



THE RIMSKY-KORSAKOV ST PETERSBURG STATE CONSERVATORY
DEPARTMENT OF FOREIGN LANGUAGES
THE NETHERLANDS INSTITUTE IN SAINT-PETERSBURG
UNION OF COMPOSERS OF ST. PETERSBURG

Polylogue and synthesis of arts:
history and modernity,
theory and practice

MATERIALS

of the 3ND INTERNATIONAL ACADEMIC
CONFERENCE

March 5–6, 2020

Saint-Petersburg

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
ИМЕНИ Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

ГОЛЛАНДСКИЙ ИНСТИТУТ В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ
СОЮЗ КОМПОЗИТОРОВ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА

Полилог и синтез искусств:
история и современность,
теория и практика

МАТЕРИАЛЫ

III МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНОЙ
КОНФЕРЕНЦИЯ

5–6 марта , 2020

Санкт-Петербург

ББК 71.0, 80.0, 83.0

УДК 7.01, 7.03, 78.01, 78.03

П 50

Редакционная коллегия:

Николаева Н. А. — к. филолог. н., доцент кафедры иностранных языков СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова

Конанчук С. В. — к. филос. н., доцент кафедры философии, культурологии и иностранных языков СПбГИПСР, вице-президент Санкт-Петербургского «Союза Искусств»

«Полилог и синтез искусств: история и современность, теория и практика»: материалы III Международной научной конференции / Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Голландский институт в Санкт-Петербурге / под ред. Н. А. Николаевой, С. В. Конанчук. — СПб.: Изд-во РХГА, 2020. — 297 с.

“Polylogue and synthesis of arts: history and modernity; theory and practice”: materials of the 3rd International Academic Conference / The Rimsky-Korsakov Saint-Petersburg State Conservatory, The Netherlands Institute in Saint-Petersburg / edited by N. Nikolaeva, S. Konanchuk. — Saint-Petersburg: Russian Christian Academy for the Humanities, 2020. — 297 p.

ISBN 978-5-88812-997-5

ББК 71.0, 80.0, 83.0

УДК 7.01, 7.03, 78.01, 78.03

© Авторы, 2020

© Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова,

© Голландский институт в Санкт-Петербурге, 2020

© ЧОУ ВО «РХГА», 2020

ОРГКОМИТЕТ КОНФЕРЕНЦИИ

Твердовская Т.И. — проректор по научной работе СПбГК имени Н.А. Римского-Корсакова, кандидат искусствоведения, председатель Оргкомитета

Богатырев Д.К. — ректор РХГА, доктор философских наук, профессор

Овечкина О. Б. — директор Голландского института в Санкт-Петербурге, кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры скандинавской и нидерландской филологии СПбГУ

Баранова О. И. — заведующая кафедрой иностранных языков СПбГК имени Н.А. Римского-Корсакова, кандидат филологических наук

Брагинская Н.А. — заведующая кафедрой истории зарубежной музыки; кандидат искусствоведения, доцент

Конанчук С.В. — кандидат философских наук, доцент кафедры философии, культурологии и иностранных языков СПбГИПСР, вице-президент Санкт-Петербургского «Союза Искусств»

Ланина М. В. — старший преподаватель кафедры иностранных языков СПбГК имени Н. А. Римского-Корсакова

Николаева Н.А. — кандидат филологических наук, доцент кафедры иностранных языков СПбГК имени Н.А. Римского-Корсакова

Сомбат Каталина — художник, доктор искусствоведения, факультет Искусства и Культуры, Университет Западной Англии, Академия художеств Западной Англии (Великобритания)

Стравер Рольф — композитор, преподаватель, Университет прикладных наук ХАН (Нидерланды)

ПРОГРАММНЫЙ КОМИТЕТ

Николаева Н. А. — кандидат филологических наук, доцент кафедры иностранных языков СПбГК имени Н. А. Римского-Корсакова, председатель Программного комитета

Конанчук С. В. — кандидат философских наук, доцент кафедры философии, культурологии и иностранных языков СПбГИПСР, вице-президент Санкт-Петербургского «Союза Искусств», сопредседатель Программного комитета

Коляденко Н. П. — доктор искусствоведения, кандидат философских наук, профессор, заведующая кафедрой истории, философии и искусствознания Новосибирской государственной консерватории имени М. И. Глинки

Литвин Т. В. — декан факультета философии, богословия и религиоведения РХГА, доцент, кандидат философских наук

Овечкина О. Б. — руководитель Голландского института в Санкт-Петербурге, кандидат филологических наук, доцент кафедры скандинавской и нидерландской филологии СПбГУ

Jörg Jewanski — Dr, Musicological Department, University of Vienna, Austria; Department Musikhochschule, University of Münster, Germany

ИСКУССТВО СЛОВА В АСПЕКТЕ СИНЕСТЕЗИИ

П. А. Флоренский отмечает: «Слово есть высшее проявление жизнедеятельности целого человека, синтез всех его деятельностей и реакций... выявленный аффект...». Слово обладает собственной выразительностью, но помимо этого передает ощущения «первой сигнальной модальности». Так или иначе слово связано с психологическим образом и физическим движением. Р. Якобсон считал очевидной зависимость значения слова от его звучания: «Как только некоторая последовательность фонем объявляется словом, она тут же начинает подыскивать себе значение». Именно проблема звука и смысла слова была главной темой исследований ученого. Р. Якобсон стал основоположником научного лингвистического подхода к исследованию синестезии.

Фонема как сложное структурное образование, соотношение звука и значения, их психофизическая основа привлекали внимание ученых в исследовании литературного слова. Акустические свойства языка сближают его с музыкой, и наиболее ярко представлена музыкально-интонационная сторона языка в поэзии. Искусство слова, которым владеют литераторы, для достижения наибольшей выразительности произведения предполагает наличие музыкальной составляющей языка. Ярко выражены музыкально-интонационные структуры языка в поэзии, при этом, как отмечает П. А. Флоренский, «мелодия почти опережает слово, поэт почти поет. Почти... Но в том-то и дело, что ищется слово, слово именно, или – нечто, ему подобное. В том-то и мука, что у поэта музыкальность есть музыкальность членораздельного слова, а не вообще звука». Нередко поэты, создавая эстетического пространства языка, применяют такую разновидность метафорического переноса как синестезия. Приведем несколько примеров температурно-зрительной синестезии в поэзии: «знаешь холод осени синий» (Есенин), «жгучий взгляд подснежников» (Пастернак), «так было холодно-бесцветно» (Тютчев). Встречается также и вкусо-слуховая

синестезия: «не твоих ли звуков сладость» (Блок), «а голос сладкий как мечта» (Лермонтов); обонятельно-слуховая: «одни уж запахи кричат» (Майков). Синестезия пронизывает эстетическое вербальное пространство, создаваемое художниками слова и отображает взаимосвязь когнитивных и языковых процессов.

Вербальное декодирование визуального эстетического сообщения – произведения изобразительного искусства является, на наш взгляд, основной задачей ораторского мастерства искусствоведа. С одной стороны, существует мнение о непереводаемости живописного кода в вербальный, так как «слова выражают чувства, но не имитируют картины. Это два разных языка» (Арагон), но отметим и противоположную точку зрения: «искусствоведческий язык в известной мере воспроизводит художественную действительность» (Даниэль). Интерпретируя живописное произведение искусствоведа, пользуясь естественным языком, прибегает к искусству слова и создает эстетическое вербальное пространство. Экспрессия слова в искусствоведческом дискурсе достигается с помощью звукообразных средств и стилистических приемов, и при этом характерным элементом интерпретации является применение эстетической синестезии.

Синестетические сочетания, активно функционирующие в искусствоведческом дискурсе различных национальных языков, безусловно, играют большую роль во французском и русском языках как носителях глубоких живописных и искусствоведческих традиций. Определение роли данных языковых номинативных средств в дискурсообразующем лексиконе позволит доказать их уникальность и специфичность — с одной стороны, и выявить универсальные характеристики, создающие целостное синестетическое поле, — с другой.

Бахтияр Нуржанулы Акимжанов (Казахстан, Алматы)

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ТЕМАТИЧЕСКИХ И СТИЛЕВЫХ ТЕН- ДЕНЦИЙ В ТВОРЧЕСТВЕ КАЗАХСКИХ УСТНО- ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ ПЕВЦОВ-КОМПОЗИТОРОВ

Казахские песни всегда вызывали интерес у представителей других национальностей. В целом, когда возникает мысль о том, в какое время происходит развитие этих мелодий, кто их совершенствует – в первую очередь возникает ответ: эпоха салов-серэ (XVII-XIX вв.).

В настоящее время изучение данной песенной традиции осуществляется различными способами. В казахском музыковедении и в теории, и на практике обозначены широкие возможности для исследования песен салов и серэ в жанровом и стилевом отношении. Тем не менее творчество устно-профессиональных композиторов указанного периода предполагает дальнейшее изучение с точки зрения национального и индивидуально-авторского стиля.

В качестве ярких и убедительных образцов можно назвать две одноименные песни «Сұрша қыз», которые могут служить реальным примером творчества певцов, живших в период развития и становления искусства салов и серэ. Один из них – Жаяу Муса Байжанулы (1835 г. р., близ озера Жасыбай в Баянаульском районе Павлодарской области, родился и умер в Акшоки, 1929 г.), второй – композитор, знаменитый борец, поэт, певец Балуан Шолак Баймырзаулы (1864 г. р., в Енбекшильдерском районе, бывшей Кокчетавской области, скончался в 1919 г.). В каждой песне есть много общего и особенного в сравнении с одноименной. К примеру, обе песни разные, но написаны на тему любви, обе имеют своего конкретного «адресата», «скрытого» под названием «Сұрша қыз», в обеих нашли отражение трудности в судьбе автора – это общие признаки. Однако, эти песни принадлежат разным авторам и при вдумчивом отношении даже при наличии исполнительских версий и многовариантности в целом их нельзя перепутать друг с другом.

В «Сурша кыз» Жаяу Мусы, с мелодичной стороны похожей на песню «Гаухар Кыз», проявляется трагедийное «начало». А «Сурша кыз» Балуана Шолака, перекликающаяся с другими песнями в его творчестве, образована сочетанием веселой (игривой) мелодии и слова. В целом ее музыкальная природа, композиция, текст, особенности исполнения не вызывают сомнений, что это – его оригинальное произведение. В тексте много поэтических строк с шутками. И мелодия звучит так же приподнято, весело. «Сурша кыз» была записана на грампластинку в 1934 году в исполнении Сары Ескызы в фортепианном сопровождении А. Затаевича. По строкам в припеве «Ғашық болып қосылып, құмарымды қандырды-ай» чувствуется, что это не «про журавля в небе», а про свою любимую жену. Это и есть обоснование тому, что писатель Сабит Муканов писал в своей книге «Балуан Шолак»: «Приехав в Жетысу, он сочинил песню “Сурша кыз”, посвященную своей оставшейся далеко Галие». Значит, «Сурша кыз» – не имя девушки, а ласкательное имя Галии. Эта песня была в числе 12 песен, записанных известным исследователем Б.Г.Ерзаковичем от Кенена Азербайбаева, передавшего песни Балуана Шолака. В его песне «адресат» может быть конкретизирован (в отличие от текста песни Жаяу Мусы, отражающей состояние человека, потерявшего свою возлюбленную). Его мы определяем в опоре на событийную канву жизни композитора, нашедшую отражение в источниковедческой литературе. У Б.Г.Ерзаковича есть данные в отношении этой песни, зафиксированные им собственноручно (ее нотный текст записан в исполнительской версии Косымжана Бабакова).

В заключение добавим, что такие песни встречаются в песенном «копилке» чуть ли не каждого из профессиональных певцов-композиторов. К примеру, «Гауһартаһ», «Гауһар кыз» встречаются как в творчестве Жаяу Мусы, так и у Асета Найманбаева, а кроме того и в народной традиции; песня «Ляйлим» встречается у Мусы Байжанулы, а у Биржан сала Кожагулова есть «Ляйлим Шырак». В целом, если рассматривать эту тему в более широком масштабе, можно констатировать, что функционированием искусства салов и серэ в одну эпоху предопределено то, что общность исто-

рических событий того времени, признанный народом привилегированный статус в обществе, склад тонкого и изысканного чувствования в силу идентичности особого образа жизни способствовали появлению тематических и стилевых «пересечений» в их творчестве.

Г.Н. Акпарова (Астана, Казахстан)

СТИЛЕВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ КАЗАХСТАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ ПОСЛЕДНИХ ДЕСЯТИЛЕТИЙ

Актуальность темы определяется необходимостью создания целостной картины камерно-инструментальной музыки Казахстана последних десятилетий, которая находилась в сфере творческих интересов, начиная с ее зарождения и в течение всего XX века.

Новизна и характерность профессиональной казахской музыки этого этапа — особое сочетание ярко национальных черт музыкальной выразительности и европейского музыкального языка и форм в разных жанрах и, в частности, камерно-инструментальной сфере.

Для последних десятилетий характерно утверждение национально-самобытных черт в русле синтеза национальных источников и форм европейского музыкального мышления, что усилило тенденцию к различному преобразованию фольклорных источников, связь с которыми становится более опосредованной. В процессе развития заметно стремление раскрыть глубинные закономерности традиционного искусства, найти новые жанровые решения, расширить возможности композиции и ладогармонического языка. Камерно-инструментальной музыке отводится ведущая роль в эволюции национального стиля. Творческая активность всех авторов способствовала существенным сдвигам в этой области. В целях осмысления этих вопросов аналитический обзор получают произведения ведущих авторов. В эти годы появляется плеяда мо-

лодых композиторов, творчество которых отличается оригинальностью и неординарностью мышления.

Выявляются индивидуальные жанрово-стилистические черты камерно-инструментального творчества композиторов данной временной фазы. Композиторы, стремясь использовать типичные черты и структуры, сложившиеся в европейской и русской культуре, в то же время вносят новые черты в их трактовку, вкупе с усложнением музыкального языка, свободой образных характеристик, глубоким отношением к фольклору, смелыми творческими поисками национального стиля. Сочинения этих лет значительно отличаются оригинальными исканиями в области художественной формы, современной философско-нравственной проблематикой.

Отличительной чертой указанного этапа стало обращение многих композиторов к старинным жанрам. Однако возрождение старинного жанра не определяло использование музыкального языка эпохи барокко. Музыка пронизана современными техническими приемами.

Интенсивное развитие профессионального искусства, рост исполнительских сил требовали от композиторов создания новых произведений концертного плана. Значительно расширился спектр инструментов и тембровое наполнение камерной музыки. Именно в этот период из-под пера композиторов выходят инструментальные сонаты, ансамблевые сочинения различного состава, сочинения полифонических жанров.

Формирование камерного стиля имел принципиальное значение для эволюции всей композиторской музыки Казахстана. Определяющим, безусловно, было новое содержание, требующее новых форм выражения. Кардинальные поиски в области языка, формы и жанров неизбежно вели к применению небольших, но обладающих неограниченными выразительными возможностями камерных составов. Новому витку в развитии камерного творчества также содействовало заостренное внимание общества к вопросам культурно-интеллектуального порядка и в огромной степени развитие профессионального исполнительства.

И. Г. Александров (Санкт-Петербург)

СЛОВЕСНО-МУЗЫКАЛЬНАЯ ОБРАЗНОСТЬ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ КОМПОЗИТОРА ИВАНА АЛЕКСАНДРОВА

Доклад посвящён анализу некоторых особенностей творчества композитора Ивана Александрова.

Прежде всего, необходимо отметить, что русская и мировая художественная литература являются для композитора неиссякаемыми источниками вдохновения. В творчестве композитора присутствует тяготение к программности в симфонической (диптих "Зимние сцены", по мотивам "зимних" строф "Евгения Онегина" А. Пушкина) и камерно-инструментальной музыке («1882. Москва, Плещеево», сюр по мотивам пребывания К. Дебюсси в России, "Сон", поэма по прочтении Ив. Бунина, для фортепиано и др.).

Среди произведений композитора преобладают вокальные сочинения для различных составов: от дуэта сопрано и кларнета (Кантата на сл. О. Очкасова, где столь лаконичный состав символизирует осеннее одиночество) до камерной кантаты по творениям Велимира Хлебникова "Песни времирей" для тенора и шести инструментов и сочинений для хора *a capella*. В многочисленных сочинениях для голоса и фортепиано отчетливо проявляется интерес к переходным состояниям человеческого бытия: встречи и расставания любящих людей, память, смерть, бессмертие. Фортепианная партия в песнях и романсах не только создаёт звуковой фон, но комментирует стихотворный текст, а порой выявляет скрытые смыслы, меняя восприятие стихотворного текста; нередко фортепиано берёт на себя смысловую нагрузку вокальной строки, "допевая" то, что должен был бы спеть солист.

Такое интонационное замещение человеческого голоса различными инструментами прослеживается и в сугубо инструментальной музыке: "рекрутские частушки" и "плачи" в Скерцо из Струнного трио, "хорал" в пьесе "Сон", подражание индийскому пению в Мантре для виолончели и ф-но, полифонизированная песня-пляска в Частушке для фортепиано и др.

Наибольшее предпочтение в выборе текстов композитор отдает А. Пушкину и поэтам "Серебряного века": А. Блоку, Ив. Бунину, С. Есенину, В. Хлебникову и др. В особенностях стиля композиторов эпохи "Серебряного века" можно проследить и становление музыкального языка Ивана Александрова: импровизационность и рафинированность гармонического языка Н. Метнера и Н. Голованова, лиро-эпическая мощь С. Рахманинова, его же разнообразие и развёрнутость фортепианной фактуры, упругая ритмичность и терпкость линейных соединений С. Прокофьева, наконец, оперирование древними и народными ладами, колокольность Г. Свиридова и К. Дебюсси – всё это создаёт стиль Ив. Александрова, несмотря на, казалось бы, неизбежный эклектизм, монолитный и самобытный.

Как удачный пример "самобытной" эклектики можно рассматривать камерную кантату "Песни времий". Составленная из различных поэтических текстов Велимира Хлебникова, она представляет собой звуковой портрет поэта – Председателя земного шара, смелого реформатора русского поэтического языка, творца "зауми", слившего воедино в своей поэзии звуки природы и человеческой речи, славянскую мифологию и теорию относительности Эйнштейна.

Блеск поэтической игры и фантазмагория образов, подражание "языку птиц", уханью Лешего на болоте, степной дудке, звукопись пейзажа – всё это вызывает потребность в постоянной смене стилистики (алеаторика, додекафония, расширенный мажор-минор), инструментария (от tutti до дуэта тенора и валторны), жанра (вплоть до некоей имитации рэпа). Единству композиции кантаты способствует ладово-интонационный комплекс, прослеживающийся во всех частях сочинения. Духовые инструменты выступают на равных правах с певцом, иногда имитируя пение, а временами развивая и замещая поэтическую интонацию. В последних частях цикла – осознание одиночества и отчуждённости творца в мире: музыка тяготеет к большей статичности. Певец, словно поражённый "незапным мраком", не поёт, а декламирует стихи на фоне колокольного звона. Кантата заканчивается пантеи-

стическим реквиемом, в котором, по замыслу композитора, все исполнители, прорываясь сквозь оболочку музыки и слова, становятся мировыми стихиями, погребаящими тело Поэта.

В. Ю. Антипова (Саратов)

ИНДОНЕЗИЙСКИЙ ТЕАТР ВАЯНГ КАК СИНТЕЗ ИСКУССТВ

Театральное искусство островов Малайского архипелага представляет собой интереснейший элемент культуры и на протяжении столетий бережно сохраняется в неизменном виде. На территории Индонезии культивируются различные формы театрального искусства: это представления статичных изображений ваянг бебер и спектакли театра теней ваянг кулит, разыгрывающиеся при помощи плоских кожаных кукол позади подсвеченного белого экрана. Широкое распространение получили театральные постановки объёмных деревянных кукольных фигур ваянг голек, а также разыгрывающиеся при помощи актёров спектакли ваянг вонг.

Одним из символов искусства «земли вулканов» являются спектакли ваянг кулит, разыгрывающиеся при помощи плоских кожаных кукол, располагающихся позади подсвеченного белого экрана. Зрители находятся по другую сторону полотна и наблюдают за причудливой игрой теней. Первые упоминания о данных театральных представлениях в Индонезии встречаются в надписях IX–X вв., согласно которым в те времена артисты театра жили при дворцах яванских царей и являлись выходцами из Индии. Излюбленными сюжетами были сцены из «Махабхараты» и «Рамаяны», а также традиционные индонезийские сказки, генезис которых относится к архаическим временам.

Осуществляет представление ваянг кулит кукловод – данланг: он не только приводит в движение и озвучивает марионеток, но также комментирует разыгрывающиеся события и даёт указания аккомпанирующему ансамблю. В связи с тем, что представле-

ния ваянг кулит приобретают культовый характер, даланг воспринимается не как артист, но священнослужитель. Показательно, что наряду со служителями храмов, далангу дано право освящать воду.

Широкую популярность и в наши дни сохраняют спектакли ваянг вонг – это особая форма индонезийского театрального искусства, выступающая в качестве синкретического жанра и объединяющая театральные представления, музыку и танцы. Создателем ваянг вонг считается король провинции Клунгкунг (восточная часть острова Бали) Далем Геде Кусамба (1772–1825), некогда давший указание создать новую театральную форму, в которой сюжет эпоса «Рамаяна» разыгрывался бы артистами в деревянных масках. Прообразом для ваянг вонг выступили спектакли ваянг кулит; именно в соответствии с декором плоских кукол создавались маски и головные уборы персонажей, пластика актёров имитировала угловатые движения кукольных шарнирных рук и ног.

На Яве в настоящее время данная форма танцевального искусства существует в виде рамаяна балета, получившего колоссальную популярность в центральной части острова. Впервые данное представление состоялось в 1961 году, и в настоящее время еженедельно по несколько спектаклей разыгрывается на территории храмового комплекса Прамбанан – одной из главных яванских туристических достопримечательностей. Зрителям демонстрируются лишь ключевые эпизоды нарратива, в качестве связок между ними выступают реплики комментаторов.

Важнейшим элементом представлений ваянг является музыкальное сопровождение; аккомпанирующую функцию выполняет гамелан – ансамбль индонезийских музыкальных инструментов (это клавишные ксилофоны и металлофоны, наборы гонгов-котелков, подвесные гонги, барабаны, духовые и струнные инструменты). Для музыкального оформления спектаклей может использоваться любое количество исполнителей, но не менее восьми.

Звучание гамелана во время спектакля следует за движениями персонажей, создаёт необходимое настроение, характеризует чувства и состояния героев, служит опорой ритмизованной речи кукловода. Каждая тема, исполняемая гамеланом, соответствует

какому-либо персонажу, эпизоду повествования или поэтическому образу: появлению персонажей в сценическом пространстве, характеристике полных печали и трагизма ситуаций и т.д.

С древнейших времён разнообразные театральные представления Малайского архипелага знакомят зрителей с мифологией и историей страны, формируют мировоззрение, эстетические вкусы, модели поведения. Объединяя воедино выразительность различных видов искусств, они не утрачивают своего непреходящего значения для индонезийского социума и в настоящее время.

Е. Д Богатырева (Самара)

НА ГРАНИЦАХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОЦЕССОВ: СИНТЕЗ, ПРОИЗВОДСТВО, ИНТЕГРАЦИЯ

За последнее столетие можно наблюдать возникновение множества форм, которые определяют либо новые виды искусства, либо расширяют наши представления об уже существующих. Между искусствами осуществляется постоянное взаимодействие, а их границы оказываются проницаемы.

Искусство тестирует для себя новую публичную сферу общественной жизни, критикует идею автономии искусства как буржуазную, выдвигает новые идеи художественной практики, что отвечает изменению характера материальных возможностей и духовных запросов, общему кризису социально-политических систем.

Благодаря социальным сдвигам искусство выходит в новые для себя среды и состояния, порождает новые типы художественного синтеза, осваивает область технического производства, что заставляет посмотреть на него не только как на участника определённого рода событий, но и как на инструмент социальной практики и культурной политики.

Выдвижение вопроса об искусстве, что оно такое, симптоматично, как повсеместны и попытки, удачные и не очень, расширять само его понятие до новых художественных практик, которые могут подрывать, либо вовсе отменять сами основы его существования (что можно найти как в деструктивных течениях западного антиискусства – дадаизме, сюрреализме, так и в повороте к производственному искусству, довольно бурно обсуждаемому в 20-е годы). Разработки новых художественных институций, ищущих синтеза научной теории, художественной практики и социального ангажмента (ГАХН здесь будет самым первым примером) объединяет в 20-е годы лучшие умы России.

Этот процесс, будучи в 30-е годы насильно оборван, либо загнан в прокрустово ложе тоталитарных идеологий, уничтоживших замыслы великого будущего *Kunstwissenschaft* и обесмысливших славное прошлое искусства, заставляет по-новому осмыслить и жесты возвращения к идее «синтеза искусств» в конце 20 века-начале 21 века. Довольно заметно, что сама эта идея переходит в режим констатации факта психосоматического свойства (синестезии), обретает почву научно-технического производства (провозвестником современных синтезов искусств здесь цветомузыка), тестирует оборот «регресса в архаику», под которым могут пониматься широкий диапазон культурных практик – от регрессологий в порядке мифических «прошлых жизней», состояний широко понимаемой (и уже свободно выбираемой) религиозной культуры (в формате нью-эйджа), до попыток выстроить новые форматы нескучного повторения того, что вышло из моды и потребления (шансы на внимание у авангарда, классического искусства и соцреализма здесь уравниваются)

В задачу доклада является показать, как различие способов оформления материала, таких как «синтез, производство и интеграция», задаёт понимание художественного процесса, каким он предстаёт сегодня, как при этом определяются порядки эстетического опыта, не только коллективной чувственности, оглядка на *General Intellect* множества.

Г.Н. Боева (Санкт-Петербург)

«ЗЕЛЕННЫЕ БЕРЕГА» Г. АЛЕКСЕЕВА КАК ОПЫТ СИНЕСТЕТИЧЕСКОГО РОМАНА

Доклад посвящен роману «Зеленые берега», написанному в 80-е гг. ленинградским поэтом (опубликован в 1990 г.), основоположником петербургской школы свободного стиха Геннадием Алексеевым (1932–1987). Это его единственный роман. Архив поэта хранится в Рукописном отделе Пушкинского Дома (ИРЛИ) и еще не полностью каталогизирован. По образованию Алексеев был архитектором, синтезу искусств посвящена его кандидатская диссертация, он много лет читал лекции по искусствоведению. Алексеев был еще и талантливым художником, и его картины прекрасно вписываются в то направление неоавангардистского западноевропейского искусства, которое нам знакомо по картинам Д. де Кирико, Р. Магритта.

Некоторыми критиками «Зеленые берега» были восприняты как «послевкусие» «петербургского текста». В сети есть ресурс Н. Горбунова, посвященный исчерпывающе полному воссозданию «топографического подстрочника» романа.

Сюжет романа связан с явлением герою (альтер-эго автора) призрака известной певицы начала XX века Ксении Брянской (ее прототипом послужила Анастасия Вяльцева), с которой у них вспыхивает роман. Действие происходит одновременно в 1983 и в 1908 гг. Коренной петербуржец, знаток города, Алексеев особенно ценил модерн, и этот стиль любовно воссоздан им в романе.

Картины героя романа, описанные в романе, – «двойники» картин Алексеева (они буквально «списаны» с картин автора). Становясь предметом рефлексии их творца (герой рассуждает об их «абстрактности», «плоской двухмерности», отсутствии лиц у изображенных людей), они своим стилем определяют хронотоп романа, который можно описать как «стоящее», антиисторическое время. В этом времени возможно встретиться с людьми из прошлого, перемещаться одновременно по Ленинграду и Петербургу начала века. В романе немало интертекстуальных отсылок – к Го-

голю, Достоевскому, Андрею Белому, Вагинову, а также Лермонтову («крымские страницы» романа).

Зрение Алексеева-романиста – преимущественно визуальное. Помимо экфрасисов картин героя, в нем есть и «оживающие» портреты, витражи в старинных подъездах, архитектурные сооружения, предметы декоративного искусства. Можно сказать, что роман и есть экрасис застывшего в двух измерениях города-призрака. Обращает на себя внимание обилие цветowych эпитетов – в названии романа тоже подчеркнут прежде всего цвет недостижимых берегов, застывших во вневременном пространстве мифической реки из сновидения героя.

Экфрасисы в романе имеют отнюдь не «декоративный характер» – они напрямую связаны с сюжетом: например, картина «Поклонение», которую герой отдает возлюбленной, становится предвестием ее гибели (Брянскую прямо на сцене убивает фанатичный поклонник).

В то же время в романе присутствует и музыка, воссоздаваемая словом: героиня – знаменитая певица, и повествователь вербализирует свои впечатления от ее пения, от посещения театра, филармонии (в Большом зале филармонии, бывшем Дворянском собрании, и обрывается жизнь Брянской).

Таким образом, «Зеленые берега» можно расценивать как интереснейший опыт синестетического романа, как репрезентацию синестезии, свойственной мировидению его автора.

В ходе доклада планируется демонстрация слайдов с картин Алексеева.

О. В. Бочкарева (Ярославль)

СИНЕСТЕТИЧЕСКИЕ СВЯЗИ В ОПЕРНОМ ИСКУССТВЕ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА Л. В. СОБИНОВА)

Автор считает, что художественный образ в оперном искусстве, рождается в пространстве синестетических связей «слово –

звук – изображение – сценическое движение». Синестетический подход к анализу исполнительской деятельности Л. В. Собинова в оперном творчестве имеет значительные перспективы, так затрагивает весь полимодальный комплекс зрительных и слуховых, живописных и пластических, световых и цветовых решений. Сценическое бытие роли является основным средством передачи замысла и воли исполнителя, который в своем творчестве опирается на ремарки композитора. В оперном спектакле нет мелочей, продумывается все основательно: постановочная часть (общая структура и композиция спектакля, мизансцены, художественное оформление сцены, костюмы, сценография) и музыкальная часть (исполнительские нюансы, элементы музыкально-сценической выразительности и др.).

Опера — это синтетический жанр, изначально ориентируемой на комплексное сенсорное восприятие в процессе театрально-сценической интерпретации, объединяющей в себе композиторскую интерпретацию (музыкально-выразительные средства) и постановочную интерпретацию (средства театрально-сценического искусства). В процессе постановки оперы возникает диалектическое единство воссоздания авторского замысла композитора и порождение собственно режиссерского видения спектакля. Театрально-сценическая природа оперного спектакля предполагает постановку проблемы и об исполнительской трактовке сценического образа. В оперной партитуре уже предполагается определенное решение спектакля, так как определена сюжетная линия, напечатан план ее развития, даны музыкальные характеристики главных действующих лиц, их взаимоотношений, указан колорит и атмосфера действия, отсылающие к определенному историческому жанру.

В 1900 г. Л.В. Собинов побывал в Художественном театре на спектакле «Снегурочка» (Островский). Особенно ему понравился В. Качалов в роли Берендея, о чем он сообщает в письме к Н.А. Будкевич 24 сентября 1900 г. «Качалов фигурой, голосом, интонацией дает то, что мне всегда хотелось в опере. Столько мягкости, добродушия, какого-то патриархального спокойствия и величия в его Берендее». Царь сказочного царства Берендей – Л.В. Собинов,

символ воплощения лучших качеств личности: мудрости, справедливости, теплоты и чуткости в опере Н.А. Римского-Корсакова «Снегурочка» поет: «Полна, полна чудес могучая природа». Исполнение этой арии кажется не случайным, а закономерным: природа одарила его великолепными данными артиста и неповторимым тембром голоса. В отзыве для газеты «La Passeveranta» 22 декабря 1904, когда состоялся дебют Л.В.Собинова в партии Эрнесто (опера «Дон Паскуале») в La Scala мы читаем: «Тенор Собинов был откровением. Это – голос золотой, с металлическим блеском, выразительный и в то же время свободно льющийся, богатый звуком и подкупающей прелести». Критик также отмечает «тонкость голосовых модуляций», «мастерство передачи, внушенных чистейшими традициями».

Вот как описывает свое впечатление от пения Л.В.Собинова писатель В.Астров: «Первым слушал я Собинова. Ну как же его описать словами? Всякое сравнение будет грубо. Тебя насмешит, если я скажу, что слушал с физическим наслаждением, будто я ем сочную ароматную грушу дюшес... Собиновский тенор напоминает иногда поющий инструмент в оркестре (из деревянных что ли или виолончель), который нет-нет, да и схватит за душу своим звуком. Я не поклонник сентиментальных персонажей, как Ленский, но красота есть красота, и я сдаюсь, играет он так, что всю жизнь буду теперь видеть Ленского живого и жалеть о его сгубленной юности».

Задача исполнителя — стремление донести до слушателей свое представление о сценическом облике персонажа, в этом ему помогают режиссер, сценограф, разрабатывая пространственно-пластическое, динамическое решение той или иной сцены, опираясь на точные указания автора партитуры, его заметки, эскизы и т.д. Все это помогает певцу в освоении роли, в его стремлении сделать персонаж своим, исходя из собственной органики. Объемный синтетический образ рождается во внутреннем представлении певца, в комплексе внутренних слуховых, визуальных, цветовых, пластических представлений. Процесс от «вызревания» до исполнения роли проходит несколько этапов, выделяемых достаточно условно:

подготовительный (знакомство с партитурой, либретто оперы, его литературной основой, разучивание партии); репетиционный (поиск основных линий взаимодействия с партнерами, с оркестром, формирование драматургии образа, видение линий его развития); сценический (исполнение роли в присутствии публики). В процессе работы над ролью в сознании певца вызревает полимодальный художественный образ, который имеет целостную, синтетичную природу, объединяя в себе звук, слово, цвет, объем, пластику, костюм, выражение лица и т.д. Полимодальные составляющие художественного образа обеспечивают возможность работы певца в разных направлениях (от точного выполнения нотного текста до осознания элементов костюма). Благодаря механизму подбора дополняющих друг друга полимодальных элементов, задаваемых композитором параметров, исполнителю удается раскодировать замысел автора, а также обрести в своем исполнении новые смыслы в опоре на синестетическую модель.

Р. Р. Будагян (Москва)

ПРИМЕНЕНИЕ ЭЛЕМЕНТОВ ЦИФРОВИЗАЦИИ И ВИЗУАЛИЗАЦИИ В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ РУБЕЖА XX-XXI ВЕКОВ

Одной из актуальных проблем, происходящих в современной музыкальной культуре процессов является активное применение в своем творчестве музыкантами, режиссерами, дизайнерами-визуализаторами элементов цифровизации и визуализации. Данные этапы преобразования современной музыкальной культуры приобрели свою актуальность именно по той причине, что на рубеже XX-XXI веков в музыкальном искусстве начался активный процесс перехода средств массовой коммуникации на новые, цифровые технологии реализации и доставки аудиовизуальной информации до современных слушателей. Результатами своей деятель-

ности, а также ее большой популярностью, современные специалисты доказывают взаимосвязь творческого замысла, создаваемого ими произведения, с технико-технологическими средствами его реализации.

Именно внедрение элементов цифровизации и визуализации в деятельность современных исполнителей способствует максимальному раскрытию творческого потенциала режиссеров, музыкантов, визуализаторов, влечет за собой появление абсолютно новых по стилистике и эстетике аудиовизуальных произведений, а также способствует кардинальному изменению современного музыкального искусства в целом. Новая экранная стилистика реализуется в том случае, когда в аудиовизуальных произведениях применяются радикально новые технологические и технические средства создания изображения и звука.

Благодаря активному применению компьютерных технологий в современном музыкальном искусстве, наряду с творчеством реальных исполнителей, особую актуальность начинает приобретать и деятельность виртуальных (ирреальных) музыкантов. Для реализации концертных выступлений современных виртуальных исполнителей режиссерами активно применяются такие эффекты визуализации и цифровизации, как звуковая и визуальная иллюстративность, создание голограмм, псевдо-объемной проекции, виртуальной реальности, а также масштабирование различных предметов и объектов.

Диалектика применения элементов цифровизации и визуализации в современном музыкальном искусстве заключается в том, что с одной стороны внедрение новых информационных технологий в область музыкальной культуры ведет к примитивизации вкусов массовой аудитории, стиранию границ между профессиональным и любительским искусством. С другой стороны, техническое и технологическое развитие современной музыкальной культуры способствует обогащению возможностей преобразования реальности, применению нового инструментария, предоставлению широчайших возможностей для создания актуального экранного образа,

максимальному раскрытию творческого замысла режиссеров, дизайнеров-визуализаторов.

Визуализация современного музыкального искусства основана на непрерывном поиске собственного языка, а также характерных средств выразительности. Значительный художественный прорыв современного музыкального визуального искусства был определен применением цветовых решений кадра, новых приемов монтажа, созданием трехмерной проекции, эффектов дополненной реальности и др. Таким образом, мы смело можем утверждать, что современное музыкальное искусство неразрывно связано с техническим прогрессом. Использование элементов цифровизации и визуализации в современном музыкальном искусстве способствовало не только расширению возможностей работы режиссеров и дизайнеров-визуализаторов с изображением и звуком, но и качественно изменили техническую составляющую современного искусства.

В. В. Будников (Хабаровск)

ИНТЕРМОДАЛЬНЫЕ МЕХАНИЗМЫ ФОРМИРОВАНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ТЕКСТА ПИАНИСТА

В статье показан синестетический механизм взаимообусловленности исполнительской экзистенции и перцептивного опыта, который влияет на формирование тембральной «поверхности» фортепианной фактуры в исполнительской деятельности пианиста. Тембральность фактуры структурируется на уровне интрамодальной синестезии посредством «тактильного» вслушивания в музыкальные горизонталь и вертикаль.

Музыкальный исполнительский процесс — сложный механизм осуществления художественного образа, который обусловлен целостным комплексом взаимоотношений перцептивных уровней: душевном, тактильном, звуковом. Исполнитель, анализируя их взаимосвязь, соотносит образ со структурами своего экзистенциального бытия. Для понимания механизмов взаимодействия сен-

сорных каналов, обеспечивающих «жизненность» образа, предлагается привлечь синестетическую концепцию Б. Галеева, рассматривающего синестетичность как системное свойство художественного мышления. Концепция систематизирует перцептивный «космос» человека. Проецируя систему Галеева на исполнительский процесс, сделаем акцент на тех синестезиях, которые в большой мере относятся к музыкально–исполнительскому искусству, – проприоцепции (пластическом ощущении положения тела в пространстве, моторике) и интероцепции (качественном состоянии внутренних душевных процессов, эмоциях). Проекция, как целостная перцептивная «оптика», дает возможность расширить поле взаимообусловленности основных сенсорных каналов (тактильного и звукового), задействованных в исполнительском процессе.

Глубокий механизм, наиболее точно определяющий слуховые представления о музыкальном времени в контексте исполнительского процесса, определяется нами как интероцептивная слухо-тактильная синестезия. Она ассоциирует экзистенциальную конституцию исполнителя со звучащим художественным образом.

Для подчеркивания важности иррационального, трудно поддающегося дефиниции, свойства синестезий, Галеев вводит понятие протопатического компонента (элементарность эмоций), в противовес интеллектуальному характеру эпикритического компонента (интеллектуальность эмоций). Эта синестетическая координата, свойственная любому сенсорному каналу, обнаруживает связь между «темной» сферой подсознания и сознанием. В контексте музыкального искусства это доказывает опосредованность звукового образа исполнительской экзистенцией.

В своем протопатическом компоненте предлагаемая нами сложная синестезия определяет особое исполнительское ощущение дления времени. В направлении же образования связей на уровне эпикритического компонента синестетический механизм «объективирует» глубинные энергии восприятия безостановочного потока времени, дления, и оформляет его в понятиях пульсации, метра, размера, такта. Исполнитель через взаимодействие генерируемых им «метрического» времени («объективного») и

экзистенциального («реликтового», нечленораздельного) тактильно формирует ощущение исполнительской естественности высказывания и свободы.

На представлении о глубинных перцепциях своего экзистенциального присутствия (времени) исполнителем, как нам представляется, строится «внешняя» (по отношению к первой) – «пространственная» проприоцептивная слухо-тактильная синестезия. Для нее характерны исполнительские точечные мгновения «схватывания» фактурно-гармонической вертикали. «Внешность» ощущения выявляется в направленности исполнительского внимания на тембральную поверхность ячеек фактуры в чередованиях ее вертикальных «срезов». Каждая ячейка представляет из себя «схватенное» в цельности тембральное «встраивание» (монтировка) одного звука в другой. Его принципиальная одновременность является условием существования явления тембральности, она обеспечивает слитность. Динамическая расслоенность вертикали во мгновенном схватывании через способы маскировки («закрытия» одного звука другим) и монтировки («встраивания» одного звука в другой) дает оформление необходимой тембральной краски.

Дление и одновременность – априорные ощущения в созерцании экзистенции самого воспринимающего исполнительского сознания. Эти ощущения структурируют действие синестетического механизма через музыкальные понятия горизонталы и вертикали. В эпикритических перцептивных слоях механизм «выходит» на взаимодействие с пространственными акустическими координатами сенсорной картины и обеспечивает функционирование особой интрамодальной синестезии. Ее важность для нас объясняется пониманием взаимосвязи ощущений внутри моносенсорного материала (звука) на уровне структуры и модальности. Например, как взаимосвязь тактильных представлений о музыкальной фактуре и тактильных «эквивалентов» ее тембральности.

М. Э. Вильчинская-Бутенко (Санкт-Петербург)

ИДЕАСТЕЗИЯ КАК «ИСКУССТВО ПРОНИКНОВЕНИЯ»: ТВОРЧЕСТВО УЛИЧНОГО ХУДОЖНИКА JR

Современная эпохатрактруется как эпоха «экономики впечатлений». Период, когда созданное художником произведение искусства становилось артефактом, в начале XXI века сменился периодом, когда искусство стало синонимом события. Современные художники стремятся находить новые возможности для желаемого синтеза, не столько преобразуя реальность, сколько работая с нашим способом восприятия реальности во всем ее многообразии. Одним из ярких примеров такого перформативного искусства выступает городское (урбанистическое) искусство в многообразии своих форм (граффити, стрит-арт, паблик-арт, перформанс, акционизм). Поле развития урбанистического искусства предполагает самые разные эксперименты, вовлекающие зрителя в действие на правах полноправного участника.

В соответствии с теорией идеастезии Danko Nikolić, искусство реализует себя в случае, когда интенсивность смысла, порожденного определенным творением, и интенсивность переживаний, вызванных этим творением, уравновешены. На примере творчества французского «фотографера» (т.е. фотографа и граффити-художника) JR (Жана Рене) рассматриваются главные характеристики синтеза искусств:

(а) особая работа с чувственностью (проекты «Портреты поколения» (Франция), «Женщины – это герои» (Бразилия, Сьерра-Леоне, Либерия, Кения, Индия, Камбоджа), «Морщины города» (Китай), «Не ошибка» (Пакистан), балет Les Vosquets, оптические анаморфные инсталляции на площади перед музеем Лувр и др.);

(б) эффект трансформации зрителей, причастных к этой чувственности; особый способ сблизиться со зрителем / прохожим / интерпретатором (международные арт-проекты «Лицом к лицу», «Unframed», «Inside Out» и др.).

Таким образом, искусство JR эффективно сочетает понимание с чувством, а ощущения от произведения искусства сочетаются с пониманием. Сущность и специфика творческих экспериментов JR заключается в следующем: (а) предъявление и реализация через флайпостинг «права на город» (по А. Лефевру); (б) интеграция в сферу искусства «людей улицы» (тех, кто не ходит в музей); (в) создание уникального по своей природе первазивного (всеобщего, всемирного, совместного) искусства; (г) отказ от использования цвета для провоцирования сенсорных ощущений: черно-белые фотографии производят настолько мало ощущений, насколько это возможно, при этом они дистанцированы от яркой цветной рекламы; истинные ощущения, которые JR вызывает своими фотографиями, связаны с социальными аспектами искусства.

Выводы. Синтетизм мышления – одна из главных составляющих художественного творчества JR как автора и создателя арт-проектов, а также необходимое условие для участников перформативных экспериментов по получению ими художественного опыта.

М. В. Воинова (Москва)

ОРГАННОЕ ИСКУССТВО И СИНЕСТЕЗИЯ

Орган как инструмент самым непосредственным образом связан с тембром и красочностью музыки, её влиянием на восприятия и ощущения, причем как на чувственном, эмпирическом уровне, так и эстетическом. Звук в органе изначально рождается как тот или иной тембр, поскольку инструмент не звучит, пока не включить тот или иной регистр (из списка регистров – диспозиции). И, в отличие от любого другого инструмента, который может звучать вне зависимости, как именно извлекается звук, ибо в нашем сознании изначально существуют понятия «звук скрипки», «звук рояля», звук «голоса», «звука органа» вообще как такого не

существует. А существует конкретный тембр или регистр (или их комбинация), взятый в конкретный момент времени из существующих в диспозиции.

Таким образом, политембровая природа инструмента вызывает ассоциацию с полихромностью в визуальном искусстве. Поскольку каждый тембр воспринимается индивидуально, то палитра всех органных тембров будет «раскрашивать» звучание, создавать особый цветовой колорит также по собственным принципам.

Гений XX века, французский органист и композитор Оливье Мессиа́н разработал в своем творчестве метод «омузыкаленной живописи» и создал уникальную систему синестетического восприятия на уровне музыкально-теоретической концепции, в частности, гармонии, которую изложил в 7 томе своего трактата «О ритме, цвете орнитологии» (1948).

На страницах «Трактата» изложены основные положения теории звукоцвета, исходящей из обертоновой трактовки акустического феномена теории звукового резонанса (она связана с восприятием звука как комплекса и соответственно цвета как спектра – подобно «симультаным контрастам» в живописи Робера и Сони Делоне, глубоко занимавший Мессиа́на)

Композитора интересовали сложные, составные звучности и цвета в том числе и благодаря укорененной органности его мышления. Мессиа́н много экспериментировал с органной регистровкой, использовал специфические сочетания тембров с обертоновыми призвуками.

Мессиа́н является изобретателем особой ладовой системы – так называемых ладов ограниченной транспозиции, в которых он указывает на некоторые «цветовые соответствия». На примере его сочинения «Три маленькие литургии божественного присутствия» можно проследить проявление синестетического подхода не только к гармонии, но и тексту, который был выбран из разных источников.

Органый тембр основан на обертоновой природе звукоряда, которую принято ассоциировать в своей основе с таким понятием, как световой спектр. Современные компьютерные техноло-

гии позволяют создавать на основе этого феномена новейшие системы, позволяющие синхронизировать цвет и звук в органном звучании, специальные программы 3D визуализации, основанные на поисках новых путей для возможностей синестезии нового поколения.

Органное искусство содержит богатый потенциал смыслов и интерпретаций синестезии).

«Чем больше звуки ударяют и задевают ваш внутренний слух, тем больше эти пестрые сочетания распространяются и раздражают наш внутренний взор, и тем теснее устанавливается контакт, взаимосвязь с другой реальность (Райнер Мария Рильке).

«Господь ослепляет нас чрезмерностью истины» (Фома Аквинский).

«Это познание станет вечным ослеплением, вечной музыкой цвета, вечным цветом музыки» (Св. Иоанн).

П. С. Волкова (Краснодар)

СИНЕСТЕЗИЯ КАК ОПЫТ ОРГАНИЗАЦИИ ИНДИВИДУАЛЬНОЙ ИНФОРМАЦИОННОЙ СИСТЕМЫ (К ВОПРОСУ О СМЫСЛООБРАЗУЮЩЕЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ СОЗНАНИЯ)

Предлагается рассматривать человека с позиции индивидуальной информационной системы как целесообразного, автоматически запущенного природой механизма с целью максимальной адаптации биологического организма к окружающей среде. Поскольку изначально становление индивидуальной информационной системы как системы самоорганизующейся осуществляется посредством невербальных элементов, тогда как вербальные элементы образуются позднее ввиду необходимости манипулировать невербальным опытом через манипулирование знаками языка, подобный опыт дает основание квалифицировать вербальные элементы системы на уровне языкового рефлекса, что обеспечивает

индивиду статус двуногого говорящего животного. Отказ от паразитирования на природе ставит языковую личность перед необходимостью организации индивидуальной информационной системы, что требует перекодировки вербальных элементов в невербальные и обратно. С одной стороны, это обеспечивает субъективизацию объективной информации, поступающей в индивидуальную информационную систему извне, с другой, – объективизацию субъективного опыта, который накапливается в индивидуальной информационной системе изнутри. В рамках отмеченной перекодировки противостоящий механическому взаимодействию элементов безличностной системы диалог, осуществляемый как на уровне вербальных и невербальных элементов системы, так и на уровне ее (системы) невербальных элементов (диалог модальностей), являет собой процесс смыслообразования, обеспечивающий языковой личности интерсубъективный характер. При этом именно феномен синестезии задает особое качество и глубину смыслообразующей деятельности сознания. Опираясь на познавательную активность индивида как сугубо природную способность, процесс смыслообразования инициирует полноценную жизнедеятельность сознания, способствуя гармоничному сосуществованию вербального и невербального, дискретного и континуального, рационального и иррационального.

Л. М. Гаврилина (Москва)

ПОЛИЛОГ И ТРАНСГРЕССИЯ В ПРОСТРАНСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ АРТ-ПРАКТИК: ДВА ПУТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПОИСКА

Современное искусство представляет собой значимую проблему для исследователей — философов, эстетиков, искусствоведов, социологов, культурологов. В XX веке искусство перестало быть «изящным искусством», оно не связывает себя исключитель-

но с «прекрасным», активно работает с категориями безобразного, низменного, ужасного, отвратительного. Оно «выплеснулось» за границы, отведенные ему классической эстетикой, растворилось в жизни, в ее политических и социальных катаклизмах, «срослось» с политикой, наукой, спортом, техникой, игрой, шоу, аттракционом, повседневными практиками.

Эвристически значимыми для анализа природы современного искусства являются концепция интертекстуальности (Ю.Кристева, Р.Барт, У.Эко), и диалогические концепции М. Бахтина, В. Библера, Ю. Лотмана, продемонстрировавшие закономерности трансформации в культуре XX века диалога в полилог. В искусстве полилог стал актуальной формой многомерного взаимодействия субъектов художественного творчества, разных видов, жанров, стилей искусства, различных точек зрения и типов художественного видения. Полилог был прекрасно освоен искусством XX века, в том постмодернистским, в котором художник постоянно обращается к Другим: культуре, эпохе, автору, смыслу, форме — в попытке их понять, интерпретировать, переиначить. Новое создается в полилогическом взаимодействии: через коллажирование, цитирование, ироническое или игровое перевертывание, добавление (усов Моне Лизе М. Дюшаном) или стирание (Р. Раушенберг «Стертый рисунок де Кунинга»). Механизм полилога позволяет создавать новое через синтез старого и нового, чужого и своего. Однако у современного человека такой объем видения культурного многообразия как в пространстве, так и во времени, что взаимодействие с ним — бесконечный полилог — начинает казаться пресным, немощным, недостаточным, скучным, вторичным. Тогда на смену ему закономерно приходит механизм трангрессии.

Трангрессия (от греч. — trans сквозь, через; gress — движение, буквально — «выход за пределы») рассматривается в современной философской мысли как социокультурное явление и как художественно-эстетический феномен современного искусства. Поиск нового, выход за пределы установленных границ, изменения художественных норм и канонов — неотъемлемое свой-

ство художественного творчества, которое можно наблюдать во всей истории искусства.

Представляется, что механизм трансгрессии в своей основе противоположен механизму полилога: вместо поиска понимания Другого (в том числе через спор, неприятие) возникает стремление преодолеть позицию Другого, нарушить устоявшуюся норму, даже через разрушение самих основ искусства. Именно таковыми были наиболее обсуждаемые произведения искусства XX века: «Черный квадрат» К. Малевича, «Фонтан» М.Дюшана, «4.33» Д.Кейджа, перформансы Д. Бойса и М. Абрамович и др. В них были нарушены устоявшиеся границы жанры искусства, сами подходы к пониманию его природы.

Художественные новации могут восприниматься обществом позитивно, с восторгом (открытие прямой перспективы в ренессансной живописи) или негативно (беспредметное искусство начала XX века). С изменением художественных и эстетических норм обществу смириться легче, чем, когда речь идет о нарушении искусством устоявшихся социокультурных норм, в том числе, этических или религиозных, на что решается искусство XX века. Шоковая терапия венских акционистов, акции П. Павленского, скульптуры Гюнтера фон Хагенса, Яна Фабра, и т.др., сталкиваются с радикальным отторжением. Трансгрессия в данном контексте воспринимается обществом как разрушение самой культуры во имя эпатажа или самопрезентации художника. Это явление, получившее достаточно широкое распространение в современных художественных практиках, нуждается, с одной стороны, в дискурсивном сопровождении акций и выставок со стороны кураторов, критиков, а с другой стороны — в серьезном анализе не только в искусствоведческом, но и в социокультурном контексте.

Г. И. Ганзбург (Харьков, Украина)

КРИЗИС ОПЕРЫ КАК РЕЗУЛЬТАТ НАРУШЕНИЯ СИНТЕЗА ИСКУССТВ

Кризисы оперного жанра всякий раз происходят от одной и той же причины — разбалансирования компонентов оперного синтеза искусств (в пользу музыки и в ущерб слову). Соответственно, антикризисные реформаторские идеи (и действия) Р. Кальцабиджи — К.-В. Глюка во второй половине XVIII века и Р. Вагнера (как композитора и либреттиста в одном лице) в середине XIX века были направлены на восстановление баланса между словом и музыкой путем повышения статуса оперного либретто.

В конце XX века возник очередной тяжелый момент в истории оперного жанра, связанный, как и в предыдущих кризисах, с ослаблением роли слова в оперном синтезе. На сей раз беда пришла, откуда не ждали. Коммерческие условия театрального дела привели к такой гастрольной мобильности оперных певцов и коллективов, при которой стало выгодным не переучивать текст либретто в переводах на языки публики всех тех стран, где ставятся спектакли, а петь во всех странах на одном и том же языке (в качестве единого стандарта взят язык оригинала). При этом музыкальная составляющая оперного синтеза продолжает работать в полную силу, а вербальная составляющая для иноязычного слушателя отключена или ослаблена (пение на непонятном или не родном для слушателя языке воспринимается не как синтез музыки и поэзии, а как сочетание вокализа с пантомимой). Это означает, что баланс элементов оперного синтеза в очередной раз нарушен в пользу музыки и в ущерб слову.

Поскольку неполадка возникла не в музыкальной ткани, проблема плохо видна со стороны музыковедения (и в отличие от времен Глюка и Вагнера, выход из кризиса сегодня зависит не от композиторов). Со стороны филологии проблема тоже не видна, поскольку опера — не в ее ведении и литераторы (авторы либретто) своими силами не могут вывести оперу из кризиса. Вот почему в

ответ на этот новый современный вызов должна сказать свое компетентное слово наука о вербальном компоненте синтетического произведения — либреттология. С позиций либреттологии видно, что распространившаяся роковая жанроубийственная практика исполнения опер без эквиритмического вокального перевода вредит синтезу искусств и блокирует возможность восприятия оперы как синтетического произведения. Даже очень хорошее оперное пение не дойдет: не коснётся «струн души», т.к. туда, где расположены струны души, не может проникать ни один язык, кроме родного. Поэтому нынешний кризис — более тяжелый, чем предыдущие. Чтоб вывести жанр из очередного тупика, нужен новый реформатор, который, прежде всего, — осознаёт проблему, то есть смотрит в корень и видит, что корень гниёт.

Л. Н. Гаук (Сеул, Южная Корея)

О СВОБОДНОМ ИСКУССТВЕ

Николай Кульбин (1868-1917) вошел в историю не только как ученый-физиолог, но и как создатель теории свободного искусства, идеи которой послужили эстетическим фундаментом для работ первого поколения русских композиторов-футуристов. Искусство, по Кульбину, существует в трёх измерениях — «словесном», «музыкальном» и «пластичном», оно является «единым и неделимым» и функционирует на трёх уровнях – «сознательном», «чувственном» и «волевым».

Триединый фундамент свободного искусства, описанный Кульбиным, послужил основой концепции первого манифеста объединенного искусства «Мы и Запад» (1914). Его авторы — футуристы: поэт Бенедикт Лившиц (1887-1938), художник Георгий Якулов (1884-1928) и композитор Артур Лурье (1891-1966). Следуя традиции своего учителя, создатели манифеста рассматривают искусство как триединое, то есть как комплекс поэтического, му-

зыкального и живописного начал. Но в отличие от Кульбина они не ограничиваются только общими принципами. Авторы противопоставляют русское искусство, как пришедшее с востока, западному и предлагают специальные требования для каждой его составляющей, а именно для поэзии, живописи и музыки.

Постулаты манифеста «Мы и Запад» считаются многими исследователями русского футуризма, среди которых Владимир Марков, Андрей Смирнов и другие, странными и малопонятными. Значение таких терминов как «произвольная глубина», «самодовление темпов как методов воплощения, а ритмов как непреложных», а также «синтез примитив» до сих пор не интерпретировано как российскими исследователями, так и зарубежными.

Данная статья рассматривает понятия гармонии и диссонанса, которые Кульбин считал основополагающими в комплексном искусстве. Гармония и диссонанс являются философской парой. Она формулируется как диалектически единая и «живёт» во временном измерении. Связанный с ней ассоциативный ряд представлен как физико-математический комплекс пространственных измерений, которые выразились в трёх категориях: энергия, фигура и расположение в форме. Кроме того, предлагается частичная расшифровка постулатов манифеста «Мы и Запад». При этом, автор статьи ограничивается лишь интерпретацией «общих» для всех искусств и «специальных» требований для музыки на основе музыкальной эстетики последователя Кульбина, Артура Лурье.

Основой исследования служат две статьи Н. Кульбина «Свободная музыка» в двух частях (1909, 1910) и «Свободное искусство» (1910), Манифест «Мы и Запад» Б. Лившица, Г. Якулова и А. Лурье, а также статьи Лурье, посвященные мелодии, гармонии и форме.

Н.Д. Гернет (Харьков, Украина)

Е.В. Лисицкая (Москва)

ОЦЕНИВАНИЕ ВЛИЯНИЯ СТИЛЯ КАМЕРНОГО АНСАМБЛЯ НА МНОГОМЕРНОЕ ВОСПРИЯТИЕ СЛУШАТЕЛЕМ ЗАМЫСЛА КОМПОЗИТОРА.

При всем широчайшем многообразии форм, видов, жанров и богатстве многовековой истории, музыкальное искусство становится возможным, получает полноценное реальное воплощение только при взаимодействии автора (композитора), исполнителя и слушателя. Это синергетическое явление формируется из множества факторов и условий, требует разнообразных знаний, навыков, умений, чувств, эмоций и может быть рассмотрено как сложная система, органичная и способная достигать высших гуманитарных целей. В камерной музыке, в частности, в таком её разделе, как камерный ансамбль (КА), актуальна задача максимального раскрытия замысла музыкального произведения. Адекватная интерпретация композиторского творчества, возрождающая синестезические алгоритмы, «запрограммированные» в музыкальной партитуре, существенно зависит от стиля исполнения КА, сочетающего в себе скрупулёзную шлифовку технического мастерства, разнообразие выразительных приемов, применение эффективных технологий, методов, средств, знаний.

Камерная музыка, как одна из самых утонченных сфер исполнительского искусства, наполненная личными впечатлениями, чувствами, философиями, обладает огромной силой многомерного воздействия и способна приобщить к музыкальному обществу самого широкого слушателя. Поэтому необычайно важным и актуальным является разработка метода оценивания влияния стиля КА на многомерное, органичное восприятие композиторского замысла. Результаты оценивания могут способствовать обучению и развитию исполнителей. Следуя А.В. Малиновской, стиль КА существенно зависит от индивидуальности его исполнителей, индивидуальности стиля КА в целом, определяющего его стилевую узна-

ваемость и идентичность. Как правило, индивидуальный стиль КА формируется, совершенствуется и эволюционирует. Представление КА индивидуальной трактовки музыкального произведения публике представляет собой открытую, гибкую, подвижную систему, интегрирующую в себя идеи, мысли, чувства, стремления исполнителя, его художественное мировоззрение, духовно-нравственные, эстетические, ценностные устои. Для исследования таких сложных систем эффективным является использование метода анализа иерархий (МАИ), разработанного Т. Саати и отражающего то, что представляется естественным ходом человеческой мысли. Сталкиваясь со множеством контролируемых и неконтролируемых элементов, отражающих сложную систему, разум объединяет их в группы в соответствии с распределением некоторых свойств между элементами. Данная модель позволяет повторять процесс таким образом, что группы, или, скорее, определяющие их общие свойства, рассматриваются в качестве элементов следующего уровня системы. Эти элементы также могут быть сгруппированы в соответствии с другим набором свойств, создавая элементы более высокого уровня, до тех пор, пока не будет достигнут единственный элемент – вершина, которую отождествляют с фокусом проблемы. Такая модель обычно называется иерархией — системой наслаиваемых уровней, каждый из которых состоит из многих элементов или факторов. Центральной проблемой на языке иерархий является определение интенсивности влияния элементов нижнего уровня на фокус проблемы. Неравномерность влияния отдельных элементов приводит к необходимости определения силы их влияния или так называемых приоритетов

Для оценивания влияния стиля КА на многомерное восприятие композиторского замысла разработана иерархическая модель, где в качестве фокуса проблемы (верхний уровень иерархии), рассматривается повышение степени восприятия слушателем замысла музыкального произведения. Нижний уровень иерархии образуют факторы стиля КА, средний – компоненты многомерного восприятия слушателем замысла композитора, синестезии при передаче музыкального образа, идеи.

На основе МАИ разработана экспертная процедура, позволяющая с помощью группы экспертов, заполняющих для каждого структурного элемента иерархии соответствующую анкету, находить локальные приоритеты элементов среднего и нижнего уровней, а также глобальные приоритеты элементов нижнего уровня. Полученные глобальные приоритеты определяют степень влияния (значимость) фактора стиля КА на многомерное восприятие публикой композиторского замысла. Это позволяет выделить главные (наиболее значимые) факторы.

Результаты исследований дают возможность при формировании стиля камерного ансамбля сосредоточить внимание на главных факторах с целью обеспечения наиболее адекватной интерпретации композиторского замысла. Они могут быть использованы для повышения качества обучения дисциплине «Камерный ансамбль».

Н. В. Голик (г. Будё, Норвегия)

НАБОКОВ И МУЗЫКА

Хорошо известны слова В.В. Набокова о том, что он не разбирается в музыке и «у него просто слуха нет». Однако именно музыка появляется в его произведениях, когда он пишет о самом сокровенном: о творчестве, о любви, о шахматах как одной из форм высокого искусства, о неразрывной связи явлений, взрывающихся в синергетической пульсации бытия хаосом или успокаивающихся в гармонии.

Особую музыку слышит Набоков в родной русской речи «...с ее чудесной, отечественной певучестью», передающей то, чего нет, как ему кажется, в других языках: трансцендентное, потустороннее, являющееся в особом состоянии души, предчувствии особого опыта переживания, состоянии «ищущего, высокого, почти неземного волнения», подобно музыке, звучащей вдруг тогда,

«когда мы делаем что-нибудь совсем обыкновенное», и «превращающей наше простое движение... в какой-то внутренний танец, в значительный и бессмертный жест».

Для писателя музыкой, собственным голосом, звуком наполнены и отдельные слова русской речи: «счастье — влажное слово, шелестящее как шум моря, плещущее, живое, ручное, само улыбается, само и плачет» или «парчовое слово измена» (рассказ «Весна в Фиальте»).

Музыка «родной речи» — лейтмотив одной из фундаментальных тем творчества писателя — темы ностальгии, темы потери Родины, «утраченного рая» детства, родной культуры и языка, потерянности человека в мире.

Еще одна тема, также неразрывно связанная с музыкой — это тема драматического несовпадения воображаемого с действительностью. Многочисленные вариации этой темы связаны с описанием любви. Здесь музыка всегда предстает как предвестие любви, знак уникального мира, когда от одного взгляда на барышню «с черным бантом на нежном затылке» испытываешь холод в груди. В идеальной форме предчувствие любви соединяется с жадным ожиданием, «чтобы в тополях защелкал фетовский соловей». Эту минуту герой повести «Машенька», ощущая себя «богом, воссоздающим погибший мир», справедливо считает «самой важной и возвышенной во всей его жизни». Но возникает предчувствие разлада возвышенного образа, созданного в воображении, с претворением его в реальности. Описанию соответствующего ему переживания предшествует короткая ремарка, с кассандровской точностью предрекающей печальный исход любовной истории: «Из Петербурга приехавший бас, тощий, с лошадиным лицом, извергался глухим громом; школьный хор, послушный певучему щелчку камертона, подтягивал ему».

Музыка умолкает, когда обнаруживается обескураживающее несовпадение мечты с жестокой и иллюзорной действительностью, миром пошлости — миром, несовместимым с музыкой, абсолютно лишенной музыки, миром, где музыки нет и не может быть. Набоков поднимает важную для него и очень актуальную

для нас сегодня тему пошлости. В своем знаменитом эссе «Пошляки и пошлость» писатель выявляет родовую сущность пошлости, наиболее ярко являющейся в рекламе. Речь не идет о рекламе как таковой, которая иногда может подниматься до высот искусства. Речь идет о том, что реклама создает пространство, ориентирующее человека и его жизнь в жестком соответствии принципу «обладания вещью, будь то комплект нижнего белья или набор столового серебра». Придавая блеск вещи, играя на обывательской гордости, реклама исходит из глубинного, онтологического предположения, согласно которому бытие человека подвержено редукции, оно может быть сведено к сумме материальных элементов: «человеческое счастье можно купить и что покупка эта в какой-то мере возвеличивает покупателя». Здесь и кроется «глубочайшая пошлость, источаемая рекламой», подчеркивает Набоков. Закономерное следствие такого существования в культуре – враждебность подлинному искусству и литературе: «Пошляк не увлекается и не интересуется искусством, в том числе и литературой — вся его природа искусству враждебна». И не случайно то, что в мир, где «всяк будет потен, и всяк будет сыт», «музыкантам вход воспрещен» («Королек»).

Музыка в творчестве Набокова есть универсальное означающее, где означаемое — бытие во всем его многообразии, в сложных переходах и превращениях его бесчисленных форм и их броуновским движением, которое не укладывается в привычные для обыденного сознания координаты трехмерности, а представляет собой то, что описывается французской современной мыслью как движение по касательной, «складки» (Делёз), для чего можно воспользоваться словами свернутое, завернутое, вывернутое и т.п.

Эстетизм, чувственное нерасчлененное ощущение, «разлит» в музыку, вернее, в ее звуковой материи: шепотах, всхлипах, паузах, покашливаниях, страшном вопле мужа, «всем животом» переживающем смерть жены. Звуки и есть тело музыки, она — голос бытия и его души, которая является в стогах, жалобе, мольбе о помощи или обиде, неизжитой с детства. Слышать эту музыку способен не каждый, а лишь тот, кто обладает особым душевным

«устройством»: «постоянно ощущать нестерпимую нежную жалость к существу, живущему беспомощно и несчастно», чувствовать за тысячу верст стон, жалобу, мольбу о помощи, и готовность бескорыстно помочь, поддержать, «пресечь чужую муку».

Универсальный характер музыки как голоса бытия и в том, что ее звуки могут стать зримыми в мерцании «складок пунцовых и серебристых платков», воплотиться в пространство счастья от радости присутствия любимой женщины — или в подобие тюрьмы, разделяющей людей.

А. И. Горбунов (Саратов)

ЯПОНСКИЙ ТЕАТР БУНРАКУ: СИНТЕЗ МУЗЫКИ И ДРАМЫ

Одним из феноменов японской культуры можно считать кукольный театр, который имеет многовековую историю развития. Считается, что его первоисточником послужили древние ритуалы, где куклы символизировали усопших. В VII веке установилась связь с Китаем, откуда японцы переняли некоторые типы кукольных представлений. С периода Хэйан сохранились письменные упоминания о странствующей труппе кукловодов, которые показывали представления с помощью тряпичных кукол, надеваемых на руку как перчатки. Помимо кукольных спектаклей, бродячие актёры декламировали рассказы, тематика которых сводилась к описанию различных боевых искусств, существовавших в феодальной Японии.

Бунраку — это повествования историй, сопровождаемых музыкой, которые разыгрываются марионетками на сцене. Термин «бунраку» происходит от имени основателя одного из театров такого типа в г. Осаке – Уемуры Бунракукены (?–1810). До 1872 года данный вид театра был известен как «нингё дзёрури», что в переводе означает «кукольное повествование». Бунраку сформировался в конце XVI – начале XVII века, когда кукольное представление

объединилось с традицией народного песенного сказа – дзёрури: это особый жанр драматической ритмизованной прозы, которая предназначалась для речитативного пения. До XVI века дзёрури исполнялся под биву, но был вытеснен сямисэном, завезённым из Китая в начале века.

Пик расцвета бунраку приходится на конец XVII – начало XVIII века, благодаря сотрудничеству знаменитого певца дзёрури Такэмото Гидаю (1651–1714) и выдающегося драматурга Тикамацу Мондзаэмона (1653–1725). Тематика пьес бунраку исключительно взрослая. Сюжетные линии большинства из них запутанны и сложны. Безнадёжная любовь, убийство, ревность, предательство – это всё мастерски скомбинировано в неповторимых сочетаниях с характерным остро закрученным сюжетом.

Все роли в постановках исполняются куклами больших размеров (высотой от 120 до 150 см), которые отличаются тонко выполненной резьбой и тщательно изготовленными костюмами. В результате длительного процесса эволюции был усовершенствован внутренний механизм – стало возможно управлять пальцами, глазами и мимикой марионетки. Подобно человеческому, каждый сустав руки мог двигаться, а пальцы сгибаться или манить.

Кукловоды в театре бунраку делятся на три категории: оmodзукаи (главный кукловод), который управляет головой и правой рукой куклы; хидаридзукаи,двигающий левой рукой, и ашидзукаи, контролирующей работу ног. Согласно традиции, кукловоды в бунраку одеваются в чёрные одежды с чёрными капюшонами, которые скрывают их лица от зрителей.

Отдельного внимания заслуживает рассказчик – гидаю. Несмотря на то, что анимированные куклы являются главной особенностью бунраку, многие зрители в первую очередь сосредотачиваются сначала именно на нём. Гидаю повествует основную историю, а также озвучивает все диалоги и пение кукольных персонажей. Рассказчик может иллюстрировать эмоциональные резкие выкрики, изображать звуки природы и имитировать даже выстрелы. Искусство повествования гидаю неразрывно связано с сопровождением на сямисэне. Как совместная работа трёх кукловодов заставляет зрите-

лей верить в то, что марионетки живые, так сотрудничество рассказчика и исполнителя способствует тому, что обычный текст превращается в выразительную музыкальную драму.

Сцена для бунраку представляет собой сложную в техническом плане конструкцию. Рабочее пространство для кукловодов находится на метр ниже основных подмостков: это создаёт эффект подобия пола, по которому перемещаются сами куклы, что позволяет кукловодам управлять марионетками на нужной высоте. Антураж — это не просто макеты замков, жилищ, а вполне реальные крупные сооружения.

Сейчас трудно определить, кто первым придумал использовать куклы в качестве артистов на сцене, но такие спектакли быстро обрели популярность и продолжают оставаться актуальными даже сегодня. ЮНЕСКО включила бунраку во Всемирный список шедевров устного и нематериального культурного наследия человечества.

А. Г. Горнон (Санкт-Петербург)

Б. Ф. Шифрин (Санкт-Петербург)

ОСНОВАНИЯ ПОЛИФОНОСЕМАНТИКИ (ПАЛИМПСЕСТ, КИНЕСТЕЗИС, ПЕРФОРМАНС)

1. Мир человека есть среда языкового, текстуального, культурно-символического обитания; в этом ландшафте люди и сообщества актуализируют два взаимосвязанных модуса деятельности. (1) Субъект должен понимать, где он находится, и это означает деятельность герменевтической навигации. Ориентация наша символическая, языковая, текстуальная. Гоголевский персонаж не мог понять, находится ли он на середине улицы или на середине строки; в наше время человек, даже и находясь на городской улице, оказывается в напластовании топик, на площадке сразу нескольких драматических действий, в не решенной для него дистанции от мно-

жества текстуальных слоев происходящего. В одних случаях, принимая допущение коммуникативной связности, он может истолковать «происходящее в целом» как полилог, в других — как палимпсест, поскольку допущение трех единств места, времени и действия — уже явно оказывается неудовлетворительным. Нынешняя сетевая действительность, основываясь на определенности оцифровок и копирований, способна не только обеспечивать навигацию в ландшафте, но, парадоксальным образом, делать существование виртуальным (а человека — затерянным).

(2) Второй модус — это собственно пойнтис, поскольку уже и в акте «навигации» субъект (читатель, слушатель) придает окружающему модус пространства исполнения. Поэтическое исполнение, чуткое к нынешней политопической действительности, может стать не маршрутной схемой, но феноменом сознательного отказа от «трех единств», более того, — отказа от единства текста как ведущего читателя по одной определенной колее. В отличие от исполнений алгоритмических, такое исполнение актуализирует неопределенность открывающегося (путевого) ландшафта. В случае, когда творческий замысел реализует себя в звучащем слове, вызовам герменевтической навигации отвечает поэтика, которая к концу 80-ых годов XX века получила название «полифоносемантики» (А.Г. Горнон). Текст принято понимать как орудие фиксации некоего сообщения (или вопроса, повеления и т.п.). Но стихия речепотока то и дело опровергает этот стереотип: высказывание, взятое само по себе, оказывается расфиксацией положения дел. Таковы знаменитое «казнить нельзя помиловать» или вопрос-загадка «на бал кони ходят?», а также выявленные Алексеем Крученых «ошибки академиков» вроде «Узрюли русской Терпсихоры». Определенного высказывания тут просто нет. Неясно даже, вопрос это или акт номинации. Таким может оказаться простой, казалось бы, зачин речи: Пора по-маши-нам. (А.Горнон, «25 кадр, или Стихи не о том»). Что здесь: сообщение? Просьба? Приказ? На этом уровне сфера полифоносемантики обнаруживает свою универсальную актуальность, ибо с нерешенностью вопросов членения некоей цепочки знаков имеет дело и молекулярная генетика. В

переводе на язык кинопоэтики можно говорить о проблематичности концепции «кадра» как единицы строения фильма. По мысли Гераклита (в толковании Э.Кассирера), артикуляция потока сомнительна; речи, по ее природе, свойственно терять черты путеводной нити или поводыря.

Полифоносемантику можно трактовать как исторически вызревающее мировоззрение. Это не отменяет ее статуса индивидуальной поэтической системы. Имеются разные подходы к разъяснению этого мировоззрения. Ниже мы предлагаем разъяснение, опирающееся на понятия о палимпсесте, кинестезисе и перформансе. Эти феномены выступают в связке, но не как независимые аспекты или измерения, а скорее как ипостаси целостного явления. Скажем, палимпсест — статическое видение, замечающее соприсутствие разных текстов в пространстве. Но в палимпсесте есть и потенциальные коллизии времени. Есть спонтанное обнаружение слоев, есть одновременность этих текстуальных излучений. В современной поэзии «палимпсесты», ограничивающиеся статикой соприсутствия, фигурируют как артефакты, иногда по-своему замечательные, — такова омограмма «Не бомжи вы – небом живы!» (Дм.Авалиани). Примеры языковых игр (двусмыслиц, возникающих как оговорки, «контаминации» и т.п.) имеют давнюю традицию. Ближе к этому стоит разыгрывание омонимии (омонимические метафоры). Но рефлексия поэтики замечает тут динамические линии, «истории», не ограничиваясь констатацией расслоения текста. Так происходит с оговорками по Фрейду. Другой подход к расслоению текста апеллирует к аналогии с феноменом загадочных или двоящихся картинок, так называемого «Утко-Зайца». Но, как показывает Витгенштейн, эффект Утко-Зайца, «видение этого как такого-то (или таким-то)», например, как зайца, поддерживается линией игры, линией дальнейшего «имения дела» с предметом, — как бы развитием музыкальной темы в конкретном исполнении.

Такое восприятие подразумевает кинестетическую интуицию (противостоящую стереотипу дискретной конструкции). Вот начало стихотворения А.Горнона, в котором две топики (мотива) «преодолевают» омонимию, утверждая развитием темы сопряжен-

ность двух мотивов (относящихся к рождению кино как массового искусства и рождению самих масс и «массовости»):

ЭИ кра-на роды / Век то р тов

Здесь вектор тов, как являемый немый кино «жест» единоголосия толпы, и одновременно диагностика эпохи: опознавательным признаком выступает трюк раннего кино «тортом в физиономию». Но возможны и другие ассоциации, в итоге как бы избывающие омонимичность двух артикуляций этой строки. Через несколько строк возникает еще одна омограмма, поддерживающая раздвоение колеи, но и демонстрирующая синтез мотивов:

Пусты ни трата и мя кина / Ради активность из портов.

Кино, как искусство лучевое, соседствовало в сенсациях начала XX века с открытием радиоактивности, а радиоактивность означает и угрозу самой способности человека к порождению. Текстуальные слои (топики) обнаруживают причастность друг к другу. Омимия (или омофония) оказывается не феноменом словаря, а эффектом движения (речевого), которым и поддержан переход от пустыни к нитрату, от микины к кино, от радиоактивности (в модальности описания) к роду активность! (в модальности «призыва»), причем колеи все-таки сходятся на в самом деле омонимическом «из портов». Но это только лексическая омимия, а на уровне пойэзиса утверждено схождение двух значений. Здесь не категориальная, а пойэзисная логика (и семантика).

Итогом развития полифоносемантики стала книга «25 кадр или Стихи не о том» (Горнон, 2014г). Пойэзисная семантика, конечно, «не о том». Что касается исполнения, то «25 кадр» это, всё-таки, некая метафора; но киноязык, анимация, музыка, все это дополняет полифоносемантический перформанс, как исполнение. Полнота мира дается человеку не в готовом виде, но лишь в исполнениях. «Один и тот же» полифоносемантический текст при каждом чтении/исполнении оказывается иным.

В. И. Даскал (Москва)

ВОСТОК В ТВОРЧЕСТВЕ ДЖ. КЕЙДЖА: К ВОПРОСУ О ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ КОМПОЗИТОРА

Художественно-эстетическая концепция Джона Кейджа — результат долгой и плодотворной работы по изучению восточного искусства и философии (категориальный аппарат композитора будет разработан с ориентацией на основные положения дзен-буддизма, искусствоведческие труды Ананды Кумарасвами, учения Дайсецу Судзуки, Генри Торо, Людвига Витгенштейна и др.) и таких авангардных течений, которые ярко характеризуют европейское и — шире — западное искусство XX века, как дадаизм, экспериментализм, поп-арт, концептуализм.

С 1945 г. Кейдж серьезно начинает изучать религию, философию и традиционную индийскую классическую музыку у Гиты Сарабхай — известной в то время индийской певицы, которая, в свою очередь, увлечется историей и теорией западной музыки и будет брать уроки у него. Кейдж начинает заниматься медитацией, слушает двухгодичный курс лекций о дзен-буддизме у приглашенного из Японии в Калифорнийский университет доктора Дайсэцу Судзуки — с его именем связан кардинальный слом мировоззрения, приведший к духовному перерождению композитора. Старательное изучение восточной философии и культуры, желание понять то, что предлагал учитель, определили в конечном итоге стремление Кейджа в своем творчестве выйти за пределы национальной традиции, прибегнув к жанровому синтезу различных видов искусства Востока и Запада: так появляются музыкально-художественные и литературно-музыкальные перформансы и хэппенинги.

Главной целью искусства Кейдж вслед за Судзуки назовет стремление вписать каждый художественный акт в процесс бесконечного движения природы. Как композитор, он примется извлекать звуковой материал из различных предметов окружающей сре-

ды, будь то гаечный ключ или консервная банка: идея кинорежиссера Фишингера, с которым Кейдж сотрудничал в ранний период творчества, о всеобщей вибрации предметов привлечет его внимание и впоследствии станет соединяющим звеном в сложном синтезе восточной и западной культур. Кейдж принадлежит к числу тех, кто вопреки тенденции современников ориентироваться на западноевропейскую традицию обратился к восточной культуре: наряду с Каннингемом и Раушенбергом, с которыми его связывала не только тесная дружба в течение многих лет, но и совместная художественная деятельность, он совершил «прорыв границ ментальных, философских, художественных, эстетических, композиционно-технических, двигаясь с Запада на Восток». Его усилия не оказались не замеченными современниками: «воспитав» не одно поколение композиторов (М. Фельдман, К. Вулф, Э. Браун), Кейдж своим активным участием в создании перформансов, хэппенингов и других знаковых форм художественной деятельности внес значительный вклад в современное искусство, став своеобразным символом американского авангарда XX в. Принципы отказа от авторского эго ради внимающей публики, влияние фактора случайности на поэтику образов и целостность произведения, стремления к уподоблению природе и – как следствие – включения в арсенал выразительных средств элементов окружающей среды были приняты последующими поколениями художников (А. Капроу, Э. Хансен) в качестве собственной эстетической платформы.

Художественный метод композитора под влиянием восточной философии будет заключаться в отказе от рефлексии собственных переживаний в пользу чистого созерцания, уходе от суетности к медитации как способу обретения гармонии с окружающим миром, постижению божественных истин: «Я увидел искусство не как процесс передачи информации от художника к слушателям, но скорее как жизнь звуков, а художник просто находит способ помочь звукам раскрыться, стать собой. И, будучи собой, открыть сознание людей, которые их производят или слушают, дополнительным возможностям, не тем, какие они ожидали. Расширить границы опыта, отучить от оценочных суждений».

На каждом последующем этапе творческого пути Кейджа все отчетливее зазвучит восточная тема: музыка, а впоследствии и литературно-художественная деятельность будут подчинены идее декомпозиции — намеренного отказа от авторства и отрицания его ведущей роли в художественном акте. Во многом такое решение объясняется его неподдельным интересом к «Книге Перемен» — китайской гадательной книге, содержащей основные положения древневосточной философии и состоящей из 64 гексаграмм (графических фигур) с афоризмом-описанием возможных событий. Отсюда — идея подчинения фактору случайности методов сочинения графических, литературных и музыкальных произведений. «И-Цзин» выступила в качестве инструмента для исполнения художественного замысла Кейджа.

Теоретическую основу метода Кейдж в значительной степени составило дзен-буддистское учение. Из него Кейдж заимствует такие философские категории, как Ничто, Нечто и пустота, с которыми будет работать на протяжении всей жизни, условно превращая весь творческий процесс в духовную практику. Ничто композитором характеризовалось как стихийное, непознаваемое и невыраженное начало, лежащее вне временных и пространственных категорий, состоящее при этом из множества Нечто, которые, наоборот, обладают пространственно-временной обусловленностью (как, например, звук). Соединение звуков, с одной стороны, выражает внутреннюю сущность Бытия, с другой — служит наглядным примером того, как разнообразные события реализуют всеобщую идею гармонии.

Уход в созидательно-медитативную практику приведет к тому, что композитор назовет свои работы «бесцельными», не стремящимися выразить конкретную идею, а задачу искусства увидит в успокоении ума и создании условий для восприятия божественных истин.

Соединение ключевых категорий восточной философии и природосообразности привело композитора к особой художественной форме — единому звуковому потоку, создаваемому не многократными повторениями, а непрерывным обновлением и

сопоставлением звукового материала. Яркие тембровые переходы от одного момента к другому, хаотичное появление новых звуков, не связанных с предыдущими, непрерывно развертываемый музыкальный сюжет, каждый элемент которого претерпевает изменения и предстает в качественно новом виде, образуют бесконечный круговорот жизни, завершения которому нет — поэтому в конце каждого произведения Кейдж ставит знак бесконечности, а не привычную точку.

Таким образом, интерес к восточной философии и культуре побудил композитора не только к радикальной смене мировоззрения, но и к окончательному оформлению его художественного метода, который вместе с оставленным им наследием в виде многочисленных собственно музыкальных, музыкально-литературных сочинений, ярких перформансов и хэппенингов не теряет свою актуальность и в настоящее время, обращая на себя внимание исследователей, современных композиторов и всех тех, кто увлекается электронной музыкой.

Е. Д. Десятко (Петрозаводск)

ЖАНР MÉLODIE В ВОКАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ АЛЬФОНСА ДИПЕНБРОКА

Литературные интересы Альфонса Дипенброка простирались от античности (Сенека, Софокл) до современных ему поэтов и драматургов (Э. Золя, Р. де Гурмон, Метерлинк и др.). В вокально-хоровой музыке временной диапазон был также широк: от Горация, Амвросия Медиоланского до П. Верлена, Э. Рейно и соотечественников А. Вервея, Л. ван Десселя. В начале композиторской деятельности Дипенброка жанровой основой его камерно-вокальных произведений была немецкая Lied и её интерпретации в творчестве немецких композиторов-романтиков.

В 1880-е годы в период обучения в Амстердамском университете Дипенброк открыл для себя французскую литературу, что не замедлило сказаться на его творчестве. В 1887 году он написал кантату «Эльфы» («Les Elfes») на стихи французского поэта-романтика, главы парнасского движения Шарля Мари Леконта де Лиля. Творческий сдвиг оказался значительным: кантате «Эльфы» для женского хора, сопрано, баритона и оркестра предшествовало написание «Mignon» («Kennst du das Land», 1884) на стихи И. В. Гёте для голоса и фортепиано.

Французская линия была продолжена в середине 1890-х годов, когда внимание композитора привлекла поэзия французских поэтов-символистов: прежде всего П. Верлена, Ш. П. Бодлера, а также Ж. Лафорга, Р. де Гурмона, А. Жида и других поэтов. В эти годы новой для композитора оказалась не только поэзия, но и жанр французской вокальной музыки – *mélodie*. Его рождение во французской музыке связывают с именем Берлиоза, точнее с вокальным циклом «Neuf Mélodies imitées de l'anglais» на стихи Т. Мора (1829-1830). Активное развитие нового жанра осуществлялось во французской салонной камерно-вокальной среде второй половины XIX века в вокальном творчестве Г. Форе, К. Дебюсси, М. Равеля, Э. Шоссона и других композиторов. Развитию жанра *mélodie* способствовало сближение представителей двух сфер искусства – поэтов и музыкантов.

В отличие от *chanson*, романса и ариозо, *mélodie* отличается особым методом работы с поэтическим текстом: зависимость организации музыкальной композиции от поэтического текста и его особенностей и от природы языка. Для Дипенброка такой метод был не нов, он был схож с немецкой *Lied*. Новой была поэзия и французский язык.

Во французских вокальных композициях Дипенброка (современника вышеупомянутых французских композиторов) жанровые черты *mélodie* хорошо слышны. Композитор сохранял приоритет звучащего слова, архитектоники текста и культуры языка. В опусах, относящихся к французской линии, он искусно комбинировал метафорические формы символистского текста и вырази-

тельность мелодизированной декламации в вокальной партии, не отягощенной изошрённостью, гибкость партии аккомпанемента, а также богатую гармонию, насыщенную хроматизмами. Такой музыкально-поэтический симбиоз позволял композитору создавать композиции, отмеченные оригинальностью. Сохраняя своеобразие метроритма и фонетики французской поэзии, Дипенброк придавал большое значение просодии, проявляя к ней особую чуткость.

На протяжении 1910-х годов Дипенброк попеременно обращался к творчеству французских и немецких поэтов. *Lied* и *mélodie* сменяли друг друга, давая импульсы к индивидуальной интерпретации жанра *mélodie* в контексте германской языковой культуры.

А. В. Денисов (Санкт-Петербург)

В ДИАЛОГЕ С «ЧУЖИМ СЛОВОМ»: ОБ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ А. ШНИТКЕ

К интертекстуальным взаимодействиям А. Шнитке обращался нередко, причем в сочинениях разных жанров. Активный интерес к проблеме диалога с «чужим словом» он проявлял и в литературных произведениях, в частности, рассматривая вопросы полистилистики (термин, который был предложен самим композитором). Значение этой проблемы в творчестве автора вполне объяснимо в контексте его идеи «единого стиля», в котором представлены все элементы музыкальной реальности. Данная идея имеет явные параллели с концепцией плюралистического метода Б. Циммермана, полагавшего, что музыкальное искусство существует в совокупности всех стилей. Можно обнаружить сходство и в трактовке цитат у обоих композиторов.

Сами методы обращения с «чужим словом» у Шнитке имеют специфические черты, среди которых выделяются: использование микроцитат (т. е., кратких, несамостоятельных в синтаксиче-

ском отношении элементов текста – «Посвящение Паганини»); контрапункта цитат (финал Первой симфонии, Серенада для пяти музыкантов); применение коллажной техники, когда цитаты резко диссонируют между собой в стилевом отношении. В некоторых сочинениях представлено гиперцитирование – помимо финала Первой симфонии это «Lebenslauf» («Жизнеописание»), в котором обнаруживается более двадцати цитат. Характерно, что автоцитаты в нем почти точно следуют хронологии их создания, а некоторые темы допускают «биографическую» интерпретацию: детская новогодняя песня в начале, свадебный марш. Автор нередко использует короткие фрагменты ключевых тем сочинений, предполагая их узнаваемость, но одновременно преподнося в форме едва уловимого намека (или промелькнувшего воспоминания).

Трактовка цитируемого материала у Шнитке довольно часто приводит к возникновению гротескного эффекта. Возможен также игровой эффект, когда Шнитке заимствует не конкретный элемент текста, а общую композиционную идею чужого сочинения. Окончание «Moz-Art à la Haydn» (игра с музыкой для двух солирующих скрипок, двух небольших струнных оркестров и дирижера) представляет уход музыкантов за сцену при постепенно гаснущем свете, недвусмысленно напоминая о финале «Прощальной симфонии» Й. Гайдна (тот же прием Шнитке использовал и в финале Первой симфонии). Само же сочинение в целом – это авторская транскрипция «Музыки к пантомиме» В. Моцарта, от которой частично сохранилась только партия первых скрипок. Причем автор весьма свободно интерпретирует чужой материал, используя отдельные тематические фрагменты и комбинируя их между собой (в том числе – в одновременности).

Функции цитат в произведениях Шнитке разнообразны. Это и явные ссылки на традиции Прошлого (григорианские хоралы во Второй симфонии), и знак памяти конкретным композиторам («Посвящение Игорю Стравинскому, Сергею Прокофьеву и Дмитрию Шостаковичу»), и пародийная деформация (цитата лейтмотива томления из «Тристана и Изольды» Р. Вагнера в «Истории доктора Иоганна Фауста»). Наконец, нередко введение цитаты у

Шнитке создает ощущение нарушение инерции восприятия, когда «чужое слово» вступает в конфликт с контекстом, но одновременно формирует неожиданный взгляд на него, лишенный к тому же однозначности в интерпретации

Полина Д. Димова (Денвер, Колорадо, США)

СТИХИЯ СВЕТА В МУЗЫКЕ А. СКРЯБИНА И ТЕОРИЯХ И ПОЭЗИИ РУССКИХ СИМВОЛИСТОВ: ОТ ЭЛЕКТРИЧЕСКОГО К БОЖЕСТВЕННОМУ

Чем мотивируются взаимовлияния между литературой, музыкой и изобразительным искусством в конце 19-ого, начале 20-ого века? Как осуществляются трансформации текстов в музыку или музыки в светлые и цветные в раннем европейском модернизме? Настоящая работа ищет решение этой проблемы в широком пространстве синестезии в дискурсах модернизма, либо как художественной фигуры, либо как психологического или физиологического состояния. Синестезия — как соощущение или межчувственный перенос (например, в восприятии музыки как цвета) — вошла не только в художественный, но и в научный обиход конца 19-ого, начала 20-ого века. Доклад полагает, что синестетические метафоры в произведениях современной литературы, музыки и изобразительного искусства выражают интенцию реализации в другой материальной и семиотической среде. Так, например, музыка предвосхищает цветовые и поэтические образы в симфонии «Прометей: Поэма огня» (1909-10) Александра Скрябина и в его незавершенном «Предварительном действии».

Настоящий доклад исследует синестезию как художественный прием русских символистов в ее связях с метафорами естественного и электрического света, огня и солнца. В русском символизме синестезия осуществляет синтез искусств и предвосхища-

ет эстетическое преобразование мира. Кроме того, она выражает интерес художников символистов к науке. Доклад рассматривает мистико-научный дискурс света в теориях и поэзии В. Соловьева, З. Гиппиус и К. Бальмонта, как и в «Прометее» А. Скрябина. Цель — показать, что свет в русском символизме воспринимался не только как божественный, но и как электрический. Как научно-обусловленное физическое явление в контексте русской материальной культуры и научных открытиях конца девятнадцатого и начале двадцатого века электрический свет открывал путь к божественному в русском символизме.

«Прометей» Скрябина воплощает стремления человека к познанию, а светозвуковая структура «Поэмы огня» пытается расширить интеллектуальные, перцептивные и эмоциональные возможности человека. В «Прометее» Скрябин вознамерился использовать электрический световой клавиш («*tastiera per luce*»), чтобы углубить музыкальные образы огня. В партитуре Скрябин добавил строчку «*Luce*», воссоздающую визуальные образы. Его комментарии в Парижской партитуре «Прометей» раскрывают тонкие нюансы светового воздействия и придают её языковые измерения. Мы видим «лунный цвет», «блески» и «молнии». Последняя страница симфонии описывает настоящий апокалипсис: «Пожар обнимает мир. Катаклизм. Всё в огне». Так «Прометей» Скрябина является музыкальным, визуальным и поэтическим произведением.

В своей концепции «*Luce*» Скрябин был вдохновлён изобретателем и художником Александром Римингтоном. Римингтон экспериментировал с новой синестетической формой искусства — «искусством подвижного цвета», а электричество открыло ему новые художественные возможности для слияния цвета, света, музыки и движения. В 1893 году он создал электрический цветовой орган, который мог проецировать двенадцать цветов на экран вследствие дисперсии. Проходя через призму, белый свет электрической дуги органа раскладывался в спектр. Римингтон верил в физическую параллель между волнами звука и цвета, как и в универ-

сальные синестетические соответствия, которые лежали в основах символизма (например, в стихотворении «Соответствия» Шарля Бодлера). Считая себя синестетом и в физическом, и в универсальном смысле, Скрябин решил применить свой цветной слух, чтобы создать цветовой орган. Очарован идеями Скрябина о светомызыке, профессор электротехники Александр Мозер, один из самых близких друзей композитора, создал первую модель скрябинского «Luce». В докладе полагается, что электрический световой клавиш Мозера объединяет в себе мистические идеалы Скрябина, теургические мечты русских символистов и научные искания Мозера. Так в дискурсе электричества сливаются идеи духовного, естественного и искусственного света.

Дин Ицзя (Минск, Беларусь)

РАЗВИТИЕ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ СОВРЕМЕННЫХ НОВОГОДНИХ ШОУ-ПРОГРАММ И ЭСТРАДНЫХ КОНЦЕРТОВ В КИТАЕ И ВОСТОЧНОЕВРОПЕЙСКИХ СТРАНАХ

В статье рассматривается процесс становления и развития, а также художественные особенности (жанровый состав, формы) новогоднего мультимедийного искусства Китая и восточнославянских стран (Россия, Беларусь, Украина) начиная со второй половины XX века и до настоящего времени. Новый год, как один из главных праздников традиционной культуры, представлен в современном искусстве самобытным содержанием и определённой символикой. С развитием современных технологий новогодняя культура в Китае и странах Восточной Европы характеризуются особыми образами, символами, воплощаемыми в популярные комплексные художественные формы — гала-концерты и новогодние шоу-программы, в которых объединяются и чередуются песни, танцы, шуточные диалоги, юмористические и другие номера.

ПРЕДПОСЫЛКИ РАЗВИТИЯ АРТ-РОКА В КАЗАХСТАНЕ

Древние казахские инструменты, а в соответствии и музыка, которая на них исполнялась — это история казахской культуры. Эти инструменты выполняли сигнализирующую роль, люди пытались на них подражать звукам природы. В течении многих лет шло развитие от примитивного звукоподражания к развитым композиционным формам вначале народной, а затем и профессиональной казахской музыки.

Едил Хусаинов, используя в своих произведениях древние казахские инструменты, опирается на композиции современных арт-роковых произведений, а характерная этим инструментам игра импровизаций продолжает существовать в наше время и в его творчестве. Вероятно, здесь нужно не забывать и о национальной принадлежности композитора, ведь склонность к импровизации у казахов в крови. Композитор обучался игре на народных инструментах по устной традиции у мастеров Монголии, Алтая, интонационные и ритмические приёмы во многом повторяют традицию древнего исполнения – модальное звучание и модальный ритм, но Едил Хусаинов эволюционировал звучание этих инструментов, исполняя на них ритмоформулы рока, R&B hip hop. Звукоидеал эпохи древности, который представлен в творчестве именно этого композитора-исполнителя-менеджера продолжает незыблемую традицию музицирования наших предков, но в современном музыкальном сопровождении, это во многом касается стилей фолк, фолк-рок и арт-рок.

Электронная компьютерная музыка с частыми модуляциями, отклонениями и одновременное звучание древних казахских инструментов на фоне этого звучания требует частой смены строя, дополнительных звуков, т.е. применения одного и того же инструмента в разных строях. Именно эти изменения коснулись древних инструментов на современном этапе, что указывает на подчинён-

ность их действительности. Таким образом, традиции древности полностью зависят от современного музыкального языка.

В этой связи тембр инструментов остаётся неизменным – он является универсальным, неподражаемым современными инструментами. В нём присутствует терпкость, от которого получаешь удовольствие. Именно тот факт удовлетворения потребностей общества даёт импульс к использованию древних казахских инструментов в произведениях Едиля Хусаинова. Только лишь тембр используемых им инструментов способен связывать традиции древности и современности.

Творчество отечественных музыкантов, работающих в формате world music, становится все более востребованным. Слушатели привыкли к эклектическим композициям запада в стиле фолк с роком или арт течения в музыке. Поэтому рассматриваемый нами композитор использует синтезированное звучание инструментов древности с современным компьютерным звучанием. Рыночная экономика и шоу-бизнес диктуют свои условия, а творчество талантливого композитора и исполнителя в этих условиях пытается проявить свой самобытный талант. Таким образом, следует отметить, что молодая национальная композиторская школа стремится влиться в мировой процесс на равных, чтобы показать свое лицо, идентичность, тождественность, но, чтобы быть услышанным в мире нужно иметь яркий национальный голос, язык - что и имеет в своем творчестве Е.Хусаинов.

Исследуя творчество этого композитора, проанализировав произведения академического плана и произведений в стиле рок из CD альбома «Ілбіс елі» мы выявили, что за последние несколько лет творчество этого уникального композитора – «мультиинструменталиста» эволюционировало. Он стремится к воссозданию фьюжн музыки в Казахстане используя в своих произведениях элементы джаза, арт-рок, фолк и фолк-рок.

А. А. Дыкан (Москва)

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ЖУРНАЛЫ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА В ПАРАДИГМЕ СТИЛЯ “МОДЕРН”

Модерн рассмотрен в работе как большой стиль, получивший распространение на рубеже XIX – XX веков и объединяющий несколько стилевых направлений. Для него характерны общие приемы внешней организации произведения, сходные особенности воплощения определенных образов, наличие общих тем и мотивов. В работе были рассмотрены только те черты модерна как большого стиля, которые проявились в оформлении и содержании литературно-художественных журналов рубежа веков.

На примере анализа «Мира искусства», «Весов» и «Золотого руна» были выявлены следующие особенности «нового стиля»:

1. Синтез искусств или влияние различных видов искусства друг на друга. В журналах модерна иллюстрация и книжное оформление соединились друг с другом. Организаторы «Мира искусства», «Весов», «Золотого руна» взяли за основу классическое книжное оформление и применили его к периодическим изданиям. При этом все элементы такого издания могли быть взаимозаменяемы, могли иметь авторство и представлять собой законченное произведение искусства.

Синтез проявляется и на уровне содержания. Статьи, рецензии, отзывы могли быть посвящены любому виду искусства (театру, живописи, музыке, литературе). Авторы могли быть иллюстраторами и авторами текста одновременно.

2. Эkleктика, которая предполагала стилизацию работ под классицизм, готику, рококо и другие стили прошлого. В печатных изданиях модернисты используют гирлянды роз и плодов в стиле рококо для украшения рамок или оглавления, стилизуют виньетки под классицизм, а заставки – под русский стиль. Такие виньетки и заставки не всегда связаны с содержанием текста, литературным стилем и характером шрифта.

Текст журналов иногда также стилизован под литературные образцы предыдущих эпох.

3. Декоративность и орнаментальность, связанные с построением пространства в художественном произведении. Для орнамента авторы выбирают элементы флоры и фауны. Декоративность и орнаментальность создается при помощи зыбкости контуров и фрагментарности, которая в журналах модерна неразрывно связана с использованием растительных узоров и оформлением виньеток.

Идея зыбкости контуров и внимание к пастельным тонам, напоминающим мир грез, заметны в заголовках статей символистов, публикующихся в журналах.

Новое восприятие линии и ее роли способствовало тому, что работы иллюстраторов журналов отличались плоскостным изображением, т.к. оно не нарушало первоначальную плоскость страницы.

Декоративность печатных изданий связана с преодолением противоречия, заложенного их создателями. Элитарные журналы модерна были рассчитаны на узкую аудиторию, однако имели целью распространение искусства в России и за рубежом. Внешняя привлекательность журналов делала их более доступными для массового тиража. Использование орнамента в русских журналах модерна связано с заимствованием. Ориентируясь на западные образцы, в том числе на журнал “The Studio”, художники прибегают к использованию уже знакомых образов и символов мирового искусства.

Таким образом, литературно-художественные журналы модерна соединили в себе черты нового стиля не только содержательно, но и на уровне оформления.

Е. Б. Евстратова (Саратов)

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ
СИНТЕЗА ЖИВОПИСИ И МУЗЫКИ: СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНА-
ЛИЗ И ХАРАКТЕРИСТИКА ПРОГРАММНОГО ЗАМЫСЛА
СИМФОНИЧЕСКИХ ПОЭМ "ВИЛЛА У МОРЯ" Б. МАРТИНУ И
"ПОЛЯ БЛАЖЕННЫХ" Ф. ВЕЙНГАРТНЕРА, СОЗДАНЫХ ПО
ОДНОИМЕННЫМ КАРТИНАМ А. БЕКЛИНА

Доклад посвящен исследованию художественной взаимосвя-
зи между конкретным произведением живописи и одноимен-
ным программным музыкальным сочинением, созданным на его
основе. В работе использован междисциплинарный подход к изу-
чению синтеза живописи и музыки, активно применяемого в со-
временном искусствознании. Данный подход позволил пересмотр-
еть отношение к художественному содержанию целого ряда му-
зыкальных сочинений, программой для которых стали произведе-
ния живописи, что позволило с новых позиций оценить творческий
замысел композитора. В докладе представлен интегративный срав-
нительный анализ симфонических поэм «Вилла у моря» Богуслава
Мартину и «Поля блаженных» Феликса Вейнгартнера, созданных в
конце XIX-начале XX века по одноименным картинам швейцар-
ского художника Арнольда Беклина. Подобный анализ предпола-
гает изучение художественной концепции произведения с разных
сторон гуманитарного знания. Указанные сочинения долгое время
оставались прочно забытыми и лишь в течение последнего десяти-
летия стали доступны широкому кругу слушателей.

Предметно-сюжетная взаимосвязь этих сочинений с источ-
ником программы в настоящий момент не описана ни в отече-
ственной, ни в зарубежной научной литературе. Проведенный ана-
лиз живописно-музыкальной драматургии указанных поэм позво-
лил раскрыть новаторский взгляд этих композиторов на возможно-
сти воплощения произведения живописи в музыкальном сочине-
нии. Творческие концепции Мартину и Вейнгартнера опирались на
идею создания особой чувственно-эмоциональной музыкальной

атмосферы, в которой отражалось бы взаимодействие и развитие живописных и соответствующих им музыкальных образов. Картина художника в данном случае становится своеобразным сценарием для программного музыкального замысла. Такая творческая идея привела к появлению специфической разновидности «пространственно-временного» искусства, родственной театральному и обращенной к зрителю и слушателю одновременно. Как следствие, обязательным условием полноценного восприятия программного сочинения является художественное единство живописно-музыкальных взаимосвязей, разобщение которых приводит к значительному искажению изначального творческого замысла композитора. Подобный взгляд на синтез живописи и музыки существенно отличается от идей Ференца Листа, сформулированных в середине XIX века. Обе симфонических поэмы, анализ которых приводится в докладе, ярко характеризуют разнообразие новаторских подходов к синтезу искусств в начале XX века.

В докладе представлены сходства и различия творческих концепций композиторов, начиная с истории создания произведений и стилевых предпочтений авторов вплоть до деталей программы и характерных музыкальных акцентов, связанных с индивидуальными особенностями восприятия символики Арнольда Беклина. Отдельное внимание уделено значению этих произведений с точки зрения истории искусств: новейшие исследования в этой области позволяют нам говорить о том, что поэма Вейнгартнера открыла бурную и плодотворную эпоху в области синтеза живописи и музыки, которую в настоящее время часто называют «феноменом Беклина в музыкальном искусстве», а сочинение Мартину значительно дополнило творческий портрет этого композитора периода становления.

Современные межкультурные коммуникации, стирающие географические границы, предоставляют нам возможность провести целостный анализ живописно-музыкального синтеза. Это позволяет заново раскрыть художественный замысел композитора и пересмотреть наше отношение к давно забытым музыкальным произведениям знаменитых мастеров, долгое время считавшихся

неудачными. В результате подобной работы многие из них вновь вернулись на музыкальную сцену и были впервые записаны на CD, как это и произошло в отношении симфонических поэм Вейнгартнера и Мартину. История музыкального искусства знает не так много программных сочинений, написанных по конкретным произведениям живописи, однако творческий опыт в этой области синтеза искусств на рубеже XIX-XX веков искренне восхищает разнообразием идей и подходов, многие из которых получили свое дальнейшее развитие в музыке XX века.

Т. Ж. Егинбаева (г. Нур-Султан, Казахстан)

ОСОБЕННОСТИ СОВРЕМЕННОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА КАЗАХСКОМ КОБЫЗЕ

В современном мире эстетические взгляды людей резко противоположны. Кто-то предпочитает серьёзную музыку и искусство, будь то академическая классическая музыка или же традиционное фольклорное направление. В то время как большинство зомбировано массовым искусством. Формирование вкусовых приоритетов слушателя зачастую обусловлено техническим прогрессом, и именно поэтому проникновение технических электронных, цифровых тенденций в массовое искусство, музыку делает это направление поистине захватывающим массы. В начале XXI века все большее внимание создателей музыкальных композиций стало привлекать фьюжн-течение в музыке.

Цель доклада — составить картину изменений функционирования национальных инструментов, а частности смычкового инструмента кобыз, в современной музыкальной культуре Казахстана и включения его в массовое искусство. В музыкальной культуре Казахстана процесс эволюции связан с увеличивающейся ролью реставрации и сохранения культурного наследия, в том числе и национальных инструментов. Отразить исполнительскую деятель-

ность современных кобызистов и деятельность творческих коллективов, использующих народный инструмент. Композиторы и исполнители, вносят новые веяния в культуру Казахстана на современном этапе.

Сегодня кобызовое искусство переживает новые преобразования в своем развитии, включаясь в общий контекст развития массовой музыкальной культуры, отражая мировые тенденции вестернизации и глобализации. Параллельно в казахстанском композиторском творчестве наблюдается активное развитие сочинительства и появление новых произведений в нетипичных для кобызовой традиции жанрах и стилях. Этот процесс, отметим, следует рассматривать как составную часть общего процесса трансформации и развития казахской традиционной музыки, претерпевшей в XX веке коренные метаморфозы.

На данном этапе развития музыкального искусства Казахстана следует отметить деятельность фольклорно-этнографических ансамблей с рок-, джаз и поп-направленностью. Среди них – «Тиграхауд», «Улытау», «Layla-qobuz», «Туран» и др. Миссией данных коллективов является сохранение игры на народных инструментах и синтезирование народной музыки с рок-стилем, джазом и поп музыкой. Помимо ансамблей работой над тембрами казахских инструментов занимаются известные в Казахстане и за его пределами композиторы – Едиль Хусаинов, Сатжан Шаменов, Арман Жайым, Санжар Байтереков и другие.

Среди ярких произведений в сфере казахстанской рок музыки своей оригинальностью, структурной сложностью и насыщенностью разнотембрового звучания выделяется композиция Едиля Хусаинова «Ілбіс елі» («Земля Ирбиса»). В его одноименном CD альбоме она представлена, как арт-роковая композиция. В ней ярко выявлена трёхчастная структура: вступление, экспозиция с двумя разделами, разработка и синтетическая реприза. Данная форма соответствует сонатной, что характерно для классических арт-роковых композиций, основной функцией которых является «представление». Экспозиция тембров казахских народных ин-

струментов и их использование в разных музыкальных стилях — одна из задач современных композиторов Казахстана.

Е. Ю. Елисеева (Киев, Украина)

МУЗЫКА И АРХИТЕКТУРА: СИНТЕЗ ИСКУССТВ В СОВРЕМЕННОЙ КОНЦЕРТНОЙ ПРАКТИКЕ ВОЗРОЖДЕНИЯ СТАРИННОЙ МУЗЫКИ

Выражение " архитектура — это застывшая музыка" напрямую постулирует связь этих двух видов искусств. Принцип соразмерности частей и общей гармонии с легкостью применим как в музыке, так и в архитектуре. В современной культурной жизни процесс возрождения старинной музыки хронологически связан с возрождением архитектурных памятников истории. В этой параллельности возникает интересное взаимодействие музыки и архитектуры. В рамках концертной практики исторически-информированного исполнительства зачастую используются исторические интерьеры, которые дополняют впечатление от музыки и создают более полную картину для слушателя.

Так, в Украине на сегодняшний день сохранилось немало объектов культурно-исторического наследия прошлого. В них проводятся концерты с использованием старинных инструментов, звучит репертуар 17-18 веков. Одной из таких концертных площадок является резиденция последнего гетмана Украины Кирилла Разумовского в Батурине.

Будучи любителем музыки, К. Разумовский приглашал в свой дом музыкантов, держал духовой и камерный оркестры. Сын гетмана, Андрей Разумовский, унаследовал от отца имение в Батурине и продолжил традицию меценатства не только в нем, но и за его пределами. Он был другом и меценатом Моцарта, Бетховена, организовал первый в Европе постоянно действующий квартет. Его дворец в г. Батурин Сумской области, построенный в конце 18

века, продолжает сегодня свою жизнь в новом культурном ключе. Здесь проводятся фестивали, концерты, музыкальные конкурсы. Неоднократно здесь проходили фестивали классической музыки, продолжавшие традиции Разумовских.

Такие мероприятия призваны привлечь внимание к сохранению культурного наследия и одновременно служат мостом, объединяющим времена. Также важная задача сохранения памятников истории, культуры, и осознание их как национального достояния в условиях процесса глобализации, который является самым влиятельным процессом в современном мире. Характеризуя взаимодействие культур, их взаимообогащение, распространение лучших образцов национальных культур.

А. А. Ермакова (Саратов)

МОТИВ УГРОЗЫ В РУССКИХ И НЕМЕЦКИХ КОЛЫБЕЛЬНЫХ: ФОНОСЕМАНТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

1. В традициях русского и немецкого народов сложилась особая форма взаимодействия с ребенком, влияния на него и этапы его взросления – колыбельная. Фоносемантическое исследование фольклорного текста колыбельных песен является сравнительно молодым направлением в области научного знания. Обзор работ по этой тематике позволяет говорить о перспективности изучения данной стороны звучащего текста в связи с его изустным бытованием.

2. В немецких и русских колыбельных часто встречается тема угрозы и наказания для ребенка в том случае, если он не засыпает. Всего проанализировано 100 текстов на русском и немецком языках, из них мотив угрозы обнаружен в 48% немецких и 18% русских текстов. При работе с материалом был использован метод фоносемантического анализа, предложенный С. В. Ворониным, в результате которого выявляется потенциал звукоизобразительно-

сти в слове и его фоносемантические особенности.

3. В ходе лексико-семантического анализа удалось установить несколько типичных моделей сюжета колыбельной песни. Так, например, в немецкой *Heia popeia, Mein grosskopfets Kind* 'Хэйа попэя, мой Филиппок' угроза реализуется с разной степенью интенсивности: 1)...*Schlag ich dir auf'n Grind! (Kopf)* – Я ударю тебя по голове!; 2)...*schläft's nicht, so schlag ich zu mit der Birkenrute, dass die Beinlein bluten.* – не уснём, то ударю тебя берёзовой метлой так, что из ножек кровь пойдёт; 3)...*Wollen wir ihm geben drei Mandeln Ohrfeigen, drei Mandeln Ohrfeigen u. zwei Dutzend Kopfstösse...* – Надаём ему три манделя (уст. старая мера, пятнадцать штук) оплеух, три манделя оплеух и две дюжины ударов по голове.... В русских вариантах колыбельных *Баю-баюшки-баю, Не ложися на краю* угроза также представлена с разной степенью интенсивности: 1)*И утащит за бочок, За ракитовый кусток, Во далёкий во лесок*; 2)*Утащит во лесок, Закопает во песок. Будет (имярека) солнце печь, Будет с (имярека) сало течь. Станут люди проезжать, Будут в сало хлеб макать...* Систематизация типичных моделей сюжета колыбельных с мотивом угрозы позволяет выделить возможную типизацию фоносемантических приемов в текстах.

4. В ходе статистической работы установлены статистически значимые особенности звукобуквенного материала. Так, например, в немецком языке в сильной (ударной) позиции в разных частях речи значение угрозы отмечается в словах с дифтонгом *ei* [ai] (54 %): *beissen* 'укусить', *greifen* 'схватить', *ohrfeige* 'оплеуха'. 33% встречаемости звуков [s] и [d]: *schmeissen* 'бросать, швырять', *fressen* 'сжрать', *Trude*, 'колдунья'; 27% аффрикат *tz* [ts] и буква *z* – *kratzen* 'царапать', *schwarz* 'чёрный', *Katze* 'кошка'; 25% от общего количества примеров составили слова со звуком [k] *kriegen Klopp Kloppfisch* 'получить взбучку, побить'. Иногда эффект угрозы сглаживают диминутивные суффиксы: *-chen, -lein*: ср. *Hündelein* 'собачка', *Kätzchen* 'кошечка'. В русских колыбельных выявлена средняя частотность, причем наибольший процент у звука [y] (10%) *колотушек надаю*, далее у [k] – *хворостинка*. Обратим

внимание, что семантика угрозы всегда сглаживается диминутивами *-ик-*, *-ок-*, *-ец-* *-иц-*, *-оньк-*, *-еньк-*, *-очк-*, *-ечк-*, *-ышк-*, *-ишк-*, *-ушк-*, *-юшк-*, *-инк*, которые служат для передачи близких отношений с ребёнком: ср. *колотушек* *надаю*, *хворостинкой* *посечёт*

5. Существенная разница в объеме колыбельных со значением угрозы в русском и немецком языках демонстрирует культурно-исторические отличия, которые сложились в течение долгого времени. Различия в фоносемантическом плане требуют дальнейшего исследования, но уже с использованием сравнительно-сопоставительных и этимологических методов. Даже первые результаты явно свидетельствуют о значимости глубинных процессов звукового кодирования в тексте для самых маленьких.

К. А. Жабинский (Ростов-на-Дону)

СИНТЕЗИРУЮЩИЕ ИНТЕНЦИИ РУССКОГО МОДЕРНА В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МАССОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ 1990–2000-Х ГОДОВ (НА ПРИМЕРЕ «ГУМИЛЕВСКОГО ТРИПТИХА» ИЗ РЕПЕРТУАРА Н. НОСКОВА)

К числу перспективных и весьма актуальных исследовательских направлений в современном искусствоведении, связанных с изучением художественного наследия отечественного модерна, принадлежит сравнительно-типологический анализ приоритетных синтезирующих интенций. Названные устремления, более-менее явно инспирируемые вагнеровской идеей *Gesamtkunstwerk*, рассматриваются с учетом специфики различных искусств; при этом обозначаются некие магистральные процессы, обусловленные «важнейшей идеей, как бы пронизывающей изнутри европейское мышление конца XIX – начала XX века, – идеей культурного синтеза» (Т. Володина). Неразрывное единство «физической и духовной жизни», достигаемое путем «создания вселенского духовного организма», провозглашается В. Соловьевым «высшей целью и за-

дачей» искусства. С этой декларацией по существу перекликаются аналогичные высказывания многих отечественных и зарубежных философов, эстетиков, публицистов, художественных и литературных критиков, да и самих мастеров искусства. Отсюда проистекает, с одной стороны, тенденция к охвату максимально возможного диапазона смысловых элементов (и соответствующих структур), с другой, – их упорядочивание, многогранная логическая и ассоциативная соотнесенность (некая индивидуально-умозрительная «мифологизация» в границах заданного «универсума»), интенсивное взаимопроникновение «вещного» и «живого», «художественного» и «природного», рационального и эмоционального, традиционалистского и новаторского, «элитарного» и массового, вплоть до апологии процессуальности как зримой репрезентации «взаимопревращений» пространственных и временных форм искусства.

Отмеченные тенденции находят ярко своеобразное преломление в творчестве Н. Гумилева — одного из крупнейших поэтов русского Серебряного века. Как проницательно отмечает Вяч. Вс. Иванов, в зрелых стихах Гумилев «...одновременно и акмеист, и футурист (причем крайний), и имажинист», тяготевший «...то к образности великого символиста А. Блока, то даже к крайностям... сюрреализма». Присущая Гумилеву грандиозная «космичность» поэтического мироздания, сплавляемая с «экзотизмом» внеевропейских культур и цивилизаций (Северная Африка и Юго-Западная Азия, Древний Китай и Ассирия-Вавилония), с апологией «природно-универсального бытия» современного художника и пафосом пророческих «озарений» о судьбах Вселенной, не только ассоциируется с «высочайшим духовным подъемом» в России первой четверти XX столетия (Вяч. Вс. Иванов), но и явственно сближается с устремленностью к «органическому единству» (П. Флоренский), манифестируемой отечественным модерном. Повидимому, особой многогранностью упомянутого «продуктивного синтеза», его «необычайной мощью... которая смещает все привычные представления... внутри каждого стихотворения» (Вяч. Вс. Иванов), в значительной мере обуславливается сложный и замедленный процесс воплощения поэзии Гумилева в музыке россий-

ских композиторов последнего тридцатилетия, а также исполнительской репрезентации вновь создаваемых вокальных сочинений на гумилевские стихи.

Тем более примечателен многолетний «диалог» с поэтическим наследием Гумилева, характерный для творческой деятельности Н. Носкова – широко известного советского рок-музыканта 1980-х – начала 1990-х годов (солиста «культовых» групп «Москва» под руководством Д. Тухманова и «Парк Горького»), чья сольная артистическая карьера характеризуется аналогичными «синтезирующими интенциями». Исходным моментом в стилевой эволюции Н. Носкова – исполнителя и автора песен – явился тезис о формировании художественных основ «русского рока», аккумулярующего и самобытно отражающего различные пласты национальной культуры (от народной до академической музыки и «высокой» поэзии XX века). «Чем больше ты отстраняешься от своих культурных корней, тем меньше ты интересен миру», – цитируемое высказывание Н. Носкова явственно соотносится с фольклорными и «классическими» истоками его творческой индивидуальности, с неиссякаемым интересом музыканта к художественно ценным и полнокровным традициям отечественной бытовой и эстрадной музыки. Названные традиции, в частности, обретают «актуальное» прочтение благодаря гибкому взаимодействию различных стилистических направлений в романсовой лирике — «академизированного», салонного, «бардовского», «поп-эстрадного» (допускающего избирательное привлечение некоторых элементов рока, соула, блюза и др.). Подобный «универсализм» Н. Носкова, стремящегося к органичному «...слиянию рок-музыки, фанка, поп-стилистики, этнического искусства» с широко трактуемой «русской романсовой классикой» (из интервью артиста, датированных 2000-ми годами), оказывается сродни как «принципиальной эклектике» современного постмодернизма, так и «органическому единству» отечественного модерна (о чем свидетельствует неизменная приверженность музыканта эстетическим принципам «серьезного», «подлинно содержательного» творчества).

Исходя из этого, представляется закономерной особая увлеченность Н. Носкова стихами Н. Гумилева, ощущаемая нашим современником как своего рода «избирательное сродство» художественных мировоззрений («Я верю в реинкарнацию души», – утверждал артист, который в моменты сочинения или исполнения вокальных произведений на гумилевские тексты порой «ощущал незримое присутствие» поэта). На протяжении четверти века в концертных программах музыканта фигурировали «Романс» («Однообразные мелькают все с той же болью дни мои...») А. Бальчева, завоевавший огромную популярность в интерпретации Н. Носкова, и авторские сочинения последнего — «Думы» («В мой мозг, в мой гордый мозг собрались думы...») и «Озёра». Единство концептуальной трактовки вышеперечисленных стихотворений (лирико-психологическая драма), «академизированной» стилистики на уровне аранжировки (романс в сопровождении симфонического или камерного оркестра) и собственно певческой интерпретации (элементы «камерности» в исполнении, манера сценического поведения) позволяет нам уподобить указанные вокальные произведения некоему «триптиху», чьи параллели с русским модерном своеобразно «удостоверяются» визуальным рядом — известным видеоклипом на музыку «Романса» (режиссер – Ю. Носков).

Е. Е. Жаманбалинов (Алматы, Казахстан)

ПРОБЛЕМЫ НОТНОЙ РАСШИФРОВКИ ПЕСЕН С ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫМ СОПРОВОЖДЕНИЕМ: К ПРОБЛЕМЕ ЖАНРОВО-СТИЛЕВОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

На сегодняшний день нотная расшифровка по-прежнему сохраняет особую роль в сохранении, пропаганде и донесении последующему поколению профессиональных песен казахского народа. Благодаря этой тенденции опубликовано множество сборников и трудов, включающих образцы народных песен и произведе-

дений салов и серэ. Среди них необходимо подчеркнуть фундаментальные труды А.В. Затаевича, Б.Г. Ерзаковича, А. Жубанова, Т. Бекхожиной, А. Темирбековой, Б. Каракулова и др. ученых. В связи с тем, что в их трудах присутствуют различные методы расшифровки, очевидным предстает и многолетний процесс ее эволюции. В настоящее время расшифровка приобрела единую систему и соответствие с инструментальным (домбровым) строем.

Важной проблемой нотной расшифровки песен является нотация с инструментальным сопровождением. Нотация произведений различных традиционных школ с инструментальным сопровождением (домбра, кобыз, гармонь) выполняется не так часто. Здесь нужно отметить труд М. Курмангалиевой, издавшей сборник песен яркого представителя Западно-Казахстанской песенной школы Мухита сала Мералыулы с домбровым сопровождением. Развитие и системный подход к данной тенденции принесли бы пользу не только ученым-исследователям, но и исполнителям. Например, разучивающий песню, мог бы прежде ознакомиться с точным вариантом сопровождения по нотам, а затем, в целях улучшения интонационных особенностей и повышения исполнительского мастерства, мог бы прибегнуть к помощи аудиозаписи. Так же чтение сопровождения по нотам дает возможность выяснить взаимосвязь с инструментальной музыкой того или иного региона. Это помогает подробнее проанализировать песню.

В статье рассматривается опыт расшифровки и нотации песен с вековой историей, полученный в процессе подготовки к изданию антологии «Древние мотивы великой степи» (2019), где ряд песен и фольклорных образцов дан в сопровождении кобыза, домбры и гармони. Точнее – это сарыны баксы, народные песни и песни традиционных профессиональных композиторов. Здесь влияние инструментального сопровождения и жанра кюй обусловлено региональными особенностями. К примеру песня видного представителя Западно-Казахстанской школы Молдабая Танирберлиулы «Молдабайдын ани» (2-ой вариант) начинается со вступления, присущего кюйям «токпе», занимающим особое место в данном регионе. Во вступлении, исполняющемся интенсивно, в быстром темпе, присутствуют элементы транспозиционного кюйя, так как

мелодия имеет скачок с регистра основного звена в область «киши сага» и возвращается к ладовой опоре «соль-соль». Из этого можно сделать вывод, что вступление в песнях Западного Казахстана может представлять собой отдельную мелодическую систему или звено, похожее на кюй.

В сопровождении песни «Маусымжан» преобладают штрихи вверх и лиги, подчеркивающие ее «нежную» природу. Исполняющееся мягким поглаживанием указательного пальца сопровождение является унисоном к мелодии песни и каждый раз возвращается на опору «соль-ре». Такой метод исполнения встречается в кюйе «Коккекести» основоположника Аркинской (Центральная часть Казахстана) школы кюйя, кюйши-композитора Таттимбета. По структуре кюйев можно заметить, что кюйи данной школы берут свою основу именно из песен. Например, на аркинских домбрах с короткой шейкой, 5-7, 7-9 ладах, т.е. в ладовых опорах «соль-ре», «ля-ми» удобно развивать мелодию кюйя. Темы в кюйях в вариантно-строфической форме повторяются словно в песнях, а другие разделы между ними как бы выполняют функцию припева.

В заключение следует подчеркнуть, что духовное наследие казахов в соответствии со своим происхождением развивалось в тесной связи с другими жанрами этого региона. Так, в Западном Казахстане кюй повлиял на структуру песни, а в Восточно-Казахстанском и аркинском регионах, напротив, кюй берет свое начало в песнях. В Сыр Дарьинском регионе жыр гармонирует и с песней, и с кюйем.

Л. А. Жуйкова (Алматы, Казахстан)

ЧЕРТЫ ОБЩНОСТИ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ВЗГЛЯДОВ М. П. МУСОРГСКОГО И И. Н. КРАМСКОГО В СВЕТЕ ПРОБЛЕМАТИКИ СИНТЕЗА ИСКУССТВ

В статье представлена общность отдельных черт эстетических систем М. П. Мусоргского и И. Н. Крамского, впервые выяв-

ленная автором через изучение их эпистолярного наследия. Она включила в себя вопросы современности и народности; художественного идеала и его роли в жизни общества; диалектики эстетических категорий правды и красоты, новаторства и эпигонства. Автор акцентирует внимание на благотворности идеи синтеза искусств, благодаря которой Мусоргский пришел к важнейшим художественным завоеваниям, опередившим свою эпоху и оказывающим влияние на мировое искусство XXI века.

С. В. Заборин (Санкт-Петербург)

«ВОКАЛЬНЫЙ ПИАНИЗМ» — КВАЛИФИКАЦИЯ ИЛИ ВИД ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА? ОБ ОНТОЛОГИЧЕСКОМ СТАТУСЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА ПИАНИСТА-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

В наши дни становится очевидным, что изучение теории фортепианного искусства не может ограничиваться только лишь сферой сольной фортепианной игры. В историю отечественного и мирового исполнительства вошли великолепные пианисты, проявившие себя в интерпретации ансамблевой музыки. Джеральд Мур, Джеффри Парсонс, Евгений Шендерович, Мария Карандашова, Тамара Фидлер, Софья Вакман – эти имена ассоциируются не только с высочайшей музыкальной культурой, но и с недостижимым пианистическим совершенством исполнения. Названные пианисты явили собой тип концертмейстера-артиста. Основываясь на многочисленных примерах можно говорить о существовании особого исполнительского искусства пианиста в вокально-фортепианном дуэте. Искусство это ни сколько не менее полноценное, не менее трудное, не менее «высокое», чем искусство пианиста- виртуоза. И в то же время – игра пианиста в ансамбле отличается по своим свойствам от игры солирующего пианиста. Пиа-

низм в условиях совместного музицирования становится иначе организованной системой, особым видом пианизма.

До сих пор деятельность концертмейстера рассматривалась учеными только как квалификация пианиста. Потому, фокус внимания авторов исследований не останавливался пока на пианистических типах и их различиях внутри ансамблевого пианизма. Эти различия на практике существуют вне зависимости от спецификации концертмейстера, что выводит проблему исполнительского искусства концертмейстера-артиста в область фортепианного исполнительства как науки. Различия наблюдаются в концертной деятельности отечественных музыкантов XX века вплоть до наших дней: один тип исполнителей тяготеет к камерно-инструментальной культуре, к игре в камерном ансамбле, другой – к стихии камерно-вокального музицирования, к специфике сценической работы в вокально-фортепианном дуэте. Этими различиями объясняется наличие творческой доминанты – вокальной или инструментальной – у ансамблистов, совмещавших эти два рода музицирования. Например, Дж.Мур, Е.Шендерович, С.Б.Вакман, прекрасно выступавшие в ансамбле с инструменталистами, все же, с наибольшей полнотой проявили себя как «вокальные» пианисты. В качестве обратных примеров приведём Т.Л. Фидлер, Е.А.Шафран, Н.Х.Нуридджанян.

Многолетнее творческое сотрудничество с певцами (и, конечно же, особый природный дар) формирует у «вокального» концертмейстера специфический тип пианизма. Он формируется под воздействием певческого голоса, его плотности, гибкости, выразительности, эмоционального богатства: так становится чутким и бесконечно разнообразным туше пианиста, воспитываются и обостряются навыки реакции на тембр, эмоционального переключения, умение в каждый момент игры слышать и строить акустический баланс исполнения. На пианизм влияет необходимость сопровождать поэтическое слово: интонирование пианиста становится не просто «говорящим», а «заряженным» определённым информационным кодом, содержащимся в тексте и дополняющем его на ином информационном уровне. Среди насущных задач концерт-

мейстера — создать темпо-ритм исполнения, захватить в свою орбиту солиста, организовать форму. Наконец, сама по себе камерно-вокальная миниатюра обладает стилевыми условиями – как стилем автора и эпохи, так и собственным — стилем сочинения. Вокальный вечер, как правило, представляет собой ряд миниатюр, арий, оперных фрагментов, его построение обладает определённой логикой. Интенсивно прожить каждое мгновение «истории», рассказанной в романсе, создать стилевую разницу между составляющими концерт номерами и выявить логику построения программы вечера — эти задачи требуют своеобразного комплекса музыкантских и пианистических (что неотделимо) качеств.

В докладе предпринимается попытка представить «вокальный пианизм» как самостоятельную, особым образом организованную систему выразительных средств пианизма, обусловленную как диалогом с солистом, так и сложным полилогом искусств.

М. Л. Зайцева (Москва)

АКТУАЛИЗАЦИЯ СИНЕСТЕЗИЙНОГО АСПЕКТА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВОСПРИЯТИЯ В СИНТЕТИЧЕСКИХ ПРОЕКТАХ XXI ВЕКА (НА ПРИМЕРЕ ПОСТАНОВОК ТОТАЛЬНОГО ТЕАТРА ВЯЧЕСЛАВА КОЛЕЙЧУКА, СПЕКТАКЛЯ «ОП-АРТ» ТЕАТРА «БАЛЕТ МОСКВА»)

Актуализация синестезийного аспекта художественного восприятия в синтетических проектах XXI века обусловлена пониманием особых возможностей, появляющихся в процессе объединения видов искусств, осознанием возможностей усиления степени воздействия художественной идеи, выраженной при помощи различных художественных языков.

Доклад посвящен анализу избранных художественных проектов XXI века, носящих синтетический характер, что позволяет авторам применить темброво-акустические находки в широком

художественном контексте, обогатить смысл музыкальных экспериментов семантикой визуальных, кинетических и других элементов драматургии. Выявлено, что в современном искусстве все более актуальными становятся вопросы о возможностях тембрового обогащения музыкального звучания за счет введения нетрадиционных источников звука, о перспективе расширения семантического поля формирующего музыкально-художественного образа на основе звукового синтеза.

В докладе обобщены результаты анализа системы выразительных средств мультимедиапроекта с элементами оп-арта «Путешествие квадратики», реализованного при участии актеров и музыкантов Тотального театра Вячеслава Колейчука и Московского центра современного искусства (2007 г.), ставшего номинантом «Золотой маски» в разделе «Новация» (2008 г.). Выявлено, что графический код пространства, создаваемый художниками-дизайнерами в ходе спектакля, основывается на эстетических идеалах супрематизма. Увлекательный переход от оп- к видеоарту осуществляется при помощи использования необычных трансформирующихся декораций, кинетических и звуковых театральных костюмов, применения технологии стереографики. Привлечение новейших технологий позволяет авторам спектакля привнести новые смысловые оттенки в знакомый образ, вернуть человеку способность удивляться. Движение становится импульсом метаморфоз геометрических фигур, создающих эффект стереоскопического зрения. Музыкальной частью данного спектакля является электроакустическая музыка композитора-экспериментатора Владимира Аркадьевича Николаева, представителя направления *contemporary music*, характеризующегося стиливой эклектичностью произведений, в которых объединяются черты многих популярных направлений современной рок и поп-музыки.

Спектакль современного танца «ОП-АРТ» (от англ. – «optical art»: – оптическое искусство), завоевал премию Золотая Маска в 2013 году. Данный спектакль стал первым совместным проектом современной труппы тетра «Балет Москва» и голландских хореографов израильского происхождения Г. Вайцмана и

Р. Хавер. В визуальном решении спектакля применяются средства, характерные для оп-арта середины XX века: геометрическая абстракция, использование художественно организованных зрительных иллюзий, которые достигаются ритмическими повторами, комбинациями линий и пятен, извивающихся линий, пересечением спиралевидных и решетчатых конфигураций. В спектакле «ОП-АРТ», объединяющем музыку, хореографию, видеоэффекты, приемы лазерного шоу создается особая эстетическая среда, достигающая высокой степени абстракции. Применение установок меняющегося света, сложнейшие танцевально-акробатические комбинации в сочетании с геометрическими чёрно-белыми узорами на костюмах исполнителей – всё это даёт удивительный визуальный эффект, сравнимый с оптическими искажениями в громадном зеркале. Обосновано, что сознательный прием использования принципов оп-арта является одним из самых сильных моментов режиссуры спектакля. Он позволяет реализовать замысел создания особого, почти магического пространства вечных повторений, при котором личное начало, то замирающее, то ускоряющееся в потоке эмоций, корректируется и – в итоге – подавляется четкостью, метрономической жесткостью иной, сверхличной силы современного механизированного мира.

Жёсткий диктат ритма в музыке Sasha Dza (творческий псевдоним композитора Алексея Холенко) дополняется ритмичными движениями актеров, стоящих на сцене и имитирующих пульс сердца пульсирующими движениями в области грудной клетки. Ритм мегаполиса, и человеческого сердца в начале спектакля совпадают. Электронный бит заполняет всё окружающее пространство и на протяжении почти всего шестидесятиминутного действия не отпускает ни танцора, не зрителя. Биты сконструированы из семплов повседневных шумов мегаполиса: звуки стройки (дрель, отбойный молоток), технических устройств (скрежет металла, свистящие и шипящие звуки). Завораживающий пульсирующий ритм характерен не только для современного массового искусства, его истоки находятся в первобытных ритуальных действиях. Неомифологизм, апелляция к подсознанию, обращение к

древнейшим истокам искусства, воссоздание магической сущности синкретических действий, использование архетипических, фольклорных форм, — характерная черта современной культуры.

Структура спектакля предполагает членение на отдельные номера, однако они следуют без перерыва, что позволяет сделать действие единым, сквозным, пронизанным нарастающей пульсацией музыкального звучания и ускоряющимся, усложняющимся сценическим движением. Данные приемы драматургии свойственны для визуального искусства: если в качестве обязательного условия зрелищного искусства выступает критерий наличия главного актёра и определённого сюжета, то визуальное искусство объединяет всех участников в единый исполнительский аппарат, реализующий авторскую концепцию, для реализации которой не важны тонкая детализованность и проработанность сюжета. Здесь более важными оказываются требования наличия генеральной идеи, апеллирующей к мифологическому типу сознания, усиление роли гипнотически воздействующих ритмоформул, свето-цветовой динамики и повторяемости движения пластических линий, создающих оптические иллюзии.

Спектакль «ОП-АРТ» является синтетическим жанром, концепцию которого можно трактовать как визуальное отражение человеческого подсознания. Спектакль представляет собой постмодернистский жанр, в котором современным языком синтетического действия раскрывается актуальная проблема судьбы человека в мире высоких скоростей, технологий и тотального одиночества. Музыкальный аспект в данном случае подчёркивает современность, злободневность раскрытой в спектакле драматической коллизии.

Обобщено, что музыкальный аспект в арт-проектах предстаёт одним из множества факторов восприятия художественного произведения. Звучащее, не являясь музыкой в традиционном смысле слова, позволяет зрителю получать эстетическую информацию аудиальным способом, наряду с другими способами получения эстетической информации. Эксперименты с музыкальным звучанием, при котором пространство наполняется различными

немузыкальными шумами и звуками, отражают общую тенденцию современного мира существовать вне акустических и культурных дифференциаций и иерархий, обращаться к целостному восприятию, актуализируя в нем синестезийные межчувственные связи.

М. С. Заливадный (Санкт-Петербург)

О ПРИМЕНЕНИИ МОДЕЛЕЙ СЕМАНТИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА МУЗЫКИ В КОМПЛЕКСНОМ АНАЛИЗЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

К использованию моделей семантического пространства музыки автор доклада обратился в 1978 г/ в связи с проведением практических занятий по анализу музыкальных произведений со студентами Ленинградской (С.-Петербургской) консерватории. При этом привлекались характеристики моделей Ч. Осгуда, Ю. Рагса и Е. Назайкинского, Б. Галеева, а также более ранние идеи, относящиеся к данной проблематике, вплоть до некоторых положений, представленных в работах Г. Римана (например. идеи выражения в музыке «динамической стороны аффектов», развивающей аналогичные по содержанию высказывания Э. Ганслика).

В качестве объекта применения семантических моделей (соответственно — проверки их эффективности) был выбран вступительный раздел 10-й фортепианной сонаты А. Скрябина (тт. 1 – 38). При анализе использовался табличный способ записи (аналогично работе Ю. Рагса и Е. Назайкинского «Восприятие музыкальных тембров и значение отдельных гармоник звука», а также более ранней статье С. Эйзенштейна «Вертикальный монтаж»); столбцы таблицы соответствовали тактам, строки — различным областям семантики, включая «динамическую сторону аффекта» (конкретно имелась в виду пространственно-двигательная его основа), и связанные с ней представления «теплоты», «светлоты» и «вероят-

ностной предметности» соответствующих музыкальных построений.

Проведенный опыт подтвердил перспективную значимость используемых моделей, их способствование последовательному выявлению и систематическому воспроизведению синестетических (и в целом конкретно-содержательных) характеристик музыки. При этом удалось определить структурные основания смысловой интерпретации проанализированного фрагмента музыки Скрябина самим композитором («лес, звуки и настроения природы»). В то же время результаты анализа свидетельствовали о необходимости дальнейшего совершенствования структуры самих моделей, что потребовало, с одной стороны, привлечения аппарата современной математики (прежде всего — теории множеств), с другой же — более полного учета исторических традиций, относящихся к теоретическому рассмотрению синестетических закономерностей музыки. По мнению автора сообщения, ценную роль в данном отношении могут сыграть присутствующие в этих традициях (от проектов «Клавесине для органов чувств» у Л.-Б. Кастеля до теоретических идей «Вертикального монтажа» С. Эйзенштейна; или характерных особенностей некоторых поэтических переводов сонета Ш. Бодлера «Соответствия») трактовки синестезии как партитуры (строки которой соответствуют различным измерениям и ассоциациям измерений семантического пространства) и синестезии как ансамбля, в конечном счете — как системы клавиатур (с аналогичным значением составляющих этой последней); возможно и проведение аналогии с банками тембров (например, на органе, синтезаторе), в том числе — имеющими вариативную структуру. Важным отличительным свойством этих трактовок является то, что основными носителями элементов смысла в них выступают (в форме нот, клавиш и т. п.) точки на стыках отрезков семантических шкал (в отличие от выдвигания на первый план самих отрезков в модели Ч. Осгуда), что, как представляется, в большей мере отвечает и шире рассматриваемым устоявшимся традициям профессиональной музыкальной теории и практики.

Обращение к материалам из истории изучения музыкально-синестетических закономерностей позволило выявить в проведенном анализе фрагмента сонаты Скрябина ряд дублировок в характеристиках некоторых строк аналитической таблицы (показатели «динамической стороны аффекта», «теплоты» и «светлоты»), в связи с чем возник вопрос о возможности более гибкого взаимодействия (аналогично тембровой стороне оркестровых музыкальных композиций) между различными психологическими модальностями и иными составляющими механизмов формирования целостного музыкального образа. Примеры такого гибкого взаимодействия, допускающего свободное «включение» и «выключение» этих составляющих, а также разнообразные переходы, «переключки» и «диалоги» между ними, обнаруживаются в традиционных (написанных «в строку») образцах комплексного анализа музыкальных произведений (в качестве выразительного примера можно привести анализ эпизода «Действо старцев — человечьих праотцев» из балета И. Стравинского «Весна священная», осуществленный Б. Асафьевым в его «Книге о Стравинском») Отметим, что структурированное «партитурное» рассмотрение наследия этой области музыкознания может, по-видимому, составить еще одно примечательное направление музыкально-теоретических исследований.

Данное сообщение посвящено преимущественно основам методики комплексно-аналитического исследования музыки с использованием моделей музыкально-семантического пространства. Очевидно, что для дальнейшего детального выявления эффективности этой методики (и аналогичных ей) требуется проведение более обширного круга исследований и формирование значительных объемов (массивов) соответствующих аналитических результатов. Несомненно, однако, что одной из важных целей таких исследований является обеспечение систематического профессионального освоения внезвуковых областей музыкального мышления в степени, сопоставимой со степенью освоения -звуковой системы музыки. Отдельную тему здесь составляет проблематика участия компьютерных технологий в формировании различного

рода «виртуальных реальностей» на основе музыкальных синестезий, и привлечение таких реальностей к решению задач синтеза искусств.

В. В. Старикова (Минск, Беларусь)

АУДИОВИЗУАЛЬНЫЕ ДОКУМЕНТЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА: ТИПОВАЯ И ВИДОВАЯ КЛАССИФИКАЦИЯ.

В современном музыковедении на постсоветском пространстве всё большее развитие получает изучение музыкального исполнительского искусства. Именно аудиовизуальные документы стали тем материальным источником, который позволил на основе зафиксированного исполнительского акта уже на качественно новом уровне исследовать это явление музыкального искусства. С одной стороны, музыковеды эти источники обозначают как звукозаписи, аудиозаписи, киноматериалы, аудио- и видеоматериалы, с другой – в исследованиях историков и архивистов, в системе библиотек, а также исследователей медиамузыки уже давно используется понятие «аудиовизуальные документы». Аудиовизуальные документы исполнительского искусства мы трактуем как комплекс документов, объединённых на основе техники создания и воспроизведения, способе кодирования и хранения, содержащих звуковую и изобразительно-звуковую процессуально-динамическую и временную информацию о музыкальном исполнительстве. Понимание исполнительства как процесса, развивающегося во времени, позволяет исключить из определения, предлагаемого нами, фотодокументы, как статический визуальный тип документирования, и рассматривать их как дополнительный материал, безусловно обладающий ценной визуальной информацией.

Исполнительское искусство в аудиовизуальных документах включает множество аспектов. Это само отношение исполни-

телей к звукозаписи как просто фиксации исполнения, как использование технических средств в улучшении качественных характеристик зафиксированного исполнения и, наконец, создание исполнительской интерпретации из множества сегментов, посредством их соединения для создания эталона звучания. Далее следует рассматривать саму историю развития технических средств фиксации, задающую свои технические параметры возможности адекватного документирования. Роль звукорежиссёра и кинорежиссёра в создании аудиовизуального документа исполнительского искусства ещё реже становится объектом исследования в музыковедении. При этом именно эти все аспекты в комплексе являются теми существенными факторами, которые определяют степень достоверности и информативности аудиовизуальных документов исполнительского искусства. Сегодня для практики исследования музыкального исполнительского искусства характерно подокументное использование аудиовизуальных документов, основанное на хронологическом или тематическом их объединении.

Классификация этого массива документов позволит выявить специфику каждого типа и вида, что создаст условия для объективной оценки научного потенциала этих документов, разработки методов исследования, а также возможных направлений в дальнейших разработках теории и истории исполнительства. Типовая и видовая классификация позволит на новом уровне научного знания выявить в этом массиве документов их специфические особенности и возможности для разноуровневых исследований музыкального исполнительского искусства во всех его проявлениях (стиль, школа, индивидуальная манера, сама интерпретация с позиций различных целевых задач исследований).

Е. А. Заславская (Луганск)

ЗДАНИЯ КАК ПИСЬМЕНА И ПИСЬМЕНА НА ЗДАНИЯХ: СИНТЕЗ ИСКУССТВ В ГОРОДСКОЙ СРЕДЕ ЛЕЙДЕНА И МОСКВЫ

В эпоху зарождения культуры архитектура берет на себя функции выражения целостного мировоззрения новой общности. Творения архитектуры транслируют создавшую их культуру во времени и пространстве, передавая ее главные универсалии. Вот как эту мысль выражает французский писатель Виктор Гюго в своем романе «Собор Парижской Богоматери»: «С сотворения мира и вплоть до XV столетия христианской эры зодчество было великой книгой человечества, основной формулой, выразившей человека на всех стадиях его развития – как существа физического, так и существа духовного». В этой же книге мыслитель высказывает опасение, что книгопечатанье убьет зодчество: «Каменные буквы Орфея заменяются свинцовыми буквами Гуттенберга».

Эту идею в философии культуры развивает и немецкий философ Освальд Шпенглер, который утверждал, что архитектура представляет собой модель представления конкретной культуры об окружающем пространстве и о месте человека в этом пространстве. Архитектура является первым из искусств, в котором зарождающаяся культура вырежет свое видение мира в работе с самым неподатливым материалом и самыми большими формами. Постепенно с течением веков эта свежесть восприятия теряется. Единое искусство распадается на множество стилей, каждый из которого воплощает какую-то часть первоначального целостного видения мира. Возможно ли в эпоху зрелой культуры создать произведение, которое объединит антагонистические виды искусства, архитектуру и литературу на новых основаниях?

Ответ следует искать на пути синтеза искусств. Если в архаичных культурах здание является книгой, то в эпоху постмодерна в универсально значимой культурной форме соединяются архитектура и литература, создавая уникальную среду современного

города. Рассмотрим это взаимодействие на примере лейденского проекта «Стихи на стене» и произведений российского художника Покраса Лампаса, работающего в жанре каллиграффити.

Каллиграффити – жанр современного искусства, одним из основателей которого считается нидерландский художник Нильс Мельман. Продолжателем его традиций в России является молодой художник Арсений Пыженков, выступающий под псевдонимом Покрас Лампас, основатель целого направления «каллиграфутизм». При помощи символов разных алфавитов Покрас расписывает холсты и стены словами в стиле каллиграффити. В своих произведениях он объединил элементы стрит-арта, типографики и каллиграфии разных культур мира. В 2017 году Покрас Лампас расписал пешеходный тоннель, соединяющий торговый центр «Атриум» и Курский вокзал в Москве. Каллиграффити были посвящены художникам русского авангарда: Малевичу и Кандинском, а также поэту-футуристу Маяковскому. Таким образом, наряду с каллиграфией, изобразительным искусством, дизайном городской среды в синтез искусств добавляется новый элемент – литература. Наиболее ярко вариант включения литературы в городскую среду можно увидеть на примере лейденского проекта «Стихи на стене».

В 1992 году лейденский литературный журнал «De Stijl» («Стиль») отмечал свое 75-летие. В ознаменование этого события основатель некоммерческого фонда «Tegen-Beeld» Бен Валенкамп задумал нарисовать на некоторых стенах в Лейдене двадцать стихотворений основателя «Стиля» Тео ван Дусбурга, нидерландского художника, архитектора и скульптора, теоретика искусства.

За прошедшие годы проект «Dicht op de muur» (буквально «Стихи на стене/Поэма на стене») вырос до ста стихотворений и был завершен в 2005 году сто первым настенным стихотворением «Де профундис» Федерико Гарсии Лорки. Есть на зданиях Лейдена и стихи российских поэтов: «Моим стихам» Марины Цветаевой, «Ночь. Улица. Фонарь. Аптека.» Александра Блока, «Когда умирают кони...» Велимира Хлебникова и «Ленинград» Осипа Мандельштама.

Таким образом в условиях современного города архитектура возвратила себе часть функция универсальной культурной формы путем синтеза с другими видами искусств: литературой, графикой, каллиграфией, дизайном на новой основе, моделируя городскую среду как символическое пространство.

К. В. Зенкин (Москва)

СОФИЙНЫЕ ОСНОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА, ИЛИ ЧТО ШУМАН МОГ ПОНИМАТЬ ПОД «ЭСТЕТИКОЙ», ЕДИНОЙ ДЛЯ ВСЕХ ИСКУССТВ?

Единое основание всех искусств — универсальный «корень художественности» — проблема, не перестающая волновать исследователей различных научных дисциплин. Очевидно, данная проблема является не только искусствоведческой, но и эстетической, и философской. На протяжении истории лучшие умы выработали ряд понятий, без которых трудно размышлять о едином основании всех искусств. Среди них понятия эйдоса, первообраза и Софии. Последнее понятие имеет огромное количество трактовок в контексте различных учений, начиная от гностицизма и неоплатонизма начала нашей эры и кончая русской неоправославной философией 20 века, в особенности, софиологией о. Павла Флоренского — выдающегося ученого-искусствоведа.

Цель доклада — рассмотреть известное высказывание Шумана: «эстетика одного искусства есть и эстетика другого» в контексте, во-первых, размышлений композитора об искусстве [1]; во-вторых, в контексте его собственного творчества и его связей с литературой — с композиционными принципами Жан-Поля и Э.Т.А. Гофмана; в-третьих, в контексте романтической философии искусства, достигшей кульминации в творчестве Вагнера (музыкальном и литературном). И наконец, поставить реконструированное представление Шумана об «эстетике» в контекст философии искусства

– точнее, именно такой философии, которая предполагает наличие единого высшего образа, что мы находим в различных вариантах платонизма и софиологии.

Источниковедческий метод (изучение источников на предмет прямых или косвенных суждений Шумана об искусстве) сочетается с методом гипотетической реконструкции. Собственно музыковедческий аспект сосредоточен вокруг композиционных принципов, характерных для Шумана и усвоенных под влиянием Жан-Поля и Гофмана. Среди них: принцип сопоставления отдельных мыслей-афоризмов, «жизненная полифония» Жан-Поля (иными словами, сосуществование разнородных явлений и миров), как и ярчайший пример воплощения этой «жизненной полифонии» в романе Гофмана «Житейские воззрения Кота Мурра», а затем – в «Крейслериане» Шумана.

Очевидно, что речь идет в данном случае не о некоей универсальной вневременной эстетике, а о том, что было чрезвычайно актуально для самого Шумана – о параллелях в искусствах определенного исторического периода - эпохи романтизма [3].

В заключении ставится вопрос о «точке схождения» неких абстрактных принципов различных искусств, освобожденных от конкретного материала этих искусств. И если мы говорим об искусстве, которое принципиально ориентировано на высший идеал, аккумулирующий в себе принципы творчества конкретного исторического времени, то мы прикасаемся к проблеме неповторимо личностного, сиюминутного преломления софийного первопринципа. Применение понятия Софии в данном случае в высшей степени оправдано, так как художественный первообраз европейского романтического искусства есть «образ и подобие» Божественного творческого первопринципа, усвоенного, однако, каждым художником предельно лично и даже интимно. Религиозно-мифологические понятия «Софии» и «софийности» получили вполне адекватный перевод на научно-философский язык в концепции А.Ф. Лосева [2], для которого понятие первообраза художественной формы означает полную проявленность художественной идеи и художественного образа в материале и полную осмыс-

ленность, одушевленность, «преображенность» материала. Романтическое искусство, в особенности музыка, до предела заостряют идею преобразования и глубинного единства.

Литература:

1. Воспоминания о Роберте Шумане / Сост. Лосева О.В. М.: Композитор, 2000.
2. Лосев А.Ф. Форма – Стиль – Выражение. М.: Мысль, 1995.
3. Музыкальная эстетика Германии XIX века. В 2-х тт. М.: Музыка, 1982.

Jörg Jewanski (Austria, Germany)

NORMAN MCLAREN'S EXPERIMENTAL FILM SPHERES (1969): HOW A FILM DIRECTOR USES (AND MODIFIES) MUSIC BY JOHANN SEBASTIAN BACH TO CREATE A SYNTHESIS OF ARTS

In 1969, the Canadian experimental film director Norman McLaren created the 6-minute film *Spheres*, which became one of his most famous ones. For this film, McLaren used three pieces from Johann Sebastian Bach's *Well-Tempered Clavier*, two fugues and one prelude, in a recording by the Canadian pianist Glenn Gould. In my article, I will explain how the film director used and modified the music to create a synthesis of arts.

Norman McLaren, born 1914 in Scotland, moved to Canada in 1941, where he died in 1987. He is one of the most influential abstract film makers of all time. McLaren created more than 60 short films and used music from different genres: folk music, jazz, electronic music, even Indian music and some films with classical music. In this article, I concentrate on *Spheres*. For the genesis of his film, McLaren wrote: "It was at this same time [1968] that I had recently purchased a recording

of J.S. Bach's 96 Preludes and Fugues, as played by pianist Glenn Gould. One day while listening to them, it suddenly occurred to me that the constant, steady and flowing motion of some of the slower fugues and faster preludes might be just the right kind of accompaniment for the 'spheres'. [...] After considerable searching, I fortunately found that Fugue 22, Prelude 20 and Fugue 14, apart from being right in tempo and mood, were also of the same duration as the three visual parts of the film; in only one case did a repeated musical phrase have to be omitted."

In the interpretation of Glenn Gould, published on a LP, the fugue No. 22 needs c. 5 min., inside the film it is only 1'30. Something with "in only one case a repeated musical phrase have to be omitted" cannot be right. The fugue has 75 bars, but McLaren used only a little less than 21 bars, which is only 28%, thus a little more than a quarter of the whole composition. This fugue has five voices; most out of Bach's music collection have only three or four. At the beginning, all five voices are introduced one after the other. But McLaren interrupted the music before the fifth entry can be heard and, in doing so, he prevented the five-parted fugue to be heard as a five-parted fugue. Afterwards, he took off the second and the third part of the fugue. From the fourth part, he only used the end. Here we have the compositional climax of the composition: all five voices follow directly in succession and overlay each other in an artistic formed stretto. But McLaren set a cut in the middle of the fourth voice and broke into the compositional climax of the fugue. This cut also is to be heard on the soundtrack of the film: In the first part of the fugue, Glenn Gould is preparing the cue for the fifth voice, which he is intending to play clear and loud, when he is cut off by McLaren. In the last part, he is preparing the ending of the fugue and has started to play a bit quieter. Therefore, the volumes of the two connected parts do not fit to each other.

In the second part of the film, a prelude by Bach can be heard, in which McLaren repeats parts of the composition; in the third part, another fugue appears, which also is shortened, but not in such a drastic way as the first one.

My analysis has shown that, at first, the film was finalized, and trimmed music was put in it afterwards. Adapting the music to the structure of the film, McLaren sacrificed the compositional structure of Bach's music for an only atmospheric musical support of the film. A listener of his film probably will not recognize the demolition of the compositional structure and will regard the film as a synthesis of arts. Bach himself probably would not have been amused.

The research leading to these results has received funding for JJ from the Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung of Austria (FWF), Lise Meitner Programme (M 2440-G28).

Jörg Jewanski (Austria, Germany)

Rustem Sakhabiev (Germany)

Anastasija Maksimova (Kazan')

RESEARCH ON SYNESTHESIA AT THE 'PROMETHEUS' IN KAZAN', RUSSIA. A BIBLIOGRAPHY ABOUT THE 18 CONFERENCE PROCEEDINGS 1967-2015. A BOOK PRESENTATION

Between 1967 and 2015, eighteen conferences on synesthesia were conducted at the 'Prometheus' in Kazan', Tatarstan, most of them directed by Bulat Galeev (1940–2009). In over 3700 pages, 1212 articles were published, which is a giant amount of documents on synesthesia in a wide range of topics: synesthesia and architecture, visual arts, film, music, pedagogy, philosophy, literature, language, dance; articles about artist groups and about light musical devices. For the first time, these articles are detailed listed and divided after authors, cities and years. The bibliography lists all the titles in Cyrillic script, in a Roman transliteration and in a German translation. An index of names and an index of subjects, as well as an extended history of the 'Prometheus', with 40 colored plates, provide an overview of the 18 conferences, which is the longest tradition of synesthesia conferences in the world.

This bibliography has the goal to stimulate further research about the ‘Prometheus’ in Kazan’ and its manifold activities.

Reference: Jörg Jewanski, Rustem Sakhabiev und Anastasija Maksimova (2019). Synästhesieforschung am ‘Prometheus’ in Kazan, Russland. Eine Bibliographie der 18 Kongressberichte 1967–2015. Kassel (Germany): Kassel University Press, 378 S. (= Wiener Beiträge zur Systematischen Musikwissenschaft 5).

Jörg Jewanski (Austria, Germany)

Anton Sidoroff-Dorso (Moscow)

A CONFERENCE ABOUT VISUALIZING MUSIC: SAINT PETERSBURG 1742

In 1742, a congress took place in Saint Petersburg, which, for the first time in history, dealt with the idea of visualizing music. The scope of this article is to rediscover the congress’s prehistory and to evaluate the congress’s proceedings, which were printed the same year 1742.

One important step within the prehistory of the congress happened in 1725. In this year, the Frenchman Louis-Bertrand Castel published an article about a projected ‘color organ’, an instrument to visualize music. For this, he wanted to combine each key of his harpsichord with a special color. His aims were ambitious: a color would get movement, which it had never gotten on canvas; music could be fixed on a canvas to wallpaper a room with musical compositions; a deaf person could enjoy the beauty of music with his eyes, a blind person the beauty of colors with his ears, and those who can see and hear can enjoy both; a new genre would be born.

Castel did not want to build a color organ, because he did not regard himself as an architect. He was satisfied to have proven such an instrument in a theoretical way. But since 1726, lots of criticism was published about his color organ and his new art, and eventually Castel

had to build his color organ to convince his critics. Only four of more than a dozen objections to his color-tone analogy and his color organ, which were reported up to 1742, the year of the Saint Petersburg conference, have to be repeated: 1. Each sense has a specific task; therefore, a deaf person can never enjoy the beauty of music. You are also not able to smell with your eyes. 2. Even if tones and colors are based on vibrations, nothing follows from this for an impact of the soul. 3. You cannot feel a connection between a tone and a color. 4. A color dissonance, for example between red and orange, is not as painful as a dissonance in music, for example a half tone. 4. Colors mix to a new unit, for example blue and yellow to green, but tones do not mix; for example, c and d do not mix to c sharp, but form an interval.

How did Castel's ideas come their way to Russia? There was one step in between. In 1737, the German composer Georg Philip Telemann visited Paris. During his stay there, he also visited Castel, and afterward published a brochure about his color organ. The next year, in 1740, the German natural scientist Johann Gottlob Krüger published the first volume of his *Naturlehre* (Studies on nature). He wrote that it should be possible to please the eye by variety and mixing of the seven colors in the same way as seven tones do with the ear, and a practical realization of this theory would be a color organ. It is unclear how Krüger got the idea of such an instrument. Perhaps he was aware of Telemann's brochure. Krüger's *Naturlehre* was known to another German natural scientist: Georg Wolfgang Krafft, who had moved to Saint Petersburg in 1726 and became a member of the Academy of Science in 1730. In 1742, Elizabeth became empress of Russia. In her honour, a conference with two presentations took place in Saint Petersburg on April 29, 1742. This conference was about Castel's color organ and, in general, visualizing music. The main lecturer was Krafft; a second lecturer was the German Josias Weitbrecht, one of the most important anatomists of his time.

Krafft emphasized a relation between colors and tones, because both were the result of vibrations. The vibrations of tones and their impact on the ear should result in a similar impact of colors on the eye. But, for him, a color organ bears the problem of perception. You have

to watch the colors very carefully. If you miss one single color, you can miss the distinction between a consonance and a dissonance. A second objection was the transfer of musical intervals. In Castel's color-tone system, the musical fifth between c and g (do and sol) correlates with the color interval from blue to red. But there is no proof that the proportion between blue and red is the same proportion as a fifth in music. A third objection was the order of the colors, which was subjective. Why is blue just followed by green? A fourth objection was the analogy between a brightening of the colors and higher octaves in music, because the intensity of musical notes is always the same, but a brightening of colors cut off their intensity. Krafft concluded that the regalement of the ears cannot be transferred to the eyes.

Weitbrecht also reported several objections: First, the mechanisms of perceiving stimuli is different between the ear and the eye: the eye receives the image of an object, whereas the ear perceives the sound itself. Second, the quick presentation of different colors will be a shock for the eye. Third, a single tone in music cannot give the same pleasure as a single color, for example, the blue sky or a green landscape.

From a historical point of view, it was the first exchange of ideas, a first conference about perception of colors and tones, and about visualizing music – worldwide. Several objections regarding Castel's color organ were presented, which complement the French discussion. The arguments were a mixture of physical and physiological ones. Krafft and Weitbrecht were in agreement with each other about the different natures of sense organs. Weitbrecht even developed the ideas of physiological knowledge of the sense organs of his time. Therefore, this conference is today a forgotten small piece of jewelry.

The research leading to these results has received funding for JJ from the Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung of Austria (FWF), Lise Meitner Programme (M 2440-G28).

ФИЛОСОФИЯ КОСМИЗМА (НИКОЛАЙ ФЕДОРОВ И МАКСИМ ГОРЬКИЙ)

В докладе рассматривается «русская идея» как новый проект, как новый тип проективного философствования, получивший название русского космизма. Анализируются две выделенные концепции: одна представлена русским философом Николаем Федоровым, другая – русским писателем Максимом Горьким. При всем их концептуальном различии ощущается очевидная внутренняя связь мыслей М. Горького с учением Н. Федорова, где, безусловно, обосновывается новая вера в «необратимость» определенного совершения человека и человечества в мире.

Известно, что М. Горький проявлял особый интерес к философии Н. Федорова, но именно М. Горького по многим причинам трудно представить в общем ряду писателей и поэтов, вдохновленных идеями космизма. Эти идеи нашли свое признание в творчестве раннего А.Платонова, С. Есенина, Н. Клюева, В. Хлебникова, В. Маяковского, в манифестах биокосмистов. Нищезанятие М. Горького, превознесение человека, вытеснившего своей активностью и Бога и даже сам Космос, его западничество, восхищение машинной индустрией – все это мало вписывается в данную парадигму.

Но именно на фоне этих противоречий с тем, что составляет символ веры для многих космистов, становится как раз очевидным, что делает как бы неизбежной внутреннюю связь М. Горького с учением Н. Федорова. М. Горький находит для своей веры и соответствующее философское обоснование. В связи с этим его особенно интересуют новые научные веяния и прежде всего попытки представления человеческого сознания в некоей энергетической парадигме. В этой интерпретации человек ничто иное как способ преобразования энергии накопления и увеличения ее. У Н. Федорова духовная сила человека ведет к преображению космоса, к замене божественного чуда воскрешения активностью самотворящего себя человека.

Тем не менее делается вывод о том, что понимание единства реальности, восприятие человека в качестве органической части космоса, убеждение его способности творчески преобразовать само мироздание — все это и есть основное положение, объединяющее позиции таких разных мыслителей в общее движение философии космизма.

В. А. Ильюшкина (Санкт-Петербург)

ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕВОДА ЛИБРЕТТО ‘THE BEGGAR’S OPERA’

Доклад сосредоточен на особенностях художественного перевода в сфере музыки. Проблема переводческой интерпретации литературных источников, являющихся основой музыкальных текстов, рассматривается на материале оригинальной балладной «Оперы Нищего» (‘The Beggar’s Opera’, 1728) Джона Гэя и Иоганна Пепуша и ее камерной версии («Оперы Нищей» / ‘The Beggar’s Opera’, 1948), выполненной Бенджамином Бриттеном и Тайроном Гатри на основе материалов XVIII века.

Перевод — это всегда контекст и попытка чуткого воспроизведения мысли человека иной культуры средствами языка, внутри которого существует переводчик, — языка и культуры в самых разных ее проявлениях. Особенно важной представляется внутренняя культура самого переводчика, его отношение к языку и чужому высказыванию как ценности.

Перевод оперных либретто следует признать особой областью переводческой деятельности, потому что в ней переводчик творчески взаимодействует не только с автором литературного текста, им интерпретируемого. Атрибутивным свойством переводческой работы с текстом либретто становится многоуровневость. Перевод либретто предполагает тройную ответственность: перед автором оригинального текста, ставшего литературной основой

музыкального сочинения, с которым работает переводчик; перед либреттистом и перед композитором, музыкальные идеи которого придают тексту либретто дополнительный смысл.

Перевод литературного текста непреложно обязан передавать ритм текста, перевод либретто — ритм музыки в самом широком смысле. Передавать синтаксически, метрически, семантически и эмоционально. Повтор эмоционального воздействия (к которому музыкальное искусство имеет врожденную склонность) в переводном тексте либретто — первая задача переводчика. Вторая задача — мыслить перевод либретто стратегией, стремящейся словесно воспроизвести эстетическое в музыкальном тексте.

Экстралингвистическим содержанием поэтических текстов оперных либретто является сопровождающий их музыкальный материал. Музыкальное содержание сужает языковые возможности интерпретатора, нередко превращая его переводы в тексты эстетически непритязательные, утилитаристские, заставляя переводчика либретто делать ставку исключительно на смысл текста, его истолкование.

Оперный текст как словесно-музыкальный тип дискурса диктует переводчику правила поведения. Музыкальный материал, с его метрической и синтаксической организацией, становится ограничением переводческой свободы распоряжения словом. Единственная трудность создания переводных подтекстов либретто оперы заключается в необходимости принятия своей несвободы, невозможности точно выразить все смысловые нюансы текстов. Отказ от лингвистических подробностей совершается в пользу текста музыкального.

Н. С. Ищенко (Луганск)

СИНТЕЗ КУЛЬТУРНЫХ СМЫСЛОВ ОБРАЗА ДОРОГИ В АНИМАЦИОННОМ ФИЛЬМЕ «УНЕСЕННЫЕ ПРИЗРАКАМИ»

В 2018 году на широком экране повторно был показан полнометражный анимационный фильм «Унесенные призраками» (англ. *Spirited Away*, студия «Гибли», 2001 г.). Фильм входит в зо-

лотой фонд мировой классики и является частью не только японской, но и европейской, американской, русской культуры. Огромная популярность фильма объясняется не только увлекательным сюжетом, хорошо проработанными образами персонажей, но и глубоким философским содержанием, в котором синтезированы элементы как традиционной японской, так и западной культур. Одним из этих элементов является образ дороги.

По сюжету семья главной героини девочки Тихиро переезжает в другой город. Они сбиваются с пути и идут по неверной дороге, которая уводит их от цели.

В японской культуре дорога является одним из базовых семантически насыщенных образов, в котором соединяются религиозные и этические ценности. Религиозная символика дороги вырастает из буддистских религиозных идей, а этическая символика дороги связана с историко-культурным значением для Японии самурайского кодекса. Образ пути в японской культуре воспринимается в качестве семантического ядра таких смыслообразов как служение, служба, подвиг, движение между мирами, духовное перерождение.

Родители Тихиро следуют по гибельному пути и нарушают буддистское правило не привязываться эмоционально к миру: они радуются прогулке и соблазняются вкусной едой. Нарушение правил тут же карается: родители девочки перерождаются в животных, а Тихиро вместе с ними попадает в другой мир, где должна найти способ спасти их. И способ этот заключается в следовании по пути долга.

Однако в фильме Миядзаки реализованы не только японские, но и западные культурные смыслы: чтобы спасти родителей и не погибнуть самой, Тихиро должна работать. Работа никогда не входила в число самурайских добродетелей, однако работа является решающим способом пройти жизненный путь для протестанта.

Период активного приобщения Японии к западной культуре в XX веке начался после поражения Японии во Второй Мировой войне в 1945 году. Япония воспринимала западные ценности в первую очередь посредством культуры победителей-американцев и осваивала христианские ценности в их протестантском преломлении.

В протестантской трудовой этике, породившей капитализм, важнейшей из добродетелей является работа, труд по своей профессии. Работа дается человеку Господом, чтобы он показал, как он выполняет свой религиозный долг перед Богом. Именно такое отношение к работе, как показывает немецкий философ Макс Вебер, позволило перейти к индустриальному укладу общественной жизни. Таким образом, жизненный путь человека в протестантской переосмыляется как работа, которую он выполняет в индустриальном мире.

Путешествие Тихиро на поезде на станцию «Дно болота» является кульминацией истории. Именно в этом путешествии навстречу неизвестности Тихиро меняется, взрослеет и находит решение всех стоящих перед ней задач. Образ дороги, по которой идет поезд, объединяет смыслы японской и западной культуры: буддистские представления о дороге как о пути между мирами, самурайские представления о дороге как пути выполнения воинского долга, а также протестантскую концепцию работы как пути к спасению. Синтез этих концепций дан в художественной форме как внутреннее перерождение главной героини на жизненном пути, осознание ею смысла событий, переход на новый уровень понимания происходящего и спасение всех, кого она могла спасти.

В японском фильме «Унесенные призраками» образ дороги воплощает в художественной форме смысловую модель мира, в которой гармонически синтезированы японские и западные представления о дороге как месте осуществления значений, важных для каждой культуры.

Д. В. Кабаков (Кишинева, Молдова)

ПОЛИЭТНИЧЕСКАЯ ОСНОВА КОМПОЗИТОРСКОГО ТВОРЧЕСТВА СНЕЖАНЫ ПЫСЛАРЬ

Личность молдавского композитора, педагога и общественного деятеля Снежаны Пысларь (род. 1972) формировалась в мно-

гонациональной, полиэтнической среде. Она выросла в Молдавии, в ее семейной генеалогии переплелись молдавские (от отца) и болгарские (от матери) корни. В формировании творческих ориентиров и приоритетов Снежаны Пысларь сказались идейно-эстетические установки нескольких музыкантов. В Кишиневском музыкальном училище им. Штефана Няги (окончила теоретическое отделение в 1991 году) она испытала сильнейшее влияние со стороны музыковеда, блестящего знатока молдавского фольклора Логина Цуркану, преподававшего основные музыкально-теоретические дисциплины. Там же и тогда же, благодаря композитору Владимиру Биткину, недавно завершившему образование в Московской консерватории, она познакомилась с современными западноевропейскими техниками письма, со старинной музыкой и внеевропейскими культурами.

На этапе вузовского образования немалую роль в профессиональном становлении С. Пысларь сыграл композитор и музыковед Константин Руснак, внесший существенный вклад в собирание, пропаганду и изучение фольклора народов, населяющих Республику Молдова. Обучая студентов расшифровке фольклорных мелодий, он наглядно демонстрировал, сколь велика роль народного творчества для композиторской деятельности.

Самое мощное воздействие на формирование творческой личности С. Пысларь оказал ее консерваторский профессор по специальности, видный композитор и педагог Павел Ривилис, непревзойденный мастер инструментовки, большой знаток в области оркестровой фактуры (приверженец монодии и гетерофонии) и крупнейший представитель неофольклорного направления в Молдове. В процессе общения с ним С. Пысларь прочно усвоила методологическую установку, что фольклор разных этносов является для современного творца одним из источников вдохновения и мастерства. Это соображение обусловило неофольклорную ориентацию многих произведений С. Пысларь, выразившуюся в опоре на фольклорную стилистику разного генезиса. Чаще всего композитор обращается к молдавскому музыкальному фольклору; примерами могут служить «Три молдавские народные

песни» для фортепиано, сюита «Празднества Молдовы» («Serbarile Moldovei») для квартета саксофонов, хоровой опус «Гайдуцкая дойна» («Doina Haiducului») и фортепианные миниатюры дидактического репертуара «Отправляясь в Кишинев» («M-am pornit la Chisinau»), «Ясская бэтута» и др. Произведение «Право хоро» для двух фортепиано, посвященное матери композитора, претворяет особенности фольклора юга Молдавии, населенного болгарскими, молдаванами, гагаузами. Сочинение «Гагаузяска» («Кадынжа») для фортепиано основано на гагаузском фольклорном материале. В нем композитор сохраняет танцевальный характер фольклорного образца и свойственные ему средства интонационно-ритмической выразительности.

Одним из самобытных крупных произведений С. Пысларь стала композиция «Господарь Молдовы» («Prince of Moldavia»), в которой воссоздана эпоха Дмитрия Кантемира — личности евразийского масштаба, сочетавшей в себе таланты философа и политика, антрополога, историка, картографа, географа, этнографа, музыковеда, композитора, востоковеда, языковеда. Это сочинение, написанное для большого симфонического оркестра, основано на османских (турецких) темах самого Д. Кантемира.

Поликультурализм в творчестве С. Пысларь проявляется и в этноджазовых влияниях, ощутимых, например, в пьесах для барочной флейты и фортепиано, в сочинениях для других духовых инструментов.

Резюмируя вышеизложенное, можно с уверенностью заявить, что композиторское творчество Снежаны Пысларь является отражением мультикультурности современного молдавского общества, полиэтнического в своей основе. Музыка С. Пысларь синтезирует разнообразные фольклорные источники и универсальные современные техники письма, при этом естественность подобного синтеза обеспечивается органичностью и цельностью личности самого композитора.

ПОЛИЛОГ КАТОЛИЧЕСКОЙ МЕССЫ

Термин «Месса» имеет два значения: 1) католическая церковная служба, 2) обиходный жанр церковной музыки. Оба этих значения важны для композитора и для слушателя. Так например, календарь церковного года и конкретная литургическая ситуация предписывают наличие или отсутствие в мессе разделов *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*. От этих же факторов зависят окропление и каждение, важные для синестезийного восприятия. Помимо того, особый «язык» мессы составляет меняющийся цвет одеяний, положенных для священнослужителей. Замысел композитора обычно учитывает также вид сакрального пространства (или, иногда, противоречит ему). Но именно такие компоненты музыкальных произведений церковного жанра, как правило, остаются за рамками внимания российских музыковедов.

Обращение же к этой стороне произведения позволяет понять смысл его внешнего и внутреннего «многоголосия». Ведь даже само собрание христиан полилогично: «Ибо, где двое, или трое собраны во имя Мое, там Я посреди них» (Мф 18:20). На то же указывает и первое «наставление» в церковном пении: «вразумляйте друг друга [...] воспевая в сердцах ваших Господу» (Кол 3:16). Со времён Средневековья функция «вразумления» закрепилась за клиром, но характер служения сохранился. Казалось бы, распространение григорианского хорала и закрепление гимнов в качестве постоянных должны были обеспечить полную канонизацию и однообразие месс. На практике, это привело к живому сочетанию разделов *Ordinarium* с *Proprium*, каждый раз неожиданному для рядового члена церкви. К игре «стабильного и мобильного», если воспользоваться терминологией Э.В. Денисова. Заметим также, что Чин мессы обязательно содержит следующие диалоги: дьякон – община в Молитве верных, священник – община в *Prefacio*, священник – хор в инициальных фразах *Gloria*, *Credo* и *Pater Noster*. Особенно показательно это в службах часов.

Вселенский характер католической церкви породил разнообразие и музыкальных решений мессы, различных по стилю, по национальным и по жанровым истокам. Такого рода многообразие можно слышать и в течение одного богослужения – традиция прослеживается с XII века. Особенно наглядным стал «диалог стилей» при переходе на национальные языки, который был осуществлён в середине XX века в соответствии декретам II Ватиканского собора. Теперь в католической церкви, наряду с современными песнопениями в определённые дни можно услышать: грегорианскую *Exulte*, гимн *Christus vincet*, и т.д. Иногда разноязычие порождает в литургической практике диалог верующих. Например, в Екатеринбурге, в вечерних воскресных мессах часть песнопений поётся русскоязычными членами церкви по принятому в России литургическому сборнику. Чередуюсь с ними, хваления на своём языке возносит вьетнамская часть общины. В свою очередь, в них – интересный сплав вьетнамских и португальских музыкальных традиций.

Как видим, полилог римско-католической мессы образует обширное поле для исследований, способствующих полному и, несомненно, новому пониманию классических и современных произведений церковной музыки.

А. Ж. Казтуганова (Алматы, Казахстан)

ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ ЖАНРОВ НАЦИОНАЛЬНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА (НА ПРИМЕРЕ СЫР ДАРЬИНСКОЙ ПЕСЕННОЙ ТРАДИЦИИ КАЗАХСТАНА)

В эпоху глобализации в казахской музыкальной культуре взаимодействие жанров и стилей, течений и направлений воспринимается как закономерное явление. Если прежде в контексте развития импровизационного искусства оно осуществлялось в стихийном «порядке», неосознанно, то теперь – предстает результа-

том творческого поиска и специальных экспериментов, соответствующих современным требованиям.

«Сыр-елі, жыр-елі» (в данном широко распространенном выражении закреплён высокий статус эпических традиций именно в Сыр Дарье) – в этом регионе сформировалось несколько эпических школ. Помимо жыров в Сыр Дарье активно исполняются песни и кюйи. Отметим что в Сыр Дарьинском регионе при большом развитии эпических школ репертуар народных песен и песен устно-профессиональных композиторов совсем малочисленен. Несмотря на это и данный ограниченный объём был подвергнут отбору. При этом ни в один другой сборник ранее не было включено так много песен Сыр Дарьи. Во все известные сборники и антологии, как правило, вводились только песни народно-профессиональных композиторов, а народные песни данного региона остаются «в тени». (Причины обозначены выше. В этой связи песни недостаточно исследованы). Этот факт был уточнен при разработке антологии «Древние мотивы Великой степи» (2019). В настоящем издании для восполнения этого пробела приложены усилия, для, по возможности, полного представления именно народных песен.

Что же касается народных песен, то в каждом регионе под названием «Бозбала» бытуют одноименные образцы. К примеру, в ранее изданной антологии «1000 традиционных песен казахского народа» (2005) эта песня дана в исполнении Г. Арысбаевой (1 вид) и Г. Курмангалиева (2 вид). Но представляемая нами «Бозбала» отличается от указанных. Песня впервые включена в исполнении Руслана Ахметова. Также выявлено, что один из 10 видов песни «Саулем-ай», распространенной на западе страны в исполнительской трактовке Гарифоллы Курмангалиева, издавна поется и на Сыр Дарье. Она сохранена певцами, перенявшими ее у жырау Наурызбека. Эта песня, сохранившая локально-стилевые особенности, не была включена ни в один из ранее изданных сборников. А преемников (продолжателей) у Гарифоллы Курмангалиева в Западно-Казахстанской песенной школе оказалось много. Вместе с тем, песни «Замандас», «Шайгүл», «Жамал-ай», которые лишь из-

редка можно услышать в народе, в целом стали уже забываться. Отсутствуют записи в исполнении настоящих профессиональных певцов. В представляемом новом издании эти песни даны в исполнении Заслуженных деятелей РК Альмирзы Ногайбаева и Акмарал Ногайбаевой.

Особое значение в представлении искусства Сыр Дарьинского региона и его певческих традиций имеет творчество выдающегося музыканта, самобытного композитора, акына Нартая Бекежанова. Помимо отдельных, ранее изданных и известных в народе его сочинений песни «Базарым тарқап барады», «Ақ Ұрмаш», «Атандым Нартай саңлақ», «Бастау» впервые представлены в таком контексте и избранном для данной антологии формате. Песня «Айтжан-ай» Ешнияза сала тоже по неизвестным причинам до сих пор не была включена ни в один значимый сборник. Песня Есенбека «Жан саулем» оказалась в таком же положении. Благодаря содействию патриотов своего края, данное сочинение записано и представлено в исполнении единственного информатора этой песни Пернебая Измамбетулы. Как выяснилось, упоминаний об Есенбеке Басалкаулы нигде, кроме местного радио, нет. А его песня «Айнамау» в сборнике «1000 традиционных песен казахского народа» (2005) ошибочно дана как народная. Кроме того, будто пришло время возрождения песен «Ақ толық-ай», «Жаным Моншан» жырау Рустембека Дузбембетова. Песня Музарапа Жусипова «Балымша» представлена в аутентичной версии Улжан Байбосыновой — носителя эпической традиции (жырши) и «глашатая» региональных музыкантов и их творчества: эта песня также долго подвергалась разного рода изменениям и искажениям.

Все эти песни в ходе всестороннего исследования и изучения при разрешении многочисленных проблем подтверждают воздействие традиций эпического искусства, которое проявляется в мелодической структуре, исполнительской интерпретации, характере инструментального (домбрового) сопровождения. При этом они сохраняют свою куплетную форму, типичный для них размер стиха (одиннадцатисложник), присущий им объем «сюжетных» событий. С этой точки зрения преемственная связь в развитии раз-

ных национальных жанров, широко распространенных в одном регионе, предстает вполне закономерной, поскольку создавали и исполняли их одни и те же музыканты.

Г.Е. Калошина (Ростов-на-Дону)

ФОРТЕПИАННЫЙ ЦИКЛ «ГОД» ФАННИ ХЕНЗЕЛЬ КАК ФЕНОМЕН СИНТЕЗА ИСКУССТВ

Фанни Хензель, сестра великого Феликса Мендельсона-Бартольди, создала свыше 400 сочинений различных жанров: камерные циклы, кантаты, оратории, вокальные и фортепианные миниатюры. Родители и брат всячески препятствовали развитию её музыкальной карьеры, считая эту деятельность недостойной для женщины из аристократической среды. Фортепианный цикл «Год» связан с системой многогранного синтеза, в котором представлена жизнь как круговорот природных законов, жизнь как реальность, жизнь как сон и явь. Прочерчено единство символического и конкретного, что обобщено системой симфонизации, главенством формы рондо высшего порядка — символа цикличности, природного и человеческого жизненного круга. Рондальность образуется периодическим возвратом лейтхоралов, фактурно-тематическими арками. Как Сонаты и партиты для скрипки соло, 45 органных прелюдий, «Х. Т. К.» И. С. Баха, пьесы Хензель воплощают события церковного календаря – праздников радостных, горестных и славных, которые означены у Баха хоралами, риторическими фигурами, жанром сарабанды с их религиозной символикой. Внутренний код его циклов стал основой многорядного полипространственного и полихроникального программного замысла Фанни Хензель, которая осмелилась повторить идею «Года как литургического цикла» Баха.

Фанни создавала «Год» в августе-декабре 1841 года и подарила мужу на Рождество с трогательным поэтическим посвящени-

ем. Программа 12 основных пьес и трёх обобщающих постлюдий многослойна. В цикле соединены месячные, сезонные природные метаморфозы в городе и деревне, светская (стихи и проза) и духовная литература (тексты хоралов и молитв), календарь праздников. В результате возникает целостный синтетический мифологический универсум, в котором взаимодействуют живопись (рисунок, композиция, цвет), психологические, религиозно-символические уровни поэзии и музыки. Как во «Временах года» Пуссена присутствуют реально-идеальный внешний мир – картины природы и событий в жизни людей на протяжении четырёх времен года и двенадцати месяцев.

Для каждой из 15 пьес Вильгельм Хензель по просьбе Фанни создавал рисунок на бумаге определенного цвета. Рисунки наделены смысловыми значениями, при этом, конкретны, воспроизводят пейзажи, семейные и церковные сцены. Светоцветозвуковой синестетический аспект составляет внутреннюю линию подтекстов. Цветовая гамма знаменует смену природной красочной палитры на протяжении года, наделена множественной символикой. Каждой пьесе предпослан поэтический эпиграф, соединяющий конкретный образ, эмоциональное состояние, соответствующее данному месяцу, его сакральным смыслом. Часть стихов принадлежит Фанни. В других подобраны отдельные строки разных авторов так, что отражают биографические события в жизни Фанни и её супруга, их одногодичного путешествия по Италии в 1840 году с посещением Рима, Неаполя, Милана, Венеции и Флоренции. В своих дневниках Фанни описывает эту поездку как самое счастливое время своей жизни, особенно весенние и летние месяцы, феерический карнавал в феврале в «царице карнавалов» — Венеции. Тексты дневника образуют ещё один конкретно-символический ряд программного замысла. характеризуют эпизоды поездки и настроения, зафиксированные в частях «Года» — уникального, не имеющего аналогов цикла в истории мировой музыкальной культуры, воплощающего концепцию христианской трагедии.

Н. А. Каргаполова (Москва)

«МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРИНОШЕНИЕ» СИБИРСКОГО ХУДОЖНИКА Г.С. РАЙШЕВА.

Творчество современного сибирского художника, члена-корреспондента Российской академии художеств Геннадия Степановича Райшева стало важной страницей изобразительного искусства и художественной культуры Югры, всего Урало-Сибирского региона. В живописных и графических работах художника по-особому звучит память предков, в образах земляков и современников раскрывается судьба народа его малой родины и большой страны, сплавляются в одно целое обско-угорские и русские корни культуры Западной Сибири. Природа, космос, человек в произведениях Райшева едины, неразделимы и навсегда связаны. В отдельном природном явлении демонстрируется цельность мира. Человек и космос резонируют, раскрывая планетарное сознание художника. Синтетическое по характеру творчество Райшева свидетельствует о восприятии фольклорных традиций коренных народов Севера, пути советского искусства 1960-80-х годов, наследия художественного авангарда первой трети 20 века. Его пластическому языку свойственен лаконизм, стремление к обобщению, сведение образа к символу.

Большое внимание в творчестве Райшева уделяется музыке, ее категориям ритма, звука, длительности. Для Геннадия Райшева — певца природы и людей Севера, — музыка пантеистична во всех своих проявлениях: звуках леса, шорохе птицы, крике ребенка или распеве протяжной русской мелодии. Все это – вселенская гармония, радостный смысл Бытия, поиском которых извечно занят художник. Уникальное творческое видение Райшева объясняется его генетической принадлежностью к двум культурам: хантыйской и русской; тесной связью с природой, ее глубоким пониманием; философским складом ума, богатым внутренним миром; индивидуальным художественным опытом; любовью, постоянным интересом и чутким отношением к музыке, музыкантам. Многие произ-

ведения сибирского художника разных лет пронизаны духом музыки.

В докладе будет рассказано о прошедшей в 2012 году в двух российских городах — Санкт-Петербурге и Ханты-Мансийске, — персональной выставке Г.С. Райшева «Музыкальное приношение». Выставка демонстрировалась в концертном зале Мариинского театра и в Галерее-мастерской Г.С. Райшева в столице Югры. Название этого уникального выставочного проекта 2012 года было обусловлено рядом причин. Проект был посвящен году музыки и году Мариинского театра в Югре. Его организация стала результатом общения Г.С. Райшева с художественным руководителем и директором Мариинского театра В.А. Гергиевым, знакомства отечественного дирижера с творчеством сибирского художника.

В докладе будет представлен анализ и произведена интерпретация музыкального аспекта живописных и графических работ художника на примере представленных на выставке «Музыкальное приношение» произведений Г.С. Райшева.

***Т. В. Карташова** (Саратов)*

ИНДИЙСКАЯ РАГАМАЛА КАК СИНТЕЗ ТРЁХ МИРОВ — ЖИВОПИСИ, ПОЭЗИИ И МУЗЫКИ

Многообразная и самобытная в своих проявлениях индийская культура явила миру один из примеров удивительной амальгамы изобразительного искусства, музыки и поэзии, названный «рагамала». Термин «рагамала» состоит из двух санскритских слов — «рага» и «мала» и переводится как «вереница (гирлянда) из раг». Рага — самое уникальное и совершеннейшее создание многовекового опыта индийской музыки. С точки зрения классической теории Индии, это система приёмов развития звуковой ткани, в результате воздействия которых на человека достигается погружение

в определённое психоэмоциональное состояние (раса), изначально заложенное в любой композиции.

В индийской музыкальной культуре термин «рагамала» означает использование в одной композиции нескольких раг. В настоящее время возросшая тенденция чрезмерного увлечения рагамала в классической музыке вызывает серьёзное опасение у индийских музыковедов, поскольку подобные отклонения, иногда применяясь без должной меры, приводят к небрежному смешиванию и непосредственному соседству утренних и вечерних раг, что даже в наши дни беспокоит проницательных слушателей и знатоков искусства.

Иконография раг — жанр средневековой индийской миниатюрной живописи, воплощающий ментальную сущность раги в живописной форме рагамала и получивший распространение с XV века. Каждый такой «портрет» раги – не просто картина: он является воплощением её психофизиологической сущности (дхьяна мурти) – своеобразной формой для медитации, благодаря которой музыкант устанавливает многосторонние контакты с воплощаемым им типом экспрессии в исполняемом жанре.

Рагамала — это визуальная интерпретация звуковой материи (раги); передача музыкальной эмоции (настроения), заложенной в ней, с помощью серии рисунков. Миниатюры рагамала изображаются в конкретных цветовых гаммах, что соотносится с теорией временной соотнесённости раговой музыки, предполагающей наличие непосредственной взаимосвязанности времени суток с презентацией той или иной звуковой шкалы. Типичная рагамала состоит из 36 картин, в которых представлены все члены раговых «семейств» – паривар: рага (глава семьи), рагини (жёны), путра (сыновья), канья (невестки). Подобная система классификации, воспринявшая особенности эстетики драмы, привела к созданию словесно-поэтических описаний раг, нередко сопровождающих и поясняющих миниатюры рагамала. Письменные описания раг (рагадхьяна) сохранились в различных средневековых санскритских трактатах.

Самые ранние иллюстрации рагамала содержатся в дошедшем до нашего времени джайнском манускрипте «Кальпа-сутра» (1475 год), зафиксированном на пальмовых листьях. В последующие века такие картины художники изображали на бумаге. Считается, что живопись рагамала создавалась в ограниченном количестве на заказ в мастерских при дворах феодальных властителей, покровительствовавших изящным искусствам. Создание этих миниатюр было необычайно сложным и кропотливым делом, использовалась особая техника письма, чётко прописывались все детали картины. Как правило, рисунки рагамала не развешивались на стенах: они складывались в виде альбома и хранились в специальных местах княжеских особняков. Такие условия содержания этих изысканных произведений искусства позволили сбереечь до наших дней их яркую цветовую палитру, чему в значительной мере способствовали натуральные материалы, из которых изготавливалась краска: природные минералы, растения, насекомые, драгоценные камни, раковины моллюсков и т.д. Просмотр картин рагамала считался приятным времяпрепровождением для придворных, их гостей и обитателей зенана (женской половины дворцовых покоев). В редких случаях интерьер внутреннего двора вельможи оформлялся в виде фресок рагамала, хотя такие образцы настенной живописи практически не сохранились. Жанр средневековой миниатюры рагамала достиг своего апогея к XVII веку.

Рагамала — одна из жемчужин богатого художественного наследия великой индийской культуры. Утончённые образы героев миниатюр, изящество рисунка, пластика линий, пленительная магия света, звука, цвета, настроения и вдохновения художника-творца причудливым образом переплелись в этом придворном искусстве, продемонстрировав классический образец уникального синтеза живописи, поэзии и музыки.

О. Г. Качалина (Пермь)

О НЕКОТОРЫХ ЖАНРОВО-ИНТОНАЦИОННЫХ УНИВЕРСАЛИЯХ В СИМФОНИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ Б. И. ТИЩЕНКО (НА ПРИМЕРЕ ВТОРОЙ ЧАСТИ СЕДЬМОЙ СИМФОНИИ)

Две, казалось бы, взаимоисключающие тенденции определяют развитие музыкального искусства современного рубежа эпох. Предельное дистанцирование от творческого опыта прошлого и в связи с этим – поиск и разработка совершенно новых форм выражения — с одной стороны. «Договаривание прошлого» (термин А.С.Соколова) и стремление открыть новое, используя традиционные формы мышления — с другой. Эта вторая тенденция — «договаривание прошлого» — стимулирует развитие мощного пласта современного музыкального искусства, в котором продолжается интенсивная переплавка стилей, жанров и т.д.

«Договаривание прошлого» в музыке последних десятилетий XX-го - начала XXI-го века, во многом связано с переосмыслением стилей, структур, традиционных жанров.

В симфоническом творчестве петербургского композитора Б. И. Тищенко (1939 – 2011) нашли воплощение многие важнейшие жанрово-интонационные универсалии, бытующие сегодня, рождённые XX веком или как бы заново им открытые после забвения прошлых эпох. От мотета и мадригала – к джазу и другим музыкальным истокам XX века: такова общая жанровая палитра, к которой в своём творчестве обращается композитор.

Парадоксально, но факт: зачастую именно жанр, хранящий традицию, в конкретном художественном произведении становится строительным материалом для рождения новых образов и, соответственно, нового содержания. Поэтому, двигаясь к постижению творческого замысла композитора, важно выявить, как и при каких условиях столь важная реальность как «память жанра» «способствует» рождению творческих открытий в этой области.

Проблемы, связанные с изучением конкретности в музыке и выработке новых значений, ведущих к постижению художествен-

ного смысла, эффективно решаются с помощью аналитических средств семантической науки. Комплексная разработка метода семантического анализа в музыке, которая принадлежит М. Ш. Бонфельду, была выполнена учёным в 1960-1990 – е годы.

В качестве ведущего инструмента семантического анализа М. Ш. Бонфельд предложил и обосновал новую категорию художественной действительности (ХД). Суть её заключается в том, что «любое произведение искусства, входя в реальную жизнь в качестве элемента художественной культуры, само может стать объектом отражения в позднейших творениях искусства, т.е. действительностью художественной (в отличие от действительности реальной)» (М. Бонфельд).

Интуитивное же понимание семантики, пишет М.Ш.Бонфельд, осуществляется, прежде всего, через ХД, представленную в музыкальном искусстве как жанр: «жанр в музыке – это концентрированное, закрепившееся в историческом времени как целостное единство сочетание отдельных примет ХД». Это значит, что, опираясь на жанровую основу данного музыкального произведения, можно выявить комплекс значений, свидетельствующих о том или ином содержании, а также особенностях музыкального развития.

Но всё-таки чаще всего в музыкальной ткани конкретной темы, репрезентирующей определённое произведение, помимо параметров, указывающих на определённый жанр, одновременно присутствуют приметы другой (других) ХД, связанной с иными жанрами. Поэтому отражение ХД всегда сочетается с преодолением этого отражения отражением иной ХД. Таким образом, сочетание отражений и преодолений ХД, их диалог — это источник развития музыкальных жанров и даже рождения новых, это импульс к постоянному обновлению музыкальной семантики (М. Бонфельд).

Рассмотрим на примере второй части («Фокстрот») из Седьмой симфонии Б. И. Тищенко, как в этих условиях происходит актуализация некоторых традиционных жанрово-интонационных универсалий и рождение новых значений.

Как известно, одна из частей классической симфонии, воплощая идею «досуга человечества», представляет собой обращение к бытовому жанру: менуэт, скерцо, вальс и др. В XX-м веке в симфонию проникают эстрада и джаз. С какой целью Б. Тищенко использует в своём сочинении современный «лёгкий жанр»?

В родословной фокстрота, как известно, сталкиваются рэгтайм - один из истоков джаза и уанстеп — виртуозный эстрадный танец. В начале XX века фокстрот — один из самых модных танцев Европы, символ элегантности и респектабельности, дитя «золотого века», с его стихией пикантных, изломанных линий.

Но данная тема Фокстрота в симфонии Б. Тищенко одновременно содержит в себе и признаки (ХД) других жанров. Это квикстеп, быстрый эстрадный танец; это джаз; это цирковая буффонада; наконец, здесь явно слышимо «чужое слово» - намёк на тему из пьесы «Кукольный кекуок» К. Дебюсси.

Преодоление ХД — цитаты из Дебюсси связано с тем, что Б.Тищенко отражает в своей музыке не детский, а реальный мир, где всё происходящее приобретает реальный жёсткий смысл манипуляции людьми. Именно такой психологический подтекст «звучит» в музыке, где остинатные повторения (вариации на джазовый квадрат) главной темы (ХД джаза), создают впечатление суматошного веселья и кривляния (ХД квикстепа), доведённого до уровня механистичности, и определяет её содержание.

Таким образом, разворачивающийся диалог сразу нескольких ХД в главной теме Фокстрота рождает музыку многоплановую и неоднозначную — мир, в котором соединяются гротеск и шутство, обаяние и жестокость, организованное сумасшествие – форма его существования.

Семантический анализ данного фрагмента из второй части Седьмой симфонии Б. И. Тищенко направлен на выявление изменения первоначальных значений в музыкальной ткани произведения и процесса рождения новых. Он подтверждает следующую мысль: независимо от того, на каком уровне - сознательного или бессознательного - в музыке темы Фокстрота «организован» диалог столь разных жанровых проявлений «художественной дей-

ствительности», здесь важно одно - усиление роли драматургического начала, благодаря воздействию которого и возникает индивидуальная творческая концепция.

Визуальность также становится одним из определяющих качеств данной оркестровой партитуры, страницы которой, словно превращаясь в объёмное кинематографическое пространство, транслируют молниеносную смену событий-кадров, демонстрируют эффекты близости и удалённости, состояния полёта и т.д., т.е. возникновение эффекта синестезии.

Широкое внедрение драматургического начала, возникновение эффекта визуальности, а также использование средств синестетического воздействия — эти качества становятся одной из важнейших составляющих в симфоническом стиле Б. И. Тищенко.

Н. Ф. Клобукова (Голубинская) (Москва)

ТРАДИЦИОННЫЙ ЯПОНСКИЙ ТЕАТР НО: ИГРА СМЫСЛОВ И СМЫСЛ ИГРЫ

Среди мировых театральных традиций японский театр Но занимает особое место. Именно в этом театре, как ни в каком другом, в течение долгих веков культивировалась особая гармония практически всех видов искусства, которые только можно увидеть на театральной сцене. Это особые формы сценической речи – от пения до простого речитатива с множеством промежуточных градаций. Это особые виды сценической пластики, где художественный образ как человеческого, так и сверхъестественного существа решается с помощью специфических поз, жестов и телодвижений. Это особый стиль музыкального сопровождения, в котором сосуществуют опирающиеся друг на друга ритмы трех разновысотных барабанов, плавающий атональный звук флейты нокан и унисонное хоровое пение дзиутай. Это особый сплав символов и смыслов, понятный только человеку, сведущему в традиционной поэзии, истории, мифологии, буддийском вероучении и до конца не понятный

никуму. Это особое сценическое пространство, архитектурный прообраз которого уходит корнями в далекое прошлое. Это особая игра света и тени, благодаря которой маски грустят и смеются, пожилой исполнитель главной роли – ситэ – превращается в юную девушку, а бамбуковый каркас, обтянутый шелком и украшенный листьями – бутафорская декорация бутаимоно – служит то заброшенным колодцем, то колесницей придворной дамы, то могилой у перекрестка дорог... Это особое мастерство резчиков по дереву, создающих кажущиеся живыми маски, и искусных ткачей и портных, из-под рук которых выходят волшебные ткани, излучающие свет, и костюмы небесных дев, лесных божеств тэнгу, славных воинов-героев прошлого, безумных матерей, добрых старцев... Канъами Киёцугу, Дзэами Мотокиё – великие актеры прошлого, создатели театра Но – были теми людьми, которые в XIII-XIV веках заложили основы современного традиционного искусства, благодаря творчеству и таланту которых бывшие представления бродячих трупп уличных актеров саругаку обрели художественную форму и сюжетную основу. Пьесы о божествах, пьесы о человеческих состояниях, пьесы о героях прошлого, пьесы о женщинах, пьесы о призраках — таково репертуарное деление всего корпуса пьес Но, таково же и последование целого театрального дня, в течение которого душа зрителя, сопереживая героям, очищается, обретает спокойствие и гармонию. Театр Но — это произведение театрального искусства, в котором усилиями музыкантов и актеров гармония звука, света, слова, движения, смысла и символа явлена в сценическом воплощении.

А. С. Клюев (Санкт-Петербург)

ТЕОРИЯ ВИДИМОСТИ И ВОЗМОЖНОСТИ ЕЕ ПРИЛОЖЕНИЯ К МУЗЫКЕ

Теория видимости (Theorie des Scheinens) была заявлена немецким философом, физиком и математиком Иоганном Генри-

хом Ламбертом в 1764 году и получила у него обозначение феноменологии.

Согласно Ламберту, теория видимости, феноменология, помогает «пробиться через видимость [«ослепления видимостью»] к истинному» (с. 105). Как пишет Ламберт, «понятие видимости [и] по слову... и по своему первоисточнику берется от глаза или от зрения» (с. 106), а значит, «феноменологию [необходимо трактовать] как трансцендент(аль)ную... оптику... [а также как] трансцендент(аль)ную перспективу... и, следовательно, [можно] расширить эти понятия попутно с понятием видимости вплоть до их истинной всеобщности». То есть можно распространить «оптическое понятие видимости... на все органы чувств», в результате чего оно «будет состоять во впечатлениях, которые воспринимаемые вещи (Dinge) вызывают в органах чувств. [Такое] впечатление, в особенности применительно к глазу, называется образом вещи (Sache)» (с. 107), а поскольку оптическое понятие видимости мы распространяем на все органы чувств, вполне закономерно, если понятием образа мы обозначим «впечатление... которое доставляет нам всякий орган чувств посредством восприятия им предметов, например, если бы мы хотели сказать “образ тепла”, “образ звука” [и т.п.]». Далее автор поясняет: «Мы указали те виды видимости вообще, которые имеют место быть в отношении чувств... Высшие познавательные способности, разум и рассудок... не должны давать нам никаких источников видимости, так как именно они проникают сквозь ослепление видимостью» (с. 108).

По мнению Ламберта, трансцендент(аль)ная перспектива способствует «прозрению будущего», а это, считает Ламберт, очень важно, поскольку именно из будущего берутся «основания побуждения для воли» (с. 111).

Таким образом, согласно Ламберту, для постижения явления – приобщения к нему, необходимо по отношению к этому явлению осуществить три последовательных действия: восприятие (чувственный контакт), познание, применение в качестве источника проявления воли.

Не вызывает сомнения, что предложенная Ламбертом технология может быть с успехом применена и для проникновения в истину музыки. Для этого указанное проникновение должно представлять собой три последовательных этапа, в основании которых, соответственно, лежат чувство, разум и воля.

Литература:

Историко-философский ежегодник-2006. – М.: Наука, 2006.

Е. В. Ключина (Санкт-Петербург)

ТЕАТР ТЕНЕЙ КАК МЕСТО РОЖДЕНИЯ НОВОГО ГРАФИЧЕСКОГО ЯЗЫКА НА РУБЕЖЕ XIX – XX ВВ

Одной из популярных у публики форм парижских развлечений эпохи Fin de Siècle было посещение театра теней в художественном кабаре «Le Chat Noir». Возникнув почти случайным образом из шутки художника-графика Анри Ривьера и его друзей, театр теней стал подлинной парижской Меккой, куда тянулся Весь свет – от Альфонса Ротшильда до принц Уэльского.

В период с 1885 г. по 1897 г. в «Le Chat Noir» было подготовлено и представлено публике 40 спектаклей. В изготовлении цинковых пластин, с помощью которых разыгрывалось действие, были заняты ведущие художники-графики своего времени — Альбер Робида, Адольф Виллетт, Каран д’Аш, Анри Сомм, Анри Ривьер и др. В результате, театр теней стал горнилом самых немислимых графических экспериментов во Франции рубежа XIX — XX вв. Художник-график, привыкший молниеносно создавать карикатуры на злобу дня, в момент работы над декорациями был как никогда лимитирован в выборе средств художественной выразительности. Пятно, линия, точка и никакой штриховки — вот все, что имелось в его распоряжении для выявления характера персонажа или сюжетной ситуации. Жесткий каркасный силуэт

принял на себя основной удар по созданию цельной композиции. Незначительный размер цинковой доски, необходимость придания динамики образу (вызванная особенностями театрального искусства) вкупе со спешной сменой декораций заставили художника избирать наиболее лапидарный способ художественного выражения. Точность, ясность, динамичность — основные критерии, которым должен удовлетворять создаваемый образ. Новый графический язык, рожденный в лоне театральных постановок, нашел продолжение в эстампе, в иллюстрации массовых журналов, в плакатном и книжном искусстве. Можно смело утверждать, что сухой выразительный стиль Г.-А. Жоссо, Ф. Валлоттона, А. де Тулуз-Лотрека, Л. Каппьелло выкристаллизовался не без помощи оптических экспериментов в «Le Chat Noir».

Слава театральных постановок монмартрского кабаре быстро перешагнула границы Парижа. К концу 1890-х гг. спектакли театра теней можно было видеть во многих уголках Европы. Прямым наследником «Le Chat Noir» выступил барселонский «El Quatre Gats». Здесь Рамон Касас (вслед за своими коллегами Мигелем Утрилло и Пером Ромеу, в свое время безуспешно попытавшимися привить любовь к театру теней публике Чикаго и Нью-Йорка) изготавливал шарнирные фигурки и декорации из цинковых пластинок. Полученный опыт немедленно переплавлялся в иллюстрации одноименного журнала и рекламные плакаты.

Целью доклада является анализ стилистического взаимодействия и взаимовлияния постановок театра теней и западноевропейских графических практик рубежа XIX-XX вв.

О. В. Колганова (Санкт-Петербург)

ИЗУЧЕНИЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ЗВУКА И СВЕТА/ЦВЕТА В ЗУБОВСКОМ ИНСТИТУТЕ (1920 – 2020 ГГ.)

Темы, связанные с взаимодействием звука и света/цвета в Zubovском институте разрабатывались начиная с 1920-х гг. Сведения о проведении подобного рода исследований в это время сохранились, главным образом, в обзорах о работе Разряда истории и теории музыки (РИТМ), архивных документах, отдельных публикациях.

Направления исследований в 1920–30 гг. просматриваются в названиях докладов: «Суждения декоратора Пьетро Гонзага о зрительной музыке и театральной оптике» (А. А. Гвоздев, май 1922 г.); «Цветной слух» (В. Г. Каратыгин, декабрь 1922 г.); «Двухмерное измерение высоты звука в связи с регистром и окраской звука» (Г. М. Римский-Корсаков, март 1925 г.); «Свето-оркестр, или использование света в применении к музыке», «Светоокрасочность как особый вид искусства» (Г. И. Гидони, июнь 1925 г.). О последних двух докладах нам известны сообщения в прессе.

В 1925–1926 гг. устраивались тематические заседания с несколькими докладчиками. По поручению РИТМ Г. М. Римский-Корсаков сделал расшифровку световой строки Скрябинского «Прометей» с использованием системы Г. Гидони и в октябре 1925 г. докладывал о результатах своей работы на заседании, посвященном «окрашенному звуку». На нем также выступали И. М. Андриевский («психофизиология окрашенного звука») и С. А. Дианин («явление окрашенного звука в восприятии музыки»). Осенью 1926 г. состоялось другое тематическое заседание: Г. М. Римский-Корсаков рассказал о «достижениях и перспективах светоокрасочного искусства», М. В. Мачинский – об «Опыте построения новой системы светозвуков».

В 1926 г. вышла статья Г. М. Римского-Корсакова о расшифровке световой строки Скрябинского «Прометей», где было упомянуто о сотрудничестве Ленинградской экспериментальной

электротехнической лаборатории (в лице профессоров В. И. Коваленкова и А. Л. Куприянова) и РИТМ в плане конструкции аппарата для осуществления «Поэмы огня» в соответствии с замыслами А. Н. Скрябина.

В 1932 г. художник М. В. Матюшин, также бывший сотрудником Института, издал «Справочник по цвету». В нем упоминалось о проводившейся под его руководством «работе по испытанию взаимодействия цвета и звука». В качестве продолжения этой работы автор планировал издание «Справочника по звуку».

Сведений о проведении исследований о взаимодействии звука и света/цвета сотрудниками Института в послевоенное время не много. Близкими к рассматриваемой тематике проблемами занималась, в частности, М. П. Блинова, занимавшаяся научной деятельностью в Институте с 1937 г. В 1970-х гг. она принимала активное участие в конференциях, проводимых казанским НИИ «Прометей» с темами, связанными с нейродинамикой музыкального восприятия и светомузыкой, светомузыкальным воздействием, механизмами синтеза разномодальных художественных средств и т. д. В 2000-е гг. в казанских конференциях принимали участие Л. Н. Березовчук, А. Б. Никаноров, О. В. Колганова (Пахомова).

В последние годы звуко/свето/цветовая тематика разрабатывалась в РИИИ научными сотрудниками секторов инструментоведения, кино и телевидения, а также участниками проводимых в РИИИ конференций. Помимо отдельных семинаров, докладов на конференциях и статей, опубликованных в различных изданиях, в рамках одиннадцатых Благодатовских чтений (2017 г.) состоялась секция по светозвуковому инструментарию и в состав издания по итогам чтений вошел соответствующий раздел.

В октябре 2018 г. в РИИИ прошла Международная научно-практическая конференция «Искусство звука и света», в организации которой приняли участие творческое объединение «Прометей» (руководитель А. Максимова, Казань), а также Оптический театр (руководитель С. Зорин, Москва). Конференция была посвящена взаимодействию феноменов звука и света в различных видах искусства. Особое внимание было уделено реализации светозвуково-

го синтеза в современной аудиовизуальной практике. В настоящее время готовится к изданию коллективное исследование «Искусство звука и света: история, теория, практика», формируемое по итогам данной конференции

Н. П. Коляденко (Новосибирск)

ЭТАПЫ СТАНОВЛЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ СИНЕСТЕТИКИ

Дисциплинарно организованное музыковедение, сложившееся в рамках «классической» парадигмы развития науки, с наступлением «неклассического» этапа постепенно переходит к иным стратегиям. Ценность приобретают междисциплинарные методы, расширяющие горизонты познания музыки. Относящиеся к сфере «психомузыкознания» подходы привлекают в исследованиях синтетические суждения, недоступные формально-логическому анализу. К области «психомузыкознания» принадлежит и музыкальная синестетика, обязанная своим происхождением психологическому феномену синестезии (*synaesthesia* – соощущения или межчувственные связи).

Музыкальная синестетика не является методом, рядоположенным иным научным подходам. Синестетичность выступает как системное свойство невербального образного мышления. Поэтому особая роль синестетики состоит в том, что она может выполнять роль своеобразной оптики, выявляющей скрытые от других типов постижения музыки глубинные смысловые зоны. В настоящее время синестетика еще окончательно не сформировалась как область музыкознания. «Неклассическая» открытость и незавершенность позволяет ей быть мобильным способом решения как существующих, так и новых научных проблем. Тем не менее, можно говорить о том, что синестетика имеет свои задачи и пользуется присущими ей методами познания. Эти методы стали формироваться на рубеже XIX – XX веков, отражая необходимость рефлекс-

сии над символистской и импрессионистической музыкальной практикой (цветной слух Римского-Корсакова, Скрябина, живописность музыки Дебюсси). При этом в истории музыки существовали предпосылки для возникновения синестетики как самостоятельной теории.

Важную роль в становлении музыкальной синестетики сыграли космологические концепции целостности бытия (пифагорейская «гармония сфер», ставшая опорой неакустического визуального постижения музыки, древнеиндийская теория Раса, мистицизм звука в суфийской традиции). Значимым истоком формирования музыкальной синестетики стали концепции синтеза искусств, исходной платформой которых послужил вагнеровский *Gesamtkunstwerk*, а также эстетика японского театра Но и Кабуки и китайской оперы, являющихся образцами синестетических сплавов всех компонентов спектакля.

Музыкальная синестетика впитала в себя наблюдения, полученные в ходе нейропсихологических экспериментов многими зарубежными и отечественными учеными (Г.Фехнер, П.Лазарев, С.Кравков, А.Лурия, Р.Цитович). Однако более важным является эстетическое обоснование синестезии, обязанное нескольким источникам, возникшим в теории смежных с музыкой искусств. Программными документами для музыкальной синестетики стали трактаты В.Кандинского «О духовном в искусстве» и «Точка и линия на плоскости». Плодотворной почвой для анализа синтетических жанров послужила синестетика С.Эйзенштейна и его методология анализа звукозрительного контрапункта. Еще один источник – музыкальная графика О.Райнера, сформировавшего в Венском Институте музыкальной графики своеобразный «визуальный код» для доступа в глубинную смысловую сферу музыкальных образов. В то же время, начиная с рубежа XIX-XX веков, предпосылки для возникновения теории музыкальной синестетики накапливались в академическом музыкознании (труды Г.Римана, В.д'Энди, Д.Шиллингера, Э.Курта, «синестетический фонд» ценных наблюдений в работах по теории интонации Б.Яворского и Б.Асафьева, Е.Назайкинского, М.Арановского, В.Медушевского).

Собственно же теория музыкальной синестетики была в начале XX века создана немецкими учеными А.Веллеком и Г.Анцютцем, трактующими синестезию как механизм исследования процессов музыкального творчества. Она стала платформой для социокультурной концепции синестезии в казанской научной школе Б.М.Галеева, основоположника НИИ «Прометей», рассматривающего синестетичность как компенсаторный механизм, расширяющий спектр музыкальной образности. Такой подход выражен также позицией Л.Маркса, считающего синестезию разновидностью когнитивной способности, и разрабатывается немецкими учеными М.Хурте и Й.Евански, в России -- М.Заливадным, И.Ванечкиной и др.

Социокультурный и когнитивный подход к исследованию синестезии характерен и для формирующегося в настоящее время в Новосибирской консерватории направления музыкальной синестетики. Музыкальная синестетика участвует в осуществлении анализа текстов «неклассического звукового пространства», вскрывая в их глубинных слоях межчувственные связи и способствуя «улавливанию» скрытых смысловых нюансов. Эти задачи выполняются с помощью трех этапов синестетической интерпретации музыкальных текстов (создание беспредметных визуальных гештальтов музыкального звучания, синестетическое нюансирование музыкального звучания и «музыкальный осциллограф») и фиксации посредством «общего эмоционального знака» независимого от внешней программности интрамузыкального смысла.

В перспективе музыкальная синестетика обнаруживает много неиспользованных возможностей. Ее «инструментарий» может быть применен для рассмотрения многих стилей «неклассического музыкального пространства». Особое значение она приобретает в плане анализа различных синтетических явлений современного мультимедийного искусства, предполагающих расширение сенсорных способностей реципиентов. В целом механизм синестезии, как системный признак невербального художественного мышления, вписывается в процесс «перформативирования мышле-

ния» в «неклассическом» музыкознании, способствуя глубине проникновения в вероятностный музыкальный смысл.

Н. П. Коляденко (Новосибирск)

СИНЕСТЕТИЧНОСТЬ УНИВЕРСАЛЬНОГО ЯЗЫКА ИГРЫ В БИСЕР Г. ГЕССЕ

Принято считать, что в названии, которое Герман Гессе дал духовной практике обитателей Кастилии, -- «Игра в бисер» – сквозит некая ирония. Как показано в его романе, для критиков Игры изощренные упражнения кастилийцев по сопоставлению смыслов наук, искусств, религиозных и мистических учений – это пустая виртуозность, искусственный мир, лишенный подлинных человеческих страстей.

В интеллектуальной Игре, обязанной своим происхождением пособию для занятий музыкальной импровизацией, разноцветные бусины как материал для варьирования тем заменили универсальные формулы, знаки и аббревиатуры – «выдистиллированные» экстракты разных духовных смыслов. Но тесная связь с теорией музыки осталась: отправной точкой партии игроков чаще всего служила музыкальная тема, и протекала Игра по правилам музыкальной логики, вовлекая, сопоставляя и развивая стихотворные строки, философские положения, изречения из Ветхого завета, архитектурные, математические или астрономические термины.

Такая связь с музыкой во многом обязана пифагорейской концепции гармонии сфер, трактующей музыку математикокосмологически. Неакустическая музыкальность стала в истории европейского искусствознания основой для осмысления таких вариантов Игры в бисер, как «застывшая музыка» архитектуры, литературные романы-симфонии, живописные фуги, сонаты. Не менее важным стало то, что своеобразным ответом Гессе на упреки в отсутствии в Кастилии связи с реальным миром стала история Ма-

гистра Игры – Иозефа Кнехта. Жизнестроительство по законам музыкальной логики, ритмических процессов, чередования тем выразилось в сознательном завершении Кнехтом «партии» Магистра и переходе к воспитанию мальчика, принадлежащего противоположному Касталии миру. И хотя новая тема трагически оборвалась смертью Кнехта, преображенный Тито сыграет в дальнейшем роль в осуществлении синтеза касталийского духа с миром.

Вместе с тем, как можно заключить, не только жизнеописание Кнехта, но и сама Игра в бисер – не просто интеллектуальная забава. Такому выводу отчасти может способствовать синестетический аспект ее рассмотрения.

Межчувственные ассоциации звуковых и визуальных образов заложены уже в положившем начало Игры «переводе» музыкальных тем на язык цвета, формы и размера стеклянных бусин. Они питают собой неакустическую музыкальность, образуя тайные смыслы Игры и создавая единство ее универсального языка.

Для понимания сути Игры в бисер важно то, что лежащую в ее основе музыку нужно «ощутить на вкус, творить руками, пальцами, ртом, легкими», получая «радость от дыхания, от отбивания такта», т.е. вовлекая соощущения. Описывая исполнение Кнехтом сонаты Пёрселла, Гессе синестетически сопоставляет тишину звуков с каплями золотого света, сквозь которые слышно пение старого фонтана, и пишет, что переkreщивание голосов создает расширение пространства.

В синестетике стала хрестоматийной синестезия Кнехта «запах бузины» -- «шубертовский аккорд». Кнехт услышал «фортиссимо» полного жизни и наступающей весны горьковато-сладкого запаха срезанных почек в аккордах песни Шуберта. Как это свойственно синестезиям, такая межчувственная ассоциация является субъективным механизмом связи ощущений, но своей энергией иницирует объемность и полноту восприятия.

Наконец, особенно отчетливо выступает синестетический аспект в описанной Гессе медитации. Сыгранную Магистром музыки тему старинной сонаты Иозеф должен был рассмотреть в пространстве как симметричную фигуру, ее движение -- как кри-

вую невидимого танца, а затем изобразил ее фигурой круга с расходящимися лучами, подобно венку цветов, который, вращаясь, рассыпался сверкающими звездами. В современной синестетике такое восприятие музыки именуется созданием визуальных гештальтов музыкального звучания, способствующим ее целостному восприятию. Для универсального же языка Игры в бисер соощущения являются важной частью медитаций, которые создают движение к единому духовному началу, являясь своеобразной заменой религии.

В целом, синестетичность музыкальной логики универсального языка Игры в бисер образует своего рода «путь к центру, тайне и нутру мира». Глубинная связь ощущений способствует созданию «общего знаменателя», синтезирующего разные области культуры. Поэтому так же, как у Гессе Игра была островком высшей, не зависящей от политических и религиозных разногласий духовности, в любые времена подпитываемый соощущениями язык Игры останется живой, органичной и плодотворной областью диалога духовных ценностей.

С. В. Конанчук (Санкт-Петербург)

СИНЕСТЕЗИЯ И ФЕНОМЕН ОБРАТНОЙ ПЕРСПЕКТИВЫ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Одним из перспективных направлений исследования синестезии в эстетике является изучение пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. По мнению П.А. Флоренского, проблема пространства лежит в основе миропонимания во всех возникавших системах мысли, и можно было бы даже признать пространство за отдельный первичный предмет философии, в отношении к которому другие философские темы пришлось бы оценивать как производные (Флоренский П.А. Ана-

лиз пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях (1924–1925).

Строение пространства особо значимо для художественного произведения, собственно, это ядро или форма произведения. Пространственность в произведениях изобразительного или другого искусства можно рассматривать с точки зрения понимания самого пространства и с точки зрения изучения способов, законов изображения.

Флоренский представил онтологическое толкование пространственности в работах «Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях», «Закон иллюзий», «Значение пространственности» и, наконец, «Абсолютность пространственности». В них раскрывается антиномичность отношений прямой и обратной перспективы, а также представлены обобщения темы пространственности в искусстве. Генисаретский О.И. отмечал, что перенос принципа создания прямой и обратной перспективы с пространственности на временность сближает их с гуссерлевскими понятиями протенции и ретенции (Гуссерль Э. Феноменология внутреннего сознания времени. М.: Гнозис, 1994; Генисаретский О.И. Иконическая интроверсия // Поводы и намеки. М.: Путь, 1993).

Называя пространственность необходимой стороной чувственного и умопостигаемого опыта, Флоренский распространяет пространственную метафору на сферу сознания и все его разновидности. Этим его концепция отличается от разрабатывающихся с начала XX в. феноменологических концепций пространственности/временности (Гуссерль Э. Феноменология внутреннего сознания времени; Хайдеггер М. Бытие и время; Мерло-Понти М. Феноменология восприятия). По мнению О.И. Генисаретского, наиболее близкой по мировоззренческим и методологическим установкам к пространствопониманию Флоренского в настоящее время является семиотическая концепция пространственности В.Н. Топорова (Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М, 1983; Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М., 1988).

Отвлеченное геометрическое построение канто-евклидовского пространства в геометрии и наглядное построение в художественном произведении различаются. Кроме геометрического и физического, существует и пространство психофизиологическое, приближающееся к конкретному жизненному опыту и имеющее синестетические характеристики. Перечисленные пространства отличны от пространства эстетического, в котором объединяются художественный и эстетический опыт.

В реальности существует множество психофизиологических пространств, которые зависят от рода восприятий (зрительное и осязательное, слуховое, термическое, обонятельное, вкусовое и другие, более сложные).

Художественное произведение представляется как некоторое замкнутое, целостное пространство. Свойство целостности (цельности) – одна из главных синестетических характеристик произведения искусства. Из понятия цельности исходит и проблема пространственности. Целостность является также и первым признаком символичности художественного произведения в широком смысле этого слова.

С точки зрения синестезии важны следующие эстетические характеристики произведения искусства: цельность, пространственность, «вещность», функция и сила.

Понятие «цельный», рассматриваемое в разных языках, имеет синестетические характеристики и тяготеет к следующим смыслам: «цѣль», «καλός», «прекрасный», «здоровость», «неповрежденность», «уравновешенность», «гармония», «совершенная гармония внешней и внутренней красоты», «совершенный».

Единство или цельность элементов и образов произведения искусства определяется их связанностью между собой за счет собой среды или пространства, которое наполнено силами или силовым полем.

Понятия «целое» и «цельность» присутствуют во многих работах Флоренского, с ними, например, связана софийная тематика в книге «Столп и утверждение Истины» (М.: Путь, 1914).

Типы пространства многообразны, следовательно, как в теоретическом построении, так и в картине мира, которую отображает изобразительное искусство, возможны бесконечные вариации свойств этих пространств. Задачи искусства сводятся к организации пространства.

Наибольший интерес представляют три работы по исследованию перспективы в изобразительном искусстве: «Обратная перспектива» П. Флоренского (1919), «Перспектива как символическая форма» Э. Пановского (1927) и «Общая теория перспективы» Б. Раушенбаха (1986), посвященные проблеме восприятия и воспроизведения реальности. Флоренский дает научно-философское обоснование обратной перспективы в живописи, Пановский рассматривает линейную перспективу в живописи и построение «систематической» модели мироздания Нового времени, Раушенбах представляет многовариантную систему перспективы, основанную на обработке человеком зрительной информации и особенностях психологии зрительного восприятия.

Исследуя взаимосвязь между пространством, реальностью, художественной изобразительностью, подвижностью точки зрения и символом, Флоренский указывает на ошибки линейной перспективы, доказывая особое значение обратной перспективы.

Пановский и Флоренский считали перспективу математической моделью представлений о пространстве в соответствии с мироощущением, присущим определенной эпохе. Оба исследователя, в отличие от Раушенбаха, отмечают символический характер перспективы. Раушенбахом была создана общая теория перспективы.

Проблема обратной перспективы является феноменологической проблемой, она может рассматриваться с точки зрения классической гуссерлианской феноменологии, но в целом имеет более широкое феноменологическое значение.

П. Флоренский, и М. Мерло-Понти подчеркивали, что техника линейной перспективы отражает особое мирозерцание, присущее Новому времени, основанное на рациональных научных подходах. Нарушения законов перспективы в картине или иконе не случайны. По мнению Флоренского и Мерло-Понти, часть содер-

жательной информации утрачивается при переходе к перспективной живописи, Флоренский объясняет это с позиции богословия, Мерло-Понти – с позиции экзистенциальной философии. Эти утраты таковы: движение, эмоции, тайна.

Движение утрачивается в искусстве Ренессанса поскольку наблюдатель предполагается здесь неподвижным и сама живописная сцена статична. Эмоции могут исчезнуть, поскольку изображаемая сцена не обращена к человеку, зрителя уподобляют наблюдающей камере. В перспективной живописи отсутствует ощущение тайны, зритель удален, отстранен, а не погружен в пространство картины.

Проблема перспективы переводит феноменологию из классической феноменологии восприятия в феноменологию, рассматривающую экзистенциальное и религиозное измерения эстетического опыта. Этот замысел начал осуществлять Гуссерль в работе «Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология», а исследования Флоренского и Мерло-Понти являются в некотором смысле его продолжением.

Исследование обратной перспективы Флоренским переросло позднее в научное направление по осмыслению архитектоники построения пространства в различных сферах культуры. Например, идеи Флоренского определили развитие средового подхода в дизайне и архитектуре, но наиболее важно то, что эти идеи обращают наше внимание на проблему эстетического сознания как камертона духовности.

Н.Б. Красикова (Санкт-Петербург)

МУЗЫКАЛЬНЫЕ АЛЛЮЗИИ РОМАНА ГИЛЬЕРМО КАБРЕРЫ ИНФАНТЕ «ТРИ ГРУСТНЫХ ТИГРА»

В статье рассматривается роман кубинского писателя Гильермо Кабреры Инфанте «Три грустных тигра», написанный в 1967

и изданный на русском языке в 2014 году. Исследуется значение музыкального начала (прежде всего, разнообразных музыкальных отсылок) в сложной интермедialной и полистилистической поэтике романа, экспериментального по замыслу и языковому воплощению. В тексте романа представлена густая вязь, «полифония» упоминаний о различных музыкальных явлениях – от массовой популярной кубинской музыки «низких» жанров до музыки «высокого» стиля, признанных вершин европейской классики – зачастую слитых в единый «аккорд». От этого многозвучия рождаются новые, неожиданные смыслы, часто каламбурные, игровые (как, например, название заключительной главы романа «Бахчата», в котором слиты «обертоны» популярного латиноамериканского танца и имя великого композитора). Многозвучие романа, карнавальная избыточность музыкальных образов заставляет задуматься о проблеме «полилога» и синтеза искусств Музыкальные реалии (наряду с литературными, кинематографическими, политическими) становятся для Инфанте носителями метаязыка, осуществляющими множественные семантические отсылки внутри текста, требующими «разгадки» от читателя. Изошренность игры с читателем в смешении имен композиторов, названий музыкальных произведений и жанров, текстов песен, специфической музыкальной лексики зачастую перемещает повествование романа в смеховой регистр. Кроме того, под «музыкальностью» в литературном тексте подразумевается поэтика, складывающаяся из интонационных, звуковых средств выражения, поэтому ее проявления можно видеть и в тотальной страсти к ассонансам (само название романа звучит на испанском языке как «Tres tristes tigres»). Особое значение имеют аллюзии на различные музыкальные формы (например, аллюзия на форму вариаций – в серии из семи пародий на семь кубинских авторов, объединенных единой темой – описание убийства Троцкого в Мексике). Многие страницы романа предназначены не столько для чтения, сколько для произнесения вслух («звучащее» одерживает победу над письменным), настолько они насыщены интонациями кубинского уличного выговора, так, что сам роман представляет попытку передать «человеческий

голос в полете». Однако важно, что зачастую музыка и музыкальные реалии предстают в романе как имя собственное (имя композитора, исполнителя) или название музыкального явления (жанра, произведения). В этой номинативности («пафосе адамизма» по замечанию Д. Сеницыной) проявляется то, что музыка для Инфанте, прежде всего, повод для семантической отсылки, то есть альтернативное слово, выводящее за рамки сюжетного повествования, которое, с одной стороны, уплотняет словесную ткань, а с другой, делает ее прозрачной, приглашающей к читательской интерпретации.

А.Е. Кром (Нижний Новгород)

ВОСТОЧНАЯ ПОЭЗИЯ С. КОЛЬРИДЖА В МУЗЫКЕ Ч. ГРИФФСА

Тема Востока привлекала Чарлза Гриффса на протяжении всего творческого пути. Центральным сочинением композитора, связанным с ориентальной тематикой, стала симфоническая пьеса «Храм наслаждений Кубла-хана» (1917), написанная под впечатлением от поэмы С. Кольриджа «Кубла-хан». Фантастические восточные образы явились английскому поэту в наркотическом сне, навеянном чтением книги о морских приключениях: в ней был красочно описан таинственный дворец, построенный монгольским ханом Хубилаем. Запечатленный в средневековой архитектуре и романтической поэзии «храм наслаждений» в XX веке нашел воплощение в музыке. И хотя выдающийся американский композитор Гриффс (1884-1920) не упоминает о своих сновидениях, он стал первым автором, которого вдохновила легенда Кольриджа.

Гриффс отбирает фрагменты наиболее конкретные, «зримые», декоративные, связанные с описанием дворца, а также выделяет «музыкальные» эпизоды - стройно-звучные напевы «абиссинской нежной девы». Ее волшебное пение «под созвучья гуслей

сонных» Гриффс рисует при помощи приемов звукоизобразительности (прихотливая восточная мелодия на фоне перебора двух арф и челесты). Вдохновленный описанием храма, он «дает свободу своему воображению» и «дописывает» сюжет первоисточника. В предисловии к партитуре читаем: «Изнутри доносятся звуки танца и пирушки, которые разрастаются и достигают апогея, а затем неожиданно обрываются. Возвращается начальное настроение – священная река и “пещеры льда”».

Образ «священной реки» Гриффс рисует в медленном вступлении *Lento misterioso* темными мрачными красками: на фоне тремоло виолончелей и контрабасов *sul ponticello* звучат глубокие удары вибрирующего гонга и большого барабана, затем вступает фортепиано с застывшими остинатными аккордами, три тромбона и туба. Гармоническую вертикаль формирует симметричный лад (лад ограниченной транспозиции) $1\frac{1}{2} - \frac{1}{2} - 1\frac{1}{2} - \frac{1}{2} - 1\frac{1}{2} - \frac{1}{2}$ с подчеркнутым увеличенным трезвучием в основе. В дальнейшем из него «вырастет» центральная тема сочинения: доносящийся издалека (*lontano*) напев «абиссинской нежной девы». Подлинная народная мелодия была заимствована композитором из сборника арабского фольклора: прихотливо-орнаментальное соло гобоя, напоминающее лейтмотив Шехеразады, движется по звукам лада с двумя увеличенными секундами.

Ассоциации с русской музыкой вполне закономерны. Именно Н.А. Римский-Корсаков первым обратился к упомянутому звукоряду — связал его со сказочным ориентальным колоритом в ранней симфонической сюите «Антар» и подчеркнул в последней опере «Золотой петушок». При этом оба музыканта «рисовали» таинственные женские образы (дева из «Храма наслаждений», пери из «Антара» и Шемаханская царица из «Золотого петушка»).

Не менее очевидна связь с современной французской культурой, которой Гриффс был увлечен многие годы. Подобно своим кумирам – Дебюсси и Равелю – американский музыкант экспериментировал с ладогармонической красочностью, многослойной звуковой материей и пряными тембрами. Обилие солирующих инструментов, *divisi* струнных, приглушенное звучание меди с сур-

диной, любовь к хрустальным голосам челесты и арф; смещение внимания с функциональной логики гармонического развития на фонизм и структуру созвучий, остинатность и движение параллельными «пустыми» или хроматическими аккордами, вызывают ассоциации с произведениями французских импрессионистов рубежа XIX-XX веков.

Несмотря на редакторские правки, внесенные после смерти композитора дирижером Фредериком Стоком, оркестровка поэмы отражает вкусы и стиль мышления Гриффса. Наиболее близкий ему вариант инструментовки «восточной» музыки находим в увертюре «Шехеразада» (1898) М. Равеля. Большой симфонический оркестр (тройной состав) у музыкантов отличается лишь несколькими красками. Свидетельством знакомства с французской музыкой служит и повышенное внимание к стилистике ар нуво: это орнаментальные линии-арабески, пронизывающие всю музыкальную ткань и прихотливо переплетающиеся в полифоническом развитии, тематическая самостоятельность тембровых пластов, формирующих насыщенную многослойную фактуру, изысканно-хроматизированные мелодии у солирующих струнных и деревянных инструментов, оттененные хоральными или фанфарными репликами у меди. Вариантно-вариационное развитие материала, текучесть и «бесконечность» его монотематического развертывания создают ощущение свободно «произрастающей» формы, обладающей, тем не менее, контурами трехчастности и концентричности.

Важнейшим иконографическим «знаком» модерна выступает образ безудержного танца, высвобождающего первобытные инстинкты, напоминающего внезапный вихрь, не завершающийся, но неожиданно «обрывающийся». Чарующий и манящий женский образ «Храма наслаждений» — загадочный и оболстительный, как будто написан под влиянием излюбленных в Европе героинь *femme fatale*. Обрамляющая «Кубла-хана» тема реки типична для эстетики рубежа XIX-XX веков, с ее устойчивым интересом к водной стихии, и даже орнаментальная мелодия «абиссинской девы» рисует контур волны.

Вместе с тем, подчеркнутый в названии и поэтических строках Кольриджа гедонизм в музыке приобретает иной характер: Восток, представленный у поэта «бесконфликтными» мотивами природы, истории и искусства, наполнен у Гриффса мрачными, «тяжелыми» красками и тембрами. Его таинственная сущность остается скрытой, он притягивает и вместе с тем пугает автора.

Таким образом, музыкальное воплощение романтических образов восточной поэмы Кольриджа вписывается в русло ориентализма, получившего широкое распространение в искусстве Европы и Америки начала XX века и нашедшего выражение в творчестве великих современников композитора.

Т. А. Круглова (Гродно, Беларусь)

ТЕАТР КУКОЛ БАТЛЕЙКА В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

В искусствознании в последнее время происходит процесс пересмотра действующих подходов к пониманию и анализу искусства, трансформация способов его восприятия, обнаруживаются новые тенденции и границы современного искусства. Рост технических и технологических разработок, обмен культурными ценностями и информацией меняют структуру современного искусства, поскольку общество неуклонно движется к созданию единого мирового художественного пространства. Соединение реальных и виртуальных художественных технологий и жанров также позволяет изменить представления об образных возможностях и средствах искусства.

Глобализация политического и экономического пространства существенно выражается в искусстве, формируя идею всемирной истории искусства. В истории искусств прослеживается эволюция стилей, отвечающая мировоззренческим установкам различных эпох, содержащих в себе актуализацию потребностей

определенной культуры. На стадии глобализации достигается единство художественной практики. Современное искусство предстает своеобразной художественной копией современной реальности и переменчивого мира в контексте современной культуры.

Современная культура Беларуси ставит перед собой актуальные задачи, связанные с национальной самоидентификацией белорусского народа, обновлением исторической памяти, воплощением важнейших событий и образов прошлого. В данном отношении театр способен оживить эти события, приблизить их к современному зрителю, сделать строки из учебника по истории видимыми, слышимыми и реальными. Существование театра немислимо без успешности его деятельности, которая включает в себя множество составляющих: творческие приоритеты, профессионализм труппы, умение формировать репертуар, открытость для эксперимента и прочее. Батлеечные театры обладают многими из вышеперечисленных качеств это дает основание говорить о том, что батлейка и сегодня является ярким и самобытным явлением в культурной жизни Беларуси.

В настоящее время основной чертой в деятельности батлеечных театров является творческий подход к обогащению и сохранению лучших национальных традиций, осмысление практического опыта и достижений современного театра. Процесс работы батлеечных театров неотъемлем от театральной жизни Беларуси, для которой характерным является коммерциализация, обновление репертуара, создание новых премьерных постановок, оживление фестивально-конкурсного движения, появление творческих объединений кукольников и мастеров-батлеечников, участие в зарубежных гастролях. Благодаря поддержке государства на всех уровнях (от регионального до республиканского), на новом этапе проявилась тенденция возрождения любительского театрального творчества, которая позволяет сохранить исконность и специфику белорусской художественной культуры

А. И. Кузнецова (Москва)

ЗНАЧЕНИЕ АРХИТЕКТУРНОЙ МЕТАФОРЫ В РОМАНЕ УИЛЬЯМА ГОЛДИНГА «ПИРАМИДА»

Несмотря на достаточно малую исследовательность феномена взаимодействия литературы и архитектуры, специфики функционирования архитектурного образа в литературе нельзя не отметить значимость архитектурного образа в художественном тексте XX века, где здание показательно часто становится важнейшей составляющей авторского универсума, одной из осей пространственной модели текста, стремящегося быть моделью мира как такового: образ Канцелярий или Замка у Ф. Кафки, Библиотеки у Х. Борхеса и У. Эко, Лабиринта у А. Роб-Грийе, Дома–Ямы у Кобо Абэ, Дома Буэндиа у Г. Гарсиа Маркеса и т.д.

Творчество Уильяма Голдинга (William Golding, 1911-1993), английского писателя 2-й пол. XX в., лауреата Нобелевской премии по литературе представляет собой широкое поле для интермедальных исследований ввиду специфической пространственной модели его авторского универсума, где основополагающую роль играют т.н. «пространственные мифологемы», образы-константы, исполняющие роль системы координат, по которым ориентируется и из которых произрастает романное действие. Значительную часть из них представляют собой сакральные архитектурные образы, отсылающие читателя к Античности («Двойной язык»), Средним векам («Шпиль») и Древнему Египту («Пирамида»). Пространственный и уже – архитектурный – образ в романах Голдинга становится ключевым идейным образом и пространственной осью, вокруг которой спиралью закручивается и переплетаются мотивы, образы, темы и сюжет произведения.

Из перечисленных романов последний («Пирамида» / «The Pyramid», 1967) не столь часто привлекает внимание отечественного критика и читателя. Причина, как видится, двояка: с одной стороны – это неожиданное внимание Голдинга к форме социального нравоописательного романа, в то время как до и после экспери-

мента с «Пирамидой» писатель традиционно будет тяготеть к философскому и притчеобразному роману-параболе. С другой – парадоксально противостоящее истории о провинциальном английском городе – название романа «Пирамида», буквально не соотносимое с сюжетом, но взаимодействующее с основным нарративом на уровне символического подтекста, реализованного в специфической архитектурной метафоре.

В отличие от «Шпиля» и «Двойного языка», архитектурный образ в романе «Пирамида» не имеет буквальной пространственной реализации в тексте и ! парадоксальным образом не упоминается почти нигде кроме названия, становясь тем самым своеобразным архитектурным призраком, метафорой, к которой незримо сходятся своими нитями композиционная, сюжетная и мотивно-образная архитектоника произведения.

Пирамида как место захоронения имплицитно воспроизводится уже в названии города, охватившего своими границами пределы романного действия. Стилборн (Stilbourne) созвучно английскому «stillborn» - мертворожденный, и в контексте романа о послевоенной Англии данное наименование оказывается не случайным. Провинциальный английский городок – это мертвая, вскрытая У.Голдингом, сердцевина унылой, завязшей в рамках абсурдных условностей и ограничений, Англии. В сетях «доброй» старой викторианской Англии навечно застывает и погибает музыкальное дарование Оливера, женственная натура Эви, здесь оказывается растоптанной единственная любовь учительницы музыки, одинокой старой девы-чудачки, мисс Долиш-Пружинки. «Пирамида» – единственный «актуализированный» во времени и пространстве роман У.Голдинга, не то чтобы направленный против, но констатирующий вязкую и смертельную для души тень социальной пирамиды английского общества.

Архитектурный образ Пирамиды, вынесенный в заглавие романа У.Голдинга, функционирует в качестве структурного стержня в композиции образной системы, построении глав и конфликтов (музыка – любовь – общество), организует в поэтике романа принцип троичности, акцентирует символизм пространства

(«мертворожденность» Стилборна и социальная пирамида внутри него), организует художественное пространство романа, имплицитно вводит тему Древнего Египта (идеи амбивалентности мира, соотношения жизни и смерти, мистики и разума). «Пирамидный» фон охватывает и организует образную систему, комплекс постоянных мотивов, вводя в них основополагающий для фигуры «пирамида» принцип троичности, повторяющихся треугольников.

Л. А. Купец (Петрозаводск)

ИСТОРИЯ СОВЕТСКОЙ МУЗЫКИ В РОССИЙСКИХ МЕДИАТЕКСТАХ НАЧАЛА XXI ВЕКА (К ПРОБЛЕМЕ КУЛЬТУРНОГО РЕСАЙКЛИНГА)

Культурный ресайклинг «советского» в современном дискурсе академической музыки, будучи феноменом особого типа воспоминания и встраивания фрагментов старого в новый постсоветский контекст, чрезвычайно зависим не только от академических текстов о музыке. Более явно он проявляется в российских медиатекстах, имеющих огромную и разнообразную аудиторию и ориентированных преимущественно на неофитов поколения миллениалов. Являясь частью направления Public history («публичной истории»), целью которого считается популяризации исторического знания в обществе, эти медиатексты создают новую историю советской музыки в современной России.

Телеканал «Россия-Культура» служит основным медиатором между профессионалами и современной отечественной публикой, конструируя и транслируя новую мифологию советской музыки. Декларируя просветительские цели, основными источниками стали три цикла научно-популярных и документальных фильмов: телесериал «Партитуры не горят» (автор текста и ведущий Артем Варгафтик), альманах по истории музыкальной культуры «Абсолютный слух» (ведущий Геннадий Янин), «Больше, чем любовь»

(сюжеты о личных взаимоотношениях ярких личностей, оставивших след в истории). Все три цикла созданы в начале XXI века: ПНГ шел с 2001 по 2013 год, БЧЛ начинался с 2003, АС идет в эфире с 2008 и до настоящего времени.

Всего в каждом цикле вышло более 100 передач — ПНГ (148), БСЛ (179 на 2016 год), АС (более 1000 мини-сюжетов). В каждом из них есть сюжеты, посвященные советской музыке, как правило, или биографии композитора или его сочинениям. Например, в ПНГ — это несколько фильмов о Прокофьеве и Шостаковиче, сюжет о Д. Кабалевском, И. Дунаевском, А. Шнитке. В АС — об Б. Асафьеве, Э. Денисове, Р. Глиэре, Г. Канчели др. В БЧЛ — история любви Альфреда и Ирины Шнитке, Эдисона Денисова и Екатерины Купровской, Арама Хачатурян и Нины Макаровой, Сергея Прокофьева и Лина Кодина.

Все фильмы дифференцируются по протяженности: короткие (3–12 минут) — АС; средние (около 30 минут) — ПНГ, большие (до 1 часа) — БЧЛ. Временные рамки диктуют и жанровое разнообразие. Для краткого знакомства используются разные варианты экскурсий (АС), более протяженные могут быть представлены в виде исторического расследования (ПНГ). Наиболее протяженные фильмы тяготеют в своей основе к сложным жанрам, например, любовный или же семейный роман (БЧЛ).

В фильмах используются четыре ракурса:

- 1) биографический 1 (целая жизнь или ее фрагмент, определенный период), биографический 2 (взаимоотношения между кем-то, история семьи);
- 2) историко-культурный;
- 3) географический/рекламный;
- 4) интерпретационный. Наиболее привлекателен для создателей биографический и географический, наименее — интерпретационный. Вероятно, эти предпочтения связаны с потенциальной аудиторией, которая мыслится создателями, скорее, как неподготовленная публика, никогда не слышавшая фамилии композиторов.

Выбор музыкальных персон, их сочинений и даже количество посвящённых им передач наглядно рисует новый абрис советской музыки для современных неофитов, для которых советское это уже давнее прошлое. А интерпретация собственно фактов биографии или же стиля и содержания музыкальных сочинений советского периода маркирует новые романтизированные мифологемы той эпохи. Советская академическая музыка становится визуализированной и подтекстованной авторами этих фильмов, и тем самым вмонтированной в культурный ресайклинг уже современных повседневных практик.

А. В. Курляндский (Санкт-Петербург)

РОЛЬ ОСЯЗАНИЯ КАК ЧУВСТВА, ДОПОЛНЯЮЩЕГО ЗРЕНИЕ В ПРОЦЕССЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Отметим общие положения, справедливые для всех видов изобразительного искусства: рисунка, живописи, графики и др.

В процессе изобразительной деятельности художнику недостаточно применения одного только зрения. Оно должно быть дополнено осязанием, т.е. чувством контакта инструмента с изобразительной плоскостью. Способность художника поддерживать такое чувство контакта – основа успешности управления изобразительным процессом.

Необходимая сила нажима инструмента на картинную плоскость является тем, что даёт возможность управлять процессом создания изображения, оставлять на плоскости выразительный след. Отсутствие же такого умения контролировать силу нажима приводит к потере управления ходом изобразительного процесса. Необходимо отметить самые типичные, наиболее часто встречающиеся в процессе обучения изобразительному искусству, причины такой ошибки:

– робость, неуверенность – слабый, недостаточно плотный контакт инструмента с изобразительной плоскостью – слабый, невыразительный след;

– самоуверенность, избыточная активность, напор – чрезмерно сильный контакт инструмента с изобразительной плоскостью – излишне резкий, грубый след.

Следовательно, необходимо регулировать силу нажима инструмента в тех пределах (от минимума до максимума), в которых обеспечивается наибольшая выразительность оставляемого следа на плоскости. Такое ограничение позволяет воплощать мысленный образ в наглядной, отчетливо воспринимаемой зрителем форме.

Установление однозначной психологической связи зрительного образа, присутствующего в воображении художника, со следом, оставляемым инструментом на изобразительной плоскости, – необходимое условие успешного управления процессом изображения.

В таком случае рука художника автоматически точно воспроизводит все черты и изменения образа, создаваемого воображением художника, в соответствии с афористичным высказыванием выдающегося педагога П.П. Чистякова: «Мысль повернулась – карандаш повернулся».

Ю. А. Лабинская Москва)

СИНЕСТЕЗИЯ И СОВРЕМЕННАЯ РУССКАЯ ОПЕРА (НА ПРИМЕРЕ ОПЕРЫ ДМИТРИЯ КУРЛЯНДСКОГО «ОКТАВИЯ. ТРЕПАНАЦИЯ», 2017)

Дмитрий Курляндский (род. 1976) – один из ярких представителей современного поколения российских композиторов, работающих в области экспериментальной музыки, автор шести опер.

«Я убежден, что музыка неотделима от психофизиологии и биографии. Музыканты слышат телом, у них есть эмпатический слух. Боль стала частью моего звукового восприятия, важной ча-

стью моей музыки, моего ощущения звука...», – говорит композитор. В этом высказывании выражается отношение к творчеству как высочайшему интуитивному эмоциональному напряжению, которое часто выражается в соединении разномодальных систем максимально естественного спонтанного характера.

Опера «Октавия. Трепанация» была написана в 2017 году и впервые прозвучала в Голландии на фестивале современной музыки. Московская премьера состоялась в октябре 2019 на сцене «Электротheater. Станиславский», в котором Дмитрий Курляндский занимает должность музыкального руководителя.

Либретто основано на тексте эссе 1924 года советского политического лидера Льва Троцкого о вожде русской революции 1917 года Владимира Ленине и фрагментах пьесы, приписываемой Сенеке, о римском императоре Нероне.

Сценическое решение оперы выполнено в стиле *fantasy*-гротеска. Пространство оформлено в красных тонах, символизирующих кровавый ужас революции, на сцене – огромная голова Ленина и скелеты кентавров. Многосложные ассоциации и форма их выражения в виде сложного музыкального материала передает атмосферу тирании и террора, проецирующиеся на современный мир.

Для выражения своего замысла композитор выбрал особые звуковые краски, основанные на приемах алеаторики и сонорики, а также электронных звуках.

На примере оперы Дмитрия Курляндского «Октавия. Трепанация» термин *ἀρμονία* осмысливается как согласование разнородных элементов. Под разнородными элементами понимается звукоцветовые выразительные средства оперы. Их соединение, как разномодальных систем, соединяется в одно впечатление. Это не последовательная спонтанная синестезия, когда раздражение одной модальности вызывает работу другой, что часто описывает распространенное определение этого понятия. Театр дает возможность сформировать искусственные предугадываемые синестетические связи. К примеру некая звуковая краска (звук в принципе) в момент слышания соединяется у зрителя с некой картинкой на сцене, ее колором. Возникает связь услышанного звука, мелодии, впечат-

ления от нее с цветом, визуальной картиной в целом. Таким образом, выбранное автором (композитором, художником) визуальное средство соединяется со звуком, что предлагает зрителю готовое межмодальное соединение.

Тема рассматриваемой оперы это собирательный образ революции, боли народа, угнетенных и страждущих масс людей. Просмотр произведения создает свою *árhoví*, где красота не есть главная категория. Соединение цвета и звука, как двух модальностей, окрашенное личным впечатлением смотрящего, нагружается исторической основой оперы, индивидуальным понятием революции и рефлексии от этого понятия.

В целом зритель наблюдает коллективный вид рефлексии в театральном действии. Музыка пишет один человек, сценографию и колор постановки вторые и третьи люди, и так далее. Каждый из них основываясь на общей идее, рефлексировать ее индивидуально, выдавая свой синестетический опыт. Все соединенное воедино, то есть оперный спектакль в целом, является сотворчеством и выдает готовые межмодальные соединения.

Этот готовый продукт, результат интерпретации множества людей (создателей оперы), пропускает через свое восприятие зритель, добавляя свои синестезийные ощущения.

Л.В. Лейпсон (Фленсбург, Германия)

ЦВЕТНЫЕ ПАРТИТУРЫ К. ШТОКХАУЗЕНА

Исходным пунктом доклада является характерная черта известнейшего немецкого композитора-авангардиста Карлхайнца Штокхаузена фиксировать текст своих партитур в цвете. В течение всей творческой биографии, начиная с ранних сочинений 50-х годов и кончая последними циклами «Свет» и «Звук», Штокхаузен включает в свои композиторские рукописи не только графическое изображение, но и цвет. Это становится главной причиной того, что

многие партитуры авангардиста в его собственном издательстве (г. Кюртен) изданы как факсимиле, а к записям компакт-дисков прилагаются не только его собственные сопроводительные тексты, но и оригинальная графика партитур композитора в цвете.

Интерес к связи визуального и звукового отражаются и в его теоретических работах, в которых также можно провести арку от его раннего доклада 1959 года на Дармштадских курсах «Музыка и графика» к одному из последних интервью от 16 июня 2007 года, изданного уже после смерти композитора в 2009 году. В качестве названия был взят фрагмент его высказывания «Картина есть музыка, а музыка есть картина», в интервью оно заканчивается словами: «потому что пространство и время соединены в душе того, кто в состоянии переживать».

Непереведенный на русский язык текст данного интервью является центром интереса настоящего доклада. В нем будут представлены обширные фрагменты в переводе, где композитор описывает принцип возникновения цвета в партитурах 70-х годов: красный связан со всем, что измеряет время — ритм, метр, темп; синий — с динамикой. Впоследствии этот принцип перейдет в Суперформулу «Света» и закрепится в цветах персонажей: Михаэль — синий (динамика), Ева — зеленый (мелодика-звукостонность), Люцифер — красный (ритм). В одном из последних разделов интервью речь идет о вопросах первичности или вторичности глаза и уха, и в конце концов, о «едином духе» визуального и музыкального, о связях и параллелях в сфере различных органов чувств, что, несомненно, показывает истинную синестетичность мышления Штокхаузена.

О. А. Литвинова (Астрахань)

ГРАФИЧЕСКАЯ НОТАЦИЯ В МУЗЫКЕ XX ВЕКА: К ПРОБЛЕМЕ СИНТЕЗА ИСКУССТВ

Доклад посвящен рассмотрению междисциплинарного исследования проблемы синтеза искусств. В докладе рассмотрены генезис и становление одного из самобытных явлений современ-

ной культуры – графической нотации, совмещающей в себе музыку и живопись. Как известно, в искусстве XX-XXI столетий одной из особенностей мышления становится доминирование зрительного восприятия. При этом происходит постоянное обновление способов влияния на читателей, зрителей, слушателей, что, в свою очередь, приводит к возникновению новых стилевых течений, направлений и жанров во всех искусствах, связанных с доминированием именно визуального начала. Стремление композиторов к развитию оригинальных форм выражения вызывает в некоторых случаях потребность использования новых обозначений и партитурных воплощений идеи и творческого замысла. Постоянные поиски материала для реализации авторской концепции, а также изменения и трансформация звукового мира приводят к взаимосвязи шифра и смысла внутри музыкальной партитуры. Анализируя известную литературу, посвященную графической нотации, приходится констатировать отсутствие точного определения данного явления, его классификации. Мало внимания уделено и проблемам истории развития графической нотации, ее генезису и становлению, начиная с эпохи средневековья.

Укажем, что система музыкальных знаков и символов в современной графической нотации еще не сформировалась окончательно и не приобрела свой уникальный унифицированный вид; также в музыкознании выявляется несовпадение оценок в трактовке современной графической нотации, что приводит к затруднению ее понимания в целом. В докладе представлена собственная классификация графической нотации, прослеживается история ее развития. Представим собственную классификацию графики в партитурах: 1) графика в традиционных партитурах; 2) комбинированная графическая нотация: с использованием нотного стана, без использования нотного стана; 3) нетрадиционная графическая нотация: ассоциативная графика, графика в мобильной нотации; нулевая графика. Соответственно, графика в партитурах может быть представлена лишь в виде определенного знака (крест, спираль, око – «Макрокосмос» Д. Крама), или иметь полноценно выражен-

ное изобразительное решение (нарисованные автором персонажи в партитуре оперы «Страсти по Саду» С. Буссотти).

В качестве примеров рассматриваются партитуры таких композиторов, как Д. Кейдж, М. Фелдман, С. Буссотти, Э. Браун, Р. Хаубеншток-Рамати, А. Логотетис, А. Лурье, ряд литературных произведений – Г. Державина, А. Апухтина, Г. Аполлинера, В. Брюсова, В. Маяковского, А. Вознесенского, а так же – живописные полотна П. Пикассо, П. Клее и других. В своих произведениях перечисленные авторы не раз воплощали свои концепции через идею синтеза искусств, а также разрабатывали собственные теории.

История графической нотации, конечно же, продолжается и рано судить о ее значимости в целом. Но уже сейчас можно смело говорить о том, что она явилась одной из самых ярких новаций оформления музыкального текста.

С. Ю. Лысенко (Хабаровск)

ОБ ИНТЕГРАЦИИ МЕТОДОЛОГИЧЕСКИХ ПОДХОДОВ В ИЗУЧЕНИИ МУЗЫКАЛЬНО-ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО СИНТЕЗА: МУЗЫКАЛЬНАЯ СИНЕСТЕТИКА И МУЗЫКАЛЬНАЯ СЕМАНТИКА

Проблема интеграции методологических подходов в исследовании музыкально-хореографических жанров имеет серьезные основания. Такие синтетические художественные тексты основаны на сложном взаимодействии различных видов искусства, в первую очередь музыки и хореографии, а потому актуализируют привлечение комплексного подхода в научной методологии. Отличие и, одновременно, сложность анализа таких текстов, имеющего полисемическую организацию, заключается в возможности соотнесения в единую систему различных методов анализа, соответствующих разнокачественным знаково-языковым сферам — музыкальной,

хореографической, театрально–сценографической. Другим основанием для интеграции научных подходов является феномен художественного синтеза, формирующего целостность музыкально-хореографического текста (художественного синтеза как такового, дающего эффект «приумножения смысла»). В этом случае предметами исследовательского внимания становятся процессы смыслообразования.

К важнейшим научным подходам, изучающим смыслопорождающие коды художественных текстов, следует отнести семантический и синестетический подходы. Семантика исследует художественные тексты как знаковые системы, имеющие сложную смысловую структуру. Принципы смысловой организации произведений различных видов искусства как текстов имеют общие, универсальные основания. Синестетический подход основывается на межчувственных связях в психике и рассматривает синестетичность как системный признак формирования образного строя различных искусств (Б. Галеев). Синестетические исследования, раскрывающие глубинные внутрихудожественные механизмы образования смыслов, которые формируют невербальное чувственно-смысловое поле художественного образа в разных видах искусства, имеют значительный научный потенциал и в анализе музыкально-хореографического синтеза.

Исследование взаимодействия музыки и хореографии с позиции семантического анализа стало возможно благодаря активному взаимовлиянию обоих видов искусства в области художественной семантики. Музыкальная семантика обнаруживает, что многие интонационные формулы музыкального языка, его устойчивые семантические обороты генетически связаны с пластикой, танцевальными движениями, этикетными кинетическими формулами (Л. Шаймухаметова). Значимо и обратное влияние музыкальных приемов, средств выразительности, принципов музыкального формообразования на хореографический язык, формирование общих структурных принципов организации материала и др. Поиск хореографами и композиторами точек соприкосновения между двумя видами искусства выражался посредством отбора взаимосвязанных

типологических лексем: интонационно-ритмических в музыке и пластико-ритмических в хореографии.

Музыкально-синестетический подход на основании анализа различных параметров музыкального текста (фактуры, гармонии, интонации и др.) позволяет выявить межчувственные характеристики музыкального звучания, найти им пластические эквиваленты, обнаружить внутренний механизм «перевода» музыки средствами хореографии, обозначить пространственные, гравитационные характеристики образа, определить амплитудные характеристики движения. В этом случае смысловая насыщенность музыкального образа, во многом формируемая его полимодальностью, подспудно направляет восприятие хореографов на поиск («отбор») языковых элементов по принципу общности. Обращение же к межчувственным связям и интермодальным синтезам, которые создают предпосылки для кодовых переходов (перекодировки) между музыкой и хореографией, является продуктивным для исследования процессов невербального перевыражения смысла в системе искусств.

Интеграция указанных подходов коренится в экстрамузыкальной семантике – той области значений, которая, по мнению М. Арановского, относится к феноменам сугубо психической природы и к психическим отражениям внешней реальности. Это, в частности, нашло отражение в синестетической терминологии, нередко встречающейся в семантических анализах (например, визуальные представления о подъемах и спадах, пространственные ощущения верха – низа, представления о движении как вращательном, ступенчатом, спиралевидном и т.д.).

Большим потенциалом для привлечения интегративных аналитических процедур указанных подходов, на наш взгляд, обладает художественный материал современной хореографии на инструментальную музыку барокко. В этом случае уже достаточно широко апробированные приемы и принципы расшифровки музыкальных лексем и музыкально-риторических фигур, получающих пластическую перекодировку в хореографическом ряду, могут быть дополнены процедурами синестетического анализа, подклю-

чающего межчувственные ассоциации в восприятии музыкально-хореографических образов.

Д.В. Любимов (Нижний Новгород)

«ШЕХЕРАЗАДА» В АНТРЕПРИЗЕ С. П. ДЯГИЛЕВА: О ЗВУКОЦВЕТОВЫХ ОБРАЗАХ СПЕКТАКЛЯ

«Шехеразада» Н. А. Римского-Корсакова — одно из самых известных и часто исполняемых симфонических произведений композитора. В начале XX века к нему обратились хореограф М. М. Фокин и С. П. Дягилев, благодаря которым сюита получила сценическое воплощение. Постановка пережила триумфальный успех, стала важной вехой в истории — ее появление в репертуаре антрепризы Дягилева и культурной жизни Франции привело к смене эстетических установок и обновлению художественных ориентиров в искусстве XX столетия. Мир балета не стал исключением.

Как известно, Римский-Корсаков обладал особым колористическим даром — ладовым, гармоническим, тембровым. Тонкое ощущение цвета, разлитое в его музыку, нашло отклик у художника Л. С. Бакста, работавшего над балетной постановкой «Шехеразады». Мастер организации пространства, необычного сочетания красок и тканей он специально изучал строение человеческого глаза, а главное, его реакцию на тот или иной оттенок цвета. Все его опыты поражали необычными цветовыми комбинациями. Сравнение синестетического восприятия звука Римским-Корсаковым с цветовым решением спектакля мирискусника Бакста возможно на разных уровнях. Прежде всего, на уровне тонального плана цикла.

Для этого обратимся к статье В. В. Ястребцева «О цветном звукосозерцании Н. А. Римского-Корсакова». Центральными тональностями сочинения являются e-moll, h-moll и «синий, сапфировый, блестящий, ночной, темно-лазурный» E-dur. Кроме них музыкальный язык партитуры вбирает в себя тональности I степени

родства: ясно-весенние (a-moll – «как бы отблеск вечерней зари на зимнем, белом, холодном, снежном пейзаже», A-dur – «сама заря утренняя, весенняя или летняя, яркая, жгучая, полная жизни, молодости и красоты») и мрачный H-dur («темно-синий со стальным, пожалуй, даже серовато-свинцовым отливом. Цвет зловещих грозных туч»).

Также отмечается группа тональностей II и III степени родства, которая выражена «затемненным, но сильным» B-dur и тональностью «без определенной окраски» g-moll.

В отличие от Римского-Корсакова при всем многообразии колористических решений Бакст концентрирует свое внимание на ярких пятнах — зеленовато-голубых, сине-голубых, желтых, оранжевых, розовых цветах в их двойственном сочетании.

Таким образом, оба гения связывают музыкальную драматургию «Шехеразады» с гаммой красок: у Римского-Корсакова, обладавшего способностью к синестезии, каждая тональность была окрашена определенным цветом и ассоциировалась с конкретным образным рядом, в сознании композитора возникал уникальный цветозвуковой музыкальный образ. Иначе у Бакста. Для него зрелищность и натурализм в передаче того или иного цвета являлись основополагающими элементами балетной драмы. При выборе колористического решения Бакст исходил, преимущественно, из сюжета и его реалистической направленности.

Дм.В. Любимов (Нижний Новгород)

ОПЕРНЫЙ КИНОТЕАТР ФРАНКО ДЗЕФФИРЕЛЛИ: К ПРОБЛЕМЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЖАНРА ФИЛЬМ-ОПЕРА

Опера, будучи по своей природе жанром синтетическим и развлекательно-зрелищным, за свою четырехвековую историю всегда остро реагировала на социальные изменения и смены художественных «вкусов» публики. В первой половине XX века из тесного

контакта с кинематографом возникло сложное полижанровое и медиажанровое явление, получившие название «фильм-опера». Так в эпоху «технической воспроизводимости» (термин В. Беньямина) объединилось искусство оперы и цифровые технологии. В результате их симбиоза музыкальный театр смог заговорить на новом – кинематографическом языке.

Создание музыкальных экранизаций было ориентировано на просветительство. В связи с этим, показательное высказывание выдающегося классика итальянского кинематографа Ф. Дзеффирелли: «Я не хочу ничего пропагандировать и никого не хочу обращать в свою веру. Но я хотел бы приобщить неверующих к опере, к ее культуре. Я хотел бы, чтобы они начали понимать ее, ценить ее. К этим людям я обращаюсь, и в этом состоит моя миссия!». Повышенный интерес к жанру фильма-оперы был обусловлен желанием «привести» в оперный театр молодежную публику, познакомив ее с наиболее яркими образцами оперной классики, а также появлением на сцене выдающихся артистов, поражающих и вокальным, и драматическим талантом. Кроме того, важным стимулом стало развитие кинематографа и появление новых технических приемов.

Одним из первых «переводчиков» оперы в формат экранного музыкального театра стал флорентинец Франко Дзеффирелли (1923-2019) — величайший оперный, театральный и кинорежиссер XX века, автор пяти фильмов-опер («Богема», «Сельская честь», «Паяцы», «Травиата», «Отелло»), которые составляют важную часть его творческого наследия. Они внесли существенный вклад в процесс эволюции жанра и наглядно продемонстрировали основные режиссерские принципы Дзеффирелли.

Стиль мастера складывался на протяжении нескольких десятилетий. На примере пяти фильмов-опер можно проследить эволюцию режиссерских методов Дзеффирелли. В первой работе («Богеме») преобладали черты театральности, обусловленные, в первую очередь, организацией съемок (павильон) и «театральной» игрой артистов. Уровень технического развития не позволял камере Дзеффирелли динамично следовать за пластикой и мимикой персонажей, а диктовал господство общих планов, снятых почти из одной точки, в силу чего терялась динамика развития действия. Между

тем, в первом фильме-опере встречается огромное количество крупных планов М. Френи (Мими).

Начиная с «Богемы» в фильмах-операх Дзеффирелли в центре внимания оказывается женский персонаж: Мими, Сантуцца, Недда, Виолетта (отчасти – Дездемона), режиссер сосредотачивается на раскрытии душевного мира и трагической судьбы каждой из героинь, что обусловлено драматургией опер.

В «маленьких оперных трагедиях», таких как «Сельская честь» и «Паяцы» Дзеффирелли нашел новый путь интерпретации национальной классики, который был обусловлен принципами жанрового смещения театра и кино. Режиссер прибегает к сценическому и пленэрному типу съемок. Кроме того, в «Паяцах» особенности драматургии оперы реализуются за счет применения временного переключения – использования «обратного кадра» («флешбэк»), который погружает зрителя в прошлые события музыкальной драмы. Первое действие является воспоминанием-ретроспективой: оно отсылает зрителя в прошлое, позволяя лучше понять, что произойдет в будущем. В итоге оно становится предысторией, ведущей к трагическому финалу.

Вершинами натуралистической правдоподобности по праву считаются «Травиата» и «Отелло». В них Дзеффирелли максимально ушел от «театральности»: режиссер использовал весь арсенал кинематографических средств и приемов (только натурные съемки; «флешбэк», «флешфорвард»; разнообразие ракурсов и планов; для создания туманно-синего цвета в «Травиате» мастер применил редкую технику «vaseline-lensed»).

М. Л. Магидович (Санкт-Петербург)

ЗВУК И СВЕТ В ЭКСПОЗИЦИОННО-ВЫСТАВОЧНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Сегодня все большую роль приобретает звуковое оформление музейно-выставочной экспозиции, ну а о том, что средствами

освещения можно как приумножить достоинства визуального арт-объекта, так и уничтожить его вовсе, понятно любому ценителю изобразительного искусства. В качестве примера можно привести одну из наиболее успешных выставок рубежа 2019–2020 гг., полное название которой «Выставочный проект “ДЕЙНЕКА / САМОХВАЛОВ” 18 НОЯБРЯ 2019 — 19 ЯНВАРЯ 2020».

Видимо, под Выставочным проектом авторский коллектив подразумевал нечто большее, чем традиционное представление о современной выставке в Манеже. И действительно, на входе экспозиция снабжена эффектной монументальной конструкцией в виде трибун стадиона или футбольного поля, где можно просматривать видео, погружаясь в атмосферу массовых праздников и физкультурных парадов первых десятилетий советской власти. Завершает же выставку скульптурная инсталляция – покрытое дерном футбольное поле с аутентичными воротами и выставленной в контражуре скульптурой А. Дейнеки «Футболисты» (1950).

При осмотре точно освещенных картин и скульптур мэтров советской эпохи публику сопровождает электронная музыка, которая, по-видимому, должна способствовать созерцанию и размышлению над увиденным. Однако, по мнению искусствоведа Е.В.Логвиновой, наведенное освещение и инсталляции вызваны желанием оправдать избыточность выставочного пространства: «необходимостью придумывать скрадывающие квадратные метры дизайн-проекты и прятать в полуосвещённую яму половину экспозиции. А звучащая на экспозиции музыка, наряду с неудачным освещением стала основной темой для критики профессионалов, в целом высоко оценившим творчество художников и концепцию выставки.

Всегда ли необходимо озвучивать изобразительное искусство в условиях современного выставочного пространства или это просто дань моде?

Почему рассчитанные на синестетическое восприятие живописные полотна в прошлом не нуждались в музыкальном сопровождении и специальной подсветке? Может быть, отсутствие му-

зыки и специального освещения содействовали развитию ассоциативного восприятия посетителей?

Чем необходимо руководствоваться кураторам и музейным художникам, чтобы включение элементов смежных видов искусства не превращались в ненужные публике «костыли», а способствовали воссозданию исторического контекста и поддерживали атмосферу, необходимую для восприятия визуального искусства современной аудиторией?

В качестве уникального опыта органического единства светового, музыкального и пространственного решений, в ходе доклада будет анализироваться опыт создания выставочных проектов Александра Райхштейна (р. 1957, Москва), более 30-лет работающего в Финляндии. Причем акцент будет сделан на совместном творчестве художника с современными финскими композиторами, а также его опыте работы с различными формами и технологиями освещения.

***В. А. Макарова** (Нижний Новгород)*

ОСОБЕННОСТИ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНОГО СИНТЕЗА В ЛИРИЧЕСКОЙ ТРАГЕДИИ Г. ФОРЕ «ПРОМЕТЕЙ»

Габриель Форэ — французский композитор второй половины XIX- начала XX в. Творчество композитора обширно. Центральное место в нем занимают вокальные и фортепианные миниатюры, камерно-инструментальные ансамбли, духовные сочинения, самое известное из которых — «Реквием». Значительное место в творчестве Форэ принадлежит также музыкальному театру, хотя опера в его творчестве только одна — «Пенелопа». Значительно чаще композитор ищет иные варианты музыкально-театрального синтеза: музыка к драме («Пеллеас и Мелизанда», «Калигула», «Шейлок», «Завеса счастья») «мифологическая сцена» («Рождение Венеры»).

Одно из наиболее оригинальных в отношении жанрового синтеза произведений — «Прометей» на текст Ж. Лорана и А. Герольда по Эсхилу. Сам композитор определяет его как лирическую трагедию (*tragédie lyrique*), отдавая дань французской традиции: со времен Ж.Б. Люлли французские оперные композиторы нередко использовали именно такое жанровое обозначение. Можно установить и некоторые параллели с жанровым решением опер Люлли: использование трагедии в качестве первоисточника, свободная структурная организация вокальных, хоровых и оркестровых сцен, особый тип приподнятой декламации, большое количество участников.

В то же время многое указывает на иную жанровую модель: оперу-драму вагнеровского типа. Об этом говорят насыщенная внутренним развитием оркестровая фактура, лейтмотивная техника, сквозное построение сцен, декламационные вокальные партии героев.

Некоторые черты произведения Форе в оперную традицию совсем не укладываются. Часть персонажей трагедии Форе имеет вокальные партии (Бия, Кратос, Гефест, Гея, Эноя, Андрос), другие же представлены только в развернутых разговорных сценах (Пандора, Гермес, а также главный герой – Прометей). Очевидно, что в произведении Форе присутствуют и черты драматического театрального произведения. Мифологический сюжет, чередование разговорных сцен с вокальными, активная роль хора и его диалог с действующими лицами, придают произведению черты античной трагедии. Отметим, что и декоративное оформление первой постановки отсылало зрителей к древнегреческой драме: арена античного театра в Безье на фоне живописного пейзажа Пиренейских гор.

Подобный синтез оперных и не-оперных театральных традиций типичен для начала XX века, когда традиционная опера вступает в полосу жанрового кризиса. Форе оказался у истоков новой тенденции в музыкальном театре, которая будет продолжена у Шёнберга (монодрама «Ожидание»), Стравинского (опера-оратория «Царь Эдип», «Сказка о беглом солдате и чёрте, читаемая, играемая и танцуемая» и др.), Онеггера (сценическая кантата

«Жанна д'Арк на костре»), Орфа (сценическая кантата «Carmina Burana») и т.д.

Необычное в жанровом отношении произведение Форе имеет несколько постановочных версий, акцентирующих различные жанровые истоки. Премьерная постановка в античном духе, состоялась на сцене театра Безье с огромным числом участников (около 800 человек). Сокращенная, концертная авторская версия прозвучала в 1917 году. А в 2011 году бразильская Лаборатория Новой Оперы (NUO) презентовала постановку «Прометей» Г. Форе с новой оркестровкой. Постановщик П. Марон представил свой вариант прочтения «Прометей» по типу пластического театра Мейерхольда, где выражению чувств и эмоций героев служит не только музыка и слова, но и гармоничные движения тела. Для этого в новой партитуре Марона появляется строчка, отражающая пластические движения.

Таким образом, «Прометей» Форе стал символом своей эпохи. Он создавался в сложное, наполненное противоречиями время, когда в музыкальном театре романтизма стал ощущаться кризис. Развивая традиции романтического синтеза искусств, Форе в то же время стремился выйти за рамки традиционных типов театра, соединяя оперное и не-оперное, музыкальное и драматическое. Тем самым он открывает новые горизонты для развития театра XX века.

А. Л. Маклыгин (Казань)

ФЕНОМЕН ИМПРОВИЗАЦИИ В АСПЕКТЕ СИНЕСТЕЗИЙНОГО МЫШЛЕНИЯ

Панорама импровизационных систем: ренессансная «ля менте» и фри джаз, блестящие («бриллиантные») импровизации пианистов-романтиков и импровизационный коранический распев, барочная «свободная fuga» и иранская практика бадиха (своего

рода, музыкально-поэтического экспромта). Достаточно разные системы со своими законами эстетики звука, его организации в ладовом и фактурном параметре, композиционном строении и художественном наполнении. Общим признаком разных форматов (историко-стилевых, геокультурных) импровизации является принципиальная установка на спонтанный и устный («вненотный») принцип музыкального мышления, не исключающий, правда, отдельных элементов письменности (различных видов условной, неполной графической фиксации).

Импровизация как тип музыкального мышления зародилась в древних формах архаического искусства, основанных на синкретическом единстве элементов художественного самовыражения, на диффузийном спонтанном сплаве звучания, танца, пения, театрализации в рамках конкретного обрядового действия. Отсюда, импровизация имманентно содержит большой ресурс художественного синтеза. И вся ее история есть многовековая линия движения от древних форм синкретизма до разнотипных современных форматов синтеза искусств с ярко выраженным синестезийным ресурсом.

Многие новые формы искусства XX века симптоматично вызвали необходимость включения импровизационного начала, в том числе и музыкального. Ошеломительный по времени и географии бросок нового искусства, названным впоследствии «кино», гармонично сопровождался импровизационным блеском пианиста-тапера, задача которого, заключалась как раз в усилении межчувственного восприятия видимых «движущихся фотографий» немого кино. Зарождавшийся на рубеже XIX-XX веков джаз, синтезированно вобравший в себя городские полиэтнические или, точнее сказать, полирасовые традиции (европейские, афроамериканские, креольские) южных штатов Америки, выразился в удивительном искусстве импровизации, которая опять-таки имманентно была направлена на сочный и экстатический показ межчувственного самовыражения и, следовательно, вызвавшего ошеломляюще быстрый захват джазом всего мирового зрительского пространства.

В аспекте демонстрации синестезийных свойств феномена импровизации целесообразно выделить две ее формы практической реализации в условиях публичной (концертной) презентации, которые условно можно обозначить как интровертная и экстравертная.

Наиболее привычным для новоевропейской традиции является экстравертный тип, активно развертывавшийся в профессиональной музыке со времен становления чисто инструментального концертного исполнительства («автономной музыки» по Дальхаузу). В музыке устной традиции (фольклоре) его границы, разумеется, шире и охватывают не только мир европейской музыки. Яркими примерами такой импровизации являются всевозможные турниры спонтанной музыкально-поэтической соревновательности, распространенные на широком геокультурном и историческом пространстве от европейских менестрелей до азиатских акынов или ашугов.

Экстравертная импровизация направлена на активное психоэмоциональное воздействие на слушателя, на принципиально бурную чувственную и образную стимуляцию воображения зрителя. Задача такой импровизации – вызвать прилив сильного зрительского внимания и восторга (Моцарт, Лист).

Отсюда — селекция музыкальных и немзыкальных средств, которые избирались музыкантами для «успешной» импровизации. Музыкальные средства: 1. отбор тематизма (чаще всего популярных тем, которые сами по себе уже вызывают определенный спектр ассоциаций и межчувственного воображения). 2. Отбор специальных форм, среди которых наиболее предпочтительной были вариации, позволявшие в той или иной мере сохранять взятую (или заданную) тему и сохранять достаточно активный темп смены композиционных разделов, что способствовало иллюзии создания «быстрой формы». В этом случае ускоренные темповые, жанровые и образные, мутации темы позволяли добиться активной слушательской рецепции импровизации, определенного эпатирования публики. 3. Обращение к сильным «техническим средствам» воздействия музыки на публику, используя в полной

мере арсенал используемой в данную эпоху «баллистики звуков» (выражение П.Булеза). Разумеется, в такого рода импровизации синестезийный ресурс и соответствующее слушательское чувственное прочтение достаточно глубокое и широкое.

Пример – Моцарт, Вариации C-dur. Анализ взятой (точнее, предложенной Моцарту) темы для импровизации; ее разное (французское и немецкое) слушательское истолкование, образно-чувственные метаморфозы импровизационной ретрансляции ее в условиях специфической моцартовской вариационной формы, скрытые подтексты оперирования этим циклом в импровизационной дуэльной практике Моцарта.

Интровертный тип импровизации, на первый взгляд, ближе к восточному типу художественного самовыражения, поскольку в нем отражаются некоторые стереотипы европейского восприятия восточной музыки. В ней отражается стабильный модус чувствования, в чем-то медитация. Именно такое музыкальное самовыражение считал импровизацией Шнитке, убравший в этом типе мышления его этимологически коренное значение – «неожиданность, непредсказуемость». Он выделял импровизацию не как «изображение неожиданностей, но импровизацию, не заботящуюся о том, как ее слушают и воспринимают» [с.120]. В ней отражается идея глубокого самовыражения без внешнего эпатажа, где имеет место «музыкальное существование, более совершенное, чем то, которое мы привыкли иметь в европейском сочиненном (выделено. – АМ) музыкальном быту» [с.121]. Сходную точку зрения на импровизацию высказывает С. Губайдулина.

Вместе с тем, данного рода импровизация вряд ли может трактоваться только как знак восточного мышления, отражающийся, к примеру, в раге или с определенными оговорками в широкой жанровой палитре макамата. Такая импровизация проявляется в джазе, причем в таком его стиле, который трактуется как знак усиления европейских принципов музыкального мышления в этой области музыки – стиле cool. И, к примеру, «прохладные» баллады Билла Эванса вовсе не могут трактоваться как выражение чувственного покоя или некоего синестезийного дефицита. Напротив,

тончайшие тембровые градации фортепианного звука, широкий калейдоскоп музыкальных красок вызывает активный поток межчувственного ассоциативного восприятия и воображения.

А. Б. Максимова (Казань)

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЙ ОБЗОР ПУБЛИКАЦИЙ СКБ-НИИ ПРОМЕТЕЙ» ПО СИНЕСТЕЗИИ И СИНТЕЗУ ИСКУССТВ

Исследования по синестезии и синтезу искусств в СКБ-НИИ «Прометей» можно условно подразделить на три большие группы: 1) теоретические разработки руководителя коллектива Булата Махмудовича Галеева (1940-2009) 2) изыскания сотрудников коллектива, проводимые под его непосредственным руководством и 3) библиографические данные по теме, которые собирались всеми участниками объединения. Для этого обзора были выделены публикации, имеющие в своем названии ключевые слова: синестезия, цветной слух, синтез искусств и светомузыка, так как последнее понятие однозначно воспринималось участниками коллектива как синтетическое и синестетическое аудиовизуальное искусство. Предварительный характер данной работы повлиял на определенную относительность приведенных цифр.

Б.М. Галеев начал публиковать свои первые работы по проблемам синтеза искусств и светомузыке с 1962 г., «синэстезия» в заглавиях его статей возникает с 1968 г. Большая часть результатов исследования зачитывалась в виде докладов на конференциях различного уровня. 15 конференций, организованных прометеевцами под научным руководством Галеева (1969-2008), стали регулярной площадкой для обсуждения этих вопросов в масштабах страны. Стоит заметить, что печатались размышления Галеева о светомузыке, практических результатах и основах синтеза искусств не только в научной прессе, но и в популярных СМИ («Комсомолец Татари», «Уральский следопыт», «Молодь Украины» и т.д.). Со-

отношение галеевских работ в материалах прометеевских конференций к его статьям в других научных, научно-популярных и массовых изданиях составляет 1/4. С 1970 года вышло также 28 публикаций за рубежом, а с 1978 года Галеев регулярно пишет статьи о светомузыке, цветном слухе и синестезии для энциклопедических изданий (18 шт.). С 1973 года вышло 11 монографических изданий Б.М.Галеева, в которых тема синестезии, синтеза искусств и светомузыки рассматривается широко и подробно.

В сборниках 18 конференций, пятнадцатью из которых руководил Б.Галеев было опубликовано 1212 статей, написанных 739 авторами. Казанских докладов было 407, из них 110 были написаны руководителем коллектива. К другим наиболее активным исследователям можно отнести И.Л. Ванечкину, Р.Ф. Сайфуллина, К.Н. Гимазутдинова, И.А. Трофимову, Е.В. Горбунову, Р.В. Лерман. 18 больших тематических тем, посвященных различным аспектам синестезии, светомузыки и цветного слуха отражены в библиографическом описании материалов казанских конференций, опубликованным в 2019 в Кассельском университете.

Научно-популяризаторская деятельность коллектива «Прометей» по продвижению синестетической проблематики заключалась, во-первых, в постоянном пополнении российской библиографии по светомузыке, синестезии и цветному слуху. В 2006 году был опубликован 170-страничный библиографический аннотированный указатель, освещающий рост интереса к теме с 1742 года по современные дни. Во-вторых, в информационном продвижении этих исследований в Интернет-пространстве. В 2006 году был запущен первый в России полноценный сайт по синестезии: synaesthesia.prometheus.kai.ru, где были представлены полнотекстовые статьи российских исследователей, зачастую с их английским переводом. Два года спустя был собран и опубликован в качестве приложения в сборнике конференции 2008г. перечень иноязычных сайтов по синестезии и синтезу искусств, насчитывающий 124 линка.

Глубокое знание контекста и мировых центров по изучению проблематики, собственная концепция и трактовка цветного слуха

и роли синестезии в синтезе искусств делает актуальным и востребованным дальнейшее изучение научного наследия СКБ-НИИ «Прометей» и работ его руководителя, художника и ученого, практика и теоретика новых видов искусств Б.М.Галеева.

Р. С. Малдыбаева (г. Нур-Султан, Казахстан)

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ПОДХОДЫ В СОВРЕМЕННОМ ЭТНОМУЗЫКОВЕДЕНИИ КАЗАХСТАНА

Казахстанское этномузыковедение к современному этапу своего развития прошло яркий и неоднородный путь. Несмотря на то, что официальной точкой отсчета принято считать первую половину XX века, сегодня этномузыковедение Казахстана прочно закрепило себя в мировой науке. Оно имеет свою уникальную историю и траекторию развития.

В XVIII-XIX веках на территории казахских степей активно вело свою деятельность «Русское географическое общество», члены которого – географы, путешественники, этнографы, дипломаты, военные соприкасаясь с новой и незнакомой для них культурой оставляли заметки, наблюдения и очерки. Хотелось бы обратить внимание на то, что исследование музыкальной культуры не являлось основной целью этих деятелей, но тот факт, что фактически каждый оставил важные сведения, говорит о том, что русские ученые того периода обладали разносторонними знаниями, в числе которых было и музыка. Описания и наблюдения ученых и путешественников того периода тонко передают особенности казахской музыки, и, являются бесценными для современной музыкальной науки.

Активное изучение традиционной музыки казахов непосредственно учеными-музыковедами началось в 1-й половине XX века, в период изменений социо-культурных условий жизни этноса (переходом от кочевого уклада жизни к оседлому). Этот период

связан с появлением ранее неизвестной казахскому народу европейской письменной музыкальной культуры и становлением казахстанского музыкознания. Первые работы казахстанских музыковедов носили собирательный и описательный характер.

Развитие казахстанского музыковедения напрямую было сопряжено с образовательными процессами в сфере музыкального искусства. Открытие специализированных средних учебных заведений, Алматинской государственной консерватории имени Курмангазы, а также государственного театра оперы и балета имени Абая в целом положительно отразились на развитии музыкального образования. Постепенно из талантливой казахской молодежи стали появляться молодые специалисты, которые зачастую избирали отдельные направления и стали глубже изучать родную культуру. Таким образом, во 2-й половине XX века, с накоплением эмпирической базы, можно говорить о начале новой волны изучения традиционной музыки. Изучение музыкального фольклора и устно-профессиональной музыки велось по различным направлениям – обрядовый фольклор, песенная культура профессионалов устной традиции, инструментальные традиции казахов и эпическое наследие. Именно на 2-ом этапе исследования музыковедов приобретают комплексный характер, зачастую выходящий за пределы только лишь музыкознания. Выходы в филологию, лингвистику, этнографию, антропологию, философию – те области знаний, которые позволили глубже и шире изучить объект исследования.

С приобретением Казахстаном независимости в конце XX века междисциплинарные подходы в этномузыковедении продолжали укореняться. Наметилась тенденция взаимодействия с естественными науками. Так, например, появляются исследования тембра и звукоидеала в сфере акустики, симметрии казахского музыкального языка и др. Кроме того, ранее разработанные междисциплинарные методы исследования в музыковедении углубляются в более узкие области социо-гуманитарных наук (психологии, социологии, культурологии и др.).

Таким образом, сегодня в современном облике музыкальной науки Казахстана междисциплинарный подход является

неотъемлемой частью процесса исследования, который значительно расширяется границы научного познания и позволяет глубже проникнуть в звуковой мир традиционной музыкальной культуры казахского народа.

А. В. Малинов (Санкт-Петербург)

ЭТНОСОФСКИЙ СИНТЕЗ

Этнософия — складывающаяся научная дисциплина, формирующаяся на стыке этнографии, исторической и культурной антропологии, социологии, философии и культурологии. Проект этнософии был сформулирован в конце XX в., но ее методы и предметное поле остаются актуально дискуссионными. Этнософия - синтез разнообразных мировоззренческих идей, представлений и практик, являющихся современным вариантом мифологического мышления. Для ее изучения требуется выработка соответствующей синтетической методологии. Под этнософией понимается выстраивание иерархической топографии смыслов, формирующейся на пересечении национально-исторической, социально-психологической, культурной и политической сфер. То, что имеет для человека смысл, его смысложизненные интересы, способы наделения смыслом могут быть определенным образом упорядочены, рассмотрены как серии смыслостроительных локусов. Их поддерживают установившиеся особенности национальной культуры, этнические характеристики, обычаи, верования, мифы, нравственные императивы и т. д. Иерархия выстраивается в зависимости от того, какой уровень смысла признается приоритетным. Его выбор и определяет содержание и структуру мировоззрения, которому соответствуют и определенный тип мышления, и восприятие внешнего мира, и действие. Такая смысловая система, включающая тип мышления, восприятие внешнего мира и действие - и составляет этнософию. Возникает она не вдруг, не в результате ин-

дивидуального усилия или субъективного решения, а как итог длительного взаимообуславливающего развития природных, антропологических, социально-исторических, интеллектуальных процессов. Этнософия — это последовательная и согласованная в своих основных частях иерархия смысловых определенностей, не обязательно выраженных в дискурсивной форме.

Как становящаяся научная дисциплина, этнософия может оказаться продуктивной при исследовании национальных философий, особенно тех, в которых не укоренилась прочная традиция категориального мышления и сохраняется заметная зависимость от мифологического восприятия мира. Благодаря изучению мифологического сознания, могут быть уточнены содержание и методы самой этнософии. У истоков такого понимания этнософии стояли работы А.Ф. Лосева по философии мифа. Мифологическое сознание, реализующееся в этнософских построениях, претендует на создание национальной философии.

В качестве национальной философии этнософия противостоит как традиционным формам европейского философского мышления, так и типу сознания, диктуемому массовой культурой. Она ищет опору в исторических корнях народа, традиционных формах религиозного мировоззрения и реконструкции архаического мирозерцания, в эзотерических практиках, в адаптации транснационального религиозного опыта и т.п. Анализ этих явлений с политологической и даже этнографической точек зрения не даёт всей полноты и сложности картины происходящих изменений, поскольку явление это значительно шире его возможного политического и этнографического контекстов. Для этого требуются не просто статистические или описательные подходы. Оказывается необходимым выявление онтологических оснований, выявление, при помощи функциональных культурологических подходов и привлечения современной кросс-культурной методологии, специфики и динамики культурных изменений. Особенно актуальны данные исследования для регионов в которых происходят активные межкультурные контакты, взаимодействия, столкновения своего и чужого, традиционного и инновационного, местного и регионально-

го, регионального и транснационального, конфликты разновременного по укорененности «автохтонства», межпоколенческие мировоззренческие союзы и разрывы. Рельефнее всего и доступнее для анализа этнософская картина раскрывается там, где существуют попытки выразить её в виде той или иной национальной философии. Отметим, что этнософия зародилась на волне критики современной цивилизации, поэтому не случайно истоки этнософии надо искать в попытках переосмысления цивилизационного развития Запада и интересе к архаическим культурам, обозначившемуся в начале XX в. Большинство исследований, которые можно отнести к области этнософии, проникнуты настроением недовольства настоящим, пессимистическим взглядом на происходящие события, которые оцениваются как дальнейшее «падение», деградация человечества. Неприятие современного мировоззрения усиливает (хотя и в разной степени) религиозные чувства, побуждает обратиться к религиозным учениям, толкает на путь религиозного реформаторства. Выход из «кризисного» состояния современной цивилизации последователям этнософии видится в возвращении к религиозным истокам, что приводит к архаизации сознания, построению теорий, синтезирующих «древние» знания с данными современной науки.

Особенно это заметно на примере национальных форм этнософии, для которых характерен мотив утраты и нового обретения «изначального» знания. Новое здесь предстает как хорошо забытое старое, а обновление мыслится как возвращение.

Недовольство преобладающими формами современной цивилизации, прежде всего, ее социально-нормативными практиками, распространяется и на оплот современной цивилизации - науку и рациональный тип мышления в целом. Усиливающаяся специализация научного знания и его все большее удаление от очевидностей обыденного сознания создают ощущение фрагментарности современной науки, неполноты того знания о мире, которое дает наука и которое необходимо компенсировать целостным мировоззрением (что традиционно относилось к функциям религии и философии), и практическим действием, творческим преобразованием

ем мира. Этим, в частности, объясняется педагогическая линия в этнософии, стремление к догматизации ее положений. На мировоззренческом уровне потребность в целостности часто принимает форму нового пантеизма, особом ощущении связи с миром, пребывания в большом времени.

Н.Б. Маньковская (Москва)

ПРИНЦИПЫ ПОЛИЛОГА С ИСТОРИЕЙ ИСКУССТВА В ЭСТЕТИКЕ ЖОЗЕФЕНА ПЕЛАДАНА

Доклад посвящен анализу тех принципиальных моментов в эстетике и философии искусства Ж. Пелладана – видного представителя мистической ветви французского объективного символизма – которые легли в основу его полилога с художественным наследием Леонардо да Винчи, Данте, Л.Н. Толстого. Этот полилог, носящий полемический характер, отмечен пафосом борьбы против упадка эстетики и латинского мира в целом, противостоянием против которого представляются Пелладану идеализм, символизм и мистицизм. Он выступает убежденным защитником высокой культуры, художественности, красоты, эстетического наслаждения, анагогической миссии искусства.

Принципиальное значение для Пелладана имела полемика с Л.Н. Толстым по поводу его знаменитой статьи «Что такое искусство?», в которой Пелладан видит путь эстетического упадка. «Упадок эстетики. Ответ Толстому» строится на его принципиальном несогласии с главными положениями трактата позднего Толстого, прежде всего, с пафосом опрошенчества, негативизмом в отношении прекрасного, художественности, эстетического качества искусства в целом; с тенденциями растворения искусства в жизни. Отказ от художественности и есть «путь эстетического упадка» – с этим заключением Пелладана можно солидаризироваться и сегодня,

когда многие создатели «актуального» искусства сознательно отказываются от художественности и мастерства.

Не менее принципиальный характер носила и полемика Пелладана с Леонардо да Винчи. Его капитальный труд «Леонардо да Винчи. Книга о живописи. Новый перевод по Кодексу Ватикана с постоянным комментарием Пелладана» посвящен кардинальному опровержению леонардовского труда: вопреки Леонардо, он отстаивает приоритет поэзии и литературы в целом перед изобразительными искусствами, для доказательства чего последовательно оспаривает основные тезисы знаменитого автора.

В «Божественной комедии» Данте Пелладана прежде занимает ее мистический смысл. Он предлагает интерпретацию аллегорий и символов в тексте Данте, прочитанном в качестве эзотерической, а не любовной лирики, мистического откровения.

А. А. Мёдова (Красноярск)

ЦВЕТНОЙ СЛУХ КАК ФОРМА МЫШЛЕНИЯ

Исследования синестезии открывают доступ к недифференцированным состояниям сознания, к его первичной неразложимой целостности. Синестезия или межмодальный перенос – это явление, при котором возможно восприятие любого раздражения в любой модальности (например, слухового раздражения в зрительной или тактильной модальностях, температурного в аудиальной модальности и т.п.). Синестезия рассматривается автором как проявление глубинного уровня сознания, в котором все перцептивные модальности совпадают друг с другом. Речь идет о бессознательном дофокальном этапе восприятия, разворачивающимся на уровне домодальной матрицы сознания. Этот этап целиком физиологичен, здесь работают телесные схемы и нейронный процессы. И, тем не менее, именно на этом этапе оформляются важнейшие

мыслительные операции, о чем свидетельствуют экспериментальные данные.

Доклад посвящен обоснованию следующего тезиса: синестетические процессы являются не только перцептивными, но и когнитивными. Их можно понимать как первичную форму мышления. В пользу такого понимания говорит то, что в сферу синестезии часто вовлечены не только непосредственные данные ощущений, но так же знаки, символы, слова. Синестезия выходит за рамки собственно перцепции, она охватывает восприятие слов, букв, фонем, фигур, образов. Синестезия имеет своим продолжением сферу языка, а именно способность к употреблению слов в непрямом значении. Обосновываемую версию подтверждают также особенностей цветного слуха профессиональных музыкантов, до сего момента не попадавшие в поле внимания исследователей. К такому относится «слышание» доминирующего цвета тоники на протяжении всего произведения, независимо от отклонений и модуляций, восприятие в разном цвете энгармонически равных тональностей и созвучий, потеря цветовых и фактурных синестетических ощущения при восприятии атональных или микрохроматических музыкальных произведений. Таким образом, спонтанные синестетические реакции вызывает не собственно музыкальная высота тонов и созвучий, а их функция в определенной гармонической системе и положение внутри музыкального строя.

Экспериментальные данные интерпретируются автором как основания для выявления исходной «точки нерасчленимости» восприятия и мышления. Межмодальные переносы следует понимать как ощущаемый смысл. В случае графемно-цветовой синестезии смыслом является значение знака и его принадлежность к той или иной системе обозначений, в случае цветного слуха смысл – это целостность гармонической системы и активность ее акустического центра. Люди имеют дорефлективный доступ к этим смыслам, который открывается уже самим физиологическим актом восприятия. В свете полученных результатов открывается перспектива дальнейших междисциплинарных исследований. Объединение усилий искусствоведения, психологии, физиологии и философии

позволяет по-новому взглянуть на эстетическую деятельность в ракурсе телесных и физиологических аспектов смыслопорождения.

О.В. Мизюркина (Новосибирск)

АРХЕТИП ОГНЯ В АУДИО-ВИЗУАЛЬНОМ ПРОЕКТЕ Ю. НОРШТЕЙНА И И. ИВАНОВА-ВАНО "СЕЧА ПРИ КЕРЖЕНЦЕ" (НА МУЗЫКУ Н.А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА ИЗ ОПЕРЫ "СКАЗАНИЕ О НЕВИДИМОМ ГРАДЕ КИТЕЖЕ")

В статье устанавливается роль архетипа огня в аудио-визуальном проекте Ю. Норштейна и И. Иванова-Вано "Сеча при Керженце" и рассматривается синестетическая корреляция его звукового и визуального воплощения.

В сравнении с другими архетипами, символизирующими определенную духовную энергию, огонь всегда сопровождает внутреннее возбуждение; он способствует подключению к творческому процессу спонтанного, бессознательного. Правомерность трактовки образа огня в синестетическом аспекте обусловлена тем, что пламя всегда вызывает сильные эмоции, нередко доводящие до интенсивности и даже конфликтности их сочетания. Градус эмоциональности и ассоциаций у пламени выше, чем у многих других архетипов, поэтому особенно актуально вскрытие межчувственных смыслов, возникающих при его одновременном звуковом и визуальном воплощении.

В мультипликационном фильме Ю. Норштейна и И. Иванова-Вано "Сеча при Керженце" архетип огня пронизывает большую часть аудио-визуальной композиции. В данном случае христианская концепция, подкрепленная визуальными отсылками к старинной иконописи, воплотила образ огня как мощный символ обновления и крещения как освобождения человека от накопленных грехов и приближения к Божьей истине. Как символ духовной энергии огонь концентрирует в себе континуальные потоки, внутрен-

ную энергию; не случайно в музыке он может воплощать космогонические идеи. Уникальность архетипа огня сопряжена с его амбивалентностью. Огонь, с одной стороны, сопровождает сотворение мира, а с другой может вызвать апокалипсис. В работе Ю. Норштейна и И. Иванова-Вано амбивалентность проявилась в противопоставлении образов священного огня церковной свечи и вызывающего пожары пламени татарского войска. Символический образ свечи встречается три раза: в "прологе", перед битвой русского и татарского войска, перед наступлением хаоса (музыкальный лейт-тембр свечи - флейта). И особенно полно амбивалентность огня выявилась непосредственно в сцене битвы (музыка симфонического эпизода "Сеча при Керженце"), где дано противопоставление темы русских (тема хора "Прости, прощай, родная Русь"), звучащей в струнной группе, и низкой меди в теме татарского нашествия.

В визуальном ряде, воплощающем батальную сцену, внутренняя конфликтность образа огня получила графическое воплощение в виде резкого столкновения красного, оранжевого и черного цветов.

Характеризуя специфику образности аудио-визуального проекта, следует подчеркнуть акцентирование авторами ее внеличностного характера. «Надтреснутый» фон, который был воспринят мультипликаторами от иконописных изображений, сообщает мультфильму символичность, знаковость и отвлеченность. Кроме того, на наш взгляд, такое визуальное решение отсылает к жанру сказания музыкального первоисточника - оперы Н.А. Римского-Корсакова.

Глубокой символичности композиции способствует присутствие и других архетипов — качающейся люльки, колокольного звона. При этом особенно любопытно монтажное решение финала, в основе которого лежит смена архетипа огня на архетип воды. После трагического исхода битвы и падения иконы красные и черные тона резко сменяются на ярко-голубые и зеленые. Согласно высказываниям Н.А. Римского-Корсакова, композитор видел Невидимый Китеж в зеленом цвете (визуальным импульсом для

написания музыки финала оперы послужили полотна М.В. Нестерова, в частности, зеленые тона картины "Видение отроку Варфоломею"). Таким образом, И. Иванов-Вано и Ю. Норштейн, скрепив всю композицию, выдержали синестетичность замысла Н.А. Римского-Корсакова.

В целом же наиболее существенным для аудиовизуального проекта оказался именно образ пламени, вызывающий максимально широкий спектр межчувственных ассоциаций, начиная от красочно-живописных, до гравитационно – динамических и в связи с этим сделавший работу мультипликаторов максимально эмоционально насыщенной. Так, энергия пламени у Римского-Корсакова в кульминационной зоне в «Сечи при Керженце» вызвала, наряду с активным сонорно-фоническим уровнем музыкального ряда, комплекс визуально-графических, визуально-живописных и гравитационных синестезий и сделала архетипический образ огня синестетически многослойным.

В результате архетип огня, воплощенный в звуковом и визуальном рядах композиции, в сочетании с ее монтажным решением, а также плоскостностью и иконописной рябью изображения, способствовал созданию отвлеченности и символичности, что переклонило историко-патриотическую тему в вечный и вневременной план.

М. А. Минайленко (Самара)

КОМПОЗИТОРЫ ЛЮЦЕРНСКОГО ФЕСТИВАЛЯ. НОВОЕ СЛОВО В ПОЛИЛОГЕ ИСКУССТВ

Международный музыкальный фестиваль в Люцерне – не просто ряд тематических концертов. Сегодня это крупнейшая лаборатория новой музыки, партитуры в которой выходят за грани привычного академического письма. Ежегодно около ста композиторов принимают участие в летней школе – Академии фестиваля,

где они активно работают в современных техниках, синтезируют различные виды искусств. Ценность курса внутри фестиваля – композиторы взаимодействуют с исполнителями и презентуют свои сочинения в концертной программе. Занятия в Академии ведутся под руководством Вольфганга Рима, Ольги Нойвирт, Марка Андре и Хельмута Лахенманна, чей стиль и методы работы также оказывают влияния на создаваемые произведения.

Для анализа нами были выбраны следующие произведения выпускников Академии в Люцерне: «Undersurface» Анны Корсун, «I Sing the Body Electric» Микаэлы Катранис и «Postludes for Bowed Vibraphone» Эллиота Коле. «Postludes for Bowed Vibraphone» – это цикл из восьми миниатюр, созданных в стилистике минимализма. Четыре исполнителя на вибрафоне используют разные приёмы игры, среди которых: игра смычком, приём, отдалённо похожий на *pizzicato*, похлопывают по инструменту ладонями. Эти разные приёмы создают почти полифоническую фактуру из двух пластов – остигатный ритмический рисунок, исполняемый руками и мелодия, извлекаемая смычком. Автор представляет исполнение этого цикла в синтезе с танцем: несколько примитивные движения пары (иногда одного танцора) «досказывают» картину каждой «Постлюдии».

«I Sing the Body Electric» Микаэлы Катранис – синтез танца, музыки, графики и света, в котором для исполнения используется подготовленный рояль. В этом сочинении музыка – комментатор происходящего, она следует за цветом и изменчивыми состояниями танцора, подобно хору в греческих трагедиях. Рояль то экспрессивен, то отстранён, а порой звучит совершенно на себя не похоже с помощью синтезатора (синтезатор и рояль почти приравниваются автором к одному инструменту!). Безусловно, это подлинный полилог искусств, так как отдельно существовать «музыкальный компонент» не сможет – это перформанс, целостный только при сочетании всех составляющих.

В произведении «Undersurface» автор предлагает слушателям в дополнение к инструментальной партитуре посмотреть видеоклип. Использование художественного видеоряда с музыкой –

невероятно востребованный полилог. По словам Анны Корсун: «Идея была в соединении двух слоёв, линий, существующих параллельно как бы независимо, но одновременно с этим составляя единую композицию». Действительно, видео и музыку можно слушать и изучать отдельно, однако вместе они производят совершенно особое впечатление. Клип словно «уплотняет» сонорные созвучия, усиливает их динамически и окрашивает сочинение в мрачные, экспрессивные тона.

Представленные примеры показывают, как всё более разные виды искусств синтезируются друг с другом, находя точки соприкосновения. Академия Люцернского фестиваля – место поиска нового слова для полилога искусств. Этот поиск приводит к результатам, которые требуют своего исследователя, своего слушателя и исполнителя. Открытым остаётся вопрос: останутся ли рассмотренные сочинения экспериментом или зададут новое направление в полилоге искусств? Скорее всего, ответы мы узнаем от будущих выпускников Академии фестиваля.

Ю. В. Михеева (Москва)

ТЕЛО ПРОТИВ ГЛАЗА: ПРЕОДОЛЕНИЕ ОКУЛОЦЕНТРИЗМА В СОВРЕМЕННОЙ КИНОФЕНОМЕНОЛОГИИ

С первых лет развития кинотеории в ней преобладали окулоцентрические концепции, т.е. кинематографическое восприятие рассматривалось и интерпретировалось прежде всего как визуальный опыт. В 1920-х годах установлению окулоцентрической парадигмы кинотеории немало способствовали идеи Рудольфа Арнхейма (гештальт-теория) и Белы Балаша («видимый человек»). Основные теоретические направления 1960-х – 1970-х годов еще сильнее акцентируют значение визуальности (теория зеркального отражения, понятия look и gaze в феминистской кинотеории и т.д.). Однако современное киноведение во многом осознает тупики со-

здаваемых уже не только в кино, но и в многочисленных медиа «визуальных режимов» (взгляд, наблюдение, слежение, самопози-рование и пр.), приводящих к «поверхностной демонстрации» зри-мых объектов. Именно этот аспект является основной причиной актуализации феноменологической кинотеории, а также связанных с ней понятий синестезии и интермодальности.

Идеи феноменологии как философско-эстетического направления можно встретить в кинотеории, начиная с немого пе-риода. Ранняя кинофеноменология (немое периода кинематогра-фа) использовала терминологию, выражавшую непосредственное чувство кино и оперирует понятиями и категориями, утраченными современным киноведением (энергия, абстракция, концентрация, переход из плоскости в глубину, маска, суггестия, остановленное прошлое, экзистенциально насыщенное настоящее и пр.). Тем не менее, в более поздних трудах выдающихся теоретиков искусства кино мы находим продолжение феноменологической подхода к анализу кинопроизведения – например, в статьях Андре Базена, а именно в том, что французский теоретик вкладывал в понятия «он-тологии фотографического образа» и «истинного реализма» в ис-кусстве. Психологии сюжета и искусственности монтажа Базен противопоставляет самозначащие феномены действительности, которые он называет «фактами». Именно сущность фактов должна воздействовать на восприятие зрителя, при этом сюжетные и пси-хологические связи между фактами (в том числе в виде монтажа) не имеют существенного значения, поскольку являются иску-ственным вмешательством в живую реальность.

В ряду представителей кинофеноменологии особое место занимает Морис Мерло-Понти. французский философ написал лишь один небольшой текст, напрямую посвященный кинемато-графу — «Кино и новая психология». Написанная практически од-новременно с основным трудом Мерло-Понти – «Феноменология восприятия» (1945) – статья о кино, безусловно, отразила многие интенции и философские установки (вплоть до почти дословного цитирования некоторых фрагментов) этой фундаментальной рабо-ты. Тезисы, данные в «концентрированном» виде в вышеупомяну-

той статье, имеют важное значение для исследования кинематографа, особенно авторского кино. Они очень отличаются от большинства окулоцентрических подходов к исследованию кинематографа, дают новую философско-эстетическую основу для его восприятия и понимания, как бы сдвигая (раздвигая) угол зрения на кинофильм, и выходят на уровень полисенсорного восприятия фильма. Таким образом, положения Мерло-Понти дают возможность не только видения, но и чувствования кинематографической реальности (в широком смысле этого слова) и, соответственно, ее новой теоретической интерпретации.

Современные теории во многом опираются на идеи философско-эстетической феноменологии, в частности, на идеи Мерло-Понти, развивая их в новом контексте кинематографической реальности. При этом, современная кинофеноменология не отрицает визуальность как природную сущность кино (как и его рефлексивно-интеллектуальные возможности), но обращает особое внимание на глубокое понимание телесно-материальной природы зрителя, включая видение в сложную систему взаимосвязанных чувственных ощущений, объединенных понятием тела (телесности). В этих теориях начинают доминировать ставшие искусствоведческими терминами слова: «тело», «кожа», «контакт». Значительный вклад в развитие феноменологической парадигмы кинотеории внесли такие исследователи как Вивиан Собчак, Стивен Шавиро, Лора Маркс, Линда Уильямс.

В настоящее время киноведение приходит к признанию того, что фильм воздействует на зрителя мультисенсорно, одновременно через несколько каналов чувственного восприятия. При этом остается предметом дискутирования вопрос о роли и приоритетном значении зрения, слуха и тактильности. В этом отношении особое значение приобретают исследования синестезии (понимаемой как одновременное действие независимых каналов восприятия, в основном, зрения и слуха), а также интермодальности (способности выстраивать ощущения, полученные от разных органов чувств, в единую систему) в процессе зрительского восприятия кинофильма. Реалии современного кинопроизводства, задействую-

щего широкие возможности новейших аудиовизуальных технологий (в том числе многоканальных звуковых форматов) дают все больше материала для такого рода исследований (предполагается демонстрация нескольких аудиовизуальных фрагментов).

М. В. Мясникова (Москва)

МУЗЫКАЛЬНЫЕ СТРУКТУРЫ В КОМПОЗИЦИИ РОМАНА ДЖ. БАРНСА «ШУМ ВРЕМЕНИ»

Статья посвящена анализу композиции романа Дж. Барнса «Шум времени» в соположении с музыкальными композиционными структурами и их элементами, в первую очередь: полифонизмом и сонатной формой.

Тенденция к междисциплинарному синтезу является характерной чертой искусства XX-XXI веков, а также актуальной проблемой исследований в современном литературоведении.

«Шум времени» — биографический роман Дж. Барнса, посвященный жизни Д.Д. Шостаковича. Композиция романа имеет трехчастную структуру и построена на нарочито фрагментарном повествовании: эпизоды из жизни главного героя даны вне хронологической последовательности, иногда повторяются, логическая взаимосвязь элементов заменена на ассоциативную, весь текст имитирует работу памяти композитора. Поскольку композиционное устройство произведения есть выражение его единства и целостности — оно не может быть «случайным» и представляет особую важность для исследователя. Так, одним из возможных направлений анализа композиции «Шума времени», ввиду специфики тематики произведения (жизнь композитора, роль искусства в жизни человека), является анализ интермедийный.

Целью статьи является анализ композиционных элементов романа и сопоставление их с элементами музыкального текста. В

качестве системы музыкального текста для сравнения используется система классической тональной музыки XIX – нач. XX веков.

Для сопоставления были взяты такие композиционные структуры и элементы как полифонизм, лейтмотив, увертюра, тональное тяготение, сонатная форма. В ходе анализа была выявлена разница в понимании термина «полифония» в литературоведении и теории музыки — ключевым для анализа «Шума времени» является последнее.

Анализ, опирающийся на музыкальную теорию, позволил доказать функционирование в романе вышеперечисленных элементов и выявить их особую значимость в контексте произведения. Так, полифонизм, создаваемый путем наслоения множества воспоминаний-«голосов» героя, позволяет автору создать более объемный образ внутреннего монолога композитора; увертюра в первой части романа служит для создания у читателя определенного настроения, задает тон повествованию обеспечивает более плавное погружение в текст; лейтмотивы играют структурообразующую роль, связывая все части произведения между собой общими интонациями и синтаксическими структурами, а также поддерживают градационно возрастающий трагизм главной темы. Семантика сонатной формы позволяет автору перенести неразрешимый внешне конфликт «внутрь героя», в сферу его духовно-нравственных убеждений и поисков, а сам принцип «сонатного» построения текста дает возможность наиболее ярко представить основной конфликт произведения, показывая не столько разрешение (оно невозможно), сколько внутреннее осознание героем сложившейся ситуации.

Таким образом, композиция произведения продолжает основную тему романа — тему искусства. Подобно тому, как главный герой извлекает музыку из самых низких «шумов» (например, столкновение трех стаканов), так и внешне разрозненное, фрагментарное и беспорядочное повествование романа оказывается логически связано и обусловлено принципами построения музыкального текста.

И. В. Надольская (Минск, Беларусь)

ОСМЫСЛЕНИЕ ВОПРОСОВ СИНЕСТЕЗИИ В СОВРЕМЕННОЙ ПРАКТИКЕ САДОВО-ПАРКОВОГО ИСКУССТВА

В современной мировой практике проектирования ландшафтов существенное внимание уделяется сенсорике или восприятию пространства всеми органами чувств. Поскольку целеполагающим является потенциал сенсорных компонент, проектные решения строятся на раскрытии акустической и визуальной модальности – многогранности звука и цвета; активно используется тактильный потенциал, что стимулирует развитие тифлоэстетики; касается воздействия на способность к обонянию и вкусовому восприятию – она обрела незаурядное решение, в основе которого лежит проявление синестезии (вследствие того, что городские публичные сады утратили свою исконную принадлежность к агрокультуре творческие проектные концепции строятся на ассоциативном замещении — в саду нет апельсиновых или лимонных деревьев, но есть растения с цитрусовым запахом и маркеры цвета). Аспект сенсорики приумножает социо-культурную значимость садово-паркового искусства, делая среду доступной для такой целевой аудитории в которую входят люди с ограниченными возможностями; толерантнее и точнее по сути формулировка «люди с повышенными потребностями». Многомерность восприятия пространства является залогом повышенных возможностей гиперкомпенсации для незрячих и слабовидящих, для людей с ограниченным слухом. В случае когда проектная работа разворачивается на тщательной нюансировке колористической палитры посадок и прочих деталей объемно-пространственного решения многогранность цветовой гаммы является увлекательной в созерцательных возможностях, что неопределимо в частности для людей с нарушением речевых функций или для лиц ограниченных в передвижении. Вопросы синестезии, кинестезии, синтеза искусств имеют в подобной работе большое значение, однако их анализу уделяется мало внимания в научном дискурсе. Данная работа направлена на вос-

полнение имеющегося пробела, поскольку проблемное поле конференции как раз этому и посвящено материал может стать актуальным вкладом.

Ю. А. Нашивочников (Санкт-Петербург)

ПРИНЦИПЫ МОНУМЕНТАЛЬНОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА ШКОЛЫ «ХРАМОВАЯ СТЕНА»

Произведения Школы «Храмовая Стена» — монументальные. Это значит, что они при изображении нашего трехмерного мира не продолжают его трехмерность в глубину пространства своих картин как это происходит в станковой картине, а переводят его в двумерность, вписывая в двумерную картинную плоскость. Достигается это за счет возникновения впечатления, что изображаемое не «отрывается» от картинной плоскости, не «выступает» из нее на зрителя и не «проваливается» в глубину картины. В результате картинная плоскость проявляется, выражается, изображается вместе с энергетическим потенциалом ее крепости, твердости, плотности, мощности.

Картинная плоскость в монументальных произведениях Школы «Храмовая Стена» белая — это поверхность белого грунта холста картины.

Скульптура Школы «Храмовая Стена» тоже монументальная, поскольку в ней скульптурная плоскость аналогичная картинной плоскости. Скульптурная плоскость возникает тогда, когда границы скульптуры вписываются поверхностью отдельных своих частей или всей своей поверхностью в плоскость, называемую от этого скульптурной плоскостью. Но, если архитектоника построения скульптуры направлена в свою глубину террасами, то каждая такая ступень глубины должна быть вписана в свою скульптурную плоскость, параллельную передней скульптурной плоскости.

Тогда эти все скульптурные плоскости создают впечатление, что они совмещаются, превращаясь в одну скульптурную плоскость, выявляя цельность всей скульптуры.

При вписывании сюжета изображения в картинную плоскость (скульптурную) он должен изображаться условно, т. е. при соответствующем отходе от фотографической точности изображения, чтобы не нарушать двумерность картинной плоскости, вписаться в картинную или скульптурную плоскость.

Перечислим основные особенности изобразительного искусства Школы «Храмовая Стена».

Первая стилистическая особенность заключается в том, что художники, используя белый грунт холста, заранее настраиваются в своем воображении на то, что перед ними находится уже реализованная, расписанная белоснежная храмовая стена. Затем, сохраняя в своем воображении этот образ, на холст наносится плоскостная высокодуховная роспись. Роспись должна быть как можно более прозрачная, легковесная, плоскостная и как можно больше оставалось незакрашенного пространства холста, тем самым такая роспись будет меньше заслонять собою белоснежную храмовую стену.

Вторая стилистическая особенность произведений Школы «Храмовая Стена» заключается в гармонии живописных колеров, которые должны быть созвучны между собой. Их созвучие, т.е. гармония заключается в том, что они должны быть дополнительными друг к другу, иметь одинаковую насыщенность и, кроме того, они должны быть материальными (материальность достигается за счет реализации живописной плоскости), тогда их созвучие автоматически сопровождается их чистотой и светоносностью.

Третья стилистическая особенность произведений Школы «Храмовая Стена» заключается в предельной выраженности материалов искусств. Задача художника – не только выразить идею произведения, но и передать духовность самой материи, материала храмовой стены.

Картины художников Школы «Храмовая Стена» на выставках могут экспонироваться без обрамления, т.е. без рам, так как

они настолько светлые, светоносные, что и без этого хорошо заметны, и к тому же на выставках они своей светлотой способны объединять весь выставочный интерьер в единое светлое пространство.

Особенность произведений Школы «Храмовая Стена» заключается и в том, что зритель на выставках ее произведений может входить в контакт не только с каждой работой отдельно, но и со всеми одновременно. Но, если каждое произведение этой Школы вызывает впечатление, что перед нами белая стена с ее светом и бесконечной глубиной ее светоносного пространства, то при одновременном восприятии всей экспозиции выставки зритель способен погружаться в бесконечную глубину пространства этого света!

Ю. А. Нашивочников (Санкт-Петербург)

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ В ДЕТСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ

Перед изобразительным искусством детей в раннем возрасте преклоняются многие художники! Почему? В этом возрасте у детей еще недостаточно развита логически-смысловая сфера сознания и она поэтому слабо влияет на эмоциональные возможности детей в этом возрасте, способствуя тем самым большему проявлению и развитию эмоциональной сферы ребенка. В изобразительном искусстве декоративной организацией картинной плоскости управляет, в основном, эмоциональная сфера сознания. В раннем детском возрасте она в наименьшей мере подвластна интеллекту, его назидательной рассудительности. Вот почему декоративная организация в произведениях детского творчества достигает порой очень высокого художественного совершенства. Впоследствии эти две сферы сознания постепенно уравниваются, а в дальнейшем интеллектуальная сфера превалирует, что ведет к замедлению художественных достижений, а дальше и совсем к их потере. Но это происходит только в случае плохой педагогики или ее отсутствия. Для того, чтобы уче-

ник сохранил продолжающийся прогресс своего творчества, преподавание должно быть направлено на все большее осознание учеником результатов своих достижений с позиции объективных знаний законов гармонии произведений изобразительного искусства. Но не в назидательной форме, а восхищаясь, как всегда, достигнутым результатом ученика, акцентируя его внимание на той объективной истине, которую он уже хорошо усвоил бессознательно, чтобы закрепить ее в сознании.

Рассматривается педагогическая деятельность с одним учеником: моей ученицей Кариной Муталимовой (6 лет). Перечислю заповеди педагогики, которые использовались в ее процессе.

1. Никогда не вмешиваться в происходящий творческий процесс ученика.

2. Никогда не обсуждать при ученике или других участниках результаты его творчества, а только давать им положительную оценку, какими бы они ни были.

3. Не следует ученику навязывать сюжет для изображения, а можно только предлагать ему в мягкой форме варианты сюжета. Но это должно происходить только тогда, когда ученик уже не знает, что изображать.

4. Ни в коем случае ученик не должен использовать альбом для своего творчества, а рисовать только на отдельных листах бумаги. Поскольку всегда необходимо видеть очень четко границы листа бумаги, т.е. пространство изображения должно быть строго ограничено. Тогда будет яснее видно как компоновать изображаемое. Это способствует более быстрому развитию навыка хорошо компоновать и чувствовать взаимосвязь границ листа бумаги с тем, что изображается.

5. Художественные материалы, которые используются для изображения, например, цветные карандаши, акварельные краски, пастель и т.д. должны периодически меняться или предоставляться ученику на выбор.

6. Не использовать линейку или какие-либо шаблоны для обводки.

7. Не принуждать к изобразительной деятельности, а привлекать к ней ученика на основе его интересов.
8. Не демонстрировать репродукции картин художников и не водить учеников на художественные выставки.
9. Не изображать с натуры, рисовать только по памяти, по воображению, например, рисовать после прочитанного ученику интересного для него рассказа
10. Следует иногда спрашивать ученика о том, как будет выглядеть на картине то, что он хочет изобразить.
11. Не пользоваться стирательной резинкой.
12. Не показывать ученику работы, созданные им ранее.
13. Не предлагать ученику рассматривать работы его друзей.
14. Художественные материалы в процессе творчества должны быть расположены наиболее рационально перед учеником.
15. Направление взгляда ученика на его работу в процессе творчества должно составлять прямой угол по отношению к листу бумаги, где расположено изображение.
16. Следует предлагать ученикам несколько вариантов сюжетов для изображения для их свободного выбора.
17. Каждую работу следует создавать за очень короткий промежуток времени.

***В.И. Нилова** (Петрозаводск)*

ТОПОС «ПАФОСА» В ЧЕТВЁРТОЙ СИМФОНИИ СИБЕЛИУСА

Премьера Четвёртой симфонии Сибелиуса состоялась в Гельсингфорсе 4 апреля 1911 года, а в мае того же года Сибелиус написал своей английской почитательнице Розе Ньюмарч о том, что его новая симфония является полнейшим протестом против современных сочинений. Между написанием Третьей и Четвёртой симфоний в жизни композитора произошло драматическое собы-

тие. В 1908 году Сибелиусу прооперировали горло, и в течение последующих лет его жизнь была связана с ограничениями во избежание рецидивов болезни. В начале 1909 года Айно Сибелиус, благодаря Ньюмарч за дружеское отношение к композитору, призналась ей в том, что 1908 год имел большое значение для Сибелиуса и эти события окажут влияние на его творчество. Гипотеза об отражении переживаний композитора в музыке Четвёртой симфонии находит подтверждение в тематизме симфонии.

Главный тематический материал 1 части Четвёртой симфонии отличается от тематизма предшествовавших симфоний использованием мотивов, относящихся к топосу «пафоса». Как показала Л. Кириллина в исследовании о классическом стиле в музыке XVIII начала XIX вв., в XVIII веке в музыке этот топос был связан с поэтикой церковного и театрального стиля. Очевидно, что Сибелиус унаследовал этот топос через музыку Моцарта. Начальный мотив симфонии (c-d-fis-e) представляет собой трансформированный мотив из финала симфонии Моцарта «Юпитер» (c-d-f-e), который является цитатой из его же мессы и восходит к григорианскому гимну «Lucis creator». У Сибелиуса также есть пример использования церковного песнопения (лютеранского гимна) в инструментальном произведении. В начальном мотиве скрипок из 1-й части струнного квартета «Voces intimaе» использована мелодия *Herz, armahda* (Kyrie eleison). Моцартовский мотив относят к его «общестилевой лексике». Развитие этого мотива у Сибелиуса в 1 части Четвёртой симфонии сходно с «прорастанием» баховской монограммы – фигуры b-a-c-h. Второй мотив 1 части представляет собой ракоход начального мотива сонаты Моцарта К. 310, № 8. У Моцарта этот мотив обозначает «комплекс смерти». Оба мотива 1-й части симфонии Сибелиуса составляют единый комплекс «судьбы – смерти – вечности». Интерпретация Четвёртой симфонии Сибелиуса как результата сублимации драматических переживаний композитора, вызванных болезнью, объясняет обращение композитора к топосу «пафоса» и характерным для воплощения этого топоса мотивам «через голову» музыки XIX века.

И. В. Новичкова (Москва)

СИНТЕЗАТОР АНС Е. А. МУРЗИНА: ОТ ИСТОКОВ ЭЛЕКТРОННОЙ МУЗЫКИ В ВЕК XXI

Статья посвящена первому в мире фотоэлектронному синтезатору АНС и созданной на его базе Московской экспериментальной студии электронной музыки. И сегодня интерес к первому синтезатору АНС — очень необычному по своим выразительным возможностям инструменту — продолжает жить.

Более века прошло со времени создания А. Скрябиным симфонической поэмы «Прометей», обозначившей высокую меру новаторских дерзаний автора и ставшей первым в мировой композиторской практике светомузыкальным сочинением. Комплексному анализу идеи светомузыкального синтеза и ее практической реализации в «световой симфонии» А. Скрябина посвящена книга И. Ванечкиной и Б. Галеева, вышедшая в 1981 году и посвященная 20-летию СКБ (в настоящее время НИИ) «Прометей».

История АНС (название представляет аббревиатуру от имени «А. Н. Скрябин») — первого фотоэлектронного синтезатора звуков конструкции русского инженера Е. Мурзина началась с изобретением фотооптического способа записи звука. Целью изобретателя было создание инструмента с неограниченными возможностями звучания со стороны композитора. Переход от звука к шуму и обратно, образование сложных сочетаний гармонических и негармонических обертонов, «призвуков», шумовых звучаний различного контура и протяженности, а также возможность сочетания всех этих приемов при сохранении контроля над графически зафиксированной партитурой, в свое время сделало АНС поистине уникальным студийным инструментом для композиторов.

А. К. Омарова (Алматы, Казахстан)

ТРАДИЦИИ СОСТЯЗАТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА И КАЗАХСКАЯ ОПЕРА: К ПРОБЛЕМЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ЖАНРОВЫХ НОРМ

Зарождение оперного жанра в Казахстане явилось, как известно, «не итогом более или менее длительного развития других форм композиторского творчества и национального театра, а истоком, началом пути ... почти всех видов профессионального музыкального искусства». Именно опера на протяжении десятилетий находилась в центре внимания казахстанских авторов, закрепляя приобретенный статус жанра ведущего и основополагающего. Сложная и многокрасочная панорама 85-летнего процесса раскрывается в опоре на следующие тезисы:

1. приоритет задачи утверждения жанрового европейского канона, сохранявшийся в течение достаточно длительного времени, предопределил сложности творческого преодоления типичности структур, смысловых комплексов и формул интонирования;

2. казахская опера состоялась в качестве содержательного уровня для идей национальной художественной школы, но формой для индивидуального стиля оказывалась не всегда и, как правило, только эпизодически;

3. адекватное изучение взаимодействия айтыса и оперы возможно лишь исходя из понимания историко-культурной самобытности традиционных и профессиональных музыкально-поэтических состязаний, их включенности в общий контекст состязательного искусства.

Время и пространство «жизни» национальных (и состязательных тоже) традиций в оперном искусстве предстают как бы «безграничными». В этом убеждает выстраиваемый «ряд» из произведений для музыкального театра. В изучении художественного отражения состязательности фиксируются и важные этапы истории

ческого развития жанра, аналогичные проявления в устном творчестве, складе мышления, культуре.

Смысл жанровой эволюции проявляется при сопоставлении определенных партитур – от первой казахской оперы (1934) к произведению, ознаменовавшему вхождение в новейшую историю жанра (2004). При этом критерием в их отборе наряду с репрезентативностью для глубинных тенденций внутри-культурного развития, жанрово-стилевого полилога и синтеза искусств избрано и качество освещения в музыковедческой литературе.

Центральное место закономерно отведено наиболее показательному в рамках наследия каждого из композиторов и оперной музыки в целом.

Поскольку ограничение только общепризнанными именами и их лучшими сочинениями могло привести к потере объективного основания в выяснении закономерностей композиторского творчества, предпринято рассмотрение и тех музыкально-театральных композиций, которые уже превратились в «памятники» своего времени и сформировавших их социо-культурных условий. Подобные тексты, важные как источник информации о прошлом, оказались способны в необычном обрамлении заиграть новыми красками. При этом материал даже отобранных опер освещен не одинаково подробно, поскольку в историческом процессе те или иные опусы «участвуют» разными своими сторонами, а порой – только отдельными гранями.

Особенности воплощения композиторами разновидностей диалога, «многогранных и всеобъемлющих для казахской культуры», в оперных сочинениях оказываются такими же богатыми и сложными. В этом можно убедиться и логически, и эмоционально. Показателен анализ партитуры М. Тулебаева (1913-1960) и постоянный успех спектакля «Биржан и Сара». Удивительным образом воодушевляя и певцов-исполнителей, и зрителей, сцена состязания прославленных акынов действительно всегда производит яркое и неизгладимое впечатление. Таким оно было и на декадах казахского искусства и литературы 1949 г., 1958 г. Высокие оценки тогда были в значительной мере predeterminedены именно сценой айтыса,

его мастерским, по словам критиков тех лет, воссозданием в нотном тексте и на сцене.

Взаимодействие двух жанровых норм (оперы и айтыса) и проявление черт индивидуального самовыражения – ключевые ориентиры в интерпретации особенностей, обнаруживаемых в ходе анализа избранных для презентации в таком контексте произведений.

О. А. Орехова (*Санкт-Петербург*)

НОВЫЕ ПОДХОДЫ К ИССЛЕДОВАНИЮ СОЦИАЛЬНЫХ ЭМОЦИЙ И ЦЕННОСТНЫХ ОРИЕНТАЦИЙ В ЦВЕТОВОЙ ПСИХОДИАГНОСТИКЕ

Современную цветовую психодиагностику обычно критикуют за отсутствие удовлетворительных научных теорий, лежащих в основе той или иной конкретной методики, и одновременно за то, что интерпретации, предлагаемые этими методиками, сильно напоминают «астрологическо-кофейное» мировосприятие. Думаю, эта точка зрения субъективна.

Процессы, связанные с цветосенсорикой, гармонизируют так называемые цвето-энергетические отношения парасимпатического и симпатического отделов вегетативной нервной системы.

Что касается цвето-ассоциативного эксперимента, то его история начинается с Аристотеля. Пунктиром наметим траекторию: "Цветовое колесо" И.Гете, 1810, середина и конец 19 века, исследования связаны с именем Густава Теодора Фехнера, в 20 веке с именами Флиринга и Ауэра и, наконец, хорошо известным нам Максом Люшером.

Новый подход исследования эмоциональной сферы человека основан на выявлении особенностей предпочтения человеком положительных и отрицательных эмоций.

В силу гедонистической природы человека, основная функция положительных эмоций – стабилизация психической деятельности человека. Полезно для организма испытывать положительные эмоции.

Отрицательные эмоции в силу своей специфики чаще используются в качестве побудительной силы.

Таким образом:

1. «Отрицательные» и «положительные» эмоции участвуют в регуляции поведения и психического развития.
2. Полярность эмоций дает человеку возможность наиболее точно дифференцировать значение той или иной ситуации.
3. Кроме того, важно не само наличие «отрицательных» или «положительных» эмоций, а их динамика и взаимодействие в сфере психического: какая эмоция в сфере психического имеет ценность для человека.

Особенности взаимодействия положительных и отрицательных эмоций определяют особенности эмоционального регулирования:

1. Дифференциация полярных эмоций;
2. Амбивалентность чувств и эмоций ;
3. Инверсия эмоций.

Дифференциация положительных и отрицательных эмоций – результат прямой поляризации эмоции, когда человек предпочитает положительные эмоции и отвергает отрицательные. Многие скажут: вот невидаль – это же нормально! И будут правы. Такая дифференциация характерна для определенной части людей и является нормой. Однако не для всех.

Для 4-9 % людей характерна амбивалентность эмоций и чувств. Амбивалентность чувств и эмоций – противоречивые эмоциональные состояния или переживания, связанные с двойственным отношением к человеку, предмету, явлению и характеризуются его одновременным принятием и отвержением. Она формирует личность расщепленную, как бы «расколотую» внутри себя, у ко-

торой сознательная психическая жизнь и сфера неосознанного постоянно противоречат друг другу.

Инверсия эмоций – процесс и результат перестановки, переворачивания или трансформации «отрицательной» эмоции в «положительную», результат обратной дифференциации положительных и отрицательных эмоций в случае, когда отрицательная эмоция по каким-то причинам приобретает для человека ценность. Инверсия рассматривается как механизм психологической защиты.

Моя методика экспресс-диагностики дифференциации положительных и отрицательных эмоций. Это комплексный тест, состоящим из взаимосвязанных элементов, где абсолютно новыми является:

- модель из 5 структурообразующих эмоционально-личностных блоков;
- цветовое кодирование семантического дифференциала – задание по дифференциации положительных и отрицательных эмоций.

Фактически исследуются 3 уровня эмоционального реагирования:

1. эмоциональный тон ощущений: «приятно-неприятно».
2. дифференциация положительных и отрицательных эмоций (О. Орехова);
3. деятельностные отношения.

В зависимости от наличия в эмоциональной сфере дифференциации, амбивалентности и инверсий положительных и отрицательных эмоций в различных сочетаниях определяются 4 типа эмоционального развития, характеризующиеся определенным набором личностных свойств:

- 1 тип – дифференцированная эмоциональная сфера с ярко выраженным предпочтением позитивных и отвержением негативных эмоций;
- 2 тип – эмоциональная сфера с проявлением амбивалентности позитивных и негативных эмоций;

- 3 тип – эмоциональная сфера с проявлением предпочтения отрицательных и отвержением положительных эмоций (инвертированная, обратная дифференциация);
- 4 тип – эмоциональная сфера с проявлением амбивалентности и инверсий положительных и отрицательных эмоций.

Beaumont Pandora (Paris, France)

Irina Krasnova (Saint-Petersburg, Russia)

Marina Lanina (Saint-Petersburg, Russia)

INTERMEDIAL POTENTIAL OF TURGENEV'S MOST MYSTERIOUS STORY: HOW THE IDEA OF CHOREOGRAPHIC INTERPRETATION OF "CLARA MILITCH" WAS CONCEIVED

Turgenev's Clara Militch into dance Ivan Turgenev's short-story Clara Militch, was written while he lived in the French town of Bougival near Paris in 1882, and published a year later in Saint Petersburg. It was one of his last literary creation, he died in September 1883.

The style of this story is strongly influenced by romanticism, mixing gothic and fantastic. The full title speaks by itself : Clara Militch After Death. It tells the story of a young actress with high ideals. One evening she meets Yakov Aratov, a misanthropic young man who has only one friend and who rarely goes in the world. She stares at him while singing and reciting Tatiana's letter from Pushkin's Onegin in a Moscow salon. She falls in love with him, he is intrigued. A few month later she takes her own life. No one really seems to know why except Aratov, who remembers how they met later and how his nonchalant attitude might have been taken for rejection and indifference. He is shocked and confused and tries to understand her gesture. He goes to her family to try to know more about her life. Then Aratov slowly falls hopelessly in love with the dead girl who appears to him as a spirit.

This theme of love after death was very popular in romantic ballets of the 19th century. One of its most shining example being *Giselle*, created on the libretto by Théophile Gautier. Gautier wrote several short-stories and novels on this theme populated by ethereal (thought sensual) creatures. Turgenev was a great admirer of his work, and Clara Militch seems to follows the steps of some of his writings.

Choosing to create a ballet on a subject such as Clara Militch in the 21st century, is somehow a way of paying hommage to the romantic tradition of ballet. Showing a world where reality and supernatural collides. The choice of using a neo-classical language of choreography seemed the most appropriate in a way that it gives more freedom of expression while retaining its original roots.

The story being a short one, it was important to keep this fast narrative line and pace in the ballet. The music has of course a primordial part to play on the dramaturgie of the piece. Sergey Prokofiev's 7th and last symphony, with in addition his 2-nd Pushkin Waltz as an introduction, seemed to fit almost perfectly to the story. The mood of the pieces is dominated by a strange melancholy and a nostalgic atmosphere. The original version of Prokofiev's symphony, with its suspended ending (using glockenspiel and xylophone) illustrates the unknown world where Aratov goes to join Clara.

The fact that both works by Turgenev and Prokofiev were created at the end of their lives is a coincidence, but they both resonate with the same ideas. The role of a choreographer and of the dancers is to understand deeply the meaning behind these creations and to give an original interpretation. The symbiosis between the three art forms that are literature, music and dance merging to become one.

Н. А. Петрусева (Пермь)

«НОВАЯ МУЗЫКА» & «НОВОЕ ВРЕМЯ»

Прежде всего встает вопрос о музыке, каковой, странным образом, никогда единственно к музыке не сводится.
(Ф. Лаку-Лабарт)

Концептуальное мышление и «физиономия» звука Новой музыки XX-XXI вв., основанные на «кровосмесительном» союзе теории и композиции, науки и технологии, вполне примыкает к традиции т. н. «сложного мышления», исследованного Э. Мореном и его Центром трансдисциплинарных исследований в Париже. Так, говоря о преодолении традиции в Новой музыке, Х. Лахенман (ключевая фигура западной музыки начала XXI века наряду с С. Шаррино, Д. Лигети и Ж. Гризе) использует понятие «эстетический аппарат», под которым он понимает совокупность явлений: эстетический кодекс, коллективное творчество, послужившее предпосылками создания произведения; конкретный набор элементов нашей музыкальной жизни, музыкально-технические и практические средства, звуковые системы, приборы, реквизит, аппараты, специальное оборудование.

При рассмотрении трех главных «режимов идентификации» в искусстве западной традиции особый интерес представляет произошедший в XIX веке перелом (переход от изобразительного, или репрезентативного режима искусства к «эстетическому режиму искусства»), захвативший искусство XX века и Новую музыку. Однако в музыке, которая еще с грегорианских времен стилистически бурно изменялась (так же как изменялись представления о человеке и общая картина мира), этот перелом происходит позже. Так, Ф. Лаку-Лабарт исследует «фигуры» Вагнера как общую проблему миметических «фигуры» и «фикции» в аспекте взаимоотношения политических амбиций жанра оперы как первого массового искусства и поэзии (литературы). Здесь последовательно представ-

лены четыре «фигуры Вагнера»: безоглядное признание превосходства жанра оперы над поэзией и литературой (Бодлер); сдержанное соперничество (Малларме); провозглашаемая, но на фоне аналогичных устремлений, враждебность (Хайдеггер); надежда на освобождение музыки (Адорно).

«Замыкание эстетики» обусловлено установкой на то, что ее темой, по сути, будет не искусство (или прекрасное), «а отношение человека, осмысляемого по этому поводу как чувствительность <...>, — к искусству». Попытка разомкнуть область музыкальной эстетики и восприятия предпринята в концепте жестуальности П. Булеза, где в семи типах жестов дано необходимое диалогическое, метафорическое и диалектическое объяснение, связывающее дополнительное, конкурентным и противоречивым образом внутренние и внешние процессы музыки. Так, на основе совпадения по времени внешних векторов (поэтическая субстанция, театральная концепция, обстоятельства слуха) Булез устанавливает типологии «семей темпераментов»: Веберн и Мондриан, Шенберг и Кандинский, Стравинский и Пикассо, Матисс и Равель, Дебюсси и Сезанн. В контексте трактовки жестуальности у Ж. Бодрийера и В. Бенямина сделан вывод о «жесте» как термине миметологической лексикологии.

Сегодня с наступлением медийной эпохи, когда культура, бывшая когда-то средством просвещения умов, стала средством вытеснения, обесценивается сам феномен слушания музыки. Четыре основных положения слушания музыки Хельмута Лахенмана: тональность (как основа нашего восприятия), «телесность» (звучностей / новых типов звуков, «эмерджентностей» по Морену), структура («переход от привычного слышания к новому восприятию, определенному через структуру») и аура (степень доверия слушателя). Основу звукового ландшафта оперы-инсталляция «Девочка со спичками» (1997) Лахенмана составляют нетрадиционные приёмы игры на музыкальных инструментах. Впервые рассмотрена партия струнных в хоральной прелюдии «О, вы, веселящиеся» и в картине №2 «В холоде» (приемы звукоизвлечения, диспозиция звучностей, выразительность жестов, форма картин).

«Новое» в новой музыке — естественный закон циклических смен парадигм. Сущностным принципом такого «нового времени» становится то, что он должен черпать свою нормативность из самого себя.

О. А. Платонова (Нижний Новгород)

ЭРИК САТИ И «ВЕЛИКИЙ НЕМОЙ». МУЗЫКАЛЬНАЯ ПАРТИТУРА ФИЛЬМА «АНТРАКТ» (1924) КАК ОТРАЖЕНИЕ ИДЕИ СИНТЕЗА ИСКУССТВ В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРА

1. Немое кино как синтетическое искусство, в котором соединяются визуальное искусство (изображение), литература (сценарий, титры), музыка (звуковая партитура фильма).

2. Созвучие идей немого кинематографа идеям Эрика Сати, целостный творческий портрет которого складывается из различных компонентов:

- музыкальный. Создание сочинений, в которых, с одной стороны, проявляется стремление к изысканности гармоний, рафинированности и лаконизму избираемых музыкальных средств («Гимнопедии», «Сократ»), с другой – демонстрируется примитивизм, предвосхищение приемов конкретной музыки (балет «Парад»), минимализма (идея «меблировочной музыки»).

- литературный. Эпистолярный жанр, создание автобиографических заметок («Записки млекопитающего»), даже метафорические, «зримые» названия его собственных произведений («Сушеные эмбрионы», «Три пьесы в форме груши») в духе заголовков и образов Сальвадора Дали.

- художественный (графические зарисовки, автопортреты, дружеские шаржи).

3. Звуковая партитура к фильму «Антракт» - «лебединая песня» Эрика Сати, в котором творческие принципы композитора в

первый и последний раз вступают в диалог с основополагающими идеями киноискусства.

4. Фильм «Антракт» как яркое отражение идеи синтеза искусств в немом кинематографе, гармонии музыкального (партитура Эрика Сати), визуального (переплетение идей дадаизма и раннего сюрреализма, предложенных художником Франсисом Пикабиа и теоретиком искусств Марселя Дюшана) и пластического начал (работа швейцарского балетмейстера Иоганна Бьорлена).

5. Фильм «Антракт» и его первоначально «дивергентная» роль в балете Эрика Сати «Relache» («Спектакль отменяется»). «Вторая жизнь» кинофильма, обретенная в 1967 году: перемонтаж фильма режиссером-создателем Рене Клером, запись музыки Эрика Сати под управлением одного из учеников композитора, участника «Аркейской школы» Анри Соге.

6. Анализ визуального ряда кинокартины, реализация в нем принципов дадаистского искусства (иррациональность, абсурдность происходящего, использование техники коллажа, сочетание несочетаемых элементов, карнавально-ярмарочный образ балерины с бородатым лицом)

- Использование оригинальных для того времени кинематографических приемов: замедленная съемка (в прологе), «наложение» кадров один на другой, комбинированные съемки, операторские находки (съемки кружащейся балерины сквозь стеклянный пол, сигареты, превращающиеся в греческие колонны и др).

- Предвосхищение в фильме сюрреалистических работ Луиса Бунюэля и Сальвадора Дали («Андалузский пес», «Золотой век»).

7. Анализ звуковой партитуры кинофильма «Антракт», созданной Эриком Сати. Ее черты:

- Скрупулезное, практически «потактовое» следование за замыслом сценариста и режиссера. Полное соответствие музыки визуальному «ритму» картины, подчеркивание посредством музыки избранных режиссером кинематографических приемов, усиление эмоционального воздействия на слушателя.

- Воплощение в партитуре «Антракта» идей «меблировочной», фоновой музыки, в дальнейшем воспринятой минималистами

(партитура представляет собой последовательность эпизодов, строящихся на простейших, многократно повторяющихся интонациях и ритмах).

- В то же время – трехчастная форма партитуры: наличие пролога, крайних частей (мажорная тональность, пунктирный ритм, секундовые попевки, песенно-опереточные мотивы, ритмы вальса) и контрастной середины (траурный марш с характерным ритмом скорбного шествия, «шопеновская» траурная тональность b-moll).

8. Выводы: Партитура «Антракта» Эрика Сати как пример «самой кинематографичной музыки» (Рене Клэр), в котором идеи композитора оказались созвучны идеям нового искусства. Возможно, эта линия творчества получила бы более широкое развитие в творчестве композитора, если бы не последовавший через несколько месяцев его уход из жизни.

Ученики и соратники Эрика Сати, оставившие след во французской киномузыке: Жермен Тайфер, Дариус Мийо, Жорж Орик, Франсис Пуленк, Анри Соге и др.

Кинематографичность музыки самого Сати, использование его произведений в кинофильмах («Элиза, жизнь моя» 1977 г., реж. Карлос Саура; «Элегия» 2008 г. Реж. Изабель Койшет, «Париж» 2008 г., реж. Седрик Клапиш; «Разрисованная вуаль» 2006 г., реж. Джон Кёрран; «Господин Никто» 2009 г., реж. Жако ван Дормель и т.д.). Их роль в кинопартитуре.

***А.В. Плетнев** (Санкт-Петербург)*

СВЕРХНОВЫЕ ТРЕНДЫ ВИРТУАЛИЗАЦИИ WEB 4.0 И WEB 5.0 КАК ФАКТОР СИНЕСТЕЗИИ В ИСКУССТВЕ

Синестезия является сложным, многогранным, междисциплинарным явлением в искусстве. Также она связана с изменениями в обществе, в котором творится искусство, а поэтому представляет интерес для социологии. В данный момент в обществе начи-

нают происходить процессы виртуализации, которые могут сильно изменить повседневную жизнь людей, а также отразиться на синестезии в искусстве.

В данной статье мы придерживаемся традиционной интерпретации синестезии как понятия, которое «описывает условия, в которых стимуляция одной сенсорной модальности автоматически вызывает восприятие нестимулируемой модальности» [1, с.3]. И хотя некоторые специалисты понимают синестезию как нарушение функций мозга [2, с.6], более соответствующим действительности следует признать понимание синестезии как части механизма естественного функционирования подсознания[3].

На данный момент развивается технология дополненной реальности, которая является принципиально новым типом социального взаимодействия. Любая выставка может стать намного зрелищнее, если дополнять имеющиеся картины мировыми шедеврами. Эта технология позволит в режиме реального времени добавлять виртуальные элементы в любой вид искусства, показывать образы прошлого на современных улицах и т.д. Потенциал этой технологии ограничен по сути только пределами образного, творческого мышления создателей.

В сфере IT наиболее интересными являются технологии, направленные на связь электронных информационных сетей с нервной системой человека. Идея связи мыслительной деятельности человека с интернетом высказывается серьезными специалистами в сфере естественных и технических наук.

В совместной публикации группы ученых, представляющих 14 авторитетных университетов США, Канады, Австралии и России, прогнозируется технологическая возможность создания «Интернета мыслей»[4]. Для этой цели в человеческий мозг планируется внедрить «три вида нейронанороботов»[4], которые «могли бы передавать по беспроводной сети до $\sim 6 \times 10^{16}$ бит в секунду синаптически обработанной и кодированной электронной информации»[4].

В итоге описанная технология позволит создать систему технико-биологического взаимодействия. Возможность обмена

данными между мозгом и компьютером не только откроет огромные перспективы для развития технологий, но и окажет огромное влияние на общество.

Появление этой технологии приведёт к созданию интернета нового поколения, который мы обозначим как Web 5.0

Global infopole (Глобальное инфополе) – всемирная информационная сеть, обладающая возможностью соединять нервную деятельность человека с внешними информационными потоками сети. Вместе с новым поколением Интернета мы сможем наблюдать и развитие нового типа виртуализации. Виртуализация Web 5.0 Global infopole – тип социального взаимодействия, в котором стираются границы между киберпространством и социальными взаимодействиями.

Реализация этих технологий сделает искусство ещё более синестетичным. Даже уже существующее виртуальное искусство отличается смешением образов, когда визуальные образы на сайте сопровождаются музыкой. Электронная сеть позволит авторам транслировать комплексные образы, что приведет к размыванию границ между видами искусства.

Литература

1. Simner J. The Oxford Handbook of Synesthesia. Oxford University Press. 2014. - 1104 p.
2. Campen C. V. The Hidden Sense: Synesthesia in Art and Science. The MIT Press. 2010. – 200 p.
3. Wenger W. The Einstein Factor: A Proven New Method for Increasing Your Intelligence Kindle Edition. Harmony. 2017. - 329 p.
4. Martins N.R.B. Human Brain/Cloud Interface. // Frontiers in Neuroscience. 2019. 13:112.

СИНЕСТЕЗИЯ В ИССЛЕДОВАНИЯХ XXI ВЕКА

В докладе представлен очерк современных исследований синестезии методами разных наук. Различается широкое и узкое понимание феномена, проводится граница между способами лингвистического и нелингвистического его описания. Анализируется популярный идеастезический подход, определяется его возможное место в фоносемантических штудиях.

Изучение синестезии в качестве многослойного системного механизма, в основе которого лежит процесс эмоционального обобщения, давно уже вышло за пределы какой-то одной науки: продолжается работа в рамках медицинской сферы, методами клинической медицины в психиатрии, неврологии, наркологии, офтальмологии (не входит в список Международной классификации болезней, хотя есть мнение, что тактильная включена в перечень симптомов), нейрофизиология (активно работают исследовательские центры в Великобритании, США, Канаде, Австралии, Германии), клинической психологии (активно защищаются диссертационные работы, поддерживаются грантами многочисленные проекты), музыковедения (одна из наиболее продуктивных областей), культурологии, искусствоведения, литературоведения (от популярных тем студенческих работ по синестетическим тропам в художественном тексте до серьезных диссертаций, выделяющих синестезию в качестве индивидуальной творческой манеры), психолингвистики (экспериментальная наука активно использует связи различной модальности в сознании носителя языка), фоносемантики (изучение потенциальной связи звука и смысла).

Феномен синестезии включает в себя как полностью индивидуализированное произвольное психофизиологическое явление (по разным данным его испытывает от 0,05% до 4% населения планеты) так и межчувственные ассоциации, проявление метафорического мышления человека, которые чрезвычайно широко исследуются и интерпретируются, но до последнего времени не име-

ли общепринятого названия, что вызывало споры и недопонимания среди отечественных и зарубежных исследователей.

В последнее десятилетие наметилось существенное изменение ситуации – Данко Николич из института Макса Планка предложил термин Идеастезия (*ideaesthesia*), все активнее принимаемый научным сообществом. Семантический подход предусматривает работу ассоциативного механизма, который функционирует под действием синестетического стимула. По сути понятие синестемии, появившееся в работах С.В. Воронина и затем используемое в моих работах для обозначения межчувственного образного мышления, является составной частью идеастезии, подчеркивая участие эмоций.

Выделение фоносемантики как самостоятельного раздела психолингвистики продвинуло вперед методологию лингвистических исследований, предложив инструмент многофакторного анализа слов, потенциально содержащих звукосемантическую информацию. Ассоциативный эксперимент, разработанный в XX веке, в XXI становится сопровождающим лингвистические исследования, так как позволяет получить статистически релевантные данные на синхронном срезе языка. Продолжается работа с носителями разных языков, сравнивается их семантический потенциал, идет поиск глубинных связей в диахронии.

Наблюдаемое смешение понятий и методологий в изучении синестезии и смежных с ней явлений приводит к смещению центра подобных лингвистических исследований с языка и речи в сторону психологии восприятия. Четкому определению предмета и объекта интереса ученых может помочь активное публичное обсуждение проблемы, как это произошло на симпозиуме по синестезии в октябре 2019 г. в Москве. Соединение разных подходов и методик, взглядов и представлений позволяет представителям разных наук услышать друг друга, узнать о сфере приложения усилий в исследовании многоаспектного феномена.

РИХАРД ВАГНЕР В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ АНРИ ФАНТЕН-ЛАТУРА

1. После парижской постановки «Тангейзера» (1861) во Франции поднялась мощная волна не только «contra» Вагнер, но и «pro». Вагнерианство, охватив сперва литературные круги (Ш. Бодлер, С. Малларме), распространилось впоследствии на музыкантов (В. д'Энди, Э. Шоссон, П. Дюка) и даже художников (О. Ренуар, П. Сезанн, М. Дени, П. Серюзье, О. Редон), каждый из которых репрезентировал художественный мир Вагнера в специфическом ракурсе. Но особенную роль в становлении французского вагнерианства в сфере изобразительного искусства сыграл Анри Фантен-Латур. Даже фактические данные служат тому красноречивым свидетельством: художник перенес дату помолвки ради посещения байройтского представления тетралогии (1876) [Huebner, 259]. Известность Фантен-Латуру принесли: полотно «Вагнеристы» (««Les wagnéristes», 1885), изображающее д'Энди, Э. Шабрие и К. Бенуа, — а также более сорока работ в разной технике на сюжеты вагнеровских драм. Фантен-Латур настолько ценился, что четырнадцать его литографий украсили книгу А. Жюльена (Adolphe Jullien) «Рихард Вагнер, его жизнь, его творчество» («Richard Wagner, sa vie, son œuvre», 1886), а «Вопрошание Эрды» («L'évocation d'Erda») было воспроизведено в «Revue Wagnérienne» от 8 мая 1885 года Эдуаром Дюжарденом (Édouard Dujardin), сооснователем журнала [Vergo, 39].

2. Именно искусство Фантен-Латура побудило критика Теодора де Визева (Théodore de Wyzewa) разработать концепцию «вагнерианской живописи» («la peinture wagnérienne») (см.: [Veldhorst, 62-64; Vergo, 26-28]), посвященную выявлению принципов организации самого живописного материала по законам, соприродным законам организации музыки, прежде всего — музыки Вагнера. Представителями «новой живописи» Визева считает также Делакура, Уистлера и Пюви де Шаванна, а ее предшественни-

ками, разработавшими ее базовые качества за несколько веков до появления Вагнера, — Мантенью, Перуджино, Леонардо, Рубенса, Рембрандта и Антуана Ватто. С одной стороны, Визева затрагивает, по сути, проблему музыкальности живописи, ее темпорализации и избавления от миметических стратегий. С другой стороны, Визева предлагает конкретно-чувственную интерпретацию идеи синтеза искусств. Развивая идеи Ш. Бодлера, Ш. Бланка, Ж. Лафорга, критик рассматривает краски как знаки определенных эмоций, возникающих в душе реципиента при созерцании произведения искусства, и пытается найти механизм воздействия самого живописного материала на сознание и подсознание зрителя.

3. По мысли Визева, именно Фантен-Латур в своих «чудесных рисунках» смог создать «поэму пластической эмоции» («le poème de l'émotion plastique») с помощью особенного сочетания «оттенков» («teintes») и линий [Wyzewa-1, 155]. В диалектике колорита и линий, имплицитно отмечаемой Визева, прочитывается давняя традиция противопоставления цвета и рисунка, нашедшая во французском искусстве особенно явное выражение в противопоставлении методов Э. Делакруа и Ж.-О.-Д. Энгра. Однако «вагнерианская живопись», несмотря на превалирование у того или иного ее представителя цвета (Ван Гог, Эмиль Бернар) или рисунка (Пьер Пюви де Шаванн), стремится к синтезу двух составляющих ради комплексного воздействия на зрителя. При этом цвет уподобляется тембру; крупные локальные области цвета — аккордам; рисунок или последовательность мазков/ штрихов, устремленных в едином направлении, — мелодии; все эти компоненты структуры художественного пространства могут вступать в контрапункт. Подобные музыкальные термины метафорически проецировал на живопись еще Бодлер [Baudelaire, 82-86], а Делакруа с аналогичных позиций анализировал «музыку картины» («la musique du tableau») [Estay Stange, 32].

4. В искусстве Фантен-Латура «музыка картины» складывается также из синтеза цвета и рисунка, понятых одновременно конструктивно и экспрессивно. Художник находился под воздействием Дж. Уистлера, который в письмах Фантен-Латуру консти-

туировал многоликость цвета как выразительного средства, наделенного мощной, даже опасной энергией (См.: [Valance, 81]). Смягчая сильную суггестивную силу колорита, о которой еще в 1851 году говорил Делакруа [Delacroix, 564], Фантен-Латур превращает цвет в текучую, векторно направленную субстанцию, при восприятии которой глаз скользит по картинной плоскости в заданном направлении и преодолевает сумму запрограммированных траекторий за определенное время, что позволяет говорить о впечатлении темпорализации пространственного искусства живописи. Подобный эффект достигается тончайшей разработкой валёров и контрапунктом мазков (масло, темпера) / штрихов (пастель, уголь, техники гравюры) разного тона в пределах одного цветового пятна, соответствующего одному образу в предметном плане (например, одеянию Вотана или телу русалки). Само цветное пятно превращается в совокупность оттенков различных цветов (например, контрастных: желтых и фиолетовых, красных и голубых), обладающих несходными свойствами (интенсивностью, насыщенностью и проч.), наподобие того как созвучия в музыке Вагнера зачастую предстают суммой смешанных тембров. Недаром Визева именует подобные цветные пятна «аккордами» [Wyzewa-2, 111].

5. Конструктивным аналогом мелодии в работах Фантен-Латура служат не только контурные линии (что достаточно типично при выстраивании параллелей между изобразительным искусством и музыкой) — но и линии имплицитные, складывающиеся в красивые фигуры и определяющие скрытую геометрию картины, комплементарную фигуративной организации последней. Современная исследовательница Мишель Барб стремится доказать наличие связи между линейно сформированными структурами — и характером вагнеровских лейтмотивов при их пространственном представлении. Барб анализирует восемь версий воплощения сцены дочерей Рейна и Альбериха по критериям изменения сюжета («le sujet»), выразительности («l'expression») и идеи («l'idée»), причем повторяющиеся в разных работах структурные конфигурации (круг, S-образная линия и проч.) соотносятся с мелодическими конфигурациями лейтмотивов тетралогии [Barbe, 6–7, 13, 14, 16,

26]. Недаром сам Фантен-Латур постулировал, что музыка Вагнера для него предстает идеалом со всех точек зрения [Dalon, 207-208], — разумеется, и в конструктивном отношении не меньше, чем в выразительном.

6. С точки зрения специфики выстраивания целостной композиции параллели с вагнеровской техникой можно отметить в тех работах Фантен-Латура, в которых налицо композиционные рифмы, фундаментирующие художественное пространство. Такие рифмы существуют в двух аспектах: на уровне предметного плана (реплицируемым элементом выступает тогда узнаваемый образ, созданный на основе применения миметического принципа, например: дерево, человеческая фигура, перстень и проч.); на уровне бытия самих выразительных средств (именно этот план имеет непосредственное отношение к феномену музыкальности живописи; здесь рифмы формируются путем варьированного повторения цветовых пятен сходного тона и конфигурации, имплицитных геометрических фигур идентичного абриса и т. д.). Реплицируемые элементы вполне можно считать коррелятами вагнеровских лейтмотивов, а выстраиваемую на их основе драматургию выразительных средств в картине — пластическим эквивалентом музыкальной драматургии вагнеровских сцен.

Анализ воплощения концепции «вагнерианской живописи» в искусстве Фантен-Латура предполагается продемонстрировать на его работах, посвященных художественному миру Вагнера, дополнив визуальный ряд произведениями, адресующими к творчеству Р. Шумана и Г. Берлиоза (двух других любимейших композиторов Фантен-Латура) и особым образом отображающими идею музыкальности живописи.

Избранная литература:

Barbe M. La traduction plastique de la musique par Fantin-Latour: un processus évolutif // *Plastir (Plasticités, Sciences, Arts)*, n° 45 (2017, № 3). P. 1-39.

Baudelaire Ch. Critique d'art; suivi de Critique musicale / édition établie par Claude Picbois; présentation de Claire Brunet. Paris: Gallimard, 2011. 758 p. (Folio Essais, 183).

Dalon L. Féeries. Introduction : «Mon moi que je découvre tous les jours veut paraître plus maintenant [...]. Que voulez-vous? Je sens que je suis dans mon chemin; je sens en travaillant que peu m'importe l'opinion et tout le reste. Je me fais plaisir.» // Fantin-Latour. À fleur de peau / Sous la direction de Laure Dalon. Paris : Réunion des musées nationaux – Grand Palais, 2016. P. 202 – 209.

Delacroix E. Journal. 2 volumes / nouvelle édition intégrale établie par Michèle Hannoosh. Paris: José Corti, 2009. 2519 p.

Estay Stange V. La musicalité dans les arts: une configuration transversale du sensible // Littérature. 2011. № 3 (163). P. 32-50.

Huebner S. French Opera at the Fin de Siècle: Wagnerism, Nationalism, and Style. Oxford and New York: Oxford University Press, 1999. XVIII, 526 p.

Valance Hélène. Nocturne: Night in American Art, 1890-1917 / transl. by Jane Marie Todd. New Haven and London: Yale University Press, 2018. 272 p.

Veldhorst N. Van Gogh and Music. A Symphony in Blue and Yellow / transl. by Diane Webb. New Haven, London: Yale University Press, 2017. 178 p.

Vergo P. The Music of Painting. Music, Modernism and the Visual Arts from the Romantics to John Cage. London, New York: Phaidon, [2013]. 368 p.

Wyzewa T. de. Peinture wagnérienne : Le Salon [de 1885] // Revue Wagnérienne. V. 8 Juin 1885 // Revue Wagnérienne. Tome I. 1885-1886. [Ire année : 8 février 1885 – 8 janvier 1886] / Fondateur-Directeur Édouard Dujardin. Genève: Slatkine Reprints, 1993. [Réimpression de l'édition de Paris, 1885-1888, 3 vol.] P. 154-156.

Wyzewa T. de. Notes sur la peinture wagnérienne et le salon de 1886 // Revue Wagnérienne. IV. 8 Mai 1886 // Revue Wagnérienne. Tome II. 1886-1887. [Ile année: 8 février 1886 - 15 janvier 1887] / Fondateur-Directeur Édouard Dujardin. Genève: Slatkine Reprints, 1993. P. 100-113.

И. В. Сазина (Новокузнецк)

О СИНТЕТИЧЕСКОМ ХАРАКТЕРЕ СИМВОЛА В ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ПАРАДИГМЕ ОБРАЗОВАНИЯ

Проектирование и запуск образовательных моделей в ситуации смены культурных эпох во многом зависят от того, насколько точно избираемые средства соответствуют общим законам, принципам и механизмам культуuroстроения. В образовании, как и в других социальных институтах, ответственных за трансляцию норм и ценностей культуры, это соответствие обеспечивается таким «механизмом», как символ.

Семиотика и культурология связывают роль символа в культуре с репрезентацией некоего смысла. Эстетика связывает место этого механизма в поиске и построении универсальной образовательной модели с его синтетическим характером: здесь символ в качестве самостоятельной эстетической реальности есть «сопоставление порядка чувственного со сферой мыслимого, идеи, идеальности, действительного опыта (переживания) со сферой идеального, опыт осмысливающего» (Г. Шпет). Наглядной эта роль символа становится в художественных образах, представляя силой, результирующей осмысление бытия в целом, несущей в себе необходимую для культуротворчества энергию: энергию смыслообразования.

Эстетическая парадигма образования предполагает такие образовательные модели, в которых способность «быть символическим» рассматривается как условие образованности (по мысли С. С. Аверинцева) и означает возможность для человека быть причастным подвижному единству культуры в целом. В составе эстетической парадигмы образования символ становится также одной из образовательных задач, и даже своего рода доминантой образовательной модели, несущей энергию культуuroстроения, на её различных структурных уровнях: от базового «метафизического» до практически-педагогического.

Синтетическая природа символа (обычно выражается в терминах «целостности», «гармонии», «синергии»; или понимается как

способность побеждать пестроту мозаики культур – «формой целого», по выражению М. М. Бахтина) позволяет вывести образовательную модель в целом – на орбиту разрешения основных общекультурных противоречий. Таких, как противоречие между «горизонталью времени» и «вертикалью вневременного» (вертикаль представляет духовно-ценностную сферу, см. М. М. Бахтин, «Формы времени и хронотопа в романе»). Свой предметный «облик» динамика символа обретает в компактно оформленном целостном символе-образе (не обязательно только «мифологическом» или «художественном», хотя, например, Ф. В. Шеллинг в «Философии искусства» эта роль символа, истолкованного как энергия познания бытия, проявляющегося в наиболее драматичные периоды обновлений культуры, – кристаллизуется именно в эпохально значимых художественных символах-образах, ключевым среди которых философ называет «Божественную комедию» Данте).

Символический характер проектирования образовательной модели представляет в своей основе синтез познавательных, деятельностных и собственно эстетических связей между человеком и миром, человеком и культурой. Синтезирующий смысл и потенциал символа как самостоятельной эстетической реальности (все выразительные формы искусства, жизни, творчества, управления и т.д.) есть «стремительная, не качающаяся, эстетика» (Г. Г. Шпет), то есть, творчество.

Всю гамму этих и других значений символа несёт в своей структуре такая универсальная образовательная модель, как «эстетическая парадигма образования» (в её отличии от известных теорий «эстетического воспитания»). Абстракция символа, как носителя синтезирующей творческой силы познания и творчества, значима здесь для всех элементов искомой образовательной модели (в практике создания универсальных образовательных моделей – точки приложения синтезирующей энергии символа точно распределены по уровням и видам педагогической деятельности, соотнесены с избранной идеальной целью культуротворчества, осуществляются личной творческой энергией педагога и траекторией образовательного возрастания учащегося).

Синтезирующий механизм символа в проектировании и запуске образовательных моделей (в управлении, содержании учебных предметов, воспитательной деятельности, педагогической коммуникации, методиках, технологиях) позволяет образованию решать существенные коллизии культуры, особенно в условиях распространения влияния “искусственного интеллекта”. Например, когда «слом» её ценностных вертикалей представляют исключительно катастрофичным, или когда возникают различные искажения духовно-ценностных структур (и когда положительное отношение школьных сообществ к культуре основано на упрощённом и формальном понимании её значения, и когда утверждается исчерпанность культуры в «постчеловеческом» мире, и т.д.). Для эстетической парадигмы образования символ, как самостоятельная «эстетическая реальность» синтетического свойства, открывает также целый спектр значений универсальных способностей, развитие которых и составляет «образование человека».

Педагогика, помогающая индивидуально-личному образовательному возрастанию и овладению культурным механизмом «символа» (дан ли он в виде произведений искусства, музыкального, изобразительного и т.д., или в виде технических, нравственных норм и т.д.), получает возможность воспитывать полноценных и компетентных, сохраняющих способность к решению сложных вопросов о человеке и о его отношениях с миром, субъектов особого вида коммуникации: «диалога культур».

А. Т. Салимова (Баку, Азербайджан)

ДРЕВНИЕ МИСТЕРИИ И ИХ ОТРАЖЕНИЕ В КУЛЬТУРЕ АЗЕРБАЙДЖАНА

Древний человек воссоздавал в окружающем его микрокосме структуры, имитирующие макрокосмические отношения. Искусство изначально обладало синестетическими свойствами в каж-

дом из его видов. Благодаря синестезии можно объяснить универсальность понятия единого художественного пространства в искусстве. К таким символическим элементам относится знак «вавилон» — изображение из нескольких вписанных друг в друга прямоугольников. «Вавилон», обнаруженный в Гобустане считается наиболее древним.

Символизм, выражающий единство и связь между тремя космическими сферами, сложен и противоречив. На протяжении тысячелетий он модифицировался и со временем трансформировался в более поздние космологические символизмы. Х. Хейрман считает, что синестетический опыт является средством объединения искусства через «психологическую единицу смыслов», потому что синестезия проявляется во всех видах искусства.

Небесный символизм и вера в небесную силу лежали в основе первобытных ритуалов по всему миру: круговые танцы и ритуальные хороводы вокруг огня, алтаря или идола, круглые формы юрт, шатров; кружение шаманов. История танца «Яллы» имеет многовековую историю. Свидетельство этому - петроглифы в Гобустане. Исследователи рассматривают «яллы» как ритуал, все движения и ритмы танца сохранились сегодня в первичном виде, где главная сила ритмичность. Танец трехчастный. Он исполняется с сопровождением звукового ритма — это и хлопанье в ладони, топот ног, человеческого голоса, а также с использованием различных ударных инструментов. Насельники Гобустана во время танца использовали камень-бубен «гавалдаш», расположенный на территории Гобустана. В зависимости от участка «гавалдаша» по которому наносится удар, получаются три разновысотных звука.

Круговые танцы сохранили свою символику и после возникновения мировых религий. Обрядовый танец суфиев повторяет движение звезд, основан на символическом строении Вселенной, и представляет собой «путь постижения Бога». Танец сопровождается музыкой под аккомпанемент барабана, флейты и бубна.

Подобная система центричности, концентричности, ритмичности проявляется в ритмичности мугамной формы (дестгяха). Азербайджанский мугам представляет собой целостную компози-

цию со своей драматургией — вступлением, развитой сюжетной линией, кульминацией и завершением. Структура мугама, напоминает круговое с периодическим возвращением к исходным интонационным звеньям движение звукового потока к вершине.

Именно к ритмически организованной процессуальности духовного познания — возвышения, сводится вопрос о возникновении ритуальной практики, обрядовых форм, мифов, сказаний, всего духовного богатства, со временем кристаллизующегося в монументальную форму мугам-дастгяха. Звукоряд ладов, которые образуют основу азербайджанской народной музыки, образуются из соединения пяти видов тетрахордов. Универсальный принцип развертывания композиции из центра прослеживается на всех уровнях мугама — от единичного сегмента — ритмо-интонации до формы в целом.

Теория ритмических кругов составляет основу средневековой музыкальной науки. Сафиаддин Урмави отмечал, что музыка — прежде всего ритмически организованный космический процесс: «Всевышний, создав небеса, повелел им вращаться. От их вращения возникли звуки».

Синестезия в первобытном искусстве — это связь скорее представлений на уровне религии, которая по своей природе была в первобытном обществе ассоциативна. Суть и цель духовного процесса, изначально выражалась геометрической символикой (как, ритуальный круговой танец с энергетическим центром в лице шамана, в том числе бубен шамана) породила многочисленные вариации, выполняющие не только символическую, но и прикладную функции. Сегодня ведутся исследования в области синестезии, рассматриваются ее проявления, как в психологической, так и в смежных науках. Синестезация первобытного искусства, направленность на космологическое мировосприятие становится важной ступенью в процессе освоения мира. Мы видим синестезийность общности все видов искусств в процессе воссоздания мироустройства. Анализ изображений показывает, что в декоративно-прикладном убранстве памятников материальной культуры был

заложен неизменный круг образов, связанный с первобытными культурами и мифологией.

А.П. Саутъ (Санкт-Петербург)

ХУДОЖНИК-КОСМИСТ ГРУППЫ «АМАРАВЕЛЛА» ВИКТОР ЧЕРНОВОЛЕНКО: СИНЕСТЕТИЧЕСКИЕ ПОИСКИ СООТВЕТСТВИЙ ЗВУКА И ЦВЕТА

Идеи русского космизма как философского, научного и художественного мировоззрения рубежа XIX—XX вв., воплощенные в творчестве художников группы «Амаравелла» (в переводе с санскрита — «берег бессмертия», «ростки бессмертия» или «обитель бессмертных»), сегодня приобретают все большую значимость. Прежде всего, это идея создания нового синтетического художественного языка в искусстве начала XX века, способного передать идею всеединства космоса, природы и человека на основе проникновения в глубинные сферы творческой интуиции.

Интуиция и импровизация – два основных начала, определяющих творческие принципы «Амаравеллы».

Каждый из художников «Амаравеллы» обладал своим собственным стилем, каждый был поистине универсальной творческой личностью: А. Сардан и В.Черноволенко – не только художники, но и музыканты, В. Пшесецкая — художница и актриса, П. Фатеев философ и художник, С. Шиголев — театральный художник, Б. Смирнов-Русецкий — художник, ученый и педагог.

Импровизационные поиски синтеза музыки и живописи ярче всего предстают в искусстве Виктора Черноволенко (1900 – 1972). Одним из наиболее необычных и удивительно трепетных явлений может быть назван цикл картин В. Черноволенко «Мир Музыки», объединяющий 13 картин, созданных с 1929 по 1972 год. Среди них: «Мелодия Ладоги» (1929), «Звучание дальних миров» (1966), «Акорды», «Небесная музыка» (1969), «Ноктюрн» (1972) и другие.

Творческие искания Виктора Черноволенко прежде всего выражались в уникальных музыкальных импровизациях, а в живописи им был найден свой индивидуальный, неповторимый стиль, подобный утонченным вибрациям звука и цвета. Например, в картинах из цикла «Мир музыки» присутствует особый прием «просвечивания», «струения» живописных потоков, динамичные контрастные сопоставления сложных движущихся и перетекающих одна в другую загадочных форм, напоминающих структуру живой клетки, арочную архитектуру воздушных храмов и «космические арки» Вселенной, возникающие при рождении новых галактик и звезд. Эти картины могут рассматриваться как духовное прозрение художника: «Мне кажется, что это все-таки мир, который мы сейчас не можем видеть своими глазами. Но этот неведомый мир каким-то образом проходит через человека» (В.Т. Черноволенко).

В начале XX века наука еще только подходила к исследованиям Вселенной, а на картинах художников «Амаравеллы» светились новые космические формы, вибрировали причудливые линии таинственной энергетики и преображенный человек своим сознанием проникал в новые мировые сферы.

Об уникальной способности Виктора Черноволенко познавать мир через искусство, прозревать сущность вещей и явлений писал философ Юрий Линник: «... Перед нами, – мир Земли, прошедший через чудо Преображения. Возможно, что художник прозрел будущее – и запечатлел его на своих полотнах. Преображение... Может быть, именно в этом слове заключается ключ к пониманию творчества В.Т. Черноволенко? Может быть, он на своих полотнах изобразил ту новую землю и небеса, о которых говорит Откровение Иоанна Богослова? Если в нашем мире материя все же преобладает над духом, то после Преображения материя наполнится светоносной духовной энергией. Архитектура на полотнах Черноволенко – именно такая, состоящая из тонкой светоносной материи. Она вся сквозит, просвечивает; свободный рост ее форм не ограничивается гравитацией» (Ю. Линник. Амаравелла. Соната Ориона. Петрозаводск, 1993. С. 119).

Открытия русских ученых В.И. Вернадского, К.Э. Циолковского, А.Л. Чижевского подтверждали то, о чем свидетельствовали произведения художников «Амаравеллы». В 1926 г. В.И. Вернадский опубликовал книгу «Биосфера», которая ознаменовала собой рождение новой науки о природе, космосе и человеке. Предвосхищенные художниками «Амаравеллы» космические ритмы стали основой исследований А.Л. Чижевского, эволюционная идея К.Э. Циолковского о лучистом человечестве нашла свое отражение на картинах В.Т. Черноволенко.

В. Черноволенко стремился на своих полотнах отобразить невидимое, глубинно чувствуемое космическое пространство, предстает в своем гармоничном единстве и разнообразии как некое цельное произведение искусства, созданное Великим Художником.

Наиболее емкая характеристика творчества В.Черноволенко предстает благодаря словам его жены — М. Дроздова-Черноволенко: «Цвет и композиция — душа и сердце картины. Через них дано художнику раскрывать многоуровневый спектр жизни вселенной; говорить о все новых и новых гранях существования на земном плане, видимых глазу и не видимых, но существующих явлениях, еще не опознанных нами; воплощать в цвете звучание дальних миров, живописать лучи надземные, прозревать огонь подземный и лучезарность безмолвия... К таким художникам XX века можно отнести Виктора Тихоновича Черноволенко».

Д. А. Севостьянов (Новосибирск)

СТРУКТУРНЫЙ АНАЛИЗ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ: ИЕРАРХИЯ И ИНВЕРСИЯ

В статье рассматривается применение системного подхода к анализу художественного произведения. Художественное произведение рассматривается как сложная иерархическая система. Указывается на необходимость учитывать общие свойства сложных

систем. Одно из таких общесистемных свойств – способность иерархических систем к формированию инверсивных отношений. Инверсия есть форма отношений в иерархической системе, при которой низший элемент приобретает в системе главенствующее значение, оставаясь на своей подчиненной иерархической позиции. Инверсии возникают в результате взаимодействия двух или нескольких организационных принципов, определяющих взаимное расположение элементов в иерархии. Развитие инверсий способно привести к распаду данной системы. В то же время инверсии представляют собой форму отношений, без исследования которой невозможно произвести адекватный анализ иерархической системы. В полной мере это касается и анализа художественного произведения.

Известно, что произведение искусства способно нести множество разнообразных функций. Это информационная функция, и миметическая (подражательная), и обучающая, и пропагандистская, и даже магическая и сакральная. В ходе исторического развития искусство постепенно избавлялось от монополии на ряд таких функций, передавая их в другие области человеческой деятельности. В данном исследовании основной функцией художественного произведения считается сохранение и передача эмоциональной информации от автора адресату (зрителю, читателю). Передача этой информации осуществляется по нескольким каналам, среди которых имеются специфические и неспецифические. Специфические каналы присущи именно данному виду искусства. Например, специфическим каналом в художественном рисовании является, в широком смысле, изобразительная моторика художника. В балете специфическим каналом является пластика. В художественной литературе – лексикон писателя. К неспецифическим каналам относится фабула произведения. Фабула представлена во всех видах подражательного искусства. В отличие от сюжета, фабула прорабатывается самим автором произведения, а не берется в готовом виде. Фабула может быть выражена словами, она вербальна или доступна для вербализации.

Специфические и неспецифические каналы образуют иерархическую систему. Специфические каналы передачи информации занимают в этой иерархии высшую позицию. Именно они обеспечивают непосредственную связь художника и зрителя. Если в произведении на первое место выходит фабула, это приводит к развитию инверсии и к эстетически ничтожному результату. В этом случае художественное произведение лишается своей основной эмпатической функции.

А. В. Семашкин (Санкт-Петербург)

ЛИТУРГИЯ КАК СИНТЕЗ ИСКУССТВ

Литургия — самое главное богослужение, совершаемое в православной церкви. Самая первая литургия, по сути, была совершена самим Иисусом Христом, конечно, здесь речь идёт о Тайной Вечери, которую Христос заповедал совершать ученикам в Его воспоминание. Из истории мы знаем, что, несмотря на гонения, обрушившееся на первых христиан, они устраивали вечера в соответствии с заповеданной традицией. Эти собрания апостолов, по праву можно назвать первыми литургиями. Современный вид совершения литургии формировался на протяжении длительного времени, и сейчас, без преувеличения можно сказать, что это, по истине, уникальное необычайно красивое действие, которое способно затрагивать глубины человеческой души.

Отец Павел Флоренский отмечал, что в совершении Литургии важны: пластика и ритм движений священнослужителей, например, при каждении; игра цвета и переливы складок драгоценных тканей; благовония; особые огненные провеивания атмосферы, ионизированные тысячами горящих огней. Синтез храмового действия не ограничивается только сферой изобразительных искусств, но вовлекает в свой круг искусство и поэзию, поэзию всех видов, сам являясь в плоскости эстетики музыкальную дра-

мою (Флоренский П.А., Храмовое действо как синтез искусств.). Все эти элементы синтеза, образующие Литургию как действо, связаны с духовными силами человека – талантами. Талант – это дар Божий, данный человеку. При помощи этого дара человек может раскрыть свою внутреннюю красоту. Бог – Абсолютная Красота, а значит и человек, проявляя свои таланты, выражая их в искусстве, являет себя как образ и подобие Божие. Иными словами, человек служит Богу своей внутренней красотой, своими талантами, которыми и наделил его Бог.

Современное искусство, утратившее свою связь с духовным Первоисточником, потеряло себя, но находится в поиске, на пути самоосознания. В современном искусстве активно проявляются многообразные формы синтеза, и это делается, как и в древних искусствах, с целью усиления чувственного и этического восприятия Мира. Когда в своем творчестве человек стремиться к высокому и светлому, и фактически подражает Богу, тогда и результат человеческого искусства становится одухотворенным.

В настоящее время становятся все более актуальны размышления о современном искусстве и будущем искусства поэта Андрея Белого: «Существующие формы искусства стремятся к распаду: бесконечна их дифференциация; этому способствует развитие техники; понятие о техническом прогрессе все более подменяет собой понятие о живом смысле искусства.

...Синтез искусств на почве возвращения к далекому прошлому невозможен. Синтез искусств на почве механического воссоединения привел бы искусство к мертвому эклектизму; храм искусства превратился бы в музей искусств, где музы – восковые куклы, не более... Чтобы выйти из заколдованного круга противоречий, мы должны забыть настоящее: мы должны все снова пересоздать; для этого мы должны создать самих себя». Единственный способ изменения такой ситуации – изменение, а точнее, духовное очищение, пробуждение самого человека – художника. «Вот ответ художника: если он хочет остаться художником, не переставая быть человеком, он должен стать своей собственной художественной формой. Только эта форма творчества еще сулит нам спасение.

Тут и лежит путь будущего искусства». (Андрей Белый. Будущее искусство, 1907)

М. А. Симоненко (Астрахань)

ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ КОЛОРОНИМОВ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ (НА МАТЕРИАЛЕ РАССКАЗА И.А. БУНИНА «ЧИСТЫЙ ПОНЕДЕЛЬНИК» И ЕГО АНГЛОЯЗЫЧНЫХ ПЕРЕВОДОВ)

В предлагаемой работе синтез литературы и живописи рассматривается в аспекте вербально-иконической интермедиальности (О.А. Ханзен-Леве), а межкодовые взаимодействия оцениваются в терминах интермедиальных корреляций. Репрезентантами вербально-иконической интермедиальности в тексте художественной литературы выступают цветообозначения, или колоронимы.

Согласно существующим типологиям интермедиальных корреляций (С.П. Шер; О.А. Ханзен-Леве), связь медиа осуществляется на трёх уровнях: на уровне формообразования, на уровне мотива, сюжета и на уровне смысла. Интермедиальный потенциал колоронимов в области формообразования изучается на материале рассказа И.А. Бунина «Чистый понедельник», также проводится сопоставительный анализ колоронимов оригинала и их переводческих соответствий. Цель исследования – выявить черты уникальности бунинской стратегии интермедиальности, вскрыть смыслы, с трудом поддающиеся переводу на язык другой лингвокультуры. Источниками материала для сопоставительного анализа послужили два англоязычных текста перевода – «Cleansing Monday» Г. Хеттлингера и «Shere Monday» Р. Боуи.

По итогам исследования было высказано предположение, что интермедиальные свойства бунинских колоронимов проявляются через синестетичность как отдельных знаков, так и их ком-

бинаций. Колоронимическая синестетичность обеспечивает полисенсорность восприятия: вербальный образ приобретает форму, цвет, текстуру, т.е. те характеристики, которые ассоциативно связывают его с референтным медиумом. При переводе синестетичность бунинских колоронимических тропов утрачивается либо частично, либо полностью, что обусловлено как объективными факторами (языковые различия в области семантики и синтаксиса), так и субъективным выбором определённой переводческой стратегии.

Ещё одним признаком вербально-иконической интермедальности художественного текста является особый цветовой ритм, создаваемый конвергенцией экспрессивного синтаксиса с колоронимами в роли фокализаторов главных фигур отдельной сцены или общей композиции. Определённые переводческие искажения заданного автором ритма повествования наблюдаются в тех случаях, когда переводчики пытаются привести исходную синтаксическую конструкцию к стандартам англоязычного синтаксиса: в тексты переводов вводятся предикаты, отсутствующие в бунинском тексте, трансформируются атрибутивные фразы, одно сложное предложение дробится на несколько простых, изменяются синтаксические позиции колоронимов. Итогом становится деконструкция исходного цветового ритма и, как следствие, нарушение интермедальных корреляций.

Сопоставительный анализ показал, что распознавание интермедальных свойств колоронимов и их экспликация в переводе составляют серьёзную переводческую проблему. Постигание смыслов уникальных бунинских цветообразов требует экспертных знаний, выходящих далеко за пределы творчества писателя в сферу влияния другого искусства – живописи, вне контекста которой невозможно оценить и передать специфику бунинской цветописы.

СТИЛЕВЫЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ В КОНЦЕРТЕ ДЛЯ СКРИПКИ С ОРКЕСТРОМ ТАН ДУНА «THE LOVE»

Профессиональная деятельность китайских композиторов последних сорока лет сосредоточена на продвижении идеи «национального» в общемировую культурную среду. Данная тенденция отчетливо прослеживается в творчестве американского композитора китайского происхождения Тан Дуна (谭盾), и в частности в его сочинении 2009 года – Концерте для скрипки с оркестром «The love» («Любовь», 爱的三次方), специально созданном для своего соотечественника, скрипача Линь Чжаоляна.

В Концерте Тан Дуна используется обобщенный тип программности, в целом свойственной китайской инструментальной музыке: первая часть – это отношения молодых людей, любовь, переживающая взлеты и падения; вторая – уравновешенность зрелой любви; третья – рефлексия по «любви» последнего жизненного этапа, наполненного мотивами сожаления о прошедшем. За кажущейся автобиографичностью произведения скрывается не отображение собственных чувств автора, типичное для европейской романтической традиции, а философское осмысление категории «любви» и ее проявлений в жизни человека.

Но даже при столь ясной концепции восприятие Концерта Тан Дуна оставляет и неразрешенные вопросы: почему к третьей части возрастает роль диссонантности и экзальтированности, когда, казалось бы, должно настать успокоение? Каковы источники конфликтности первой части? Сопоставления элементов китайской и афроамериканской культур (ритмы Hip hop), особенно явные в первой части, выводят это сочинение за рамки лирической образности и свидетельствуют о более глубоких основаниях конфликта...

В концерте отражено многообразие современного музыкального пространства, не имеющего национальных границ: элементы додекафонии, музыки «третьего пласта» (Hip hop), алеаторики, пуантилистической оркестровой фактуры, вокализированных

речитативов китайских драм с характерными для них метро-темпами саньбань и принципами изложения тематического материала яобань; введение в партитуру экзотических тембров ударных, ассоциируемых с буддийским мистицизмом, и пр. При всем этом, смешение различных традиций не граничит с эклектичностью. В музыке Концерта появление любого из элементов исходит из четкой логики композитора, в которой каждая деталь – ритмический рисунок, фактура, оркестровый тембр, увязываемый с тематизмом, – имеет важнейшую смысловую нагрузку.

Синтез «своего» и «чужого» проявляется на различных уровнях – содержательном, композиционном и языковом. Дать Тан Дуна европейской традиции – выбор трехчастного цикла с классическими темповыми соотношениями (быстро-медленно-быстро), представляющего в виде монолитной конструкции. Тем не менее его драматургия весьма своеобразна, она диктуется замыслом. Например, смещение смыслового центра Концерта на третью часть, долгая подготовка экспонирования тем в ее пределах, сквозное развитие частей аттасса – наделяет цикл признаками рондальности (реализация идеи «возвращения»). И это неслучайно, задача композитора – отразить жизненный цикл с естественными для него плавными переходами из одного состояния в другое, не менее свойственными ему возвращениями сходных ситуаций. Своеобразие трактовки жанра выражается также в применении в разных частях цикла принципа единообразной оркестровки одной и той же темы, единого интонационного материала (тематизм третьей части состоит из преобразованных интонаций главных тем первой и второй частей).

Яркость и выразительность материала усиливается специфичностью трактовки выразительных возможностей солирующего инструмента. Традиционная техника европейской скрипки словно сращивается с приемами китайских смычковых инструментов (эрху, гаоху, гучжена, гуциня). Один из примеров – многообразие *glissando* в партии солиста, ассоциируемого с микроинтервальным интонированием в китайских драмах.

О.В. Собакина (Москва)

ЗАКОПАНЬСКИЙ СТИЛЬ В ПОЛЬСКОМ ИСКУССТВЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА: ОТ АРХИТЕКТУРЫ К «НОВОМУ НАЦИОНАЛЬНОМУ СТИЛЮ» В МУЗЫКЕ

Небольшая территория польско-словацкого пограничья, издавна называемая Подгальем и его административный центр Закопане признаны одним из красивейших мест Европы (его более точное историческое наименование – Скалистые Татры). Пристальный интерес к быту этого региона, отличающегося первозданной и величественной красотой природы, возник еще в конце 70-х годов XIX века и уже в 90-е годы здесь сформировалось весьма активное местное художественное сообщество. И это не случайно – фольклор польских горцев (гуралей) привлекал своеобразием не только прикладного искусства и архитектуры, но и необычным колоритом музыкальных форм. То, что произошло это в годы расцвета искусства Молодой Польши, безусловно закономерно: интерес к древним национальным культурам стал одной из ярких примет эпохи модерна. В изучении региона особая роль принадлежала варшавскому доктору Т. Халубиньскому, посвятившему исследованию природы, фауны и быта Подгалья несколько десятилетий. Постепенно Закопане становилось «Польскими Афинами» и «Польским Пьемонтом», здесь обсуждались идеи обретения Польшей независимости и выдвигались предположения о ее загадочном праславянском прошлом. Статус художественного центра Закопане удерживало до Второй мировой войны. Художественная интеллигенция и политическая элита приезжала сюда и зимой, и летом – кататься на лыжах и гулять в сопровождении проводников по горным тропам. Побывать здесь считалось не только престижным, но попросту необходимым для любого уважающего себя польского творца. Литераторы и художники объединились в общество «Подгальское искусство» и ассоциацию «Килим». Именно в такой последовательности, наряду с развивающимися общественными организациями, спортив-

ными мероприятиями и научными исследованиями Закопане постепенно становилось художественным центром Польши.

В целом эстетика закопаньского стиля была развита литераторами и художниками круга Молодой Польши уже в начале XX века. Идея создания нового национального польского стиля принадлежала крупнейшему польскому художественному деятелю С. Виткевичу, который увидел в культуре Подгалья, и, прежде всего в местной национальной архитектуре (а точнее – деревянном зодчестве), сохранившиеся рудименты «прапольской» и «праславянской» культуры, на основе которых могло возродиться современное искусство. Однако реальным импульсом для его повсеместного развития стало прикладное искусство (а не архитектура), получившее новые возможности благодаря организации в Закопане Центра резьбы по дереву и графике и Школы деревянного промысла. Впрочем, необходимо подчеркнуть, что как раз именно благодаря прикладному искусству формируется целостный художественный облик гуральских образцов деревянного зодчества и, как следствие, «вилл», построенных по проектам С. Виткевича на рубеже столетий. У истоков нового национального стиля во главе со С. Виткевичем стояли скульпторы В. Бжега, Я. Нальборчик и С. Барабаш, художник и философ Л. Хвистек, историк Подгалья С. Элиаш-Радзиковский, врач и этнограф В. Матляковский. В литературе и поэзии этот стиль нашел выражение в произведениях Е. Тетмайера, В. Оркана, Т. Мичиньского. Любопытно, что у истоков стиля, в результате определившего значительный пласт польской культуры всего XX века и впоследствии броско именуемого «закопанщина», лежит всего лишь краткая реплика о сущности гуральского искусства из письма Виткевича к сестре: «Легенда – это сокровище и сила, часто намного превосходящая и историю, и реальность» (Цит. по: Stanisław Witkiewicz o sztuce, krytyce artystycznej, stylu zakopiańskim, wybitnych twórcach, sprawach narodowych i społecznych. Wrocław, 1972. S. 147). Сам Виткевич, будучи по образованию в первую очередь художником, никогда, помимо проектов усадеб, не разрабатывал никаких эталонов этого стиля, ху-

дожественный импульс которого заключался в будоражащих воображение фольклорных образцах, дававших бесконечные возможности для разнообразных интерпретаций в контексте мифологичности многих образцов искусства модерна рубежа веков, остроты искусства междувоенного авангарда, конструктивистских мотивов середины века или же китчевых жестов последних десятилетий ушедшего века. Как отмечает Барбара Тондос в своей монографии «*Styl zakopiański i zakopiańszczyzna*», последователи Виткевича практически сразу же привнесли в этот стиль свои «дополнения», значительно упрощающие его изначальное мифическое и философское наполнение. При этом стиль стал ассоциироваться с общенациональным польским стилем в силу его «архаичности» (а точнее – его псевдоархаичности), образуя своеобразный феномен «мифа вокруг мифа».

В отличие от литературы, живописи и архитектуры, в музыке первым примером «закопаньского» стиля стал вокальный цикл Кароля Шимановского «Слопевне», ор. 46-bis, созданный только в 1921 году. Идея возрождения национального стиля на почве нетронутого цивилизацией гуральского искусства стала для Шимановского великолепным творческим импульсом. Она привела его к изучению нового музыкального материала, а в результате – к полной смене стилевых предпочтений. Гуральский фольклор Шимановский оценивал со своих эстетических позиций создания современной национальной польской музыки; ориентируясь на достижения Бартока и Стравинского, он наиболее последовательно воплотил идеи Виткевича, непосредственно изучая фольклор в Закопане с 1921 по 1927 год. Подгальскому фольклору, его особенностям, значению и необходимости его сохранения посвящены четыре публикации композитора. Яркое и разнообразное преломление народной традиции очевидно во всех сочинениях последнего периода творчества, написанных с 1921 по 1937 год, однако в балете «Харнаси» и кантате «*Stabat Mater*» композитор воссоздает также элементы народных обычаев, обрядов и легенд Подгалья, обогащая формы использования фольклора цитированием и стилизацией. Балет «Харнаси» («Разбойни-

ки») стал в польской музыке совершенно экстраординарным памятником гуральской культуре. Его репрезентативное назначение (пропаганда польского искусства за рубежом) выразилось в наиболее полном выражении гуральских традиций не только в музыке, но и в сюжете (ритуал гуральской свадьбы, украшенный острой интригой, почерпнутой из легенд), хореографии и сценографии. Таким образом, опусы Шимановского выразили не только художественные и музыкальные тенденции своего времени, но и убедительно воплотили «новый национальный стиль» в польской музыке.

Для польских композиторов, вступивших на творческую стезю в 1930-е годы, Шимановский был тем ориентиром, с которым они соотносили собственные возможности и устремления. Однако помимо увлечения многими достижениями Шимановского, музыканты этого поколения признавали, что получение творческой независимости означало отказ от проблематики и стилей, которые доминировали в польской культуре в начале века. Молодые композиторы стремились к созданию художественных ценностей, связанных с европейскими достижениями своего времени. Несмотря на это, неофольклорное направление, убедительно представленное в Польше «новым национальным стилем» Шимановского, стало наиболее перспективным для развития творчества молодых композиторов, в числе которых прежде всего Станислав Вехович, Ян Маклякевич, Михал Кондрацкий, Роман Палестер и Артур Малявский. В произведениях различных композиторов этого десятилетия элементы гуральского фольклора присутствуют в явной или опосредованной форме. Особенно интересны в этом контексте произведения Малявского (балет-пантомима «Вершины» с участием оркестра, солистов и хора, 1950) и Первая симфония (*Sinfonia Rustica*) Анджея Пануфника (1948). Многочисленным примерам «закопьянщины» в польской музыке второй половины XX века хотелось бы посвятить очередной доклад.

Н. В. Соболева (Москва)

РОМАНЫ МАРГЕРИТ ЮРСЕНАР В АСПЕКТЕ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТИ («МЕМУАРЫ АДРИАНА», «ФИЛОСОФСКИЙ КАМЕНЬ»)

Привлечение интермедиального контекста в ткань романного повествования способствует расширению границ восприятия и осмысления художественной образности произведения. Интермедиальный контекст реализуется в романах Юрсенар в словесном воплощении произведений изобразительного искусства, экфрасисе. При этом заимствуются принципы и техника художественного изображения определенной изобразительной системы. Вследствие этого образная система осложняется еще и интермедиальными связями (произведения античной пластики, привлечение контекста североевропейской живописи XV-XVI вв.). Экфратические включения конкретизируются в сюжете романов, получая тем самым иной статус и приобретая новую реальность, новую интерпретацию (архитектуру, скульптуру, живопись становится возможным «читать» как текст внутри текста).

В целом ряде произведений Маргерит Юрсенар («Мемуары Адриана», «Философский камень», «Anna, sorog...», «Неприемный человек», «Прекрасное утро», «Динарий мечты») образы времени и истории выступают как метафоры-маркеры той или иной культурно-исторической эпохи (Античность, Средневековье, Ренессанс), «закрепленные» в эпохе и эпохой в разных видах искусства и художественных системах. Так, например, монументальная архитектура античных храмов, выполненных в белом мраморе, соотносится стилистически с монументальностью и монолитностью характера повествования в «Мемуарах Адриана», определяет тип пейзажа (архитектурный) и преломляется в чертах личности главного героя – римского императора Адриана (стоицизм, сильная воля, благородство, органичность и т.д.).

Экфратические вкрапления, привнесение архитектурного пейзажа, использование многочисленных приемов изображения и

характеристики сквозь призму культурной традиции, создававшейся веками (скульптурные образы Антиноя, архитектура Античности), приводят к усложнению поэтики художественного образа в романе «Мемуары Адриана», ее сближению с историко-культурной топикой Античности и мифом.

Специфика образности романа «Философский камень» связана с привлечением М.Юрсенар широкого живописного контекста, по преимуществу, Северной Европы эпохи XV-XVI вв.

Замысел романа «Философский камень» (1968) берет свое начало в более ранней новелле М.Юрсенар «По мотивам Дюрера» из сборника «Повозкой правит смерть» (1934) («По мотивам Греко» = «Anna Sorog...» и «По мотивам Рембрандта» = «L'Homme obscur»), что определяет специфику концепции этого произведения, где живописный контекст выполняет априорную эстетическую функцию. Привлечение в произведение живописного контекста Северной Европы XV-XVI вв. позволяет говорить о своеобразной «фламандской» иконографии и топографии романа, образная система которого насыщена картинной реальностью. Образный комплекс живописи Северной Европы XV-XVI вв. имеет в романе объемную структуру и реализуется в тексте на разных уровнях системы произведения. Образ эпохи создается в тексте посредством привнесения способов и приемов живописной техники фламандских художников в словесную ткань романа, что позволяет обогатить и расширить читательское восприятие культурной реальности произведения, а концепция романа М. Юрсенар как универсальной художественной формы, предполагающей образную многозначность и увеличение интермедийного потенциала, определяет синтетизм и многогранность образной системы текста.

И. Г. Соколов (Москва)

СИНТЕЗ ИСКУССТВ В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРА И. Г. СОКОЛОВА

В творчестве современного московского композитора и пианиста Ивана Глебовича Соколова тема синтеза искусств занимает ключевое место, воплощаясь во взаимодействии музыки, живописи и слова. На примере трех различных сочинений для фортепиано продемонстрированы приёмы воплощения идей синестезии и принципов их реализации в звуковом материале и особой музыкально-философской концепции автора.

Триптих о Кейдже для фортепиано (1992)

С синтезом искусств связана первая часть этого триптиха «О Кейдже».

Пианист читает текст Ивана Соколова, посвященный выдающемуся американскому композитору-авангардисту XX века Джону Кейджу.

После ухода Кейджа из жизни были написаны еще две части, образующие триптих.

Первая и третья части демонстрируют синстетическую идею.

В первой использован композиционная техника криптофонии, в которой за каждым музыкальным звуком закреплена буква русского алфавита. Во время звучания стихотворения левой рукой исполняется мелодия, в которой «звучит», закодированное в звуках, образуя как бы контрапункт. При этом правая рука рисует на листе графическую модель этой мелодии и направления ее движения.

Таким образом, графическая модель переносит звучание мелодии из звукового пространства в визуальное.

«Евангельские картины», 31 прелюдия, Речитатив и Эпилог для фортепиано (2012)

Иван Соколов вместе с художником и литератором Константином Сутягиным размышляют о том, какие образы рождает в современном художнике Новый Завет. Музыка и живопись объединяют время – и мы чувствуем неразрывную связь Евангелия с нашей повседневной жизнью. Результатом диалога композитора и художника стало рождение уникального произведения, объединившего два вида искусства.

Созданный ими проект позволяет не только увидеть картины, но и услышать музыку. Звуки переходят в зрительные образы, краски – в звуки, и в результате рождается совершенно новое произведение искусства, которому даже ещё нет названия.

Пьесы по картинам Дитмара Боннена (2015)

Сочинение написано по мотивам картин современного немецкого композитора, пианиста и художника Дитмара Боннена (Dietmar Bonnen), который является участником уникального музыкального коллектива – Квартета композиторов (вместе с Алексеем Айги и Манфредом Ниехаусом), все участники которого сочиняют музыку и сами её исполняют.

17 живописных картин Боннена обыгрывают идею поэтической формы хайку. Каждая картина соответствует одному из слогов хайку – национальной японской формы поэзии, жанра поэтической миниатюры, просто, лаконично, ёмко и достоверно изображающей природу и человека в их нерасторжимом единстве. Традиционное японское хайку – это 17-сложное стихотворение, записываемое в один иероглифический столбец (строку) и состоящее из трёх ритмических частей по 5-7-5 слогов.

Картины не имеют названия и выполнены в технике абстрактной живописи.

Автором определен конкретный порядок расположения картина (обусловленный строением формы хокку). Они раскладываются в три ряда, сообразно строкам стихотворения.

Сочинение написано для фортепиано соло и никогда ранее нигде не исполнялось. Премьера состоится в рамках проекта «По-

лилог и синтез искусств: история и современность, теория и практика» (2020)

О. Б. Сокурова (Санкт-Петербург)

ЕГО СЛУХ ОБЛАДАЛ ЧУДЕСНЫМ ДАРОМ “ВИДЕНИЯ”, А ГЛАЗ “СЛЫШАЛ”» (СИНЕСТЕЗИЙНЫЕ ОСНОВЫ МИРОВОЙ ГАРМОНИИ В МЫСЛИ И МУЗЫКЕ Г. СВИРИДОВА)

Древние греки утверждали, что все искусства имеют один корень. Георгий Свиридов, который был не только великим композитором XX века, но и мыслителем большого масштаба и силы, в своих записных тетрадях однажды пронизательно заметил, что для русской культуры характерны элементы, роднящие ее с Древней Грецией. «Эти элементы получены нами через православную веру, которая впитала в себя и древнюю греческую философию» [«Музыка как судьба», 2002, с. 94-95].

Целостное и гармоничное мировоззрение греческой античности включало в себя представление о едином происхождении и содружестве муз. Своеобразная реставрация этой идеи возникла в искусстве XX века, особенно в творчестве представителей русского Серебряного века, их стремлении к синестезии. Можно вспомнить, например, тонкую «акварель» музыкальных пейзажей С. Рахманинова, эксперименты А. Скрябина в области цветомузыки или удивительную музыкальность полотен В. Борисова-Мусатова, М. Нестерова, «дух музыки» в поэзии А. Блока и других русских символистов.

В интеграционном поле русской культуры Запад встретился с Востоком, новаторство – с архаикой. Подобное «сотрудничество» разных эстетических сфер свидетельствовало о том, что, несмотря на катаклизмы современной эпохи, нарастающие в ней противоречия, острейшие кризисы и «невиданные мятежи», именно культура трагического XX века в лучших своих достижениях

была призвана подтвердить внутреннее единство мира и многогранную целостность его изначальной красоты.

Творчество Свиридова явилось чутким резонатором названных интеграционных процессов. В нем встретились истоки и итоги отечественной культуры. В нем осуществлен плодотворный органический синтез слова, музыки и пластической образности, а также эмпирической и духовной сфер человеческого бытия.

В музыке композитора ведущее место заняли жанры, связанные со словом, – оратории, вокальные циклы на стихи Пушкина, Блока, Есенина, хоровые концерты, наконец, духовные хоры на литургические тексты, написанные в конце жизни («Песнопения и молитвы»), «Неизреченное чудо»). Свиридов отметил в своем дневнике: «Я... пристрастен к слову (!!!) как к началу начал, сокровенной сущности жизни и мира» [с. 58]. Он утверждал, что сильнейшим творческим импульсом для него является «живое слово с его конкретным смыслом, эмоцией и тайной глубиной». В синтезе слова и музыки Свиридов стремился раскрыть «истину мира» и выразить душу России [с.125]. Постижение единства общенародной судьбы, и в то же время личное, глубоко пережитое чувство, свежесть мысли, уникальность интонации характерны для композиторской работы Г.В. Свиридова со словом. В хоровой музыке композитора переплетаются в живом единстве древний канон и пронзительная исповедь нашего современника.

Поэтическое слово в музыке Свиридова обнаруживает безграничную емкость символа. Смысловый объем символа создается благодаря особой, значительной интонации, использованию принципа музыкальной парафразы, способной выявлять многозначность слова, а также продлению последнего звука музыкальной фразы, погружению его в бесконечно глубокую тишину паузы (Свиридов называл ее «музыкой беззвучия», которая напоминает об исихастской византийской традиции). Слово в музыке Свиридова порой обретает эффект свечения, в ней существуют аккорды, создающие впечатление разрастающегося света.

Необходимо отметить, что присутствие в художественном мире Свиридова обобщающих символических смыслов вовсе не

означает, что этот мир абстрагирован, интеллектуально холоден, оторван от многокрасочности бытия, от полнокровной разноликости жизни. Музыка Свиридова изобилует яркими и сильными «зримыми» образами: в ней есть звуковые пейзажи и портреты, эскизные зарисовки, театральные сценки, энергичная динамика кинокадров.

В становлении многогранного дарования Свиридова, в том, что он стал личностью огромного масштаба и носителем культуры мирового уровня, большую роль сыграли традиции семьи и консерваторские учителя: П. Б. Рязанов, человек уникальных знаний во всех областях искусства, Д. Д. Шостакович, дружба с которым способствовала стремительному профессиональному росту Свиридова и тому, что он вошел в круг ленинградской художественной элиты. Большое влияние на молодого композитора оказал, благодаря своей уникальной эрудиции и человеческим достоинствам, И. И. Соллертинский – музыковед, театровед, литературовед, историк, философ, знаток балета. В культурном развитии Свиридова значительную роль сыграл также театральный художник А. И. Константиновский: «Он научил меня любить и ценить живопись...»

Музыке Свиридова свойственна редкая пластическая образность. А. С. Белоненко отмечает: «Композитор не любил мыслить абстрактными звуковыми формулами, в творчестве он шел от поэтического слова или от зримого образа... Георгий Васильевич обладал не только цветным слухом, но и особым даром звукового воплощения пространственных представлений, пластических образов. В его творчестве силен созерцательный элемент, значительное место занимает пейзаж. В его произведениях много воздуха, открытого пространства. Есть и конкретные звуковые зарисовки, пейзажи, картины: “Наш Север”, “Рыбаки на Ладого”. Композитор воспел Курскую землю, Подмоскovie. В его произведениях на слова Пушкина и других поэтов воспет Петербург <...> Есть маленькие, чисто лирические этюды: на слова Николая Брауна написана чудесная хоровая акварель “Зимняя канавка”; есть и величественная “Гробница Кутузова” (пушкинское “Перед гробницею свя-

той”), где в торжественном тихом гимне воспет Казанский собор... У Свиридова слух обладал чудесным даром “видения”, а глаз “слышал”» [с.18-19].

Итак, синтез слова, пластического образа и музыки стал основой художественного мира композитора. Свиридов был убежден, что суть отечественной культурной традиции – это правда и совесть, напрямую связанные с преобладанием «духовного начала в творчестве (Божественного)». Композитор оставил нам записывающий завет: «Надобно понимать музыку как составную часть общей духовной жизни нации, а не как обособленное ремесло. Важная мысль!!» [с.95].

А. О. Солонович (Москва)

ТАНЕЦ КАК БЛАГОСЛОВЕНИЕ В РОМАНЕ Д. Г. ЛОУРЕНС «ЛЮБОВНИК ЛЕДИ ЧАТТЕРЛИ»

В романе Д. Г. Лоуренса (D. H. Lawrence, 1885 – 1930) «Любовник леди Чаттерли» ("Lady Chatterley's Lover", 1928) героиня вынуждена жить с искалеченным на поле Первой мировой войны мужем. Еще молодая Констанция Рейд чахнет от «полудевства», поскольку не может реализовать себя как мать. Знакомство с Меллерсом пробуждает ее, героиня испытывает истинные чувства, реализуется как женщина. Проявлением живой природы Конни является сцена танца под дождем.

В творчестве Д. Г. Лоуренса Н. М. Булашова отмечала сакральную – самоотверженную и профанную – эгоистичную, направленную на поиск себя в другом разновидности любви. Сцена танца передает синтез этих двух начал, процесс достижения чувственной гармонии, иллюстрирует взаимопонимание людей, их желание раствориться друг в друге при помощи телесного взаимодействия.

Д. Г. Лоуренс в эссе «По поводу романа «Любовник леди Чаттерли» ("A Propos of "Lady Chatterley's Lover", 1929) продемонстрировал критическую позицию по отношению к феномену табуированности телесных отношений. Писатель считает, что запрет на обсуждение взаимоотношений двух гендеров приводит к неосведомленности и неосознанному вреду здоровью. Эмоции осознаются телом в равной степени, как и разумом, однако ограничения ведут к самообману и фальшивым чувствам. Единственная сфера, не терпящая лицемерия – это взаимоотношения мужчины и женщины. Не только супружеский акт, но даже танец в трактовке писателя, превращается в таинство.

В романе «Любовник леди Чаттерли» танец Констанции становится моментом прозрения героини, напоминает ритуал очищения силами природы, а описание данного эпизода схоже с жанром гимна, восхваления красоты и женской энергии. Пляска под струями летнего дождя напоминает служение древнему культу плодородия, в то же время в пляске Констанция сама приравнивается к богине. Описание портрета героини приобретает сходство с менадами, в нем проявляются животные черты, на передний план выходит природная, инстинктивная сущность.

Д. Г. Лоуренс описывал танец и последующую за ним игру в погоню мужчины, женщины и собаки подобно первым пляскам-orgiaм в честь бога виноделия. Исследователи улавливают аналогии между человеческими движениями и брачными танцами животных, что свидетельствует о проявлении заинтересованности на уровне инстинктов и является демонстрацией чувственности исполнителя. Через плотские взаимоотношения, через гармонию дионисийства и аполлинийства, согласно философии Ф. Ницше, возможно вернуть человечеству утерянное высшее сознание. Проявление дионисийской стихии танца соответствует представлению Лоуренса об истинном союзе, подкрепленном природой и ее цикличностью.

Взаимоотношения героев в танце словно получают благословение природы: танец похож на ритуал женской инициации, символическое оплодотворение, которое затем происходит в реальности.

Это свидетельствует, что взаимоотношения лесника и хозяйки поместья, несмотря на социальную пропасть, являются истинным браком, в отличие от официально зарегистрированных отношений с бароном Чаттерли, которые не подарили наследников.

Обновляющей силой в романе Д. Лоуренса становится телесное единение, через познания плотских наслаждений у героев наступает единство душ. В этом процессе растворения в партнере и в мире вокруг, живительной силе обновления видится аккумулятор для возрождения цивилизации, пережившей кризис и Первую мировую войну. В оппозиции мужского и женского, рации и чувства прослеживается параллель с аполлинийством и дионисийством, и так же эти два элемента в своем синтезе создают гармоничный мир. В процессе пляски бинарные оппозиции исчезают, происходит единство и зарождение идеала. Таким образом, описание танца становится важной частью романа «Любовник леди Чаттерли» Д. Г. Лоуренса, поскольку является символическим благословением и обретает сакральную окрашенность.

Rolf Straver (the Netherlands)

MELODIC SUITABILITY OF POETIC TRANSLATIONS

In Russia it seems to have been not uncommon to perform foreign vocal works in Russian, although they were originally (= musically) based on texts in a foreign language. Even Wagner's *Götterdämmerung* (The Twilight of the Gods) must have been performed as *Zakat Bogov*. I bought the Russian score as a student in Leningrad, during the late Soviet years. Such adaptations are intriguing for literary and musical reasons.

As a linguist I am interested in the art of translating poetry as faithfully to the original as possible. This is already a difficult task and very often the best result is still a compromise. The French even say: Traduire, c'est trahir or: translating is treason. Where to stay close to the

original? Where to sacrifice something less functional? Should a translation favour sound effects like rhyme and assonance, or focus on literal content? Should one maintain an original metaphor even if it might not be understood in a different culture? So many dilemmas to solve from only the language perspective.

As a composer, however, I attach equal importance to the relation between words and their position in a melodic line. The translator may therefore face problems of rhythmical/syntactical nature in the first place, such as differences in accent patterns or a considerable difference in the amount of words/syllables between the original version and a possible translation. There are also semantic aspects in the relation between melody and text: an important note or melisma expressing a non-expressive word (article, preposition etc.) would produce a ridiculous effect. Besides this, there are phonetic issues to be paid attention to. Closed vowels like [i] are unfit for high notes, the frequently occurring neutral vowel or schwa [ə] does not have sufficient sound colour to sustain a long note. These three facets are, in a nutshell, the additional problems for the translator desiring to make a new version of a poetic text that will fit to an existing melody.

Successful translation of poetry is an artistic act of the highest level. Add the various complexities of melodic suitability and it requires an almost superhuman artistry. In sharp contrast with this conclusion, nobody seems to care about the name of the translator, who remains an unknown soldier of literature and music.

In this presentation I will examine the ins and outs of adapting one of my vocal works to Russian. The composition, entitled 'Isfahan' for baritone and string quartet, is based on a Dutch poem, *De Tuinman en de Dood* (The gardener and the Grim Reaper) by Van Eyck. Will Russian translators succeed in adapting it, making it suitable for a performance in Russian during the final concert of the 2020 Congress?

СИНТЕЗ ИСКУССТВ В АУРЕ ВООБРАЖАЕМОГО

Художник раздвигает реальность, располагая в ней созданную. Произведение является воспринимаемому сознанию, но отделено от бытия изображённого и выраженного. Бытие для произведения – возможная подсказка смыслов, мигрирующих в своих изменениях от художника к зрителю. Произведение, как «квазисубъект» заполняет новой воображаемой экзистенцией пространство культуры и продуцирует её движение. Художник создаёт аналог присутствия, выступающий как эстетический объект, и схватывается образным сознанием как ирреальный. И именно благодаря своей ирреальности образ становится художественным.

Появление в произведении подобий реальных вещей не снижает общей иллюзорности, но служит конституированию воображаемого объекта посредством реального холста, куска мрамора или инсталляции из старых труб и арматуры. Вот откуда происходит незаинтересованность эстетического видения — остаётся ощущение «условного неправдоподобия».

Театр, как и любое искусство, каким бы «реалистическим» оно не представлялось, всегда остаётся условной иллюзией, существующей в воображаемом пространстве. Нематериальная природа воображаемого, сопричастность иллюзорному определяет чистоту и незаинтересованность, «ускользание в небытие». В художественной практике осуществляется вытеснение, кодирование и утаивание. Реализм лишь манипулирует изображением узнаваемых вещей, оставаясь, по сути, условным преобразованием. Художественное творчество, как приключения воображаемого, порождает новое воображаемое, морфологически разделяемое как событие, существующее в отдельном субъективном, но объединённое в произведении и опыте коллективного существования. Воображаемое в сфере искусства пронизывает культурные слои, утрачивает временную определённую, превращаясь в бесконечное цитирование, вариативность и включение в новые произведения.

Многочисленность примеров заимствования и применимости художественных образов для выражения ценностей и смыслов позволяет сопоставить это многообразие с общими вербальными формами, использованными для передачи смыслов. Характер воображаемого художественного заключается в каких-то особенных и уникальных свойствах. Сам текст становится предметом точного анализа, застывает в книге или картине как объекте, собирающем неопределённость воображаемого в устойчивую конструкцию. Текст произведения для своего понимания требует системы отсчёта смыслов – привязку исторического и культурного. Но его художественность разворачивается в дополнительных характеристиках, стремлении к предельности, когда смыслы обретают исчерпывающее значение – «когда ничего не прибавить и не убавить» – эстетическая законченность смысла. В то же время многообразие смыслов порождает их сшибку, пересечение и даже «взрыв, рассеяние смыслов» – создание плюрализма прочтения и разнообразие трактовок произведения. Хаос и паника, в которую попадает художественный текст в разнообразной оптике восприятия, повергает его в «организм» воспринимающего воображения, которое как в зеркале отражается необузданными чертами в «мусическом иступлении».

И. Б. Теплова (Санкт-Петербург)

КАРНАВАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ СОВРЕМЕННОЙ ИТАЛИИ: ФРИУЛИ-ВЕНЕЦИЯ-ДЖУЛИЯ (FRIULI-VENEZIA-GIULIA) – ПЕРЕСЕЧЕНИЕ ЭТНОСОВ И КУЛЬТУР

Область Фриули-Венеция-Джулия (Friuli-Venezia-Giulia) располагается в северо-восточной части Аппенинского полуострова и принадлежит зоне Юлианских Альп. Особенности культурной традиции, сложившейся в провинции, определяются историческим и ландшафтно-географическим контекстом (непосредственная близость Словении на востоке, и на севере – Австрии). Здесь

многие столетия проживают бок о бок представители романского, германского, славянского этносов (итальянцы, фриулы, словенцы, резриане).

Такое многообразие культурных традиций нашло отражение в праздновании традиционного карнавала, который и в XXI веке продолжает оставаться наиболее желанным, востребованным праздничным временем. Традиционный карнавал представляет собой синкретическое действо, в котором переплетены различные культурные коды (термин – Н.И.Толстого): вербальный, музыкальный, акциональный и др. В докладе использованы фотографии и видеоматериалы, выполненные автором во время карнаваловых празднований в 2015-2018 гг. В современной культурной практике можно наблюдать (а также и участвовать) карнавалы шествия и другие события этого периода, отражающие обрядовые практики, корни которых заключены в различиях культур этносов романского, германского и славянского и отражают различные культурные эпохи.

Празднование карнавала начинается со дня Богоявления (7 января) и завершается в Пепельную среду накануне периода сорокодневного поста, предшествующего Пасхе. В течение этого времени изготавливаются специальные маски, костюмы, совершается подготовка к карнавальным шествиям, которые происходят, как правило, в последние недели праздничного периода. Важными и обязательными событиями являются традиционные обходы домов односельчан, в первую очередь пожилых или немощных жителей. Участвующие в обходах персонажи карнавала – маскери (*maschere*), пустови (*pustovi*), которых сопровождают также и музыканты, играющие, главным образом, на гармониках, поздравляют хозяев, за что в ответ получают символическое вознаграждение. Традиционные маски (антропоморфные, зооморфные, социальные и др.), музыка и танцы являются обрядовыми символами и выполняют сакральные функции. В современной практике рождаются также новые персонажи, театрализованные представления, актуальные для нашего времени. При этом, жители провинции хорошо осведомлены об обрядовых нормах поведения и принимают их не только как дань уважения к традициям

своих предков, но и как абсолютно естественную необходимость современного мира. В Фриули-Венеция-Джулия карнавал хранит древние обряды, до нашего времени наполненные глубокими сакральными смыслами.

В докладе будут представлены материалы, посвященные трем традициям, одновременно существующим в этой зоне Юлианских Альп. Это – карнавал, представляющий романский тип, для которого характерны шествия, с участием как исторических масок и атрибутов, так и иных персонажей, вызванных к жизни современными культурными стереотипами. Иной тип карнавала отражает словенские традиции, для которых характерны архаичные, в первую очередь, зооморфные маски. Уникальные карнавальные празднества до наших дней удивительным образом сохранились на территории Резии, где центральными событиями являются уникальные карнавальные танцы и инструментальные наигрыши, а также – традиционные маски (*belli, brutti*). Как и многие столетия назад карнавал в наше время завершается похоронным шествием со специально изготовляемым каждый год обрядовым символом – персонажем *Babaz/Pust*, который, как и славянская Масленица, подлежит сожжению в знак приближающегося весеннего обновления.

Т. И. Теремова (Луганск)

«ТЕОРИЯ МУЗЫКИ» ГУСТАВА КАЛЬВЕ — МАЛОИЗВЕСТНАЯ СТРАНИЦА РОССИЙСКОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ

Становление и развитие музыкознания довольно обширно освещено в различных исследованиях. Мы имеем представление о культурах Древней Греции и Китая, Античности и Средневековья, эпохи Возрождения и более поздних периодов. Нам известны теории и выводы многих мыслителей от Пифагора (VI в. до н.э.), Аврелия Августина (IV – V вв.) и Гвидо д'Ареццо (XI в.) до Филиппо де Витри

(XIV в.), С. Броссара, Ж. Ж. Руссо, Ж.-Ф. Рамо, Дж. Б. Мартини и Ч. Бёрни (XVIII в.).

В России становление музыкознания происходило в конце XVII века. Ю. В. Келдыш отмечает, что «существовавшие уже в XV веке руководства по изучению крюкового письма, имели чисто прикладное значение и не содержат сведений собственно по теории музыки. Лишь в работах сторонников партесного пения И. Т. Коренева («Муสิกия», 60-е гг. XVII в.) и Н. П. Дилецкого («Мусийская грамматика», 70-е гг. XVII в.) сделана попытка создания рационалистически стройного и законченного учения о музыке» [1, с. 819]. В XVIII веке музыковедение еще не стало самостоятельной отраслью науки об искусстве. И только 30-40-е годы XIX века отмечены появлением многих критических статей В. Ф. Одоевского, Н. А. Мельгунова, В. П. Боткина, трудов А. Д. Улыбышева, В. Ленца. Середина XIX века, связанная с деятельностью А. Н. Серова, В. В. Стасова, Г. А. Лароша, является новым этапом в развитии русского музыкознания.

Однако в литературе о музыкознании в России почти не встречается имя Густава Гесса де Кальве, автора двухтомной «Теории музыки», которой в 2018 году исполнилось 200 лет со дня выхода в свет. Это первое в России музыковедческое исследование сыграло значительную роль в развитии музыкальной культуры. В отличие от труда Дилецкого, характерного своей рационалистической направленностью, Г. Г. де Кальве в своей «Теории музыки» в несколько возвышенной романтической манере затрагивает самые разные аспекты (некоторые – впервые) музыкознания и теории музыки.

Человек большой эрудиции, обладающий знаниями в различных отраслях науки, Г. де Кальве был известен современникам. Сведения о Кальве как журналисте приводят профессор С. А. Венгеров в «Источнике словаря русских писателей» и И. Ф. Масанов в «Словаре псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей». Как теоретик музыки Кальве отмечен в «Большой советской энцикло-

лопедии», «Музыкальной энциклопедии», в исследовании украинского музыковеда И. М. Миклашевского. А. А. Формозов работу Кальве по археологии относит к первым исследованиям каменного века в России. Наиболее полно биография Гесса де Кальве изложена в «Русском биографическом словаре» в статье Н. П. Чулкова (Москва, 1916 г.).

В годы создания «Теории музыки» (1816 – 1828) Г. Кальве был членом правления Луганского литейного завода. Луганский писатель Геннадий Довнар в конце XX века обратил внимание на необычную судьбу этой неординарной личности, изучая материалы Российского государственного исторического архива.

Занятия текущими делами, входящими в функции старшего члена правления, не могли удовлетворить человека кипучей энергии и мощного интеллекта, каким был доктор философии Г. Г. де Кальве. Его потребность в творчестве в те годы нашла выражение в научной и журналистской деятельности. В 1818 году в типографии Харьковского университета была издана на собственные средства его двухтомная «Теория музыки».

Во вступлении автор писал: «Цель моих трудов состоит в том, чтобы дать любителям музыки в России средства к лучшему понятию сего искусства. Мне кажется, что мы, Россияне, еще не имеем ни одного систематического сочинения, приспособленного к нынешней музыке, и что нет другой нации во вселенной, которая бы столько имела природных склонностей к сему искусству, как наша».

Работа Кальве «Теория музыки» по широте охвата вопросов истории и теории музыки являлась своего рода музыкальной энциклопедией и широко использовалась в качестве учебного пособия.

В настоящее время этот труд при изучении достаточно сложен из-за громоздкого литературного изложения, соответствующего времени 200-летней давности. Серьезную сложность представляют зашифрованные музыкальные примеры. Кальве не нашёл в Харькове гравёра для нотных вставок в текст и зашифровал (с пояснением) примеры буквами, цифрами, чёрточками и т.д.

Автор этих строк расшифровал примеры и адаптировал текст для удобства прочтения нашими современниками.

Литература

1. Келдыш Ю. В. Музыкаведение / Ю. В. Келдыш // Музыкальная энциклопедия в 6 тт. Том 3. – М.: Советская энциклопедия, 1976. – 1104 с.

Е. В. Тимофеева (Екатеринбург)

ИССЛЕДОВАНИЕ СУЩНОСТИ И БАЗОВЫХ ХАРАКТЕРИСТИК МИФОЛОГЕМЫ ДОБРА И ЗЛА В ФИЛОСОФИИ ИСКУССТВА И СОВРЕМЕННОЙ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ: В ТЕОРИИ И НА ПРАКТИКЕ

Термин «мифологема» применяют для обозначения мифологических образов, сцен, сюжетов, которые отличаются универсальностью, глобальностью и имеют широкое распространение в культурах народов мира и неизбежно отражаются в современном искусстве. Сходным по смыслу с этим понятием является термин «мифологический архетип». Но что касается понятия «мифологема», оно было введено в научный оборот К. Кереньи и Г. Юнгом в работе «Введение в сущность мифологии».

Значение термина имеет двойственный характер, то есть часто может одно подменяться другим. Это касается как глобальных проблем, так и отдельных элементов, которые сознательно либо бессознательно могут подменяться, наделяться иным смыслом. Примером таких мифологем являются: мифологема всемогущего героя-бойца, который один идет против всех и все побеждает, мифологема мудреца, мифологема идеального человека, мифологема мечты и ее непременно исполнения и другие. Что касается мифологемы «добро и зло», она актуальна на все времена. Именно это

направление современной массовой культуре и новых направлений в искусстве, могут трактовать и представлять в разных целях, в зависимости от целей того, кто использует такую мифологию.

Выглядеть такая мифология может по-разному и встречается она в любой сфере. Так, например, одним из вариантов материализованного мифа является реклама, где творчески представлен некий ореол, архетип и миф. Через архетипы повышается степень воздействия рекламных технологий. В определенной степени реклама формирует такие, актуальные для современности, ценности, выделяет тип героя фильмов.

При этом в настоящее время у людей почти нет тех критериев, по которым можно понимать что такое хорошо и что такое плохо. Особенно это касается сферы новых современных форм искусства и массовой культуры, которая исполняет пропагандирующую роль.

Поэтому любое направление принято понимать субъективно. Вместе с тем, такие технологии носят массовый характер, поскольку, попадая в массы людей, идеи, «будто бы» пригодные для восприятия, проникают к людям, воспринимаются и неизбежно оседают в сознании.

Получается, что любая информация, с которой сталкивается человек отображается в его восприятии. Это может быть информация из газет, журналов, фильмов, рекламы, радио, телевизора, интернета, рекламных стендов, листовок, объявлений. Сюда же относятся музыка, отдельные песенные композиции, реклама и даже отдельные идеи, которые выражают авторы, композиторы, ведущие радио, телевидения или интернет-программ. Интервью известных людей, примеры из их жизни, творчества, мелодии и мотивы, которые доступны восприятию другими людьми.

Это определенная информация, которая также воспринимается человеком и в определенной форме «оседает» в сознании. Очень часто это мы можем заметить в том, что какая-то песня со странным и не слишком приятным содержанием «задерживается в голове» и, бывает, что прилипает, как назойливая муха. Вероятно,

из-за избытка разной информации ощущается усталость, некоторый информационный перегруз в восприятии.

Сложность здесь состоит в том, что без определенных сформированных у человека понятиях о добре и зле трудно опознать что в представленном массиве информации действительно является добром или злом.

Субъективное понимание в итоге воздействует на развитие общества, на которое современное искусство и массовая культура распространяется и все это имеет свое отражение в обществе, находит определенный отклик и получает дальнейшее развитие.

Е. А. Тимощук (Владимир)

СИНТЕЗ ИСКУССТВ В ФЕНОМЕНОЛОГИИ Р. ИНГАРДЕНА

Р. Ингарден — ученик Э. Гуссерля, основателя философского учения феноменологии. Феноменология — это учение о предпосылках всякого мышления. Вследствие того, что в феноменологии делается упор на исследовании актов сознания, онтологическая тематика у Гуссерля не имеет самостоятельного значения. Оставаясь на феноменологических позициях, Р. Ингарден проводит интенциональный анализ художественных практик и их социокультурных объектов.

Концептуальный каркас польского феноменолога состоит в следующем:

- бытие художественных объектов не идеально и не материально, оно принадлежит к интенциональному классу;
- произведение искусства – это многослойный продукт автора и реципиентов;
- познание художественного произведения осуществляется с помощью конкретизации – процесса активизации несказанного с помощью творческой интенциональности субъекта.

Несмотря на то, что Ингарден использовал в качестве объекта исследования музыкальные произведения, архитектуру, живопись, именно художественная литература послужила лучшим материалом для исследования «идеального мира» и «потока сознания». Литературное творчество предоставляет феноменологу все возможности по раскрытию феноменов сознания в объективированном виде, так как оно совмещает несколько планов повествования.

Существование литературного произведения зависит идеальных значений, которые вызывает звучание текста. Происхождение такого рода объектов польский эстетик считал деривационно-интенциональным: бытие реальных физических вещей выступает основанием существования художественных образов наряду с интенциональными актами сознания как причиной порождения художественных объектов. К такого рода объектам можно отнести все культурные артефакты. Эстетические объекты синтезируют «точки неопределённости» или узловыми моменты актуализации артефакта. В процессе обращения к эстетическому объекту на стыках точек неопределенности происходит конкретизация (у Гуссерля это называется переживание аспектов интенциональных актов).

Эволюция идей феноменологии занимает несколько веков. Если у Канта разум синтезирует трансцендентальные формы, составляющие подлинное и независимое бытие, то «Феноменология духа» Гегеля раскрывает эволюцию форм сознания в своём движении к абсолютной идее. Гуссерль вкладывает в феноменологию новый смысл. Для него она означает дескриптивный метод на основе которого может быть построена строгая философия. Ингарден раскрывает бытие общества на инструментарии искусства, используя такие категории, как многослойность, конститутивность, интенциональность, конкретизация, интерсубъективность, жизненный мир.

Набор категорий социокультурной феноменологии позволяет Ингардену описать искусство как интенциональный жизненный мир, который сочетает в себе множественность проекций (слоёв), будучи субъективным конструктом и объективным документом реальности, предметом знания и эстетических суждений вкуса. Полионтизм искусства соответствует сложному состоянию

общества, находящегося в динамике традиции и новации. Интерпретация искусства как как особой формы интенционального бытия позволила Ингардену позиционировать онтичность художественной сферы рядом с идеальным, реальным, духовным бытием, демонстрируя сложность, многослойность, ризоматичность, эмерджентность бытия.

Е. А. Трофимова (Санкт-Петербург)

РЕАКТУАЛИЗАЦИЯ ПОНЯТИЯ “КРАСОТА” В СОВРЕМЕННОЙ БОГОСЛОВСКОЙ ЭСТЕТИКЕ

Не секрет, что современная эстетика занимается самыми разными феноменами от китча до видеоигр. Рассуждения о красоте как таковой кажутся излишне классицистскими и устаревшими. Однако неизвестная широкому отечественному читателю богословская эстетика, возникшая в середине XXго века в Швейцарии, оперирует именно классическими категориями: продолжая мысль католического теолога Ханса Урса фон Бальтазара и советского академика Сергея Сергеевича Аверинцева, она ставит предельный вопрос возвращения красоты в реальность. Ученые опираются на святоотеческую (Аврелий Августин, Бонавентура и др) и феноменологическую традицию,

продолжая идеи Мартина Хайдеггера и Жана-Люка Мариона (Девид Бенгли Харт, Джон Пантелеимон Мануссакис). Сегодня разработкой богословской эстетики в СНГ занимаются преимущественно Олег Борисович Давыдов (ДВФУ) и Александр Семенович Филоненко (ХНУ им. Казарина). Цель данного доклада - выявить цель обращения к “устаревшему” понятию красоты и проследить, на каком основании и в каких формах богословская эстетика совершает возвращение к платоновским категориям Добра, Истины и Красоты, переосмысляя их с помощью феноменологии и христианского богословия.

Актуальность синтеза богословия и эстетики проявляется особенно отчетливо в современном ощущении дереализации, «утраты реальности» — можно вспомнить «спор о подлинности» Хайдеггера и Адорно, обратиться к работам Бодрийяра или Ги Дебора. Именно обретение новой реальности и становится главной задачей богословской эстетики: последняя призвана убедить “общество риска” в необходимости вслушивания в бытие и участия в нем, т.к. красота, согласно древнегреческому первоисточнику, есть призыв к действию и со-участию (to kalon - красота = kaleo, призыв, притягательность). Богословская эстетика представляет собой альтернативу классической философской эстетике - она предлагает осмыслять красоту мира, не прибегая к деконструкции или моральному поучению, но призывая к личному эстетическому опыту видения реальности не как простой данности или пространства для самовыражения мыслящего субъекта. Для теоэстетики реальность становится сиянием красоты, Славы Божией: мысля красоту, субъект уже не может оставаться в рамках привычной парадигмы, полной исключительно потребления и прочих подобиий подобиий.

Е.Н. Устюгова (Санкт-Петербург)

СТИЛЬ КАК МЕТАЯЗЫК ПОЛИЛОГА КУЛЬТУРНЫХ СМЫСЛОВ

1. Стилль является способом формообразования в разных сферах культуры (мышлении, искусстве, науке, поведении). Важнейшие функции этого типа формообразования: структурирующая и коммуникативная, через которые осуществляется полилог культурных смыслов. Будучи формой взаимодействия множества значений в культурном пространстве, стилль является метаязыком культуры, говорящим о соорганизации конкретных феноменов культуры в исторических горизонтах целостной системы культуры.

Стиль как внутренняя форма, пронизывает разные языки культуры общей смысловой архитектоникой, соединяя между собой разные сферы культуры, а также осуществляя интеграцию взаимодействий внутри каждой из них. Внутренняя форма действует на уровне значений, обладая значительной свободой от знаковой конкретности языка, и может проецироваться в различные предметные сферы.

2. Элементы стилевой целостности связаны не по принципу сходства, а для выражения соотнесенности ценностных ориентаций деятельности человека как субъекта культуры. Исходя из взаимосотнесенности различных возможных путей и позиций внутри культуры, субъект деятельности вырабатывает свой стиль.

Стиль является формой полилога в историческом пространстве культуры и искусства, как символически выраженный поток смысловых соотнесений, обозначаемых границами стилей и их перекличкой. Стилиевые смыслы проступают и функционируют в своей культурно-ценностной содержательности только в n-мерном культурном символическом пространстве. Стиль – смысл пограничности, как пересечения границ смыслов.

3. Специфика символического языка стиля состоит в его эстетической природе, согласно которой духовные смыслы выражаются через предметную конкретность языка. В искусстве стилетворчество разворачивается наиболее полно. Эстетическая целостность художественного стиля – смыслоорганизующее начало художественного целого, в содержание которого входят и композиция, и личность художника, и отношение к традиции, и весь духовный контекст искусства, культуры и истории, в котором рождается произведение. Художественные стили осуществляют полилог между индивидуальностями, видами искусства, творческими направлениями и историческими формами. Но смыслообразующий центр стиля находится не внутри художественного образа, а в субъекте деятельности, поэтому в искусстве проявляются общие для всех сфер культуры закономерности стилеобразования.

4. Основные функции стиля: структурирующая и коммуникативная. В ходе взаимного соотнесения идей, идеалов, нравственных, религиозных, философских, художественных исканий конституируются модели субъектности, получающие через стилевые формы воспринимаемые очертания и выразительность образа. Соотнося с этими образами свою жизнь, человек вырабатывает форму своей культурной идентичности, выводя ее за рамки произвольности и единичности. Обретая стилевой язык, индивидуальность вступает в языковое сообщество, отклоняясь от существующих границ рождением новых смысло-форм, и тем самым дает импульс развития культуры как открытой языковой системы.

5. Стиль играет в культуре роль медиума, через действие которого осуществляется ценностное общение субъектов культуры:

стилевые взаимодействия указывают на полюса притяжения и отталкивания, поддерживающие напряженность обменных процессов в жизни культуры. Стиль наделяет выражением внутреннюю дистанцированность и одновременно соотнесенность и связанность различных идентичностей в жизненном мире;

стилевые смысло-образы свободно перемещаются в теле культуры, связывая между собой разные сферы и языки культуры общим ценностным смыслом;

стиль выступает посредником между ценностными ориентациями культуры и профессиональной деятельностью человека, внедряя в нее гуманитарные смыслы и давая человеку возможность осознать себя в ней как субъекта культуры.

6. Вступление нового стиля в языковую систему культуры порождает её структурное и смысловое развитие, дает начало новому циклу идентификаций. Стиль выражает соотношение власти существующих моделей культуры и свободы выбора другого пути, то есть устанавливает меру альтернативности культуры. Он является каналом перехода культуры из потенциального в реальное состояние и, наоборот — от смыслов к стилевым структурам, от структур — через интерпретацию — к новым смыслам, от них — новым структурам.

Таким образом, стиль стимулирует развитие культуры как языкового сообщества субъектов и активизирует общение различных форм культурной идентичности (индивидуальных, групповых, макроисторических).

Michael Haverkamp (Cologne, Germany)

VISUAL ASPECTS INCORPORATED INTO THE MUSIC OF THE EIGHTEENTH CENTURY

During the eighteenth century, the expression of multisensory content by means of music has been very popular amongst composers and the audience. This way of painting with music was mainly applied within vocal compositions, but also for instrumental works. Its plausibility has already been discussed during that time, with a focus on aesthetic criteria. Literature contains a variety of analytic approaches regarding visual references composed by Johann Sebastian Bach, Georg Philipp Telemann, Antonio Vivaldi, and many others. Visual references increased the stimulation of emotions within opera music and songs (“Oden”). The expression of affects was a major task to enhance empathy of the listeners. Furthermore, according to the philosopher Christian Wolff, religious lyrics required a specific clarity of expression and illustration of the words. Beside cantatas and oratorios, this was particularly important for passion music. It is exemplified within oratorio passions by Johann Sebastian Bach (St Matthew and St John Passion) and Georg Philipp Telemann (e.g. Brockes Passion). This also applies to the many responsorial passions composed by Telemann which in contrast to the free text of oratorio passions are strictly based on Bible lyrics. The approaches of both composers, however, are quite different: J.S. Bach applies a “mathematical momentum” whereas Telemann demonstrates a “sensualistic trait” [Geck, 2017]. Exemplification of Gods working (Divine providence) in the sacred music gained particular importance in the context of Physico-theology of the age of Enlightenment. It required an

audible imitation of nature, which thus gained increasing importance during the eighteenth century [Schleuning, 1998]. Beyond that, references towards nature were used to illustrate programmatic aspects of orchestral works. Some examples can be found within: overtures/suites by Georg Philipp Telemann, “Die Schöpfung” by Joseph Haydn or “Le portrait musical de la nature” by Justin Heinrich Knecht. Such references have also been included into chamber music, amongst many others by Heinrich Ignaz Franz Biber, Antoni Vivaldi and Jean-Philippe Rameau. Overall, the naturalness of musical expression was seen as a significant criterion of aesthetical appearance.

Various debates regarding the musical content focused on the question whether painting with music should imitate nature or must be limited to illustration of emotions. A connection of both aspects circumvents the debate. As an example, a motif which sounds like a tempest is in-parallel capable to point to a storm of emotions. Similarly, the motif of tears used by J.S. Bach within his St Matthew Passion acts as both a physical description of falling tears and emotion, thus stimulating the listener’s empathy with the suffering of Jesus (BWV 244, aria, alto). With view to the high frequency of occurrence of visual references during that era it can be concluded that such multisensory connections were well accepted not only by the experts, but by the majority of the listeners.

In order to enable a broad acceptance of painting with music by the listeners, it is not sufficient to refer to the visual field by means of individual, genuine synesthetic connections.

Instead, an expanded term of synesthesia needs to include common ways of perceptual connections between the senses [Haverkamp, 2013]. In fact, the word synesthesia is already often been used with a somewhat extended meaning. Painting with music makes use of cross-sensory correspondences and associative (iconic) content. This can be exemplified by analysis of musical expressions of lightning and thunder. The cross-motif which appears in passion music by J.S. Bach, however, shows that even symbolic content serves for interaction of the senses. Moreover, a mathematical correlation of music features and visual elements can be approached. The last-mentioned intentional and abstract way of connecting the senses has not been used for music painting during

the eighteenth century. In the twentieth century, however, it was frequently used in the other direction: from the auditory to the visual field. In that manner compositions by J.S. Bach were visualised by means of mathematical schemes.

Music painting within the eighteenth century often refers to light. As examples, it occurs as a glaring light for an annunciation scene (Georg Philipp Telemann: Christmas Cantata 1761, TWV 1:1334) or as soft light in the adoration of the sun by the Inca (Jean-Philippe Rameau: *Les Indes Galantes*, 1735, *Prélude pour l'adoration du soleil*). Another popular application of music painting of a glaring light is the lightning as part of the natural scenery of a thunderstorm. For the listener, thunder is illustrated by imitation of its sounds via onomatopoeia, whereas the lightning is plausible via a cross-modal correspondence. When looking at the score, however, the lightning is traceable via an analogy within the visual field (visual to visual), whereas the plausibility of thunder is achieved via a cross-modal correspondence, which makes an agglomerate of notes look loud and threatening.

The tone colour plays an important role in the music of the eighteenth century. It is conveyed via distinct timbres of solo instruments (German: *Spaltklang*) or by colouring of string instrument sound by wind instruments (*colla parte*). As iconic reference to visual sensation, particularly to the colour, it is very important for painting with music.

Besides visual features like brightness and colour, sounds well correlate to movement. This frequently occurs with many examples, like blazing flames (Georg Friedrich Händel), rotary movement observed in a fencing school (Johann Heinrich Schmelzer), or even the moving planets when the celestial mechanics is envisioned (Georg Philipp Telemann).

The tendency to include visual aspects into compositions did not change during the nineteenth and even the twentieth century. Expression of affects and natural phenomena still played an important role. In order to understand all facets of painting with sound and music, a holistic concept of synesthesia as described is beneficial which includes all types of cross-modal connections.

М.Н. Цветаева (Санкт-Петербург)

СИНТЕЗ ИСКУССТВ В ЯЗЫЧЕСКОЙ И ХРИСТИАНСКОЙ КУЛЬТУРЕ: ПРОБЛЕМЫ ДУХОВНО-ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ЦЕЛОСТНОСТИ

В представленном докладе речь пойдет о теоретических проблемах синтеза искусств на примере сравнительного анализа первобытной культуры, Древнего Востока с восточно-христианским искусством. Данный ракурс позволит определить специфику синкретизма языческого и христианского миропонимания, мистериальных представлений человека Ветхого и Нового Завета, онтологических и символично-психологических его оснований. Базой для методологии является духовно-эстетическая целостность, связанная с духовно-душевно-телесными образами бытия, актуальными для анализа церковного, классического и современного искусства. На примерах восточного искусства и иконописи будут представлены сферы богочеловеческого организма культуры, связи Бог-человек-космос-текст, проявленных в идее Храма-Домостроительства, жанровом многообразии, архетипах сознания и мифопоэтическом творчестве.. Троичная структура человека и вселенной, система образного мышления, определенная в трудах преп. Иоанна Дамаскина, соотношение сверхсознания и бессознания наиболее полно раскрывается в христианской онтологии и антропологии. Библейские представления синестезии и синтеза искусств, соотношение Слова и Образа, культ и символика Числа, Меры и Ритма, формирующих понятие Гармонии в древних культурах, оказывают влияние на духовно-эстетическое взаимодействие музыкального и изобразительного искусства, развитие театра, кино, современных визуальных практик мистериального понимания жизни. Принципы целостности и троичности бытия говорят об извечной связи ритуала, магико-эстетической деятельности с развитием культуры, позволяя раскрывать художественное произведение как эволюции духовной жизни народа. Религиозно-философские основания триады Истины, Благо и Красоты, в которых отражается дух и психология времени, расширяют

палитру искусствоведческого анализа, категории стиля, невербального и пространственно-цветового языка символов.

К основным сферам, формирующим теоретико-методологическую базу для анализа синтеза и полилога древнего и Нового мышления, относятся богословие планы: сотериологический, литургический, онтологический, символический, нравственно-психологический и анагогический. В докладе они будут проиллюстрированы на примерах мифов первобытного и древнеегипетского искусства, обряда психостасии, принципов иконичности и целостности древнерусской живописи («Троица», А.Рублева, «Сошествие во ад», житийный иконы, например, первоверховных апостолов Петра и Павла). Богословский анализ художественного произведения позволяет выявить мировоззренческие горизонты эпохи как классического, так и неклассического языка, онтологию гармонии и дисгармонии как генеральную линию развития современной культуры. Таким образом, исследование полилога и синтеза направляет к познанию семантической и семиотической природы Первообраза, способствуя преобразению творческой личности.

***С. В. Чебанов** (Санкт-Петербург)*

ЦВЕТ, ВКУС, ЗАПАХ, ЗВУК ... КАК ЭМАНАЦИИ ПЕРВОСУЩЕГО И ИХ СИНЕСТЕТИЧЕСКИЕ ОТНОШЕНИЯ

В 1970-ые годы в работах В.В.Налимова было развито представление о семантике ритма (Дрогалина Ж.А., Налимов В.В. Семантика ритма: ритм как непосредственное вхождение в континуальный поток образов // Бессознательное. Т. 3 Тбилиси, 1978). По сути это обсуждение синестезии ритма и смысла. В таком своем качестве обсуждение ритма оказалось внесено в область обсуждения таких фундаментальных категорий как смысл, форма, число, энергия, цвет, звук, вкус в их физическом, физиологическом, психоло-

гическом, эстетическом и натурфилософском аспектах. В указанном контексте смысл, форма, число, энергия, цвет, звук, вкус могут рассматриваться в качестве первоэманаций единого. Форма, число, ритм, энергия, цвет, запах, вкус, смысл – воспринимаемые экспертами умозрительно (ср. у Аристотеля: ум – орган чувств для восприятия формы) или субсенсорно. Однако, в современной культуре отсутствует целенаправленное обучение умозрению и средств передачи его результатов в культурных эстафетах, а субсенсорное восприятие рассматривается как уникальная невоспроизводимая особенность индивидуального восприятия (хотя и то, и другое может быть положено в основу профессионального отбора). Поэтому результаты таких экспертных оценок всегда кажутся сомнительными.

В силу отмеченного обстоятельства ищутся пути инструментального изучения указанных сущностей, для чего осуществляется замещение сущностей феноменами (например, вместо форм изучаются фигуры). Примером такого изучения может быть изучение формы, что, по мысли И.В.Гёте является предметом морфологии, на основании изучения фигур, осуществляемой по Гёте в анатомии. Центральной категорией при этом является категория гомологии, посредством которой устанавливаются соответствия фигур реализации одной формы. Одним из интереснейших направлений такого изучения является представление о рефрене С.В.Мейена. Рефрен при этом понимается как совокупность фигур (форм фигур), реализующих форму с указанием возможных переходов между фигурами и их частотами. В настоящее время подобные рефрены выявлены для расчленения листоподобных органов живых организмов, их жилкования, членения тела членистых, костюмов, групп симметрии кристаллов, гласных звуков, парадигм в языках, химических элементов и т.д.

Однако при этом оказывается, что часто имеет место синестезия перечисленных реалий (при широкой распространенности синестезии звука и цвета – изучалась инструментально Н.А.Бернштейном на примере К.К.Сараждева, ритма и звука и т.д.), что может рассматриваться как перевыражение первоэманаций друг через друга.

Наличие феномена такого перевыражения позволяет обсуждать последнее и в аспекте эстетики, что открывает пути специфического как эстетического творчества (на чём базируется эстетика природы, включая биоэстетику, эстетику ландшафта и т.д.), так и художественного творчества человека.

А. И. Чекменев (Москва)

ИДЕИ «СИНТЕТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА» АРТУРА ЛУРЬЕ В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРНОГО ДИСКУРСА РУБЕЖА XIX-XX ВЕКОВ

Доклад посвящен анализу концепции синтеза искусств, которая в конце XIX — начале XX веков становится одной из ведущих тенденций композиторского творчества. Скрябинский проект создания синтетического произведения отражает поиски условий осуществления тотального синтеза, итогом которого становится универсальная семиосистема – язык, представляющий собой синтез всех существующих способов и средств выразительности, на котором была бы написана его Мистерия.

Обосновано, что, продолжив идеи А.Н. Скрябина, А. Лурье создал оригинальный вариант воплощения их в своем творчестве. Примером реализации синтетического авангардного проекта с участием А. Лурье являются театральные постановки сочинений В. Хлебникова «Ошибки Смерти», «Госпожа Ленън» и «13 в воздухе», осуществленные «дружиной искусств в числе 13 человек» (В. Хлебников, В. Татлин и др.). В статье «На распутье», написанной пятью годами позже (1919 г.), А. Лурье дал собственное определение «синтетическому искусству» — это «синтез, взаимоотношение и взаимодействие слова, звука и цвета, и наконец, органическое взаимодействие искусств (не механическое их соединение), представляющее собой естественный, непринужденный переход с чистого языка одного искусства на язык другого».

Музыкальное мышление XX века, полагал А. Лурье, переживает этап стремительной трансформации. Осмысление процесса эволюции музыкального языка, усложняющегося и стремящегося к самораскрытию потенциальных возможностей музыкальной формы, происходит у А. Лурье в контексте «евразийских» идей, находящихся в центре культурного дискурса рубежа XIX-XX веков. В публикациях А. Лурье в журнале «Евразия», сборнике «Версты» композитор обсуждает пути развития отечественной композиторской школы (статьи «Пути русской школы», 1932, «Музыка Стравинского», 1926, «Линии эволюции русской музыки», 1944). По мнению А. Лурье, музыкальные «революции», произошедшие в русской композиторской школе (гармоническая – в творчестве А. Н. Скрябина и ритмическая – в музыкальном наследии И. Ф. Стравинского) должны сформировать новый тип «незападного» слышания элементов музыкального языка. Вместе с тем, эволюция музыкального языка не отменяет, а обогащает и усиливает характерное для отечественного искусства стремление к выражению художественными средствами культурозначимых философских и религиозных идей. Данное заключение позволяет композитору прийти к проективным, устремленным в будущее выводам о перспективе лидирующего положения русского искусства в пространстве мировой культуры.

Выявлено, что в «Синтезах» масштабному скрябинскому проекту синтетического действия, объединяющего все виды искусств, композитор противопоставил реализацию синтезирующей идеи в жанре фортепианной миниатюры. Цикл был написан в период интенсивных творческих экспериментов, двумя годами после написания «Прелюдии для рояля с высшим хроматизмом» (1912 г.) и за год до создания эпохальных «Форм в воздухе» (1915 г.).

Цикл «Синтезы» — уникальное по своей глубине замысла, методу реализации и звучанию произведение. Тема синтеза раскрывается широко и многогранно: как в значении «синтезирования» — то есть создания звукоряда, т.н. «кристаллизации», так и в сочетании мелодических, интервальных, ритмических, динамических, ар-

тикуляционных элементов. Художественной задачей цикла становится реализация потенциала колористической, сонористической и формообразующих свойств диссонантных созвучий и интервалов в рамках 12-тоновой системы. Для того, чтобы избежать излишней «математизации», свойственной серийной технике, А. Лурье заменяет тональность на особые созвучия — Центральные Элементы, интервальные соотношения которых становятся основным средством построения и развития музыкального материала. Основным драматургическим принципом «Синтезов» является «проращение», перерождение начального «первоэлемента», содержащего импульсы дальнейшего развития, и финальное обретение «всеобъемлющего» звучания.

Сделан вывод о том, что итогом эстетической программы А. Лурье являлась идея утверждения в сознании современников необходимости революционного преобразования музыкальной формы, достижения «трансцендентального единства ее элементов и онтологизации музыкального проживания» (Вишневецкий И.Г.). Каждый музыкальный элемент раскрывает внутри своей сущности диалектические потенции. Данная идея нашла в дальнейшем свое воплощение в творчестве П. Булеза, К. Штокгаузена, особое внимание уделявших западным восточным духовным учениям.

С. Ф. Чертов (Санкт-Петербург)

О СИНТЕЗЕ СЕМИОТИЧЕСКИХ СРЕДСТВ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

Всякое произведение искусства строит «сложно построенный смысл» (Ю. М. Лотман). Это справедливо не только для синтетических искусств, вроде оперы или кино, где объединяются различные выразительные и изобразительные средства, но и для тех, средства которых, казалось бы, более однородны, как, скажем, живопись, или инструментальная музыка.

Такие несловесные искусства, содержат смыслы, построенные на инфралоогических (в терминах Ж. Пиаже) уровнях сознания. На этих уровнях создаются планы действий, схемы восприятия, образы разных видов и модальностей. На таких инфралоогических уровнях происходит мышление композитора, архитектора или живописца, для которых основным рабочим материалом оказывается не слово, а становятся разнородные невербальные средства выражения смыслов.

Выразительные и изобразительные средства, в которых осуществляется и выражается такое мышление, группируются в семиотические системы, невербального характера. Их существенные отличия от вербального языка связаны, в первую очередь, с тем, что они регламентируют создание и интерпретацию не произвольных знаков, а сигналов и индексов, которые могут иметь еще природное происхождение, хотя модифицируются в культуре и специально разрабатываются в искусстве.

Таковы, в частности, синестетические коды – те, с помощью которых пробуждается и выражается синестезия в узком смысле – такая связь ощущений, когда возбуждение какой-то одной из их модальностей вызывает квазисенсорные образы другой (цветовой слух, звуковое зрение и т.п.). Каждый такой код регулирует связи одной из модальностей с квазисенсорными образами какой-то другой. Например, в живописи, это связи видимых форм с тактильными образами, цветов – с тепловыми ощущениями или со звуками и др. Можно различать даже в рамках одних только визуальных синестетических кодов подклассы морфических и хроматических кодов, план выражения которых создается элементами, соответственно, формы и цвета. К ним примыкает и архитектурный код, который отличается от них тем, что регулирует связи форм и цветов уже с кинестетическими образами тяжести или легкости, подъема или падения, равновесия или неравновесия и т.п. Хотя этот код связывается с выразительными средствами, прежде всего, архитектуры, он в большей или меньшей степени участвует и в ансамбле выразительных средств других пространственных искусств, включая живопись.

Инфралогический характер имеет и ряд других визуально-пространственных кодов: узнавания, перцептографии, предметно-функциональный код и др. (см. подробнее: Л. Чертов, «Знаковая призма», М. 2014).

Эти коды совместно участвуют в ансамбле семиотических средств, благодаря которым художественное произведение способно содержать разнообразные смыслы. В таком ансамбле они вступают в разные отношения друг к другу, могут быть функционально зависимыми один от другого или свободно дополнять друг друга, быть в отношениях, субординации, координации или дискоординации.

В этом взаимодействии инфралогических кодов, так же, как и в их связях со средствами вербального языка, создается синтез их семиотических средств. Состав этих кодов и характер их взаимных отношений зависит от вида искусства, от его трактовки в том или ином художественном направлении и от индивидуальных особенностей художников. В любом случае, всякое художественное произведение строится как гетерогенный текст, в котором разные семиотические системы не дублируют друг друга, а согласованно участвуют в создании единого сложного смысла.

М. М. Шубаева (Москва)

РЕЖИССЕРСКАЯ ПОЛИСТИЛИСТИКА КАК ФАКТОР АКТИВИЗАЦИИ ПОЛИЛОГА ТЕАТРАЛЬНЫХ ФОРМ

Содержательную основу планируемого текста составляет эстетический анализ проблематики жанрово-стилевого синтеза в театральной культуре в ракурсе режиссерского творчества в контексте модерна и постмодерна. Новизна авторского подхода к феномену режиссерской полистилистики состоит в раскрытии проблемы субъектности полилога театральных форм через призму понятий

М.М. Бахтина «Большое время», «мотивационный контекст творчества» и «диалог культур».

Наиболее явно и проблематично аксиологическое, художественно-творческое и эстетическое измерения института театра предстают в онтологии типологического и художественного разнообразия спектаклей как синтетической целостности. Динамика жанрово-стилевого синтеза в театральном искусстве обусловлена не только культурным контекстом каждой эпохи и доминирующим в ней эстетическим идеалом, но и таким субъективным фактором, как возникновение на рубеже XIX-XX вв. новой творческой профессии – режиссера. Трансформация драматургического театра в режиссёрский в немалой степени сказалась на процессах и формах синтеза искусств, вследствие чего и возникает научая целесообразность осмысления полистилистики театральной режиссуры.

Ценностно-смысловое пространство модерна и постмодерна включает множество разнородных художественных течений, обусловивших «мозаичность» культурной реальности. Естественно, что и институт театра был также вовлечен в «броуновское движение» различных творческих платформ и режиссерских позиций, в возрастание темпов смены установок на поэтику и эстетику спектакля, а также на жанровую эволюцию в театральной культуре.

Движение от просветительского концепта театра как школы жизни в Новое время к театру мировоззренческих исканий и экспериментальных проб в пору модерна в немалой степени связано с инновациями формобразования на основе синтеза различных языков искусства. Ещё более концептуально и экспрессивно режиссерская установка на синестезию в сфере театрального искусства актуализировалась в реалиях постмодерна. Многовековая традиция интеллектуально-эстетического отношения к пьесе как смысловой первооснове спектакля постепенно оттеснялась иным подходом – идеей самоценности режиссерской интерпретации и формотворческой игры с драматургическим текстом посредством максимального использования синтеза творческих возможностей актеров и выразительных средств смежных искусств.

По мере накопления театральных образцов режиссерского творчества как процесса воплощения драматургии на сцене в соответствии не столько с авторским, сколько с собственным видением, возрастала потребность в полилоге вокруг данного явления художественной культуры. Особенно остро эстетическая целесообразность сопряжения различных точек зрения на *pro et contra* режиссерской полистилистики как специфического катализатора синтеза искусств на сцене ощущается в связи с опытом художественного экспериментирования.

В ряду субъективных факторов художественного экспериментирования заметное место занимают: эстетизация концепта «свобода творчества»; создание альтернативных объединений деятелей искусства; развитие студийных форм освоения реформаторских идей в сфере драматического и музыкального театра; культивирование самоценности авторского «Эго». Яркими подтверждениями социокультурных и экзистенциальных детерминант экспериментирования в художественной культуре являются творческие практики таких «знаковых» периодов развития искусства, как Ренессанс, Серебряный век, XX столетие.

Поскольку субъектность художественного опыта «приобретений и утрат» неотделима от уникальности режиссерского мировидения и дарования, особое внимание предполагается сконцентрировать на индивидуальных особенностях концептуального и практического подходов к созданию театрального текста «знаковых» постановщиков. С этой точки зрения особого внимания заслуживают постановки-вызовы Николая Коляды, Дмитрия Крымова в сопоставлении с творческими установками и стилями Льва Додина, Роберта Стуруа и Римаса Туминаса. Таким образом, расширение границ творческого полилога в сфере театрального искусства является одной из тенденций динамики художественной культуры как «пространства собственных имён» (Ю.М. Лотман).

ШУМ, СТИХАНИЕ, СИНЕСТЕЗИС: ОТ КОНСТАНТ — К ИСПОЛНЕНИЮ

Как основание симптоматики, шум находится в фокусе внимания профессионально-диагностических практик (в частности, лечебных): шумы специфицируются, причем приходится культивировать особые типы синестезии. Феноменология шума связана с невозможностью исключить из звучащего мира то, что присутствует в качестве «прочего». Спонтанную природу этого присутствия можно истолковать в связи с синестезисом /эвристикой блуждания. Но шум не в меньшей степени связан с «вибрационным чувством», равно как и с интуицией дыхания, тоже включающей в себя многообразие кинестетических и осязательных компонентов. Говоря о практиках, культивирующих такие «синестетические комплексы» можно вспомнить такой жанр рекреативной направленности, как «голоса природы» («дыхание природы»). Но прежде всего синестезисом поддерживается органон восприятия музыки. В контексте дыхания как некоего исполнения шум уже не противопоставлен звуку, не противопоставляется он и тишине. Тишина, затишье, пауза включены в целое дыхания (темнота не противопоставлена свету, пустота включена в представление о фоне и т.п.). Однако идеи молчания, тишины, пустоты имеют перспективу категориальной абсолютизации, т.е. возникает соблазн обращения к неким предельным константам. В частности, символизм в своих толкованиях цвета ориентировался на некие константы. Ключевой акцент данного сообщения состоит в высвечивании иной перспективы. Постсимволистская парадигма имеет в виду переход от констант к исполнениям. Тишина тематизируется не столько паузой самой по себе, сколько обретается в стихании, исполняется стиханием, если мыслить его в диалектическом единении с нарастанием. Речь идет о присущих звуку паузах-окрестностях как фазах угасания или же атаки. Процессуально-синестетическое осмысление пауз предшествования и последования мы находим не только в музыке Дебюсси,

но и в фоносемантическом пейзаже Мандельштама с его образами беременного воздуха и исчезновения на грани именованного/безымянности. Обнаруживается, что «линия звучания» и фон неразделимы; если настаивать на том, что фон «примешивается», то с полным правом верно и обратное: звуковедение тематически примешивается к фону.

О.В. Ярош (Красноярск)

ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СИНТЕЗА В ИСКУССТВЕ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

Как известно, ключевые особенности искусства эпохи Возрождения связаны с существенными переменами в мировоззрении того времени и прежде всего определяются его светской направленностью: интересом к человеку, окружающей его действительности, миру природы. Это искусство характеризуется появлением новых тем и образов, в нем происходит активное становление новых светских жанров.

Доклад будет посвящен рассмотрению некоторых особенностей художественного синтеза, которые можно наблюдать в разных видах искусства данной эпохи. Здесь прежде всего необходимо отметить, что, пожалуй, самой существенной чертой ренессансного искусства является органичное совмещение в нем духовного и светского начал. Несмотря на то, что сами возрожденцы часто утверждали достижения своей эпохи, противопоставляя их идеалам Средневековья, их искусство в своей эстетике опирается не только на светское начало, связанное с обращением к античности, но совмещает его с христианским мировоззрением, которое наследует от предшествующей эпохи. Поэтому неслучайно Возрождение в обосновании своей эстетики обращается к неоплатонизму, единственной на тот момент синтетической системе в философии, которая стремилась объединить античную чувственность и христианскую духовность.

Органичный синтез духовного и светского начал в художественных произведениях Ренессанса способствовал появлению новых жанров, новых средств выразительности, формированию новой стилистики. Одним из ярких примеров такого сочетания в музыке является жанр мессы-пародии, основанный на переосмыслении многоголосных сочинений других жанров (*chanson*, мотета или мадригала). В изобразительном искусстве этот синтез проявляется прежде всего в том, что воплощение религиозных образов становится более эмоциональным и человеческим, что приводит к изменениям художественного языка: плоскостное изображение сменяется объемным, в нем особое значение приобретают перспектива и рельеф. Подобные процессы, связанные с новой интерпретацией известных сюжетов, синтезом разных жанров, можно наблюдать и в литературе.

Кроме этого, в русле данной проблемы предполагается осветить вопрос о некоторых общих тенденциях, свойственных разным видам искусства эпохи Возрождения. Одни из них обусловлены иным отношением к самому процессу художественного творчества, постепенно обретающим все более индивидуализированный характер, другие связаны с новым пониманием формы, пространства и времени. Так, например, статичное, циклическое понимание времени, свойственное эпохе Средневековья, в ренессансном искусстве сменяется на восприятие его как движения или развития. В связи с этим изменения претерпевают форма и композиция не только музыкальных и литературных произведений, но и в живописи совмещенное изображение разных сцен предстает в хронологическом порядке.

Об авторах

Агапова О. В. — старший преподаватель кафедры иностранных языков; аспирант Московского высшего общевойскового командного училища искусство слова в аспекте синестезии

Акимжанов Б. Н. — младший научный сотрудник отдела «Музыковедения», Институт литературы и искусства им. М.О. Ауэзова (Алматы, Казахстан)

Акпарова Галия Толегеновна — кандидат искусствоведения, профессор кафедры «Музыковедение и композиция» Казахского национального университета искусств (Астана, Казахстан)

Александров Иван Геннадьевич — преподаватель специального фортепиано Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

Антипова Виктория Юрьевна — студентка V курса кафедры теории музыки и композиции Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова

Богатырева Елена Дмитриевна — кандидат философский наук, доцент кафедры философии Самарского национально-исследовательского университета имени академика С. П. Королева

Боева Галина Николаевна — доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры рекламы и связей с общественностью Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна

Бочкарева Ольга Васильевна — доктор педагогических наук, доцент Ярославского государственного педагогического университета имени К. Д. Ушинского

Будагян Регина Робертовна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыковедения, дирижирования и аналитической методологии Института «Академии имени Маймонида» ФГБОУ ВО «РГУ имени А.Н. Косыгина» (г. Москва)

Будников Владимир Викторович — доцент ФГБОУ ВО «Хабаровский государственный институт культуры»

Вильчинская-Бутенко Марина Эдуардовна — кандидат педагогических наук, доцент, заведующий кафедрой истории и теории дизайна и медиакommunikаций Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна

Воинова Марина Владиславовна — кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

Волкова Полина Станиславовна — доктор философских наук, доктор искусствоведения, профессор кафедры социологии и культурологии Кубанского государственного аграрного университета имени И. Т. Трубилина (г. Краснодар)

Гаврилина Лариса Михайловна — кандидат исторических наук, доцент кафедры культурологии МГИК (Московский государственный институт культуры)

Ганзбург Григорий Израилевич — кандидат искусствоведения, директор Института музыкознания (г. Харьков)

Гаук Людмила Николаевна — Ph.D. in musicology, Ewha Womans University (г. Сеул, Корея), преподаватель, Chugye University for the Arts (College of Liberal Arts), (г. Сеул, Южная Корея)

Гернет Надежда Дмитриевна — Президент Украинской Ассоциации «Женщины в науке и образовании» (Украина)

Голик Надежда Васильевна — доктор философских наук, профессор, приглашенный профессор Северного университета (г. Будё, Норвегия), ассоциированный научный сотрудник Социологического института РАН

Горбунов Алексей Игоревич — студентт II курса кафедры теории музыки и композиции Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова

Горнон Александр Георгиевич — поэт, режиссер (г. Санкт-Петербург)

Даскал Владимир Иванович — студент I курса магистратуры Института филологии Московского педагогического государственного университета

Девятко Екатерина Дмитриевна — аспирант кафедры истории музыки Петрозаводской государственной консерватории имени А. К. Глазунова

Денисов Андрей Владимирович — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежной музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

Димова Полина Димчева — доктор философских наук (Ph.D), старший ассистент, преподаватель факультета зарубежных языков, литературы и культур Денверского университета

Дин Ицзя — соискатель аспирантуры Белорусского государственного университета культуры и искусств (г. Минск, Беларусь)

Дуесинова Диля Суиенгалеевна — докторант Казахского национального университета искусств (г. Нур-Султан, Казахстан)

Дыкан Александра Аленовна — преподаватель кафедры истории и теории литературы Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета (г. Москва)

Евстратова Екатерина Борисовна — магистрант Саратовского государственного университета имени Н. Г. Чернышевского

Егинбаева Тойжан Жылкайдаровна — кандидат искусствоведения, профессор, проректор по научной работе Казахского национального университета искусств (Казахстан, г. Нур-Султан)

Елисеева Екатерина Юрьевна — ведущий концертмейстер Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств (г. Киев, Украина)

Ермакова Анна Александровна — аспирант кафедры русского и латинского языков Саратовского государственного медицинского университета имени В. И. Разумовского

Жабинский Константин Анатольевич — старший преподаватель, библиограф Ростовской государственной консерватории имени С. В. Рахманинова

Жаманбалинов Е.Е. — Младший научный сотрудник отдела «Музыковедения», Институт литературы и искусства им. М.О. Ауэзова (Алматы, Казахстан)

Жуйкова Людмила Антоновна — кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры педагогики хореографии Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова (Алматы, Казахстан)

Заборин Семён Викторович — кандидат искусствоведения, концертмейстер вокального факультета, преподаватель кафедры концертмейстерского мастерства Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

Зайцева Марина Леонидовна — доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры музыковедения, дирижирования и аналитической методологии Российского государственного университета имени А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство) (г. Москва)

Заславская Елена Александровна — преподаватель кафедры рекламы и PR-технологий Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского

Зенкин Константин Владимирович — доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

Jewanski Jörg — Dr., Musicological Department, University of Vienna (Austria); Department Musikhochschule, University of Münster (Germany)

Иезуитов Сергей Андреевич — кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка Санкт-Петербургского государственного электротехнического университета «ЛЭТИ» имени В. И. Ульянова (Ленина)

Ильюшкина Вероника Алексеевна — аспирант, Российский институт истории искусств (Зубовский институт, г. Петербург)

Ищено Нина Сергеевна — заведующая аспирантурой и докторантурой Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского

Кабаков Дмитрий Вячеславович — аспирант I года Академии музыки, театра и изобразительных искусств Республики Молдова (г. Кишинев); и. о. проректора по научно-исследовательской и инновационной деятельности, преподаватель кафедры «Теория музыки» Приднестровского государственного института искусств (г. Тирасполь).

Кадочников, Виктор Павлович — кандидат искусствоведения, старший преподаватель Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского (г. Екатеринбург)

Казтуганова А. Ж. — кандидат искусствоведения, заведующая отделом «Музыковедения», Институт литературы и искусства им. М.О. Ауэзова (Казахстан, Алматы)

Калошина Галина Евгеньевна — кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры истории музыки Ростовской государственной консерватории имени С. В. Рахманинова

Каргаполова Надежда Александровна — кандидат искусствоведения, заместитель начальника Управления по работе с регионами Российской академии художеств (г. Москва)

Карташова Татьяна Викторовна — доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова

Клобукова (Голубинская) Наталья Федоровна — кандидат культурологии, специалист Научно-творческого центра «Музыкальные культуры мира» Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

Клюев Александр Сергеевич — доктор философских наук, профессор кафедры музыкального воспитания и образования Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена

Клюшина Елена Витальевна — старший преподаватель кафедры истории и теории искусств Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна

Колганова Ольга Викторовна — кандидат искусствоведения, научный сотрудник Российского института истории искусств (г. Санкт-Петербург)

Коляденко Нина Павловна — доктор искусствоведения, кандидат философских наук, профессор, заведующая кафедрой истории, философии и искусствознания Новосибирской государственной консерватории имени М. И. Глинки

Конанчук Светлана Витальевна — кандидат философских наук, доцент кафедры философии, культурологии и иностранных языков Санкт-Петербургского государственного института психологии и социальной работы

Красикова Наталья Борисовна — преподаватель музыкально-теоретических дисциплин Санкт-Петербургской детской школы искусств № 2

Краснова Ирина Анатольевна — доктор философии (PhD Canada), доцент Гуманитарного института Санкт-Петербургского политех-

нического университета Петра Великого; Ланина Марина Викторовна — старший преподаватель СПбГК имени Н. А. Римского-Корсакова

Кром Анна Евгеньевна — доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры истории музыки Нижегородской государственной консерватории имени М. И. Глинки

Круглова Татьяна Александровна — магистр искусствоведения, старший преподаватель Гродненского государственного университета имени Янки Купалы

Кузнецова Анна Игоревна — кандидат филологических наук, доцент кафедры всемирной литературы Института филологии Московского педагогического государственного университета

Купец Любовь Абрамовна — кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой музыки финно-угорских народов Петрозаводской государственной консерватории имени А. К. Глазунова

Курляндский Виктор Анатольевич — художник, член художественных объединений Санкт-Петербургский «Союз Искусств», «Творческий Союз Художников России»

Лабинская Юлия Алексеевна — магистр искусствоведения, директор автономной некоммерческой организации «Центр культурного и творческого развития «Арт Про»

Ланина Марина Викторовна — преподаватель СПбГК имени Н. А. Римского-Корсакова

Лейпсон Людмила Викторовна — кандидат искусствоведения, преподаватель, руководитель музыкально-аналитической секции педагогов-эвритмистов Свободной Вальдорфской школы г. Фленсбурга (Германия)

Лисицкая Евгения Васильевна — преподаватель Московского Губернского колледжа искусств

Литвинова Ольга Александровна — аспирант и преподаватель кафедры теории и истории музыки Астраханской государственной консерватории

Лысенко Светлана Юрьевна — доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры искусствоведения, музыкально–инструментального и вокального искусства Хабаровского государственного института культуры

Любимов Данила Вадимович – студент третьего курса композиторско-музыковедческого факультета Нижегородской государственной консерватории имени М. И. Глинки

Любимов Дмитрий Вадимович — студент третьего курса композиторско-музыковедческого факультета ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки», кафедра истории музыки

Магидович Марина Леонидовна — кандидат искусствоведения доктор социологических наук, профессор Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена

Маклыгин Александр Львович — доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой теории музыки и композиции Казанской государственной консерватории имени Н. Г. Жиганова

Максимова Анастасия Борисовна — кандидат исторических наук, доцент кафедры иностранных языков Казанского государственного энергетического университета, руководитель проектов ТО «Прометей»

Малдыбаева Раушан Сабиржановна — кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры «Музыковедение и композиция» Казахского национального университета искусств (г. Нур-Султан, Казахстан)

Малинов Алексей Валерьевич — доктор философских наук, профессор Санкт-Петербургского государственного университета

Маньковская Надежда Борисовна — доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник Института философии РАН

Мёдова Анастасия Анатольевна — доктор философских наук, доцент, профессор кафедры философии и социальных наук Сибирского государственного университета науки и технологий имени академика М. Ф. Решетнёва, профессор кафедры музыкально-художественного образования Красноярского государственного педагогического университета имени В. П. Астафьева

Мизюркина Ольга Владимировна — преподаватель ДМШ № 2 имени Е. Светланова (г. Новосибирск), лектор-музыковед Новосибирской государственной филармонии

Минайленко Мария Александровна — аспирант I года обучения, Самарский государственный институт культуры

Михеева Юлия Всеволодовна — доктор искусствоведения, профессор кафедры звукорежиссуры Всероссийского государственного института кинематографии имени С. А. Герасимова

Мясникова Мария Владимировна — студент магистратуры I курса кафедры всемирной литературы Института филологии Московского педагогического государственного университета

Надольская Ирина Владимировна — магистр педагогических наук в области изобразительного искусства, преподаватель Минского городского института развития образования (Беларусь)

Нашивочников Юрий Алексеевич — художник

Николаева Нина Александровна — кандидат филологических наук, доцент кафедры иностранных языков Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

Нилова Вера Ивановна — доктор искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой истории музыки Петрозаводской государственной консерватории имени А. К. Глазунова

Омарова А.К. — кандидат искусствоведения, доцент, ведущий научный сотрудник отдела «Музыковедения, Институт литературы и искусства имени М.О. Ауэзова (г. Алматы, Казахстан)

Орехова Ольга Александровна — кандидат психологических наук, доцент, преподаватель ВУНЦ ВМФ «Военно-морская академия имени Адмирала Флота Советского Союза Н. Г. Кузнецова» (с. Санкт-Петербург)

Pandora Beaumont — choreographer, special correspondent for Dance Europe magazine (London) in St Petersburg (Paris, France)

Петрусева Надежда Андреевна — доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой теории и истории музыки отделения Консерватория, руководитель Информационного центра современной музыки Пермского института культуры

Платонова Олеся Александровна — кандидат искусствоведения, старший преподаватель Нижегородской государственной консерватории имени М. И. Глинки

Плетнев Александр Владиславович — кандидат социологических наук, доцент кафедры теории и технологии социальной работы Санкт-Петербургского государственного института психологии и социальной работы

Прокофьева Лариса Петровна — доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русского и латинского языков Саратовского государственного медицинского университета имени В. И. Разумовского

Ровенко Елена Владимировна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории зарубежной музыки и межфакультетской кафедры гуманитарных наук, старший научный сотрудник НИЦ методологии Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

Сазина Ирина Владимировна — кандидат философских наук, независимый исследователь, руководитель образовательного проекта «Гуманитарий» в НФИ КемГУ (г. Новокузнецк)

Салимова Айтэн Тариел кызы — кандидат архитектуры, профессор ИАА (Международная Академия архитектуры), доцент кафедры «Архитектурное проектирование и градостроительство», Азербайджанский Архитектурно-строительный Университет (Баку), Архитектурный факультет

Сауть Анастасия Петровна — аспирант кафедры культурологии и искусствоведения Ленинградского государственного университета имени А. С. Пушкина

Sakhbiev Rustem — Musicological Department, University of Osna-brъck (Germany)

Sidoroff-Dorso Anton — Moscow Pedagogical State University (Russia)

Севостьянов Дмитрий Анатольевич — кандидат медицинских наук, доцент Новосибирского государственного аграрного университета, кафедра кадровой политики и управления персоналом

Семашкин Александр Владимирович — студент третьего курса Русской Христианской Гуманитарной Академии, диакон Андреевского собора города Санкт-Петербурга

Симоненко Марина Александровна — кандидат филологических наук, доцент кафедры английского языка и технического перевода Астраханского государственного университета

Синь Син — аспирант второго года обучения Нижегородской государственной консерватории имени М.И. Глинки

Собакина Ольга Валерьевна — доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора теории музыки Государственного института искусствознания (Москва)

Соболева Надежда Владимировна — кандидат филологических наук, доцент кафедры всемирной литературы Института филологии Московского педагогического государственного университета

Соколов Иван Глебович — старший преподаватель кафедры Междисциплинарных специализаций музыковедов Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

Сокурова Ольга Борисовна — доктор культурологии, доцент Института истории Санкт-Петербургского государственного университета

Солонович Анна Олеговна — студентка I курса магистратуры Института филологии Московского педагогического государственного университета

Старикова Виктория Вячеславовна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры народно-инструментального творчества Белорусского государственного университета культуры и искусств (г. Минск, Беларусь)

Straver Rolf — Senior Lecturer, Management Science, Composer, HAN University of Applied Sciences (the Netherlands)

Суворов Николай Николаевич — доктор философских наук, профессор Санкт-Петербургского государственного института культуры

Теремова Татьяна Ивановна — доцент кафедры теории и истории музыки Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского

Теплова Ирина Борисовна — кандидат искусствоведения, доцент Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

Тимофеева Екатерина Владимировна — магистрант Департамента философии Уральского гуманитарного института Уральского федерального университета имени первого президента России Б. Н. Ельцина (г. Екатеринбург)

Тимошук Елена Андреевна — кандидат философских наук, доцент, Владимирский филиал Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации (РАНХиГС)

Трофимова Елизавета Андреевна — студентка 4 курса факультета свободных искусств и наук Санкт-Петербургского государственного университета

Устюгова Елена Николаевна — доктор философских наук, профессор кафедры культурологии, философии культуры и эстетики Института философии Санкт-Петербургского государственного университета

Haverkamp Michael — Dr (Cologne, Germany)

Цветаева Марина Николаевна — доктор культурологии, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры музейного дела и охраны памятников Института философии Санкт-Петербургского государственного университета

Чебанов Сергей Викторович — доктор филологических наук, профессор кафедры математической лингвистики Санкт-Петербургского государственного университета

Чекменев Алексей Игорьевич — ассистент, Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), (г. Москва)

Чертов Леонид Файбышевич — кандидат философских наук, преподаватель художественной школы (г. Санкт-Петербург)

Шibaева Михалина Михайловна — доктор философских наук, профессор Московского государственного института культуры

Шифрин Борис Фридрихович — кандидат физико-математических наук, доцент Санкт-Петербургского государственного университета аэрокосмического приборостроения (ГУАП)

Содержание

О. В. Агапова (Москва)	
ИСКУССТВО СЛОВА В АСПЕКТЕ СИНЕСТЕЗИИ.....	7
Бахтияр Нуржанулы Акимжанов (Казахстан, Алматы)	
ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ТЕМАТИЧЕСКИХ И СТИЛЕВЫХ ТЕН- ДЕНЦИЙ В ТВОРЧЕСТВЕ КАЗАХСКИХ УСТНО-ПРОФЕССИО- НАЛЬНЫХ ПЕВЦОВ-КОМПОЗИТОРОВ.....	9
Г.Н. Акпарова (Астана, Казахстан)	
СТИЛЕВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬ- НОМ ТВОРЧЕСТВЕ КАЗАХСТАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ ПО- СЛЕДНИХ ДЕСЯТИЛЕТИЙ.....	11
И. Г. Александров (Санкт-Петербург)	
СЛОВЕСНО-МУЗЫКАЛЬНАЯ ОБРАЗНОСТЬ В ПРОИЗВЕДЕ- НИЯХ КОМПОЗИТОРА ИВАНА АЛЕКСАН- ДРОВА.....	13
В. Ю. Антипова (Саратов)	
ИНДОНЕЗИЙСКИЙ ТЕАТР ВАЯНГ КАК СИНТЕЗ ИСКУССТ....	15
Е. Д Богатырева (Самара)	
НА ГРАНИЦАХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОЦЕССОВ: СИНТЕЗ, ПРОИЗВОДСТВО, ИНТЕГРАЦИЯ.....	17
Г.Н. Боева (Санкт-Петербург)	
«ЗЕЛЕННЫЕ БЕРЕГА» Г. АЛЕКСЕЕВА КАК ОПЫТ СИНЕСТЕТИ- ЧЕСКОГО РОМАНА.....	19
О. В. Бочкарева (Ярославль)	
СИНЕСТЕТИЧЕСКИЕ СВЯЗИ В ОПЕРНОМ ИСКУССТВЕ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА Л. В. СОБИ- НОВА).....	20
Р. Р. Будагян (Москва)	
ПРИМЕНЕНИЕ ЭЛЕМЕНТОВ ЦИФРОВИЗАЦИИ И ВИЗУАЛИ- ЗАЦИИ В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ РУБЕЖА ХХ-ХХІ ВЕКОВ.....	23

В. В. Будников (<i>Хабаровск</i>)	
ИНТЕРМОДАЛЬНЫЕ МЕХАНИЗМЫ ФОРМИРОВАНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ТЕКСТА ПИАНИСТА.....	25
М. Э. Вильчинская-Бутенко (<i>Санкт-Петербург</i>)	
ИДЕАСТЕЗИЯ КАК «ИСКУССТВО ПРОНИКНОВЕНИЯ»: ТВОРЧЕСТВО УЛИЧНОГО ХУДОЖНИКА JR.....	28
М. В. Воинова (<i>Москва</i>)	
ОРГАННОЕ ИСКУССТВО И СИНЕСТЕЗИЯ	29
П. С. Волкова (<i>Краснодар</i>)	
СИНЕСТЕЗИЯ КАК ОПЫТ ОРГАНИЗАЦИИ ИНДИВИДУАЛЬНОЙ ИНФОРМАЦИОННОЙ СИСТЕМЫ (К ВОПРОСУ О СМЫСЛООБРАЗУЮЩЕЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ СОЗНАНИЯ).....	31
Л. М. Гаврилина (<i>Москва</i>)	
ПОЛИЛОГ И ТРАНСГРЕССИЯ В ПРОСТРАНСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ АРТ-ПРАКТИК: ДВА ПУТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПОИСКА.....	32
Г. И. Ганзбург (<i>Харьков, Украина</i>)	
КРИЗИС ОПЕРЫ КАК РЕЗУЛЬТАТ НАРУШЕНИЯ СИНТЕЗА ИСКУССТВ.....	35
Л. Н. Гаук (<i>Сеул, Южная Корея</i>)	
О СВОБОДНОМ ИСКУССТВЕ.....	36
Н.Д. Гернет (<i>Харьков, Украина</i>)	
Е.В. Лисицкая (<i>Москва</i>)	
ОЦЕНИВАНИЕ ВЛИЯНИЯ СТИЛЯ КАМЕРНОГО АНСАМБЛЯ НА МНОГОМЕРНОЕ ВОСПРИЯТИЕ СЛУШАТЕЛЕМ ЗАМЫСЛА КОМПОЗИТОРА.....	38
Н. В. Голик (<i>г. Будё, Норвегия</i>)	
НАБОКОВ И МУЗЫКА.....	40
А. И. Горбунов (<i>Саратов</i>)	
ЯПОНСКИЙ ТЕАТР БУНРАКУ: СИНТЕЗ МУЗЫКИ И ДРАМЫ.43	
А. Г. Горнон (<i>Санкт-Петербург</i>)	
Б. Ф. Шифрин (<i>Санкт-Петербург</i>)	
ОСНОВАНИЯ ПОЛИФОНОСЕМАНТИКИ (ПАЛИМПСЕСТ, КИНЕСТЕЗИС, ПЕРФОРМАНС).....	45

В. И. Даскал (<i>Москва</i>)	
ВОСТОК В ТВОРЧЕСТВЕ ДЖ. КЕЙДЖА: К ВОПРОСУ О ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ КОМПОЗИТОРА.....	49
Е. Д. Девятко (<i>Петрозаводск</i>)	
ЖАНР MÉLODIE В ВОКАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ АЛЬФОНСА ДИПЕНБРОКА.....	52
А. В. Денисов (<i>Санкт-Петербург</i>)	
В ДИАЛОГЕ С «ЧУЖИМ СЛОВОМ»: ОБ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ А. ШНИТКЕ.....	54
Полина Д. Димова (<i>Денвер, Колорадо, США</i>)	
СТИХИЯ СВЕТА В МУЗЫКЕ А. СКРЯБИНА И ТЕОРИЯХ И ПОЭЗИИ РУССКИХ СИМВОЛИСТОВ: ОТ ЭЛЕКТРИЧЕСКОГО К БОЖЕСТВЕННОМУ.....	56
Дин Ицзя (<i>Минск, Беларусь</i>)	
РАЗВИТИЕ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ СОВРЕМЕННЫХ НОВОГОДНИХ ШОУ-ПРОГРАММ И ЭСТРАДНЫХ КОНЦЕРТОВ В КИТАЕ И ВОСТОЧНОЕВРОПЕЙСКИХ СТРАНАХ.....	58
Д. С. Дуесинова (<i>г. Нур-Султан Казахстан</i>)	
ПРЕДПОСЫЛКИ РАЗВИТИЯ АРТ-РОКА В КАЗАХСТАНЕ.....	59
А. А. Дыкан (<i>Москва</i>)	
ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ЖУРНАЛЫ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА В ПАРАДИГМЕ СТИЛЯ “МОДЕРН”.....	61
Е. Б. Евстратова (<i>Саратов</i>)	
МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ СИНТЕЗА ЖИВОПИСИ И МУЗЫКИ: СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ И ХАРАКТЕРИСТИКА ПРОГРАММНОГО ЗАМЫСЛА СИМФОНИЧЕСКИХ ПОЭМ "ВИЛЛА У МОРЯ" Б. МАРТИНУ И "ПОЛЯ БЛАЖЕННЫХ" Ф. ВЕЙНГАРТНЕРА, СОЗДАННЫХ ПО ОДНОИМЕННЫМ КАРТИНАМ А. БЕКЛИНА.....	63
Т. Ж. Егинбаева (<i>г. Нур-Султан, Казахстан</i>)	
ОСОБЕННОСТИ СОВРЕМЕННОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО НА КАЗАХСКОМ КОБЫЗЕ.....	65

Е. Ю. Елисеева (<i>Киев, Украина</i>)	
МУЗЫКА И АРХИТЕКТУРА: СИНТЕЗ ИСКУССТВ В СОВРЕМЕННОЙ КОНЦЕРТНОЙ ПРАКТИКЕ ВОЗРОЖДЕНИЯ СТАРИННОЙ МУЗЫКИ.....	67
А. А. Ермакова (<i>Саратов</i>)	
МОТИВ УГРОЗЫ В РУССКИХ И НЕМЕЦКИХ КОЛЫБЕЛЬНЫХ: ФОНОСЕМАНТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ.....	68
К. А. Жабинский (<i>Ростов-на-Дону</i>)	
СИНТЕЗИРУЮЩИЕ ИНТЕНЦИИ РУССКОГО МОДЕРНА В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МАССОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ 1990–2000-Х ГОДОВ (НА ПРИМЕРЕ «ГУМИЛЕВСКОГО ТРИПТИХА» ИЗ РЕПЕРТУАРА Н. НОСКОВА).....	70
Е. Е. Жаманбалинов (<i>Алматы, Казахстан</i>)	
ПРОБЛЕМЫ НОТНОЙ РАСШИФРОВКИ ПЕСЕН С ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫМ СОПРОВОЖДЕНИЕМ: К ПРОБЛЕМЕ ЖАНРОВО-СТИЛЕВОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ.....	73
Л. А. Жуйкова (<i>Алматы, Казахстан</i>)	
ЧЕРТЫ ОБЩНОСТИ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ВЗГЛЯДОВ М. П. МУСОРГСКОГО И И. Н. КРАМСКОГО В СВЕТЕ ПРОБЛЕМАТИКИ СИНТЕЗА ИСКУССТВ.....	75
С. В. Заборин (<i>Санкт-Петербург</i>)	
«ВОКАЛЬНЫЙ ПИАНИЗМ» — КВАЛИФИКАЦИЯ ИЛИ ВИД ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА? ОБ ОНТОЛОГИЧЕСКОМ СТАТУСЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА ПИАНИСТА-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА.....	76
М. Л. Зайцева (<i>Москва</i>)	
АКТУАЛИЗАЦИЯ СИНЕСТЕЗИЙНОГО АСПЕКТА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВОСПРИЯТИЯ В СИНТЕТИЧЕСКИХ ПРОЕКТАХ XXI ВЕКА (НА ПРИМЕРЕ ПОСТАНОВОК ТОТАЛЬНОГО ТЕАТРА ВЯЧЕСЛАВА КОЛЕЙЧУКА, СПЕКТАКЛЯ «ОП-АРТ» ТЕАТРА «БАЛЕТ МОСКВА»).....	78
М. С. Заливадный (<i>Санкт-Петербург</i>)	
О ПРИМЕНЕНИИ МПДЕЛЕЙ СЕМАНТИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА МУЗЫКИ В КОМПЛЕКСНОМ АНАЛИЗЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ.....	82

В. В. Старикова (<i>Минск, Беларусь</i>)	
АУДИОВИЗУАЛЬНЫЕ ДОКУМЕНТЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА: ТИПОВАЯ И ВИДОВАЯ КЛАССИФИКАЦИЯ....	85
Е. А. Заславская (<i>Луганск</i>)	
ЗДАНИЯ КАК ПИСЬМЕНА И ПИСЬМЕНА НА ЗДАНИЯХ: СИНТЕЗ ИСКУССТВ В ГОРОДСКОЙ СРЕДЕ ЛЕЙДЕНА И МОСКВЫ.....	87
К. В. Зенкин (<i>Москва</i>)	
СОФИЙНЫЕ ОСНОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА, ИЛИ ЧТО ШУМАН МОГ ПОНИМАТЬ ПОД «ЭСТЕТИКОЙ», ЕДИНОЙ ДЛЯ ВСЕХ ИСКУССТВ?.....	89
Jörg Jewanski (<i>Austria, Germany</i>)	
NORMAN MCLAREN'S EXPERIMENTAL FILM SPHERES (1969): HOW A FILM DIRECTOR USES (AND MODIFIES) MUSIC BY JOHANN SEBASTIAN BACH TO CREATE A SYNTHESIS OF ARTS.....	91
Jörg Jewanski (<i>Austria, Germany</i>)	
Rustem Sakhabiev (<i>Germany</i>)	
Anastasija Maksimova (<i>Kazan'</i>)	
RESEARCH ON SYNESTHESIA AT THE 'PROMETHEUS' IN KAZAN', RUSSIA. A BIBLIOGRAPHY ABOUT THE 18 CONFERENCE PROCEEDINGS 1967-2015. A BOOK PRESENTATION.....	93
Jörg Jewanski (<i>Austria, Germany</i>)	
Anton Sidoroff-Dorso (<i>Moscow</i>)	
A CONFERENCE ABOUT VISUALIZING MUSIC: SAINT PETERSBURG 1742.....	94
С. А. Иезуитов (<i>Санкт-Петербург</i>)	
ФИЛОСОФИЯ КОСМИЗМА (НИКОЛАЙ ФЕДОРОВ И МАКСИМ ГОРЬКИЙ).....	97
В. А. Ильюшкина (<i>Санкт-Петербург</i>)	
ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕВОДА ЛИБРЕТТО 'THE BEGGAR'S OPERA'.....	98
Н. С. Ищенко (<i>Луганск</i>)	
СИНТЕЗ КУЛЬТУРНЫХ СМЫСЛОВ ОБРАЗА ДОРОГИ В АНИМАЦИОННОМ ФИЛЬМЕ «УНЕСЕННЫЕ ПРИЗРАКАМИ».....	99

<i>Д. В. Кабаков (Кишинеу, Молдова)</i> ПОЛИЭТНИЧЕСКАЯ ОСНОВА КОМПОЗИТОРСКОГО ТВОРЧЕСТВА СНЕЖАНЫ ПЫСЛАРЬ	101
<i>В. П. Кадочников (Екатеринбург)</i> ПОЛИЛОГ КАТОЛИЧЕСКОЙ МЕССЫ.....	104
<i>А. Ж. Казтуганова (Алматы, Казахстан)</i> ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ ЖАНРОВ НАЦИОНАЛЬНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА(НА ПРИМЕРЕ СЫР ДАРЬИНСКОЙ ПЕСЕННОЙ ТРАДИЦИИ КАЗАХСТАНА).....	105
<i>Г.Е. Калошина (Ростов-на-Дону)</i> ФОРТЕПИАННЫЙ ЦИКЛ «ГОД» ФАННИ ХЕНЗЕЛЬ КАК ФЕНОМЕН СИНТЕЗА ИСКУССТВ.....	108
<i>Н. А. Каргаполова (Москва)</i> «МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРИНОШЕНИЕ» СИБИРСКОГО ХУДОЖНИКА Г.С. РАЙШЕВА.....	110
<i>Т. В. Карташова (Саратов)</i> ИНДИЙСКАЯ РАГАМАЛА КАК СИНТЕЗ ТРЁХ МИРОВ — ЖИВОПИСИ, ПОЭЗИИ И МУЗЫКИ.....	111
<i>О. Г. Качалина (Пермь)</i> О НЕКОТОРЫХ ЖАНРОВО-ИНТОНАЦИОННЫХ УНИВЕРСАЛИЯХ В СИМФОНИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ Б. И. ТИЩЕНКО (НА ПРИМЕРЕ ВТОРОЙ ЧАСТИ СЕДЬМОЙ СИМФОНИИ).....	114
<i>Н. Ф. Клобукова (Голубинская) (Москва)</i> ТРАДИЦИОННЫЙ ЯПОНСКИЙ ТЕАТР НО: ИГРА СМЫСЛОВ И СМЫСЛ ИГРЫ	117
<i>А. С. Клюев (Санкт-Петербург)</i> ТЕОРИЯ ВИДИМОСТИ И ВОЗМОЖНОСТИ ЕЕ ПРИЛОЖЕНИЯ К МУЗЫКЕ.....	118
<i>Е. В. Ключина (Санкт-Петербург)</i> ТЕАТР ТЕНЕЙ КАК МЕСТО РОЖДЕНИЯ НОВОГО ГРАФИЧЕСКОГО ЯЗЫКА НА РУБЕЖЕ XIX – XX ВВ.....	120
<i>О. В. Колганова (Санкт-Петербург)</i> ИЗУЧЕНИЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ЗВУКА И СВЕТА/ЦВЕТА В ЗУБОВСКОМ ИНСТИТУТЕ (1920 – 2020 ГГ.).....	122

Н. П. Коляденко (<i>Новосибирск</i>)	
ЭТАПЫ СТАНОВЛЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ СИНЕСТЕТИКИ..	124
Н. П. Коляденко (<i>Новосибирск</i>)	
СИНЕСТЕТИЧНОСТЬ УНИВЕРСАЛЬНОГО ЯЗЫКА ИГРЫ В БИСЕР Г. ГЕССЕ.....	127
С. В. Конанчук (<i>Санкт-Петербург</i>)	
СИНЕСТЕЗИЯ И ФЕНОМЕН ОБРАТНОЙ ПЕРСПЕКТИВЫ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ.....	129
Н.Б. Красикова (<i>Санкт-Петербург</i>)	
МУЗЫКАЛЬНЫЕ АЛЛЮЗИИ РОМАНА ГИЛЬЕРМО КАБРЕРЫ ИНФАНТЕ “ТРИ ГРУСТНЫХ ТИГРА”.....	133
А.Е. Кром (<i>Нижний Новгород</i>)	
ВОСТОЧНАЯ ПОЭЗИЯ С. КОЛЬРИДЖА В МУЗЫКЕ Ч. ГРИФФСА.....	135
Т. А. Круглова (<i>Гродно, Беларусь</i>)	
ТЕАТР КУКОЛ БАТЛЕЙКА В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА.....	138
А. И. Кузнецова (<i>Москва</i>)	
ЗНАЧЕНИЕ АРХИТЕКТУРНОЙ МЕТАФОРЫ В РОМАНЕ УИЛЬЯМА ГОЛДИНГА «ПИРАМИДА».....	140
Л. А. Купец (<i>Петрозаводск</i>)	
ИСТОРИЯ СОВЕТСКОЙ МУЗЫКИ В РОССИЙСКИХ МЕДИАТЕКСТАХ НАЧАЛА ХХІ ВЕКА (К ПРОБЛЕМЕ КУЛЬТУРНОГО РЕСАЙКЛИНГА).....	142
А. В. Курляндский (<i>Санкт-Петербург</i>)	
РОЛЬ ОСЯЗАНИЯ КАК ЧУВСТВА, ДОПОЛНЯЮЩЕГО ЗРЕНИЕ В ПРОЦЕССЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ.....	144
Ю. А. Лабинская (<i>Москва</i>)	
СИНЕСТЕЗИЯ И СОВРЕМЕННАЯ РУССКАЯ ОПЕРА (НА ПРИМЕРЕ ОПЕРЫ ДМИТРИЯ КУРЛЯНДСКОГО «ОКТАВИЯ. ТРЕПАНАЦИЯ», 2017).....	145
Л.В. Лейсон (<i>Фленсбург, Германия</i>)	
ЦВЕТНЫЕ ПАРТИТУРЫ К. ШТОКХАУЗЕНА.....	147

О. А. Литвинова (<i>Астрахань</i>)	
ГРАФИЧЕСКАЯ НОТАЦИЯ В МУЗЫКЕ XX ВЕКА: К ПРОБЛЕМЕ СИНТЕЗА ИСКУССТВ.....	148
С. Ю. Лысенко (<i>Хабаровск</i>)	
ОБ ИНТЕГРАЦИИ МЕТОДОЛОГИЧЕСКИХ ПОДХОДОВ В ИЗУЧЕНИИ МУЗЫКАЛЬНО–ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО СИНТЕЗА: МУЗЫКАЛЬНАЯ СИНЕСТЕТИКА И МУЗЫКАЛЬНАЯ СЕМАНТИКА.....	150
Д.В. Любимов (<i>Нижний Новгород</i>)	
«ШЕХЕРАЗАДА» В АНТРЕПРИЗЕ С. П. ДЯГИЛЕВА: О ЗВУКОЦВЕТОВЫХ ОБРАЗАХ СПЕКТАКЛЯ.....	153
Дм.В. Любимов (<i>Нижний Новгород</i>)	
ОПЕРНЫЙ КИНОТЕАТР ФРАНКО ДЗЕФФИРЕЛЛИ: К ПРОБЛЕМЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЖАНРА ФИЛЬМ-ОПЕРА.....	154
М. Л. Магидович (<i>Санкт-Петербург</i>)	
ЗВУК И СВЕТ В ЭКСПОЗИЦИОННО-ВЫСТАВОЧНОМ ПРОСТРАНСТВЕ.....	156
В. А. Макарова (<i>Нижний Новгород</i>)	
ОСОБЕННОСТИ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНОГО СИНТЕЗА В ЛИРИЧЕСКОЙ ТРАГЕДИИ Г.ФОРЕ «ПРОМЕТЕЙ».....	158
А. Л. Маклыгин (<i>Казань</i>)	
ФЕНОМЕН ИМПРОВИЗАЦИИ В АСПЕКТЕ СИНЕСТЕЗИЙНОГО МЫШЛЕНИЯ.....	160
А. Б. Максимова (<i>Казань</i>)	
ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЙ ОБЗОР ПУБЛИКАЦИЙ СКБ-НИИ ПРОМЕТЕЙ» ПО СИНЕСТЕЗИИ И СИНТЕЗУ ИСКУССТВ.....	164
Р. С. Малдыбаева (<i>г. Нур-Султан, Казахстан</i>)	
МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ПОДХОДЫ В СОВРЕМЕННОМ ЭТНОМУЗЫКОВЕДЕНИИ КАЗАХСТАНА.....	166
А. В. Малинов (<i>Санкт-Петербург</i>)	
ЭТНОСОФСКИЙ СИНТЕЗ.....	168
Н.Б. Маньковская (<i>Москва</i>)	
ПРИНЦИПЫ ПОЛИЛОГА С ИСТОРИЕЙ ИСКУССТВА В ЭСТЕТИКЕ ЖОЗЕФЕНА ПЕЛАДАНА.....	171

<i>А. А. Мёдова (Красноярск)</i>	
ЦВЕТНОЙ СЛУХ КАК ФОРМА МЫШЛЕНИЯ.....	172
<i>О.В. Мизюркина (Новосибирск)</i>	
АРХЕТИП ОГНЯ В АУДИО-ВИЗУАЛЬНОМ ПРОЕКТЕ Ю. НОРШТЕЙНА И И. ИВАНОВА-ВАНО "СЕЧА ПРИ КЕРЖЕНЦЕ" (НА МУЗЫКУ Н.А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА ИЗ ОПЕРЫ "СКАЗАНИЕ О НЕВИДИМОМ ГРАДЕ КИТЕЖЕ").....	174
<i>М. А. Минайленко (Самара)</i>	
КОМПОЗИТОРЫ ЛЮЦЕРНСКОГО ФЕСТИВАЛЯ. НОВОЕ СЛОВО В ПОЛИЛОГЕ ИСКУССТВ.....	176
<i>Ю. В. Михеева (Москва)</i>	
ТЕЛО ПРОТИВ ГЛАЗА: ПРЕОДОЛЕНИЕ ОКУЛОЦЕНТРИЗМА В СОВРЕМЕННОЙ КИНОФЕНОМЕНОЛОГИИ.....	178
<i>М. В. Мясникова (Москва)</i>	
МУЗЫКАЛЬНЫЕ СТРУКТУРЫ В КОМПОЗИЦИИ РОМАНА ДЖ. БАРНСА «ШУМ ВРЕМЕНИ».....	181
<i>И. В. Надольская (Минск, Беларусь)</i>	
ОСМЫСЛЕНИЕ ВОПРОСОВ СИНЕСТЕЗИИ В СОВРЕМЕННОЙ ПРАКТИКЕ САДОВО-ПАРКОВОГО ИСКУССТВА.....	183
<i>Ю. А. Нашивочников (Санкт-Петербург)</i>	
ПРИНЦИПЫ МОНУМЕНТАЛЬНОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА ШКОЛЫ «ХРАМОВАЯ СТЕНА».....	184
<i>Ю. А. Нашивочников (Санкт-Петербург)</i>	
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ В ДЕТСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ.....	186
<i>В.И. Нилова (Петрозаводск)</i>	
ТОПОС «ПАФОСА» В ЧЕТВЁРТОЙ СИМФОНИИ СИБЕЛИУСА.....	188
<i>И. В. Новичкова (Москва)</i>	
СИНТЕЗАТОР АНС Е.А. МУРЗИНА: ОТ ИСТОКОВ ЭЛЕКТРОННОЙ МУЗЫКИ В ВЕК XX.....	190
<i>А. К. Омарова (Алматы, Казахстан)</i>	
ТРАДИЦИИ СОСТЯЗАТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА И КАЗАХСКАЯ ОПЕРА: К ПРОБЛЕМЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ЖАНРОВЫХ НОРМ.....	191

О. А. Орехова (<i>Санкт-Петербург</i>) НОВЫЕ ПОДХОДЫ К ИССЛЕДОВАНИЮ СОЦИАЛЬНЫХ ЭМОЦИЙ И ЦЕННОСТНЫХ ОРИЕНТАЦИЙ В ЦВЕТОВОЙ ПСИХОДИАГНОСТИКЕ.....	193
Beaumont Pandora (<i>Paris, France</i>) Irina Krasnova (<i>Saint-Petersburg, Russia</i>) Marina Lanina (<i>Saint-Petersburg, Russia</i>) INTERMEDIAL POTENTIAL OF TURGENEV'S MOST MYSTERIOUS STORY: HOW THE IDEA OF CHOREOGRAPHIC INTERPRETATION OF "CLARA MILITCH" WAS CONCEIVED.	196
Н. А. Петрусева (<i>Пермь</i>) «НОВАЯ МУЗЫКА» & «НОВОЕ ВРЕМЯ».....	198
О. А. Платонова (<i>Нижний Новгород</i>) ЭРИК САТИ И «ВЕЛИКИЙ НЕМОЙ». МУЗЫКАЛЬНАЯ ПАРТИТУРА ФИЛЬМА «АНТРАКТ» (1924) КАК ОТРАЖЕНИЕ ИДЕИ СИНТЕЗА ИСКУССТВ В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРА.....	200
А.В. Плетнев (<i>Санкт-Петербург</i>) СВЕРХНОВЫЕ ТРЕНДЫ ВИРТУАЛИЗАЦИИ WEB 4.0 И WEB 5.0 КАК ФАКТОР СИНЕСТЕЗИИ В ИСКУССТВЕ.....	202
Л.П. Прокофьева (<i>Саратов</i>) СИНЕСТЕЗИЯ В ИССЛЕДОВАНИЯХ ХХІ ВЕКА.....	205
Е. В. Ровенко (<i>Москва</i>) РИХАРД ВАГНЕР В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ АНРИ ФАНТЕН-ЛАТУРА.....	207
И. В. Сазина (<i>Новокузнецк</i>) О СИНТЕТИЧЕСКОМ ХАРАКТЕРЕ СИМВОЛА В ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ПАРАДИГМЕ ОБРАЗОВАНИЯ.....	212
А. Т. Салимова (<i>Баку, Азербайджан</i>) ДРЕВНИЕ МИСТЕРИИ И ИХ ОТРАЖЕНИЕ В КУЛЬТУРЕ АЗЕРБАЙДЖАНА.....	214
А.П. Сауть (<i>Санкт-Петербург</i>) ХУДОЖНИК-КОСМИСТ ГРУППЫ «АМАРАВЕЛЛА» ВИКТОР ЧЕРНОВОЛЕНКО: СИНЕСТЕТИЧЕСКИЕ ПОИСКИ СООТВЕТСТВИЙ ЗВУКА И ЦВЕТА.....	217

<i>Д. А. Севостьянов (Новосибирск)</i>	
СТРУКТУРНЫЙ АНАЛИЗ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ: ИЕРАРХИЯ И ИНВЕРСИЯ.....	219
<i>А. В. Семашкин (Санкт-Петербург)</i>	
ЛИТУРГИЯ КАК СИНТЕЗ ИСКУССТВ.....	221
<i>М. А. Симоненко (Астрахань)</i>	
ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ КОЛОРОНИМОВ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ (НА МАТЕРИАЛЕ РАССКАЗА И.А. БУНИНА «ЧИСТЫЙ ПОНЕДЕЛЬНИК» И ЕГО АНГЛОЯЗЫЧНЫХ ПЕРЕВОДОВ).....	223
<i>Синь Син (Нижний Новгород)</i>	
СТИЛЕВЫЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ В КОНЦЕРТЕ ДЛЯ СКРИПКИ С ОРКЕСТРОМ ТАН ДУНА «THE LOVE».....	225
<i>О.В. Собакина (Москва)</i>	
ЗАКОПАНЬСКИЙ СТИЛЬ В ПОЛЬСКОМ ИСКУССТВЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА: ОТ АРХИТЕКТУРЫ К «НОВОМУ НАЦИОНАЛЬНОМУ СТИЛЮ» В МУЗЫКЕ.....	227
<i>Н. В. Соболева (Москва)</i>	
РОМАНЫ МАРГЕРИТ ЮРСЕНАР В АСПЕКТЕ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТИ («МЕМУАРЫ АДРИАНА», «ФИЛОСОФСКИЙ КАМЕНЬ»).....	231
<i>И. Г. Соколов (Москва)</i>	
СИНТЕЗ ИСКУССТВ В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРА И. Г. СОКОЛОВА.....	233
<i>О. Б. Сокурова (Санкт-Петербург)</i>	
ЕГО СЛУХ ОБЛАДАЛ ЧУДЕСНЫМ ДАРОМ “ВИДЕНИЯ”, А ГЛАЗ “СЛЫШАЛ”» (СИНЕСТЕЗИЙНЫЕ ОСНОВЫ МИРОВОЙ ГАРМОНИИ В МЫСЛИ И МУЗЫКЕ Г. СВИРИДОВА).....	235
<i>А. О. Солонович (Москва)</i>	
ТАНЕЦ КАК БЛАГОСЛОВЕНИЕ В РОМАНЕ Д. Г. ЛОУРЕНС «ЛЮБОВНИК ЛЕДИ ЧАТТЕРЛИ».....	238
<i>Rolf Straver (the Netherlands)</i>	
MELODIC SUITABILITY OF POETIC TRANSLATIONS.....	240
<i>Н. Н. Суворов (Санкт-Петербург)</i>	
СИНТЕЗ ИСКУССТВ В АУРЕ ВООБРАЖАЕМОГО.....	242

И. Б. Теплова (<i>Санкт-Петербург</i>)	
КАРНАВАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ СОВРЕМЕННОЙ ИТАЛИИ: ФРИУЛИ-ВЕНЕЦИЯ-ДЖУЛИЯ (FRIULI-VENEZIA-GIULIA) – ПЕРЕСЕЧЕНИЕ ЭТНОСОВ И КУЛЬТУР.....	243
Т. И. Теремова (<i>Луганск</i>)	
«ТЕОРИЯ МУЗЫКИ» ГУСТАВА КАЛЬВЕ — МАЛОИЗВЕСТНАЯ СТРАНИЦА РОССИЙСКОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ.....	245
Е. В. Тимофеева (<i>Екатеринбург</i>)	
ИССЛЕДОВАНИЕ СУЩНОСТИ И БАЗОВЫХ ХАРАКТЕРИСТИК МИФОЛОГЕМЫ ДОБРА И ЗЛА В ФИЛОСОФИИ ИСКУССТВА И СОВРЕМЕННОЙ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ: В ТЕОРИИ И НА ПРАКТИКЕ.....	248
Е. А. Тимощук (<i>Владимир</i>)	
СИНТЕЗ ИСКУССТВ В ФЕНОМЕНОЛОГИИ Р. ИНГАРДЕНА..	250
Е. А. Трофимова (<i>Санкт-Петербург</i>)	
РЕАКТУАЛИЗАЦИЯ ПОНЯТИЯ “КРАСОТА” В СОВРЕМЕННОЙ БОГОСЛОВСКОЙ ЭСТЕТИКЕ.....	252
Е.Н. Устюгова (<i>Санкт-Петербург</i>)	
СТИЛЬ КАК МЕТАЯЗЫК ПОЛИЛОГА КУЛЬТУРНЫХ СМЫСЛОВ.....	253
Michael Haverkamp (<i>Cologne, Germany</i>)	
VISUAL ASPECTS INCORPORATED INTO THE MUSIC OF THE EIGHTEENTH CENTURY.....	256
М.Н. Цветаева (<i>Санкт-Петербург</i>)	
СИНТЕЗ ИСКУССТВ В ЯЗЫЧЕСКОЙ И ХРИСТИАНСКОЙ КУЛЬТУРЕ: ПРОБЛЕМЫ ДУХОВНО-ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ЦЕЛОСТНОСТИ.....	259
С. В. Чебанов (<i>Санкт-Петербург</i>)	
ЦВЕТ, ВКУС, ЗАПАХ, ЗВУК ... КАК ЭМАНАЦИИ ПЕРВОСУЩЕГО И ИХ СИНЕСТЕТИЧЕСКИЕ ОТНОШЕНИЯ.....	260
А. И. Чекменев (<i>Москва</i>)	
ИДЕИ «СИНТЕТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА» АРТУРА ЛУРЬЕ В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРНОГО ДИСКУРСА РУБЕЖА XIX-XX ВЕКОВ.....	262

С. Ф. Чертов (<i>Санкт-Петербург</i>)	
О СИНТЕЗЕ СЕМИОТИЧЕСКИХ СРЕДСТВ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ.....	264
М. М. Шибаета (<i>Москва</i>)	
РЕЖИССЕРСКАЯ ПОЛИСТИЛИСТИКА КАК ФАКТОР АКТИВИЗАЦИИ ПОЛИЛОГА ТЕАТРАЛЬНЫХ ФОРМ.....	266
Б. Ф. Шифрин (<i>Санкт-Петербург</i>)	
ШУМ, СТИХАНИЕ, СИНЕСТЕЗИС: ОТ КОНСТАНТ — К ИСПОЛНЕНИЮ.....	269
О.В. Ярош (<i>Красноярск</i>)	
ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СИНТЕЗА В ИСКУССТВЕ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ.....	270
ОБ АВТОРАХ	272

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

**Полилог и синтез искусств:
история и современность,
теория и практика
МАТЕРИАЛЫ
III МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНОЙ
КОНФЕРЕНЦИЯ
5–6 марта, 2020
Санкт-Петербург**

Polylogue and synthesis of arts:
history and modernity,
theory and practice
MATERIALS
*of the 3ND INTERNATIONAL ACADEMIC
CONFERENCE*

Директор издательства *А. А. Галат*

191023, Санкт-Петербург, наб. р. Фонтанки, 15.
Издательство Русской христианской гуманитарной академии.
Тел.: (812) 310-79-29, +7 (981) 699-65-95
E-mail: rhgapublisher@gmail.com
<http://irhga.ru>

Печатается без издательского редактирования
Подписано в печать с готового оригинал-макета 03.03.2020
Формат издания 60×88 ¹/₁₆. Бумага офсетная. Печать цифровая.
Тираж 100 экз. Заказ № 226

Отпечатано «ИП А. М. Коновалов»
на полиграфической базе типографии «Поликона»
190020, Санкт-Петербург, наб. Обводного канала, д. 134