведении **Фредерика Ржевски «К Земле»** (1985) для поющего ударника. В качестве «инструментария» должны быть использованы четыре цветочных горшка с разной «звукочастотностью», специально подобранные, а в качестве поэтического источника – гимн «К Земле» древнегреческого поэта-сказителя *Гомера* – часть поэмы, написанной в VIII веке до нашей эры. Текст депозитизирован Ржевски: в связи с его переводом на английский язык остался смысл, но ушла рифма. Русская версия, помогающая понять смысл произведения, выглядит следующим образом: «*Песнь начинаю о Гее–Всематери, прочно устойчивой, / древней, всему, что живет пропитание обильно дающей. / Ходит ли что по Священной Земле или плавает в море, / носится ль в воздухе – все лишь твоими щедротами живо. / Ты плодовитость, царица, даешь и даешь плодородие; / можешь ты жизнь даровать человеку и можешь обратно / взять ее, если захочешь. Блажен между смертных, кого ты / благоволением почишь: в изобилии все он имеет. / Тяжкие гнуться колосья на ниве, на пастбище тучном / бродит бесчисленное стадо, и благами дом его полон. / Сами ж они изобильный красивыми женами город / правят по добрым законам. Богатство ж и счастье с ними. /*

Хвалятся их сыновья жизнерадостным, свежим весельем, / девушки – дочери их – в хороводах кружась цветоносных, / нежные топчут цветы на лугах в ликовании светлом, / так отличаешь ты их, многочисли-мая, щедрая Гея! / Радуйся, Матерь Богов, о, Жена многозвездного неба! / Сердцу приятную жизнь ниспош-ли благосклонно за песню! / Нынче ж, тебя помянув, я к песне другой приступаю».

Выявляя специфику текста, необходимо отметить, что в нем представлено *восхваление* – один из наиболее часто используемых видов молитвы. Гомер в качестве образца ориентировался на эллинские молитвы, а Ржевски создал музыкальный вариант восхваления Геи. В соотношении игры на ударных и произнесении текста наблюдается эволюция: первоначально исполнитель произносит текст (выбрав при этом из трех предложенных языков – греческого, английского, немецкого) параллельно с собственной игрой – с той же звуковысотностью и в том же ритме, что выписано в партитуре. Затем – параллельно с ударами, но без указания точной звуковысотности. В обоих случаях один слог равен одному музыкальному звуку, то есть текст ограничен определенным ритмом и метром. Отсутствие рифм в переведенном тексте способствовало более свободному с ним обращению. После этого произнесение текста выходит «из-под контроля» ритмико-мелодической линии ударных инструментов вообще и становится самостоятельной единицей, импровизационно произносящейся в любом ритме и в любой звуковысотности. После продолжительного исключительно музыкального фрагмента, где нет вербального начала, наступает словесная кода, адресованная Геи. Становится очевидным, что доминирует в этой инструментальной по жанровому определению пьесе все же голос, вербальное начало, явившееся не только одним из уровней музыкальной композиции и драматургии, но и первостепенным смыслообразующим элементом. В данном случае Ржевски использовал прием, когда музыка вторична, способствует пониманию текста.

По мнению Е. Ручьевской, «Музыка, соединяясь со словом, всегда несет свое содержание. Музыка выражает не столько текст, сколько подтекст. В тексте художественном или деловом, стихотворном или прозаическом композитор – интерпретатор текста – выявляет тот или иной подтекст в зависимости от своей творческой индивидуальности, психологической задачи, музыкального замысла, глубины понимания текста, от того, в какой исторический период создается музыка и т.д. Связь «текст–подтекст–музыка» может быть очень сложной, гибкой, далеко не всегда прямолинейной, но она в художественном произведении никогда не бывает произвольной» [6, с. 6-7]. Естественно, что триада «текст–подтекст–музыка» также предьявляет к авторам, работающим в жанре инструментальной композиции со словом, особые условия: композитор не правомочен, не имея подтекста, привлекать словесный текст. Текст выражает подтекст. При этом, он является *мобильным феноменом*, поскольку композитор может:

- *воспроизводить текст* в его оригинальном образно-эмоциональном наклонении (например, текст совпадает по содержанию с идеей композитора и логично «вписывается» в образный контекст музыки в сочинении «**De Profundis**» (1992) для пианиста **Фредерика Ржевски**, написанном на текст одного из самых трагичных в истории литературы произведений – «Тюремной исповеди» О. Уайльда).

- *трансформировать текст* в зависимости от собственной идеи, менять его содержательную основу (примером этого может послужить «**Призрачная опера**» (1995) для китайской лютни и струнного квартета **Тан Дуна**, где употребляемые тексты Шекспира, включенные в общую атмосферу инструментального шаманского ритуала, меняют свою образную окраску путем использования внутрислоговой переакцентуации). В понятие «трансформация текста» входит и преднамеренное его *сокращение*, к которому зачастую прибегают композиторы. Даже избранная фраза, реплика, по мнению М. Бахтина, «как бы она ни была коротка и обрывиста, обладает специфической завершенностью, выражая некоторую позицию говорящего, на которую можно ответить, в отношении которой можно занять ответную позицию» [1, с. 250]. Например, **Владимир Маргын** в «**Иерархии разумных ценностей**» (1976-1990) для ансамбля ударных инструментов применяет фрагменты поэм «Зангези» и «Настоящее» В. Хлебникова, а **Лойзе Лебич** в произведении «**Конс(а)**» (1970) для инструментальной группы использует лишь отдельные фразы из разных стихотворений поэта С. Косовела. В данном случае сокращение текста вызывает его дополнительную напряженность. «Избираемость» отдельных фраз каких-либо литературных источников обуславливается идеей автора, стремящегося раскрыть идейную основу своего опуса более полно.

Становится очевидным, что инструментальная сфера предстает во второй половине XX века нарушенной посредством внедрения «инородного» для нее элемента – словесного текста, становящегося неотъемлемой частью общей концепции произведения. В связи с этим видится расширение ее содержательного поля: посредством включения текста инструментальная сфера обогащается образами, ранее для нее нехарактерными и становится открыто программной.

Список литературы

1. **Бахтин М. М.** Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках: опыт философского анализа // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / сост. С. Г. Бочаров; текст подгот. Г. С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина; примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова. М.: Искусство, 1979. 424 с.
2. **Борисова Е. Б.** Галина Уствольская: за пределами «fine arts» // Музыка и время. 2004. № 8. С. 45-47.
3. **Малышев Ю. В.** Синтез музыки и поэзии: некоторые проблемы изучения вокальной музыки // Музыкальный современник: сб. статей. М.: Сов. композитор, 1987. Вып. 6. С. 256-281.
4. **Петров В. О.** Текст в инструментальной композиции: об одной особенности композиторского творчества второй половины XX века // Музыкаведение. 2010. № 9 (сентябрь). С. 2-7.

5. Пищальникова В. А. Мышление и речь // Пищальникова В. А. Общее языкознание: учебное пособие. Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2001. С. 21-63.
6. Ручьевская Е. А. Слово и музыка // Анализ вокальных произведений: учеб. пособие. Л.: Музыка, 1988. С. 5-80.
7. Савенко С. И. Общие тенденции // История отечественной музыки второй половины XX века. СПб.: Композитор, 2005. 556 с.
8. Сохор А. Н. Музыка как вид искусства. Изд. второе, перераб. и доп. М.: Издательство «Музыка», 1970. 193 с.

WORD IN INSTRUMENTAL COMPOSITION: TEXTS INTEGRATION TYPOLOGY

Vladislav Olegovich Petrov, Ph. D. in Art Study

*Department of Music Theory and History
Astrakhan' State Conservatory (Academy)
petrovagk@yandex.ru*

In the article literary texts (word) typology used by composers in instrumental musical work is considered. The literary and musical texts synthesis within one composer's opus is conditioned by the common modernity aspiration for arts synthesis. Each of the four presented types has the range of examples in composer's creativity arsenal which are analyzed in the article.

Key words and phrases: modern music; arts synthesis; music and literature; instrumental composition with word as musical genre.

УДК 323/324

Статья рассматривает геополитическую ситуацию, сложившуюся вокруг Южной Осетии после «Пятидневной войны», роль России в урегулировании грузино-осетинского конфликта. Основное внимание в статье уделяется определению тенденций в геополитической обстановке на Кавказе и налаживанию диалога между Южной Осетией, Россией и мировым сообществом.

Ключевые слова и фразы: Южная Осетия; Россия; Грузия; геополитика; конфликт; постконфликтное урегулирование; тенденции в политике.

Светлана Владиславовна Петрова, к. полит. н., доцент

Кафедра философии и политологии

Сочинский государственный университет туризма и курортного дела

solus46@mail.ru

ГРУЗИНО-ОСЕТИНСКИЙ КОНФЛИКТ И РОЛЬ РОССИИ В УРЕГУЛИРОВАНИИ ПОЛИТИЧЕСКОЙ ОБСТАНОВКИ НА КАВКАЗЕ®

Сложившаяся после «Пятидневной войны» августа 2008 года новая ситуация на Южном Кавказе создала как потенциальные возможности и перспективы, так и новые угрозы и вызовы региональной безопасности и стабильному развитию. Вообще, такого рода кризисные ситуации, военные конфликты и форс-мажорные обстоятельства всегда повышают общие ставки в региональной политической игре, где степень возможных потерь и приобретений сторон значительно повышается. И в этом плане общая конфигурация и геополитический расклад внутренних и внешних акторов в регионе весьма напоминает ситуацию на Южном Кавказе начала 1990-х годов.

С распадом СССР Южная Осетия, в соответствии с принципом правопреемства, должна была автоматически войти в состав России (что и было подтверждено на референдуме 1992 года, на котором югоосетинский народ единогласно проголосовал за независимость Республики Южная Осетия и за ее воссоединение с Россией).

Политический конфликт перерос в вооруженное противостояние после упразднения Верховным Советом Грузии юго-осетинской автономной области 11 декабря 1990 г. и введения в автономии чрезвычайного положения. Власти Грузии ввели в Цхинвал подразделения милиции и национальной гвардии 6 января 1991 г., что привело к актам этнической дискриминации и геноцида, а также к вооруженной самообороне осетинского населения. С этим связана политическая позиция Южной Осетии – голосование региона на референдуме в марте 1991 г. за сохранение СССР. В условиях фрагментации и распада СССР способом сохранения этнической идентичности стал референдум о присоединении Южной Осетии к Российской Федерации (январь 1992 г.).

После референдума грузинское руководство сделало выбор в пользу силового решения возникшей проблемы. Можно сказать, что с этого момента начался второй этап в развитии южноосетинского конфликта – этап прямого вооруженного противостояния конфликтующих сторон. Он начался с установления широкомасштабной экономической, транспортной и информационной блокады вокруг Южной Осетии в целях нанесения ущерба ее экономике, исключая возможность реализации в жизнь идеи отделения.