



THE RIMSKY-KORSAKOV ST PETERSBURG STATE CONSERVATORY
DEPARTMENT OF FOREIGN LANGUAGES
THE NETHERLANDS INSTITUTE IN SAINT-PETERSBURG
MAYAKOVSKY CENTRE OF ART AND MUSIC LIBRARY
AT NEVSKY 20

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
ИМЕНИ Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА
КАФЕДРА ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКОВ
ГОЛЛАНДСКИЙ ИНСТИТУТ В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ
ЦЕНТР ИСКУССТВА И МУЗЫКИ БИБЛИОТЕКИ ИМЕНИ В. В. МАЯКОВСКОГО
НА НЕВСКОМ 20

Polylogue and synthesis of arts:
history and modernity,
theory and practice.
Epochs – styles – genres

Полилог и синтез искусств:
история и современность,
теория и практика.
Эпохи – стили – жанры

MATERIALS

of the 2ND INTERNATIONAL ACADEMIC
CONFERENCE

March 4–5, 2019
Saint-Petersburg

МАТЕРИАЛЫ

II МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНОЙ
КОНФЕРЕНЦИИ

4–5 марта 2019
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. Эпохи — стили — жанры»: материалы II Международной научной конференции / Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, Голландский институт в Санкт-Петербурге / под ред. Н. А. Николаевой, С. В. Конанчук. — СПб.: Александрия, 2019. — 176 с.

“Polylogue and synthesis of arts: history and modernity; theory and practice. Epochs — styles — genres”: materials of the 2nd International Academic Conference / The Rimsky-Korsakov Saint-Petersburg State Conservatory, The Netherlands Institute in Saint-Petersburg / edited by N. Nikolaeva, S. Konanchuk. — Saint-Petersburg: Alexandria, 2019. — 176 p.

ББК 71.0, 80.0, 83.0
УДК 7.01, 7.03, 78.01, 78.03

ISBN 978-5-903445-57-8

© Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова,
© Голландский институт в Санкт-Петербурге, 2019
© Авторы, 2019
© «Александрия», 2019

ОРГКОМИТЕТ КОНФЕРЕНЦИИ

Брагинская Н. А. — проректор по научной работе СПбГК имени Н. А. Римского-Корсакова, заведующая кафедрой истории зарубежной музыки, кандидат искусствоведения, доцент (*— председатель*)

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

Овечкина О. Б. — директор Голландского института в Санкт-Петербурге, кандидат филологических наук

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

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

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

ПРОГРАММНЫЙ КОМИТЕТ

Григоренко А. Ю. — доктор философских наук, профессор кафедры философии ЛГУ имени А. С. Пушкина

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

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

Прозерский В. В. — доктор философских наук, ведущий научный сотрудник кафедры культурологии, философии культуры и эстетики Института философии СПбГУ

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

Овечкина О. Б. — директор Голландского института в Санкт-Петербурге, кандидат филологических наук

Г. Н. Акпарова (Астана, Казахстан)

ПРОБЛЕМА НАЦИОНАЛЬНОГО: СООТНОШЕНИЕ
ТРАДИЦИЙ И ПОИСКА В КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ
СОНАТАХ БАКИРА БАЯХУНОВА

Освоение сонаты как вида музыкальной композиции, не имеющегося в арсенале традиционной музыки народов Востока, с одной стороны, означало новый качественный этап в освоении европейских жанров, а с другой, демонстрировало многообразие возможных подходов в синтезе двух культур. Говоря об особенностях ее развития в Казахстане, необходимо принять во внимание сложность композиционного процесса европейского музыкального мышления и особенности претворения методов развития интонационного материала, ладовой организации и других компонентов национального музыкального языка, на которые, как правило, композиторы ориентируются в своем творчестве.

Камерно-инструментальная соната композиторов Казахстана, пройдя сложный путь развития, обладает многообразием содержания, характера и стилевых направлений.

Творчество Бакира Баяхунова предстает как весьма самобытное явление. Его музыка отмечена яркостью и неповторимостью стиля, тонкими находками и открытиями. Первый профессиональный дунганский композитор, проживающий в Казахстане, он — автор самых разнообразных музыкальных произведений различных жанров. В его произведениях своеобразно претворены интонации и образы родного музыкального фольклора. Точность в выборе средств, немногословность, ясное ощущение формы — эти и другие свойства стиля Б. Баяхунова позволяют ему успешно работать в разных интонационных сферах. Камерно-инструментальные сочинения Б. Баяхунова представляют собой пример такого типа современного композиторского творчества, где множество интересных проблем концентрируется

вокруг оси соотношения традиции и новаторства. Соната выступает ведущим жанром в творчестве Бакира Баяхунова. В сонатах при помощи традиционных для середины XX в. средств выразительности композитор стремился отобразить черты современности.

Б. Баяхунов — автор пяти сонат, среди которых Соната для скрипки и фортепиано (1958), Соната для фортепиано «Отзвуки мукама» (1990), Соната для фортепиано № 2 (1991), Соната для фортепиано и литавр «Два портрета Бетховена» (1993), Соната для скрипки и фортепиано «Образы мукама» (1993), Соната для фортепиано «Казахская бахиана» (1996). Сочинения Б. Баяхунова ярко раскрывают его индивидуальность. Опираясь на нормы европейской сонаты и одновременно стремясь расширить сферу выразительных средств, композитор пытается найти соответствие содержания и формы в национальном ключе. Произведения композитора — это яркая страница в казахстанском искусстве.

Рассмотренные в статье камерно-инструментальные сонаты Б. Баяхунова отражают традиционное мироощущение и воссоздают явления национальной жизни. Черты уйгурской и дунганской музыки проявляются в конкретных явлениях: образной концепции, ладовой структуре, ритмике, а также обнаруживаются во многих элементах содержания и формы.

Творческая деятельность Б. Баяхунова выдвигает его в ранг одного из ведущих мастеров жанра камерно-инструментальной музыки, достойно развивающего традиции своих предшественников. Композитор остается постоянно ищущим художником, успешно обогащающим национальное искусство каждым своим новым камерно-инструментальным сочинением.

Г. Т. Альпеисова (Астана, Казахстан)

ПОСТИЖЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА КЮЯ В КУРСЕ ЭТНОСОЛЬФЕДЖИО

Жанр казахской инструментальной музыки — кюй. Так казахи называют пьесы для своих традиционных музыкальных инструментов, которых в культуре существовало более тридцати.

Секрет казахского «понимания кюя» в его особой музыкальной структуре и веками сформированных особенностях восприятия музыки. Разворачивающаяся в циклическом времени структура кюя погружает слушателя в медитацию, в транс, за пределы реального времени. Реальное время теряет свою власть над слушателем, и кюй для него звучит как бесконечность, в крайнем случае как ее фрагмент. Эта особая техника погружения в звучание воспитывается с детства и позволяет целиком, отдаваясь власти музыки, полноценно воспринимать ее «содержание». Основную роль в этом «путешествии за границы времени» играет музыкальное пространство кюя.

Теоретической основой в постижении музыкального пространства кюя стали результаты его научного изучения, а именно исследование западноказахстанского кюя-токпе, изложенные музыковедом Б. Амановым.

Понимание музыкального пространства кюя исходит из народной терминологии. Эта терминология оказалась, с одной стороны, предметно связанной с грифом домбры, а с другой — с тенгрианской картиной мира, этой древней религии тюрков, воздействовавшей на все стороны жизни традиционного казахского общества. Обозначение народными терминами (не имеющими аналогов в европейской терминологии) музыкально-языковых единиц и разделов формы кюя позволило их иерархизировать и создать логичную теоретическую базу предмета этносольфеджио, определившую стратегию освоения кюя в учебном курсе «Этносольфеджио». Развертывание музыкального пространства кюя во времени выливается в соответствующую спаянную организацию, основанную на строгом следовании построений кюя.

Ряд казахстанских исследователей отмечают, что важным моментом в слуховом восприятии музыки является зрительный. Зрительная фиксация штрихов, аппликатуры, положения руки на грифе инструмента определяет надежность усвоения музыкального произведения в рамках контакта учитель — ученик.

Одним из факторов постижения музыкального пространства кюя в курсе сольфеджио является психомоторная память. Как известно, не только в процессе обучения, но и в функционировании инструментальной музыки память как накопление слушательского опыта играет главенствующую роль. В любой

музыкальной деятельности накопленный опыт несет на себе основную нагрузку и служит источником для воспроизведения музыкальных представлений. Слуховые представления, опираясь на ранее воспринятые слуховые впечатления, четко и устойчиво фиксируют их в памяти.

А. О. Байгоныс (Астана, Казахстан)

СИНТЕЗ ИСКУССТВ В АНИМАЦИОННОМ ВОПЛОЩЕНИИ КАЗАХСКОГО КЮЯ «АКСАК КУЛАН»

В 1968 г. известный казахстанский режиссер А. Хайдаров воплотил кюй-легенду «Аксак кулан» в жанре анимационного кино. Важнейшей чертой, присущей легенде, является красноречивость донесения музыкальной мысли домброй — черная весть о смерти царевича.

Вариант кюя «Аксак кулан», на котором строится музыкальная фабула мультфильма, был записан от известного домбриста Камбара Медетова, одного из ярчайших представителей западноказахстанской домбровой традиции XX в. Композиция кюя состоит из трех основных частей: Тема кулана (Құлан сарыны), Известье о смерти (Естірту), Укротить дракона (Айдахармен арбасу).

В мультфильме музыка играет важную драматическую роль. Мультипликационное действие, совмещенное с дикторским текстом, который с большим мастерством читает замечательный актер, народный артист СССР Шакен Айманов, дополняет великолепная музыка. Композитор Нургиса Тлендиев, используя музыку кюя-легенды «Аксак кулан», дополняет мультфильм собственным материалом. Его музыка к мультфильму не только окрашивает эпизоды, местами скрадывая длинноты и приглушая жесткость изобразительного ряда, но и воссоздает эпический строй предания.

Амен Хайдаров в своем рисованном фильме хотел вообще обойтись без текстового сопровождения. Режиссер считал лишними слова там, где и так все ясно изложено языком кино: драматургией, изображением, пантомимой и музыкой. Но ему при-

шлось подкорректировать свои планы потому, что анимация, как и все экранные искусства, рождена из синтеза разных искусств: изображения, драматургии, музыки, пантомимы, слова, и роль каждого из них очень важна, если проигнорировать какое-то из них, то только в ущерб целостности фильма.

Е. В. Барнашова (Томск)

ДИАЛЕКТИКА ИДЕАЛЬНОГО И РЕАЛЬНОГО В ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ СЕРЕДИНЫ XIX ВЕКА

Кризис идеального сознания 30–40-х гг. XIX века приводит к дискредитации отвлеченных построений ума, концепций, всякого рода вымыслов и фантазий. Острое недоверие к ним проявляется в зарождающемся позитивизме, эксплицированном в трудах О. Конта, который утверждает торжество трезвого духа и уничтожении всех «теолого-метафизических иллюзий». На смену умозрительным представлениям приходит «трезвомыслие» как наиболее репрезентативная особенность все более утверждающегося буржуазного сознания. В это время укрепляется авторитет природы, правды жизни, подтвержденной научными, «позитивными» знаниями.

В художественно-эстетической сфере данные процессы отразились в кризисе романтизма, разрушении сложившейся эстетической парадигмы, напряженном поиске новых путей развития. Литература и искусство сталкиваются с невозможностью представлять с прежней легкостью и убедительностью романтические образы идеальной красоты. Жестокая, неумолимая реальность вторгается в мир романтика, разбивает его. Это ставит писателя и художника перед выбором: идти за натурой (путь реализма и натурализма) или попытаться найти в реальной, и даже материальной, действительности идеальную красоту (путь эстетизма). Последний вариант можно воспринимать как своего рода изоциренный романтизм, который нашел способ существовать и утверждать свои идеалы в эпоху «трезвомыслия» и научно-технического прогресса. В творчестве Т. Готье, поэтов-парнасцев,

Ш. Бодлера, прерафаэлитов и других представителей эстетствующего направления середины XIX столетия тонко размываются границы между идеальным и реальным, изыскиваются способы онтологического оправдания романтической мечты о Прекрасном.

Поиск идеальной красоты в современной реальности приводит к цепочке компромиссов. Прежде всего к отказу от всеохватности, от попыток создать некий целостный идеальный мир, невозможность которого уже осознается. Теперь речь идет о нахождении отдельных «островков Прекрасного» и попытках убедительно доказать их объективное существование. Это могут быть произведения искусства, женская красота, живописные руины и, конечно, природа. Творчество Т. Готье начинает этот путь и демонстрирует стремление сфокусироваться на красивых предметах («Золотое руно», «Ария Марцелла», «Ножка мумии», сборник «Эмали и камеи»). В эстетствующей литературе подчеркивается их материальность, возможность их чувственного восприятия, что доказывает присутствие фрагментов Прекрасного в современном мире. Для этого широко используется прием подробных, детальных описаний, самозабвенное погружение в эмпирический материал, что парадоксальным образом сближает эстетизм с реализмом и натурализмом. Подробно прописанные детали встречаются и в изобразительном искусстве — у прерафаэлитов, которые даже в картинах на библейские и литературные сюжеты добросовестно правдивы в мелочах, не могут позволить себе вольные красочные фантазмагии, размытые краски и линии, как, скажем, романтик Дж. Тернер. Актуальной становится идея объективности красоты, опирающейся на материальность чувственно воспринимаемых форм, которую разрабатывал в своих трудах У. Пейтер.

Таким образом, в создании идеальных образов Прекрасного используются реалистические средства. В эстетствующих текстах образность как бы балансирует между идеальным и реальным, искусно вуалируется их перетекание друг в друга, можно встретить рассуждения (у того же Т. Готье), логически объясняющие относительность границ между ними. Все это — способы преодоления трагического разлада между красотой и правдой.

О. В. Бегичева (Волгоград)

«ПЕСНЬ О ВЕЩЕМ ОЛЕГЕ» А. С. ПУШКИНА
В МУЗЫКАЛЬНО-ХУДОЖЕСТВЕННОМ «ПРОЧТЕНИИ»
Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА И В. М. ВАСНЕЦОВА

В статье рассматриваются мифо-ритуальные корни балладного топоса смерти в синтетическом художественном тексте А. С. Пушкина — В. М. Васнецова — Н. А. Римского-Корсакова «Песнь о Вещем Олеге».

В представленном сюжете «пророчества» выделяются устойчивые балладные мотивы (волхва, воина-всадника, коня). Показано, как структурно-драматургическая организация текста подчиняется принципам балладной мифопоэтики. Выделяется условная граница «здешнего» и «потустороннего» миров, обосновывается появление двойника главного героя (Кудесник — Вещий Олег). На основе исследований литературоведов вскрывается ритуальный смысл «попрания черепа» («раскалывание» границы и открытие пространственно-временной «щели» между мирами). Утверждается, что поворот в судьбе Олега делает его сопричастным воинству Одина и тем самым возвращает потерянный героический статус Воина. Последнее обстоятельство придает тексту сакральный смысл, не позволяя низвести смерть героя до уровня несчастного случая.

Художник и композитор, обратившиеся к литературному произведению, используя выразительные возможности живописи и музыки, расширили семантические границы пушкинского текста. В чужой кодовой системе стали «прозрачными» его отдельные единицы. Четыре иллюстрации В. М. Васнецова, запечатлевая узловые моменты сюжета — встречу с кудесником, прощание с конем, обретение мертвого коня, тризну, — задают драматургический вектор музыкальному опусу. Причем четкое разделение миров, присутствующее в первых трех картинах, снимается в последней иллюстрации, благодаря композиционному подчинению фигур круговому движению.

Проводится мысль о том, что полноценное постижение музыкального опуса невозможно в отрыве от смежных видов искусства, которые задают координаты для композиторского «прочтения» «Песни о Вещем Олеге», т. е. анализируется характер балладной образности, дается объяснение особенностям инто-

национальных «хитросплетений» лейтмотивов и принципам композиционного развития. В рамках полихудожественного целого кантата Н. А. Римского-Корсакова рассматривается как предтеча национально-исторической музыкальной баллады — жанровой разновидности баллады, лишь в конце XIX в. начавшей свое формирование в русской музыке, в отличие от баллады «ужаса», хорошо знакомой публике благодаря «Черной шали» А. Н. Верстовского.

Я. А. Безоков (Новосибирск)

СИНЕСТЕТИЧНОСТЬ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЫ

Музыкальная форма в значительной степени тяготеет к пространственно-визуальному началу. Само слово «форма» подразумевает реализацию в пространстве и адекватно отражает невозможность представления музыкальной формы без создания хотя бы только в своем воображении виртуального пространства, в котором она будет размещена. При анализе формы мы всегда стараемся так или иначе отобразить разворачивающуюся во времени музыкальную структуру графически: с помощью схем, рисунков, аналогий с элементами архитектуры и объектами природы. Этот же оттенок пространственно-визуального просачивается в названия и описания форм: рондо, зеркально симметричная, концентрическая, фрактальная, арочная, форма-кристалл. Закономерно возникает вопрос: является ли эта графичность собственной чертой музыкальной формы или же она возникает под влиянием каких-либо скрытых процессов, характерных для нашего восприятия? В последнее время в отечественном музыкознании активно разрабатывается концепция широкого понимания синестезии как когнитивного механизма, при работе которого усваиваемая информация дублируется в нескольких модальностях на глубинных уровнях сознания. Большую часть времени эти процессы протекают незаметно для нас, лишь иногда прорываясь на верхние уровни сознания и обнаруживая себя в виде полимодальных ассоциаций. Музыкальная форма также осуществляет когнитивную задачу. Являясь моделью распределения звуковой информации, она, как

и синестезия, направлена на оптимизацию восприятия. Однако мы, как правило, ясно осознаём музыкальные структуры, то есть их восприятие идет по верхним уровням сознания. Но не затрагивает ли оно глубины сознания, и если да, то не смешано ли восприятие формы на этом уровне с синестетическим механизмом полимодального кодирования? Объективно мы не можем оценить активность уровней сознания во время восприятия музыкальной формы. Однако в редких случаях в музыкальных произведениях встречаются структуры, восприятие которых, на наш взгляд, проходит преимущественно на нижних уровнях сознания и почти не обнаруживает себя, за исключением тех моментов, когда такие структуры подвергаются целенаправленному анализу. В ходе нашего доклада мы рассмотрим примеры таких музыкальных структур, их организацию и особенности функционирования в художественной ткани, за счет чего могут быть выявлены скрытые механизмы формообразования и их возможные связи с синестетическими процессами.

Г. Н. Боева (Санкт-Петербург)

СТИЛЕВЫЕ КОРРЕЛЯЦИИ МЕЖДУ РАЗНЫМИ ВИДАМИ ИСКУССТВА У Д. С. ЛИХАЧЕВА

Д. С. Лихачев был среди тех немногих, кто не отказывался от понятия «стиль» в глухие советские годы — оно являлось системообразующим в его трудах о древнерусской культуре и возвращало в гуманитарные науки представление о неразрывной связи формы и содержания, их взаимообусловленности. В монографии об истории русской литературы X–XVII вв. (понятие «стиль» здесь вынесено в подзаголовок как ключевое) он пишет, что культуру объединяет явление *стилистической формации* (термин А. Флакера), т. е. родственности содержательной формы в зодчестве, литературе, живописи, музыке, складе научного мышления. *Стилистическая формация*, или «стиль»: барокко, классицизм, романтизм, готика, модерн и т. п., — определяет целостность, «ансамблевость» культуры одного периода. Эта

родственность будет проиллюстрирована лихачевскими положениями и визуальным рядом (иконы и фрески — архитектура — церковная музыка).

Стилевые корреляции в работах Лихачева о садах также будут представлены в докладе. Теснейшая связь садово-парковой культуры с развитием стилей продиктована синтетической природой объекта — «дружбой» с разными видами искусства (живописью, архитектурой, музыкой, поэзией), что и позволило ученому органично подключить тему садов к его постоянным научным интересам, в том числе филологическим. Так, пейзажные парки Лихачев проецирует прежде всего на романтическую живопись — эти аналогии будут прослежены.

Еще один разворот темы будет связан с Петербургом в контексте лихачевских представлений о стиле: город воспринимался им как ансамбль. Примером послужат и Летний сад, и монументы, и старообрядческая письменность, и музыка. В тесной связи с этими идеями находятся взгляды академика на экологию культуры, в частности, на сохранение стиля при реконструкции и реставрации памятников архитектуры.

Параллели между разными видами искусства Лихачев практиковал не только в своих трудах по медиевистике, садово-парковому искусству и градостроению, но и в статьях, посвященных современному искусству, кинематографу (например, уподобляя Тарковского Манделштаму, а Панфилова — Твардовскому).

Вывод: история мировой и отечественной культуры предстает в работах Лихачева как динамика стилей, захватывающих различные искусства, вовлекающих в свою орбиту все уровни и сферы духовной и материальной жизни человека и определяющих ее целостность в конкретную эпоху.

О. В. Бочкарева (Ярославль)

ДИАЛОГ «ЧЕЛОВЕК — ВРЕМЯ» В МУЗЫКАЛЬНОМ АНИМАЦИОННОМ ФИЛЬМЕ

Автор считает, что художественный образ, рождающийся в пространстве синестетических связей «звук — изображение — движение» мультипликационного фильма имеет диалогическую

природу. В статье приводятся примеры интерпретаций классической музыки в мультипликации. Автор рассматривает проблему организации времени и пространства в музыкальных анимационных фильмах А. Вивальди «Времена года» (1990–1995, режиссер Wiesław Bober), Ф. Шопен «Прелюдия Des-dur» (1997, режиссер Stanislaw Sliskowski). Диалогическая природа художественного образа анимационного фильма — это некий инвариант прочтения музыки, сопряженный с актуальными проблемами времени эпохи, в которую жил композитор, и одновременно той эпохи, в которой создает свой фильм художник-аниматор.

Музыка как искусство временного смысла, данного в интонировании, развитии, организуемого ритмом, привлекает художников, поэтов, актеров, режиссеров и др. Воплощение музыкального образа в анимационном фильме невозможно без художественного диалога музыканта, композитора и художника-мультипликатора. Источником творческого процесса, позволяющего интерпретировать художественный образ, является восприятие музыкальным произведением, осознание значимости темы, проблемы, которая, вызывая отклик личностных ассоциаций, дает толчок к «пересотворению заново». Создание художественного образа музыкального анимационного фильма связано с поиском синтеза композиторского «я» и авторского «я» художника-аниматора.

Процесс творчества художника-мультипликатора невозможен без понимания художественного образа музыкального произведения, осмысления системы отношений композитора к миру, проникновения в метафорический мир музыки. Способность постижения образно-символического смысла художественного произведения Другого связана с обновлением личностных структур, в первую очередь самосознания. Процесс создания художественного образа анимационного фильма, объединяющий в символическом пространственно-временном единстве звук, цвет, пластику, движение, нацеливает творца на философское осмысление экзистенциальных проблем жизни. Понимание вечного и сиюминутного сопровождается рефлексией и направлено на поиск своего места в мире, осознание ценности своего «я» и «я» Другого, на видение своей неотделимости от мира, с одной стороны, и одновременно своей противоположности миру, с другой. Художественный образ в мультипликацион-

ном фильме имеет диалогическую природу, это точка перехода от личностного «я» композитора к личностному «я» мультипликатора — режиссера — художника.

Р. Р. Будагян (Москва)

СИНТЕЗ ИСКУССТВ В ТВОРЧЕСТВЕ ВЫДАЮЩИХСЯ ДЕЯТЕЛЕЙ СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО НАПРАВЛЕНИЯ CLASSICAL CROSSOVER

Одним из наиболее актуальных в пространстве современной музыкальной культуры является музыкальное направление classical crossover, объединяющее черты академической и массовой культуры. Сам термин «classical crossover» до сих пор находится в эпицентре горячих дискуссий на научных форумах. В настоящее время можно встретить также и другие названия, такие как neoclassical, classical pop, operatic pop или же просто crossover.

Изучение многообразия новых явлений, появление и развитие которых обусловлено влиянием массовой культуры на музыкально-исполнительское искусство рубежа XX–XXI вв., становится насущной проблемой современного научного знания. Анализ актуальной концертной практики музыкантов, завоевавших популярность у массового слушателя, позволил определить вклад исполнителей в процесс расширения жанрового разнообразия музыкального искусства, обогащения выразительных и технических возможностей инструментов.

В данной статье выявлены тенденции формирования classical crossover'a в творчестве современных исполнителей. Научно обосновано, что на рубеже XX–XXI вв. под влиянием массовой культуры в современном исполнительском искусстве активно проявляются тенденции расширения традиционных форм и методов музыкально-художественного творчества. В творчестве музыкантов сформировались основные способы и формы сценической презентации, тенденции активного использования неакадемических форм исполнительства, адаптированных под современные социокультурные условия: кроссовер-концерты, концерты-попурри, классик-хит-коктейли, в логике построения которых преобладает калейдоскопичность.

Культурная значимость деятельности современных исполнителей в рамках направления classical crossover заключается в реализации задач популяризации академического репертуара в кругах массовой аудитории, а также формирования чувства культурной идентичности и социальной значимости. В качестве музыкальной основы кавер-версий, ремиксов, римейков исполнители избирают «хиты» академической музыки (произведения Баха, Вивальди, Паганини, Листа, Шуберта, Чайковского, Рахманинова, Шостаковича), «шлягеры» поп-музыки (композиции из репертуара Майкла Джексона, групп U2, «Focus» и других), популярные народные мелодии. Легко узнаваемый массовым слушателем музыкальный текст становится своеобразным культурным «фетишем», аккумулирующим в себе образы и идеи социального успеха и престижа, формирующим чувства культурной значимости и социальной идентичности.

Специфика музыкальных инструментов, их потенциал во многом определяют стилистические особенности проявления classical crossover в исполнительском искусстве рубежа XX–XXI вв. Неоромантические черты здесь преобладают над неоклассицистскими. Неоромантизм как инверсия оригинального романтизма предполагает опосредованное и условное использование его принципов, однако неизменной остается тенденция усиления психологических нюансов в процессе интерпретации музыкального произведения. Эволюция подходов к трактовке произведений академического репертуара в рамках classical crossover демонстрирует возрастающее влияние жанров и приемов массовой культуры, усиление стилевой разнородности интерпретационных и реинтерпретационных методов.

Ю. М. Валиева (Санкт-Петербург)

«ОПЯТЬ Я ВЫЙДУ В ЖЕЛТЫЙ САД...»: О ВАРИАТИВНОСТИ В ПОЭЗИИ ИГОРЯ БАХТЕРЕВА

Доклад посвящен поэтике вариативности Игоря Бахтерева. Рассматривается история создания некоторых его поздних произведений. Особое внимание уделяется многовариантным

стихотворениям «Элегия» и «Тишайшая из пьес», основанным на «реконструкции» стихов обэриутского периода. Для их исследования привлекаются методы текстологии. Анализируются используемые поэтом приемы трансформации текста.

Поэзия и драматургия И. Бахтерева обэриутского периода сохранились в авторской реконструкции конца 1940-х — 1980-х гг. Восстанавливая по памяти свои ранние тексты, Бахтерев многократно их перерабатывал. Процесс создания текста, как правило, не ограничивался экспромтом — об этом свидетельствуют многочисленные авторские версии и варианты, сохранившиеся в домашнем архиве Бахтерева. Десятки вариантов начала и отдельных частей, стилистическая правка характерны как для его поэтических вещей, так и для мемуарных и журналистских очерков. В 1970–1980-е гг., не без влияния неоавангардных направлений, у Бахтерева складывается поэтика варьирования разных элементов текста. Изменениям подвергаются структура, композиция, строфика, отдельные строки и слова, название произведения. Им используется прием цветных заклеек отдельных слов или строк с введением поверх них инварианта текста как способа создания симультанной визуально-вербальной композиции. Творчество Бахтерева этих лет обращено к традициям русских футуристов-заумников, опыту европейского художественного и литературного авангарда XX в. (живописи П. Клее, комбинаторной поэзии), а также современного ему искусству андеграунда. Интересным примером последнего может служить фрагмент «Песня пастуха» из стихотворения «Элегия», в котором ощутимо влияние смеховых «действ» поэтов филологической школы, в том числе «удологии» А. Кондратова.

В исследовательской литературе сложилось представление о равноценности инвариантов текстов Бахтерева, однако произведенный нами текстологический анализ многовариантных стихотворений «Элегия» и «Тишайшая из пьес» показал, что основу динамического развития этих текстов составляет «кустовой» принцип.

В произведениях Бахтерева семантически важным элементом является дата (выделяется цветом или/и графически), при этом функция даты может быть разная: помимо отсылок к существенным для творческого пути автора событиям художе-

ственной жизни, дата, наравне с другими элементами текста, может выполнять роль варьирующегося компонента и подчиняться чисто художественной задаче.

Н. А. Верхотурова (Томск)

“I WAKE AND FEEL THE FELL OF DARK, NOT DAY”:
СИНЕСТЕТИЧЕСКИЕ МОДЕЛИ
В ПОЭТИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ

В докладе рассматриваются особенности мультимодального дискурса, реализованные в оригинальном стихотворении Джерарда Мэнли Хопкинса и в его русских переводах. Заявленная проблематика лежит в русле лингвистических исследований, направленных на изучение синестетических моделей в поэтических текстах. Языковые механизмы концептуализации функционируют по принципу «от простого к сложному», что становится особенно очевидно при сопоставлении разных переводов одного оригинала. Поэтическая синестезия базируется на тех же когнитивных механизмах, что и другие дискурсивные виды метафор. Особенностью поэтической синестетической метафоры является развитие, усложнение и расширение языковых механизмов, что приводит к оригинальности, а порой и неоднозначности переводов. В основе описанных языковых механизмов лежит ассоциативный аспект текстовой парадигматики, согласно которому ассоциативные связи лексических единиц становятся чрезвычайно значимыми. Изучение ассоциативных связей становится особенно актуальным с точки зрения когнитивных исследований языка в сопоставительном аспекте. Так, в качестве примера рассматривается стихотворение Дж. М. Хопкинса «I wake and feel the fell of dark, not day». В переводе Григория Кружкова приведенная строка выглядит следующим образом: «О, что за ночь! Проснусь — и вижу ту же темноту» (Г. Кружков). В интерпретации Андрея Парина предлагается другой, отличный от предыдущего по перцептивной направленности вариант: «Встаю — не день, а топь потемок чую» (А. Парин). Дмитрий Сильвестров предлагает свое видение данного произ-

ведения: «Во рту ночная желчь. Что за часы / Прошли, еще пройдут!» (Д. Сильвестров).

Таким образом, системный анализ синестетических метафор в двуязычном поэтическом дискурсе позволяет выявить основные индивидуально-авторские модели транспозитивных и межпропозитивных переносов, а также национальные особенности этих моделей. Основные модели поэтической синестезии отражают магистральные направления поэтической концептуализации в оригинальном и переводном текстах.

Д. Р. Висаитова (Москва)

СЛОВО И МУЗЫКА В ФОРТЕПИАННЫХ СОЧИНЕНИЯХ ХОАКИНА ТУРИНЫ

Хоакин Турина (1882–1949) — испанский композитор, дирижер, педагог и музыкальный критик, один из выдающихся деятелей Нового музыкального Возрождения в Испании. Основополагающая часть творчества композитора — фортепианная музыка: сонаты, фантазии, сюитные циклы, большая часть которых имеет программное название. В докладе автор останавливается именно на программных сочинениях, так как в них обнаруживаются индивидуальные черты стиля. Творческая эволюция неразрывно связана с названиями произведений и образами музыки Турины. Раннему периоду присущи конкретные, часто локальные наименования (связанные прежде всего с образами родной страны) и обращение к региональному, андалузскому фольклору. Постепенно из названий пьес исчезает конкретика: программные заголовки скорее намекают на содержание, подлинный смысл становится понятным лишь в сопоставлении с фактами его личной жизни, философских и религиозных размышлений. Смена образной сферы существенно отразилась на музыкальном письме композитора: андалусизм, неофольклоризм уступает место импрессионизму, народные ритмы и интонации проникают в музыкальную ткань и не опознаются так явно. В заключение автор подчеркивает тенденцию ухода от узнаваемых образов, что явилось следствием жизненного и творческого пути Х. Турины.

М. Ю. Гендова (Санкт-Петербург)

БАЛЕТНАЯ КОМЕДИЯ КАК ПРЕДСТАВЛЕНИЕ О ЖИЗНИ В СТРАНЕ СОВЕТОВ 1930-х — ВЗГЛЯД ИЗ XXI СТОЛЕТИЯ

Статья посвящена социокультурному явлению «балетной комедии» в искусстве страны Советов 1930-х. Исследование построено на анализе спектакля А. Ратманского (2006) и сохранившихся материалов о постановке Ф. Лопухова (1935). Осмысливается современный всплеск общественного интереса к быту и культуре нашей страны в советский период через попытку хореографического обоснования мифического и реального из жизни того времени, представленного в балете. Проводится параллель с кинематографическим искусством 1930–1950-х как еще одним визуальным отображением жизни эпохи. Ставится вопрос: можно ли рассматривать жанр комедии как эмблему тоталитарного государства того времени? И почему тогда спектакль Ф. Лопухова «Светлый ручей» оказался «стерт» с балетного горизонта в стране Советов? Анализируются конструкция балета и балетмейстерские находки, нашедшие свое дальнейшее воплощение в практике балетного театра.

П. А. Гордеев (Саратов)

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ ГРАФИКИ

Понятие «музыкальная графика», введенное в научный обиход чуть меньше столетия назад австрийским педагогом и искусствоведом Оскаром Райнером, до настоящего времени, благодаря усилиям отечественных и зарубежных исследователей, получает разработку: выявляется педагогический потенциал музыкальной графики, исследуется ее взаимосвязь с явлением синестезии, определяется ее место и роль в контексте принципа синтеза искусств, расширяется экспериментально-исследовательская база. Помимо установленной практической значимости в области музыкальной педагогики, метод музыкальной графики имеет большую теоретическую ценность, открывает музыка-

ведческие перспективы. Связано это с тем, что понятие музыкальной графики имплицитно определяет методы в строгом смысле, т. е. правила понимания музыкального феномена. Таким образом, метод музыкальной графики является оригинальным способом постановки проблемы музыкального феномена и ее решением. Методологическим основанием музыкальной графики являются некоторые теоретические предпосылки. Во-первых, чистый феномен музыки имеет трансчувственный характер. Метафоричность, возможность переноса музыкального предмета из области акустических явлений в визуальные говорит о том, что его сущность не может быть сведена исключительно к слуховому или зрительному восприятию. Это означает, что сущность музыкального предмета само по себе не имеет акустических и зрительных свойств — его воплощение в слуховой и зрительной формах инобытийно. Связь многообразного, данного в различных представлениях — в данном случае слуховых и зрительных — как таковая не может быть сама чувством, но является синтетической способностью сознания. Синтетическая способность сознания основана на первичном единстве представлений и имеет условием тождество самосознания. Благодаря этим условиям и способностям феномен музыки осуществляется: без них немислимо ни сочинение, ни исполнение, ни восприятие музыки. Во-вторых, из этого следует, что музыкальный предмет идеален (в философском смысле). В общности, связующей различные слуховые и зрительные представления, фактор синтетической деятельности сознания не является единственным. В самом музыкальном предмете может быть усмотрено категориальное основание этой общности. Так, логическим основанием музыкального бытия являются категории единства и множества, тождества и различия, покоя и движения. Эти категории инвариантны в различных воплощениях одного и того же музыкального предмета и поставляют саму возможность его трансформации из музыкального образа в зрительный или наоборот. Следовательно, речь не идет о субъективном характере музыки. Идеальность музыкального предмета, понимаемая в исходном смысле слова «идея», есть такое свойство, которое выводит его за пределы субъект-объектной дихотомии. В-третьих, из этого следует, что феномен музыки имеет бытийственный статус.

А. Ю. Григоренко (Санкт-Петербург)

СОФИЙНЫЕ ОСНОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Идея Софии Премудрости Божией — один из самых фундаментальных концептов общеевропейской и ближневосточной культуры. Она в значительной мере определяла особенности и смыслы их духовного развития. Но на Западе она все же не стала центральной, в России же, напротив, — определяла, пожалуй, в решающей степени, сущность и специфику ее религиозно-философской мысли.

В XX в. идея Софии как один из важнейших концептов религиозной мысли России стала подвергаться все более решительной, если не сказать ожесточенной критике. В 30-е гг. XX века софийные воззрения С. Булгакова были осуждены как содержащие многие «еретические уклоны» и «вредные для Православия». Практически одновременно Г. Флоровский пишет ряд работ, в которых софийные воззрения определяются как чуждые духу православной культуры, подчеркивается их заимствованный с Запада характер. Однако заметим, — внимательное и непредвзятое изучение древнерусской письменности обнаруживает их укорененность в древнерусской традиции. Многие соборы (причем главные храмы Руси) были названы ее именем, ее лик был запечатлен на многих иконах, наконец, разъяснению религиозных смыслов этих икон был посвящен специально небольшой трактат «Сказание о Софии», сохранившийся во множестве списков. И напомним, что Новгород назывался на Руси «Домом св. Софии».

Очевидно, что идея Софии отвечала каким-то изначальным устремлениям развития духовной культуры Древней Руси. С середины XIX столетия (Вл. Соловьев) она становится одной из ведущих тем развития русской религиозно-философской мысли, а с начала XX — определяет в значительной мере характер и смыслы русской художественной и философской культуры Серебряного века.

В творчестве русских религиозных мыслителей начала XX в. (прежде всего — С. Булгакова, П. Флоренского) содержание идеи Софии было раскрыто достаточно глубоко. Это в первую очередь идеи «телесности» и «творческого замысла». Русской мысли был, несомненно, глубоко чужд радикальный спиритуализм, нередко

присущий религиозно-философской мысли Запада. Российскими философами он воспринимался как глубоко чуждый идеям преобразенной и освященной материи. Поэтому идея «святой телесности» стала одной из ведущих тем русской философии. Наиболее глубоко она была проработана в творчестве А. Лосева, который убедительно показал, что последовательно проведенный диалектический анализ развития идеи Первосущего необходимо требует введения наряду с первыми тремя (идея Св. Троицы) — четвертого начала: телесно и художественно выраженного (извьянного) их смысла, гармонично сочетающего стихии разумности и чувственности, как фундаментальных оснований бытия в целом. Таким образом, становится ясно, что любая художественная деятельность, стремящаяся в той или иной мере быть укорененной в бытии и выражать его смыслы, имеет софийный характер.

Е. С. Гусева (Новосибирск)

ПЕРФОРМАНСЫ И ИНСТАЛЛЯЦИИ: К ПРОБЛЕМЕ РАСШИРЕНИЯ ГРАНИЦ ИСКУССТВА (ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ)

Проблема границ искусства и границ в искусстве является одной из активно обсуждаемых проблем в современном искусствознании, эстетике, философии, культурологии. Актуальность этой темы во многом обусловлена экспериментальным характером художественной практики XX–XXI вв., связанной с многочисленными новациями в системе языка и образности, направленными на поиск новых идей и средств их выражения, а также связанной (это — как следствие) с трансформацией традиционных границ искусства и изменением эстетически-смысловой его сущности.

Интерес к проблеме границ искусства проявляют многие зарубежные и отечественные исследователи, осмысливая ее с разных позиций: как проблему различения искусства и не-искусства и определения границ художественности (А. Данто, У. Эко, Р. Голдберг, В. И. Тюпа, Н. Б. Маньковская, В. Турчин, К. Б. Соколов и др.), в контексте проблемы межвидового взаимодействия искусств (А. Ю. Демшина, Кривцова, Н. А. Ковалева, Л. Н. Вольская), взаимодействия искусства и повседневности (Е. В. Рогожина).

Заметим, что с исторической точки зрения проблемы границ искусства в определенном смысле не существует, поскольку искусство — это живой организм, который развивается, эволюционирует, и, как показывает история искусства, его границы (внешние и внутренние) всегда подвижны, меняются и сами модели и парадигмы художественности. Другое дело, что современное искусство (начиная с практики авангардистов), и это является отличительной его особенностью, во-первых, совершенно осознанно занимается исследованием собственных границ, вопрошая о природе самого искусства средствами искусства, а также работает с самой идеей преодоления границ искусства (вспомним рэди-мэйды М. Дюшана, концептуализм Дж. Кошута и его программную статью «Искусство после философии» 1969 г.). Во-вторых, размывает границы сразу по нескольким направлениям, одним из которых является движение в сторону взаимодействия различных жанров и видов искусства (в пределах одного произведения) по принципу синтеза и симбиоза.

Наиболее ярко указанная тенденция, сопряженная с экспериментами с границами искусства и в искусстве, проявляется в таких синтетических по своей жанровой природе современных художественных арт-практиках, как перформансы (фундаментальным их признаком, по Р. Голдбергу, является синтез искусств) и инсталляции (световые, кинетические, видеоинсталляции), представляющих собой «пограничные жанры» (Л. В. Лейпсон). В названных формах художественной практики наблюдается активное размывание и внешних, и внутренних границ искусства, а также размывание границы между художником и реципиентом.

В настоящем докладе предпринимается попытка выделить способы расширения границ искусства в таких формах художественной арт-практики, как перформансы и инсталляции. При этом сама проблема границ искусства осмысливается в герменевтическом ключе: в аспекте взаимосвязи способов расширения границ с образно-смысловым содержанием произведений. В качестве примеров и материала для анализа автор обращается к следующим работам современных художников: перформансы «Ритм 0» М. Абрамович и «Точка» Р. Зигнера, инсталляции «Небеса на земле» и «Воплощение» Ш. Абединарад, кинетическая инсталляция «Vogelfrei» («Свободная птица») А. Грищенко.

Для герменевтической ориентации автор выделяет следующие способы расширения границ, наблюдаемые в перформансах и инсталляциях: 1) размывание границ между искусством и жизнью, искусством и реальностью, что позволяет говорить о синтезе и симбиозе искусства и реальности (перформансы М. Абрамович «Ритм 0» и Р. Зигнера «Точка», указанные инсталляции Ш. Абединарад); 2) расширение внутренних границ путем взаимодействия с наукой и философией (кинетическая инсталляция А. Грищенко); 3) расширение межвидовых границ искусства симбиотического характера (перформанс Р. Зигнера «Точка»; 4) размывание внутривидовых (межжанровых) границ (инсталляции Ш. Абединарад, А. Грищенко); 5) расширение семиотических границ, проявляющееся в том, что художественная реальность создается средствами самой реальности (наблюдается во всех анализируемых работах).

При осмыслении проблемы расширения границ искусства в герменевтическом ключе (на примере анализируемых работ) делаются следующие наблюдения:

1. В смыслопостроении текстов наблюдается сдвиг границы по параметрам «текст — контекст», «авторский замысел — интерпретация», «художественный процесс — результат», что связано с такими особенностями смыслообразования в перформансах и инсталляциях, как повышенная смыслообразующая роль контекста, включение зрительской реакции в качестве дополнительного смыслообразующего компонента, самоценность художественного процесса.

2. Смещение границы прослеживается и на уровне функций искусства, когда на первый план выдвигаются вторичные, неспецифические функции: экзистенциальная, коммуникативная, социальная.

3. В содержании произведений значимой становится сама тема границы в жизни человека и общества, тема свободы и насилия, раскрывающаяся в экзистенциальном и социально-философском аспекте (перформанс М. Абрамович, кинетическая инсталляция А. Грищенко), в контексте дихотомии «возвышенное — земное» (инсталляции Ш. Абединарад), в этическом измерении — как тема подлинного и неподлинного в человеке (перформанс М. Абрамович).

4. В герменевтическом плане внимание обращается на то, что эксперименты художников с границами искусства и в искусстве

являются не самоцелью, но способом донесения художественной идеи.

В заключение, следуя мысли У. Эко о том, что современное искусство, «сознательно и постоянно отвергая стабилизированные картины мира» путем нарушения устоявшихся моделей и схем, активизирует в человеке способность к самоопределению (У. Эко), выскажем следующее суждение. Экспериментируя с собственными границами, современное искусство апеллирует к способности человека рефлексировать и критически мыслить, и в этом плане — выполняет охранительную (в антропологическом смысле) функцию.

Н. В. Данилкина (Калининград)

РАЗМЫШЛЕНИЯ О ФРЕСКЕ РАФАЭЛЯ И ЭТИЧЕСКИХ ПРЕДПОСЫЛКАХ ЕВРОПЕЙСКОЙ ИНТЕГРАЦИИ

В данной работе мы проанализируем некоторые особенности развития европейской этики как культурного феномена и попытаемся определить, какую роль играли эти особенности в процессе европейской интеграции. Непосредственным предметом нашего обсуждения станет фреска Рафаэля Санти «Добродетели и закон» в Ватиканском дворце (Станца делла Сеньятура).

В конце тридцатых годов прошлого века фреска попала в поле зрения не только искусствоведов, но и философов. Так, накануне Второй мировой войны, весной 1939 г., в Варшавском историческом обществе был сделан доклад «О платоновских и евангельских добродетелях», в котором фреска послужила иллюстрацией к изложению сути этической концепции христианского платонизма. Докладчиком был выходец из России, уже известный в Польше философ и педагог Сергей Гессен. Во время войны рукопись доклада сгорела, но текст был позднее восстановлен автором. В 1952 г. работа вышла отдельной брошюрой в римском издательстве «Армандо эдиторе» («Avio»). Польская версия была впервые издана в 1968 г.

Автор очерка рассматривает особенности рецепции античных добродетелей (умеренности, мужества и мудрости) в эпоху итальянского Возрождения и соотносит их с высшими добродетелями, провозглашенными в Евангелии, — надеждой, любовью

и верой — так же, как это происходит на фреске Рафаэля. По мысли Гессена, видение великого художника предчувствовало то, что еще не нашло отчетливого выражения в философских понятиях и что впоследствии стало одной из главных тем европейской этики. Скорее всего, полагает исследователь, содержание изображения обсуждалось не только с папой Юлием II, но и в философских беседах с друзьями художника, такими знатоками Платона, как Бальдассаре Кастильоне и Фабио Кальво.

Самого же Гессена вдохновили исследования историка искусств Эдгара Винда, ученика основателя иконологического метода в искусствознании Аби Варбурга. Именно Винд, взглядевшись в детали фрески, впервые заметил, что Рафаэль не просто отразил платоновскую теорию добродетелей, как считалось ранее, но соединил их с символами добродетелей христианства. Согласившись с выводами Винда, Гессен предлагает своего рода теоретическую модель для сопоставления и критического анализа различных этических концепций античного и современного мира европейской цивилизации: Платона, Канта, Достоевского, Ницше, Шопенгауэра.

Несмотря на отсутствие в тексте философского эссе о добродетелях непосредственных отсылок к послевоенным общественно-политическим процессам в Европе, именно их пониманию способствует, на наш взгляд, обращение к фреске. Запечатленный синтез, который привлек внимание исследователей, является квинтэссенцией той общеевропейской ценностной истории, что приобрела в годы интеграции европейских сообществ особое значение и актуальность.

Е. Д. Девятко (Петрозаводск)

МЕТАФОРИЧЕСКАЯ ЛЕКСИКА АЛЬФОНСА ДИПЕНБРОКА

Природа возникновения и официального утверждения музыкально-терминологических терминов, коренящаяся в союзе филологии и музыкознания, на сегодняшний день активно обсуждается в профессиональной научной среде. Перед исследователем, как правило, встают проблемы определенного характера в том случае, когда он имеет дело с описанием невербальных явлений. Так, например, в музыке отсутствует визуальная опора для предмет-

ного толкования содержания, в отличие от живописи. На разных исторических этапах и на Западе, и в России развивалась потребность в том, чтобы оформить научную мысль, характеризующую феномен музыкально-терминологической терминологии. Известны случаи, когда в композиторской области рождались понятия, ставшие терминами, которые случайным образом закреплялись за конкретными именами (например, импрессионизм Дебюсси).

Музыковед, композитор или критик, вербально описывающий невербальные феномены, выбирает для себя определенные средства для решения данной задачи. Так, нидерландский композитор и эссеист Альфонс Дипенброк в своем литературно-критическом наследии активно пользуется употреблением метафоры, что является обобщающим признаком абсолютно всех его работ. На литературный стиль Дипенброка в большей мере повлияло полученное им филологическое образование. Наиболее показательным в плане демонстрации данного признака является сопоставление эссе Дипенброка, которые посвящены его пониманию современных направлений музыкального искусства и конкретных музыкальных произведений. В докладе приводятся фрагменты статей, переведенных с нидерландского языка на русский, подтверждающих данное суждение.

Метафорическая лексика стала одной из особенностей авторского стиля Дипенброка, характеризующей определенным образом его субъективное отношение к искусству в целом. Литературное наследие Дипенброка сыграло важную роль в музыкально-критической среде Нидерландов, где при его жизни еще не существовало устойчивой музыкально-терминологической традиции. Оно служило мостом, связывающим аудиторию и музыкальные произведения, исполняемые в Нидерландах конца XIX — начала XX столетий, а также отражало взгляд современника на тенденции и явления в европейской культурной среде, присущие данному периоду.

Еще Аристотель писал о том, что «особенно важно быть искусным в метафорах, так как только одного этого нельзя позавидовать у других, и эта способность служит признаком таланта» (трактат «Поэтика»). Его мысль нельзя обойти вниманием по отношению к Дипенброку. Введение понятия «метафорическая лексика» служит своего рода инструментом в процессе определения литературного стиля Дипенброка, в чьих эссе процент музыкально-технологического анализа сравнительно невелик.

А. В. Денисов (Санкт-Петербург)

ГИПЕРЦИТИРОВАНИЕ В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ XX ВЕКА: ФОРМЫ И ФУНКЦИИ

Среди многообразных проявлений принципа цитирования в музыкальном искусстве XX в. обособленное положение занимает ситуация, когда композиторы обращаются к нему в избыточном количестве в рамках одного произведения. В этом случае число цитат может измеряться десятками, а само сочинение (или его отдельная часть / заверченный раздел) обычно не слишком велико по длительности. Объем авторского материала при этом нередко минимален или же вовсе равен нулю. Подобное явление можно назвать *гиперцитированием*, в разной трактовке оно встречается у многих композиторов (Л. Берио, Дж. Кейдж, Н. Корндорф, Дж. Рочберг, В. Тарнопольский, Б. Циммерман, А. Шнитке, Р. Щедрин). Очевидно, что этот феномен ставит ряд существенных вопросов, среди которых следует выделить: 1) конкретные *формы организации* заимствованного материала в произведении и его *интерпретация*; 2) *предпосылки*, обуславливающие обращение к гиперцитированию.

Очевидно, что использование цитат в столь значительных масштабах предельно обостряет проблему построения композиции в целом. Интонационная разнородность и частота смены материала цитат, их относительно ограниченные синтаксические объемы, потенциальное преобладание экспонирующей функции заимствованного тематизма над развивающей — все это создает опасность для распада формы, превращения ее в неупорядоченный калейдоскопичный набор без какого-либо скрепляющего каркаса. По этой причине в сочинениях с гиперцитированием композиторы нередко были вынуждены искать приемы, позволяющие его создать за счет

1) выбора самого *материала* первоисточников цитат и логики их *следования*;

2) варьирования *масштабов* цитат.

Первый фактор касается как собственно музыкально-стилистического облика цитат, так и их внемузыкальной семантики (если она, конечно, есть в первоисточнике). В результате между некоторыми цитатами могут образовываться арки благодаря повтору материала (или его подобию) либо, наоборот, оппози-

ция, разделительный контраст (все это, но уже в аспекте синтаксиса, детерминирует и второй фактор). Далее на конкретных примерах показываются разные варианты композиционной организации сочинений, в которых присутствует гиперцитирование (Recital I и третья часть Симфонии Л. Берио, «Музыка для ужинов короля Убю» Б. Циммермана).

Основные причины, детерминирующие обращение к гиперцитированию, образуют две группы: специфический замысел *данного* опуса (его сюжет, например); *общие* предпосылки, заключенные в избранном жанре сочинения, характере мышления автора в целом, а иногда — том или ином виде композиторской техники. В частности, гиперцитирование может выступать как одно из проявлений *абсурдизма*. В этом случае фрагменты первоисточников и порядок их следования обычно выбираются случайным образом и, таким образом, могут быть заменены какими-то другими, а их свойства (жанровые истоки, интонационная специфика, внемузыкальные значения) оказываются нерелевантными («Европеры» Дж. Кейджа и «Ludwigvan» М. Кагеля).

Дин Шуюэ (КНР)

Н. И. Дожина (Беларусь)

ТЕАТРАЛИЗАЦИЯ ТРАДИЦИОННОЙ БЕЛОРУССКОЙ И КИТАЙСКОЙ СВАДЬБЫ КАК ФОРМА ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ИСКУССТВ

Традиционные белорусская и китайская свадьбы находят творческое отражение в многообразии обычаев и их художественном воплощении в различных видах искусства — музыкальном (народные песни и инструментальные наигрыши), танцевальном (народные танцы, хороводы) и театральном (использование костюмов, украшений, свадебной атрибутики и театрализованных действий, игр). Свадьба — своеобразное театрализованное представление, народный спектакль. Театрализация свадьбы проявилась в свадебных песнях, хороводах, танцах, играх, содержащих элементы драматического развертывания. Элементами театрализации белорусской свадьбы, дошедшими до наших дней, являются встреча молодых родительским

караваем, сборы на мальчика и девочку, похищение невесты или ее туфельки, кидание букета, осыпание молодых зерном, конфетами или деньгами, выкуп невесты, которые сопровождаются шумными, веселыми театральными действиями. Элементы театрализации китайской свадьбы заключаются в игровом характере песен и танцев, сопровождающих различные обряды, в особенностях традиционных китайских свадебных нарядов невесты и жениха, которые представляют собой своего рода театральные костюмы.

Китайская свадьба — подлинное театрализованное представление, насыщенное яркой народной символикой, богатой и красочной одеждой, яркими и колоритными участниками церемонии. В китайской свадьбе театрализованное действие развивается главным образом на предсвадебном этапе и в обряде свадебной процессии с паланкином. Элементы театрализации свадьбы в Китае проявлялись также в обрядах «поклонение перед семейным алтарем», «поклонение Небу и Земле», «единение чаш», «чайная церемония».

По количеству и характеру театральных, игровых элементов и белорусская и китайская традиционные свадьбы предстают истинно театральными зрелищами, содержащими характерные приемы и выразительные средства этого жанра. Китайская свадьба отличается от белорусской чрезмерной ритуализованностью, приверженностью принятому в древности сценарию, богатством, яркостью и колоритностью свадебной одежды. Для белорусской свадьбы, напротив, характерно творческое начало, допускающее внесение изменений в сценарий свадьбы. Сочетание песен, танцев, плясок, хороводов, инструментальной музыки, театральных элементов и игр приобретает особое значение в свадебном обряде белорусов. В отличие от белорусской, китайская традиционная свадебная церемония не обильна танцами и песнями, хотя инструментальная музыка и танцевальная культура разных народностей Китая более разнообразна. Таким образом, если в сопоставительном плане китайский свадебный обряд интересен прежде всего яркостью красок, изысканностью декора, национальным колоритом и приверженностью древним ритуалам и традициям, то белорусский богат в первую очередь народной хореографией, музыкальной культурой, высоким уровнем театрализации свадебных действ.

А. В. Дулат-Алеев (Казань)

МАСЛЕНИЦА, ФАУСТОВСКАЯ ТЕМА И ТЕАТР МОРАЛИТЕ
В ОПЕРЕ А. Н. СЕРОВА «ВРАЖЬЯ СИЛА»
(К ПРОБЛЕМЕ ХУДОЖЕСТВЕННО-СТИЛЕВОГО
ПОЛИЛОГА В ИНТЕРПРЕТАЦИИ)

После грандиозного успеха своих опер «Юдифь» (1863) и «Рогнеда» (1865) А. Н. Серов был захвачен замыслом русской «музыкальной драмы». Этот замысел он осуществил в своей последней опере «Вражья сила» (1871), написанной по пьесе А. Н. Островского «Не так живи, как хочется». Серов писал Островскому: «Это отличный сюжет для русской народной оперы, где кроме действующих лиц пьесы будет еще одно, для “драмы” невозможное: это — “сама широкая масленица”» (Островский и русский композиторы: Письма / Под общ. ред. Е. М. Колосовой и Вл. Филиппова. — М.—Л.: Искусство, 1937. С. 102).

Возможность воплощения масленицы в опере опиралась на синтетическую природу оперного текста, объединяющего музыку, либретто и сценографию. Во «Вражьей силе» масленица была впервые показана на оперной сцене, причем композитор интерпретировал ее как символический образ. Благодаря ранее небывалому красочному и масштабному показу народных гуляний, «Вражья сила» стала новым словом в русском оперном искусстве. Впервые на оперной сцене с большим размахом отобразилась атмосфера («хронотоп» по Бахтину) русской ярмарки, русского «карнавала», противопоставляемая атмосфере повседневности. При воплощении масленицы были использованы новые приемы оперной драматургии и музыкально-стилевого синтеза. Особую роль в драматургии композитор отвел пространственно-временным характеристикам, сопоставляя дом и улицу, воспоминания и мечты о будущем. Соединение русского реализма и «фаустианского» романтизма в опере дало интересный эффект символизации повседневности, нравственно-обобщенного показа бытовых поступков. Результатом этого синтеза стало также проявление в опере признаков средневекового театра моралите, которые выразились не только в содержании, но и в форме спектакля. Различия интерпретаций повлияли на историю постановок «Вражьей силы».

Новаторское значение последней оперы А. Н. Серова «Вражья сила» в истории русской музыки обусловлено необычным синтезом нескольких художественных и эстетико-философских направлений. Интерпретация оперы с позиций художественно-стилевого полилога позволяет выявить способы художественной символизации истории и национальной традиции в русской музыке. Опера Серова проложила путь к будущим художественным открытиям русского музыкального театра конца XIX — начала XX века.

А. А. Егоров (Тарту, Эстония)

МУЗЫКАЛЬНАЯ МЕТАФОРА
В ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКИХ СТАТЬЯХ
МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ

Музыкальные образы и мотивы справедливо относят к наиболее характерным для творчества Марины Цветаевой. Их изучение началось не позднее 1960-х гг. и с тех пор не прекращается. Работы 1960–1970-х гг. были направлены прежде всего на выявление и описание музыкальных образов и мотивов. Соответствующие тематике метафоры было принято объяснять преимущественно биографией поэта (дочь «страстной музыкантши» М. А. Мейн, учеба в музыкальной школе Зограф-Плаксиной и пр.). Исследования Л. В. Зубовой 1980-х гг. показали важность более широкого взгляда на те или иные элементы поэтического языка Цветаевой, в частности, их неотделимость от поэтики предельности и выстраиваемой поэтом картины мира. При этом, как справедливо указывает О. Г. Ревзина, «мишенями цветаевских метафор», связанных друг с другом системными отношениями, являются все составляющие художественного мира поэта. Другими словами, говоря о музыке у Цветаевой, мы воссоздаем те же представления поэта о реальном и метафизическом, как если бы говорили о других, столь же важных для Цветаевой темах: о любви, творчестве, Боге и т. д. В настоящее время исследователи все больше интересуются планом функционирования тех или иных художественных средств, освоенных Цветаевой. Так, М. В. Ляпон усматривает за «парадоксальной» составляю-

щей метафоры поэта, в том числе музыкальной, особую «когнитивную стратегию», отражение способа познания мира как лирическим «я», так и самим автором. Соответственно, и в принятом нами исследовании мы также ориентируемся в первую очередь не на описательный, а на функциональный подход. Мы пытаемся объяснить сделанное В. Н. Голицыной — и ожидающее своего истолкования — наблюдение, согласно которому музыкальные метафоры являются важной составляющей не только поэзии и автобиографической прозы Цветаевой, но даже и ее литературно-критических статей 1910–1937 гг. («О новой русской детской книге», «Эпос и лирика современной России», «Пушкин и Пугачев» и др.). Остается неясной авторская «стратегия», стоящая за включенными в тексты цветаевских статей музыкальными метафорами. Рассуждая о поэзии, высказывая точку зрения на сам ход литературного процесса, вступая в спор с яркими представителями филологической науки своего времени, Цветаева, словно избегая излишнего «академизма», последовательно обращается к музыкальным метафорам: «дар песни и воля к ней», «хождение по слуху», «беззвучный напев», «созвучие сердцу эпохи» и пр. Соответствующая лексика тем самым выполняет важную стилистическую функцию: в определенной степени разрушает привычные представления, связанные у читателя с его ожиданиями от языка историко-литературных и литературно-критических текстов. Но только ли стилистическими задачами ограничивается включение в тексты литературно-критических статей музыкальных метафор? До сих пор остается не выявленной специфика цветаевских метафор, употребленных не в лирике и автобиографической прозе, а именно в историко-литературных текстах. Между тем в статьях Цветаевой музыкальные метафоры, являясь по существу метафорами «филологическими», своеобразно отражают историко-литературные споры ученых-филологов, рецепцию литературной теории 1910–1930-х гг. Описание «свернутой» в метафору полемики поэта с литературоведами-современниками представляется еще одним шагом в научном исследовании темы «Цветаева и музыка». Доклад тем самым посвящен конкретным составляющим восприятия Цветаевой теоретических и историко-литературных идей первой трети XX в., которые нашли свое отражение в музыкальных метафорах ее литературно-критических статей.

М. А. Егорова (Москва)

ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СИНТЕЗА В ОПЕРЕ ДЖ. МЕЙЕРБЕРА «ПРОРОК»

Синтез искусств имеет особое значение для французской культуры, в которой главное место занимает крупномасштабное театральное действие, соответствующее главной идее французского искусства — представлению бытия как организованного многообразия. Это относится и к музыкальному театру, в котором в каждую эпоху возникали свои жанровые формы подобных постановок. Настоящее сообщение посвящено художественному синтезу в большой французской опере на примере оперы Дж. Мейербера «Пророк».

В оперных произведениях Мейербера на основе французских оперных традиций (Люлли, Рамо, Обера), итальянских (Россини), австро-немецких (Глюка, Моцарта, Вебера) рождается новый тип музыкального спектакля, в свою очередь оказавший воздействие на развитие всей общеевропейской оперы. Большая часть стилевых особенностей мейерберовской оперы (ее особая масштабность, двойной конфликт в развитии сюжета, многообразие оперных форм и тематизма) во многом определяются идеей художественного синтеза.

Взаимодействие в ней разных смысловых планов — мощного потока истории и линии индивидуальной человеческой судьбы, свободного выбора героев оперы — предопределяет обращение к *разным жанрово-стилистическим истокам*. Так, во многих ее фрагментах проявляются черты *ораториального* стиля, возникают ассоциации с баховскими *пассионами*: ведь судьба Фидес и Иоанна также представляет своего рода страсти, завершающиеся мучительной смертью и обретением прощения, о котором известно заранее. Есть здесь и настоящий анабаптистский хорал, являющийся лейттемой анабаптистов

Другой важнейшей стилевой чертой «Пророка» является его *аристократичность*, связь с жанрами «больших имперских» *барочных* стилей, например, с лирической трагедией Люли-Кино, с оперой-балетом Рамо. Основной смысловой мотив этих представлений — *праздник* — последовательно развивается в опере Мейербера. Большую роль в создании праздничной атмосферы играет *танец* — не только непосредственно в балетных номерах, но и в виде жанровой основы многих оперных фрагментов. Яркий

пример — блестящая мажорная тема проклятия Фидес из четвертого действия, которая на оперное проклятие совсем не похожа и практически предвосхищает музыку коды-фуэте из первого действия «Лебединого озера» П. И. Чайковского. В этом можно увидеть интересное взаимодействие жанров оперы и балета, который в XIX в., в свою очередь, активно использовал вокальную, прежде всего романсовую интонационность. Данная стилистическая особенность оперы, связанная с дополнительной условностью выражения, диссонировала с мироощущением эпохи, стремившейся к *непосредственности* излияния чувств, к реалистичному отображению жизненных ситуаций. Впрочем, и эта тенденция времени нашла свое отражение в музыке «Пророка» — в ее песенно-романсовом пласте, активно развивающемся в партиях главных героев, в тонкой психологической разработке действенных сцен.

Тип жанрово-стилистического синтеза, сформировавшийся в «Пророке», найдет отражение во множестве произведений второй половины XIX в. Например, тема развития личности будет актуальна для Вагнера, и в «Парсифале» он также обратится к некоторым свойствам пассионов. Другой характерный пример сочетания оперной и пассионной драматургии — «Царская невеста» и «Китеж» Римского-Корсакова. Определенные параллели, связанные со взаимодействием различных стилистических пластов, возникают между «Пророком» и «Пиковой дамой» Чайковского. Сцены-диалоги, в которых герои страстно выясняют свои отношения, станут характерным явлением для опер не только Вагнера и Верди, но и русских композиторов, начиная с Даргомыжского, а сопоставление массовых сцен и сольных форм, обращение к романсовому мелосу продолжит свое развитие во французской лирической опере. Наконец, феерия в более традиционном виде возродится во французском и русском балете — кульминационным выражении аристократической культуры XIX века.

Е. А. Елина (Саратов)

СПОСОБЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВОСПРИЯТИЯ В ЯЗЫКОВОЙ ФОРМЕ (НА ПРИМЕРЕ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ КАРТИН В. ВАН ГОГА)

Произведение изобразительного искусства — особый тип артефакта, к которому в той или иной форме применен аппарат

интерпретирования. Сами интерпретации — результат процесса восприятия и понимания, зафиксированный в вербально оформленном (устном или письменном) речевом произведении. Интерпретации изобразительного искусства принимают разные формы: это могут быть «живые», спонтанные интерпретации простого зрителя-непрофессионала, полученные «здесь и сейчас» или в той или иной мере отрефлексированные; интерпретации, включенные в ткань литературно-художественного произведения как необходимый элемент сюжета; поэтические описания картин как вариант литературно-художественных интерпретаций со своими смыслами и задачами; описания картин самими их авторами — художниками. Последний, самый многочисленный и разнообразный тип интерпретаций — профессиональные интерпретации, созданные искусствоведами-специалистами в рамках искусствоведческого дискурса.

В соответствии с уровнем интерпретаций человеком произведений изобразительного искусства или в соответствии с задачами интерпретирования можно сформировать и классифицировать несколько способов художественного восприятия. Мы условно обозначили их как *наивное, чувственное, искусствоведческое, философское и поэтическое* восприятия. Сама возможность подобной классификации свидетельствует об иерархической структуре эстетического (художественного) восприятия, о возрастании креативной интенции субъекта на пути понимания изображенного произведения в его условности, целостности и образности, а также о соответствующем языковом выражении различных вариантов восприятия. Иллюстрацией дифференцированного процесса восприятия и интерпретирования служит проанализированное в статье толкование живописного произведения, вербально закрепленное в различных авторских текстах. Для получения наглядных результатов сравнения рассматриваются несколько известных картин В. Ван Гога («Башмаки», «Едоки картофеля», «Ночное кафе в Арле») в разных авторских способах его восприятия и языковой интерпретации.

Рассмотрев в сопоставлении особенности нескольких типов восприятия произведения изобразительного искусства, отметим их отчетливую иерархическую структуру и взаимосвязанность уровней восприятия. При этом искусствоведческий и философский типы восприятия включают в себя наивный тип опи-

сания не как примитивный и ненужный, а как необходимый базовый элемент для составления целостной вербальной интерпретации. А поэтическое восприятие, не включаясь в названную иерархию, представляет изображения как интертекстуальные включения, необходимые для создания поэтических образов. Представленная иерархия восприятий все же достаточно условна: видимо, не случайно и искусствоведческий, и философский типы восприятия не отвергают наивного.

Н. Ф. Ермакова (Москва)

М. В. Дегтярева (Вятка)

ОБРАЗ БУРИ И ЯЗЫКОВЫЕ СРЕДСТВА ЕГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА

В статье рассматриваются языковые средства, оформляющие изобразительный потенциал концептуально значимой единицы «буря». Проанализированы разноуровневые языковые средства в поэтических текстах М. Ю. Лермонтова, так как язык любого художественного произведения представляет собой многоуровневую систему. Все уровни языка «работают» на порождение смысла, рождают ассоциативные ряды, организуют особые контекстуальные значения языковых единиц, создают особую, неповторимую форму произведения. В статье основное внимание обращено к звуковым единицам. На фонетическом уровне исследуются звуки произведений, которые погружают текст в сферу звуковых ассоциаций и составляют часть жизненного и культурного опыта человека. За каждым звуком закреплено значение в языке, иначе человек не смог бы его понять, ассоциировать с каким-либо явлением окружающего мира. Звуки бури в поэтических текстах М. Ю. Лермонтова передают не только состояние природы, но и настроение лирического героя. В стихотворении «Парус», лиро-эпическом произведении «Корсар» и др. при описании природной стихии выявлено, что зрительное изображение дополняется слуховым, тем самым воздействуя на читателя, передавая соответствующие настроения. Характеристика звукового ряда произведений и такого стилистического приема усиления звуковой выразительности художественной речи, как

аллитерация, исследование смысловой значимости слов позволили уточнить содержание понятия «буря». Звукопись, звуковой символизм как поэтический прием позволили глубже раскрыть и осмыслить связь человека с его внутренним миром и природой, а поэтические и языковые средства — жизнь души лирического героя, движение человеческой мысли через силы природы. На морфологическом уровне в пейзажных зарисовках главную смысловую и эмоциональную нагрузку несут прилагательные и глаголы. Охарактеризовано движение в тексте лексических единиц, связанных с пространственной семантикой от значения прямого к переносному и затем символическому, являющееся одним из приемов актуализации основных мотивов в текстах поэта. На синтаксическом уровне рассмотрены конструкции с пространственным значением. Эмоциональный строй речи достигнут с помощью повторов и инверсии. Постигание и осмысление теснейшей связи человека с его внутренним миром и природой стало основополагающим принципом творчества поэта. Выполненный анализ позволил сделать вывод о том, что в характере связи между разноуровневыми единицами с пространственной семантикой при создании художественного образа отражается индивидуально-авторское — лермонтовское — видение.

М. Л. Зайцева (Москва)

СПЕЦИФИКА ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ПРИЕМОВ «ВЕРТИКАЛЬНОЙ ПОЛИСТИЛИСТИКИ» В ТВОРЧЕСТВЕ ИРАИДЫ ЮСУПОВОЙ

Доклад посвящен анализу композиторского стиля Ираиды Рафаэлевны Юсуповой, одного из наиболее известных в отечественной музыкальной среде авторов, чьи сочинения чрезвычайно востребованы в современной музыкальной практике. Понимание логики развития современного искусства позволяет выявить преемственность фундаментальных традиций художественного творчества в деятельности отечественных композиторов-концептуалистов, определить их вклад в развитие мировой культуры. Выявлено, что на формирование идиостиля И. Юсуповой повлияло становление и актуализация в последней четверти XX в.

таких форм и жанров искусства, как инструментальный театр, перформанс, хеппенинг. Данные виды арт-деятельности способствовали возрастанию в процессе музыкального исполнительства внесценических факторов: сценического поведения артистов, дизайна костюмов, световых и иных технических решений, но прежде всего актуализации принципа импровизационности и алеаторических приемов. Процесс исполнения музыкального произведения превращается в интерактивное действие, получающее мгновенный отклик у слушателя, попадающего в ситуацию массированного воздействия звуков различного генезиса (музыкальные, природные, урбанистические-электронные). Выявлено, что для композитора характерно обращение к арсеналу традиционных выразительных средств и вместе с тем их кардинальное переосмысление в рамках жанров медиа-оперы, мистерии.

Обосновано, что творчество И. Р. Юсуповой основывается на принципах и приемах концептуального искусства. В ее произведениях проявляются характерные черты эстетики и поэтики концептуализма: усиление философской и социокультурной значимости художественных образов, обращение к межвидовому синтезу, к новейшим техникам и методам художественного творчества. Выявлено, что ключевым понятием для характеристики композиторского метода является интертекстуальность (кантата «Песнь о буревестнике, или Невозможное в переводе» И. Юсуповой), в некоторых — полистилистика (медиа-опера «Эйнштейн и Маргарита» И. Юсуповой в соавторстве с Д. А. Приговым, мистерия И. Юсуповой «Сны птицелова», фильм И. Юсуповой и А. Долгина «Птицы»). Композитор создает произведения, изначально выступающие в качестве музыкального элемента будущих синтетических произведений, в которых появится аудиовизуальный ряд. Созданные ею сэмплы (оцифрованные музыкальные тексты-фрагменты) лишь со временем обретают свое художественное пространство, расширяющее изначальные смыслы. В докладе обобщены оригинальные приемы «тотальной стихийной полифонии», «вертикальной полистилистики» (термины И. Юсуповой) как проявления новаторского подхода композитора к вопросам организации музыкальной ткани и расширения семантического поля произведения. Излагаются результаты проведения серии аналитических этюдов, обосновывающих своеобразие приемов композиторского письма И. Юсуповой.

М. С. Заливадный (Санкт-Петербург)

МУЗЫКАЛЬНЫЕ МНОЖЕСТВА ВАРИАТИВНОЙ СТРУКТУРЫ: ИСТОРИЧЕСКИЕ ПРОЯВЛЕНИЯ И ВОЗМОЖНОСТИ ПРИМЕНЕНИЯ

Системологическая теория вариативности сформировалась и получила первоначальное развитие на основе решения задач регулирования производственных технологических процессов. Постепенно выяснялись более широкие возможности применения основных идей и положений этой теории к различным областям научного исследования и практической деятельности, в том числе — к изучению конкретных форм проявления и функционирования музыки как сложного системного целого. Осмыслению проявлений вариативности в строении различных составляющих музыки существенно способствовало обращение к области музыкальных тембров в работах выдающегося отечественного теоретика и практика светомузыкального искусства Булата Галеева и его сотрудников. Шкала тембров в анкетах, составленных в разные годы Галеевым и его ассистентами с целью проведения опросов по выявлению синестетических закономерностей музыки, наглядно обнаруживает весьма значительную степень вариативности системы музыкально-тембровых характеристик, множество которых (рассматриваемое также с математической точки зрения) допускает различные формы упорядочения. Галеевым и его коллегами проводились и исследования более широкого круга синестезий, уже выходящих за пределы музыки и имеющих более общую семантическую значимость; особенностью некоторых семантических шкал, составляющих основу анкет в этих исследованиях, также является вариативность строения.

Указания на вариативность как на одно из важных свойств составляющих музыкальной системы обнаруживаются и в ряде предшествующих опытов теоретического рассмотрения закономерностей ее «подсистем» (внезвуковых и звуковых), а также закономерностей взаимодействия музыки с другими искусствами. В докладе приводятся три исторических примера такого рода (проблематика межчувственных аналогий и взаимодействий на основе музыки в работах Луи-Бертрана Кастеля, идея «словесной клавиатуры» Стефана Малларме, таблицы синестетических

характеристик восприятия музыкальных тембров, представленные в 1960-е гг. Юрием Рагсом и Евгением Назайкинским).

В некоторых позднейших работах, посвященных исследованию закономерностей музыки и так или иначе опирающихся на важнейшие положения теории вариативности, авторами привлекается, наряду с другими математическими средствами, аппарат нечетких множеств. При несомненной эффективности этого аппарата, он, однако, может создавать определенные трудности для музыкантов, не являющихся одновременно специалистами в области современной математики. С учетом этого музыковед Татьяна Брославская предложила использовать для исследований в данном направлении известные в музыковедении логические обобщения характерных форм тематического развития и типовых особенностей строения музыкальных композиций, осуществленные на основе закономерностей вариационной формы (один из значительных вкладов в формирование этого крупного теоретического результата принадлежит Сергею Скребкову), включая выработанную в рамках этих обобщений специальную математическую символику. Предложение это, дополняя существующую практику применения исследовательских методов «общематематического» характера, представляется весьма ценным и перспективным также в отношении многих других направлений теоретического исследования музыки и практического освоения ее закономерностей; то же относится и к разнообразным формам участия музыки в синтезе искусств.

Е. А. Заславская (Луганск)

СИНТЕЗ ИСКУССТВ В ТВОРЧЕСТВЕ ГОЛЛАНДСКОЙ СТУДИИ «DRIFT»

В докладе рассматриваются проекты голландской студии «Drift», основанной в 2007 г. Лоннеке Гордин и Ральфом Наута, выпускниками Академии дизайна в Эйндховене. В инсталляциях и интерактивных скульптурах этой студии связь между природой, человеком и технологией является ключевой. Работы студии занимают уникальное место между такими дисциплинами,

как техническое искусство, перформанс и биодизайн, осуществляя синтез этих различных сфер человеческого творчества.

В своих проектах голландские дизайнеры изучают алгоритмы природных явлений и с помощью современных технологий переводят эти данные в поэтический, медитативный опыт. Для реализации своих творческих идей студия ««Drift» сотрудничает с учеными, программистами, инженерами и другими специалистами из сферы точных наук.

Доклад посвящен анализу тех методов изобразительного искусства и технических средств, которыми пользуются авторы для воплощения творческих замыслов. Анализ творческого подхода студии «Drift» осуществляется на примере летающей скульптуры «Франшиза Freedom» и многопрофильной световой скульптуры «Хрупкое будущее».

Скульптура «Франшиза Freedom» состоит из сотен беспилотников, имитирующих полет стаи птиц. Каждый беспилотник представляет собой дрона с источником света внутри. Их полет создает непрерывно меняющийся художественный объект в небе, который таким образом превращается в художественное пространство. Чтобы создать «Франшизу Freedom», студия «Drift» изучила естественные схемы полета скворцов и перевела их в программное обеспечение, специально разработанное и встроенное в дроны.

Скульптура «Хрупкое будущее» представляет собой несколько сотен светоизлучающих одуванчиков, соединенных трехмерными бронзовыми электрическими цепями. Каждый одуванчик является синтетическим арт-объектом, который соединяет технические и природные элементы. Для создания каждого из сотен арт-объектов были собраны вручную настоящие семена одуванчика, после чего они были приклеены к светодиодам.

Все проекты студии, включая рассмотренные в докладе проекты «Франшиза Freedom» и «Хрупкое будущее», являются перформативными произведениями, синтезирующими технологии, науку и искусство. При этом каждый творческий проект голландской студии «Drift» не сводится к сумме составляющих его компонентов, а обобщает такие их свойства, как идейно-мировоззренческое, образное и композиционное единство, общность участия в художественной организации пространства, времени, и оказывает многостороннее эмоциональное воздействие на восприятие человека.

Работы студии «Drift» обладают собственной эстетикой, включающей четкое сочетание высокотехнологичных и поэтических образов, в которых свет выступает в качестве символического и эмоционального компонента, лежащего в основе жизни на Земле.

Zultsetseg Erdenebileg (Монголия)

ВЗАИМОСВЯЗЬ МЕЖДУ МУЗЫКАЛЬНЫМ МИНИМАЛИЗМОМ И ТРАДИЦИОННЫМИ МОНГОЛЬСКИМИ УЗОРАМИ И ОРНАМЕНТАМИ

Минимализм занимает определенное место в образе и стиле жизни, мышления, и в изобразительном искусстве XX в. на Западе. Минимализм означает частотность самых простых явлений и проявление их совокупностей. Повторяемость, т. е. частотность в музыке, проявляясь многократной повторяемостью маленьких мотивов, в итоге образует целостное содержание. Одиннадцать методов музыкальной композиции минимализма, на мой взгляд, имеют соответствия с методами создания монгольских народных узоров и орнаментов. Полагаем, что мало исследовательских работ посвящено этой проблеме.

Любое наследие нелинейного процесса имеет фрактальный характер, и это является проявлением минимализма.

В данном исследовании мы стремимся показать внутреннее единство между музыкальным минимализмом и частотностью изобразительных методов монгольских узоров и орнаментов, которые в свою очередь являются одним из проявлений эстетики кочевой культуры. Исходя из этого, хотим предложить дальнейшие направления исследования. К ним относятся:

- краткое изучение возникновения и развития музыкального минимализма;
- перевод и однозначное определение на монгольском языке уже сформировавшихся в западном музыкальном искусстве 11 музыкальных терминов;
- подбор соответствующих монгольских узоров и орнаментов и сравнение их с 11 методами музыкального минимализма;

— поиск и разъяснение композиционной схожести музыкального минимализма и национальных монгольских узоров и орнаментов.

Работа проведена методом анализа, сравнения и объединения выводов. Предполагаем, что в древних традиционных методах создания композиции монгольских народных узоров и орнаментов присутствует 11 элементов минимализма, возникших в XX в. Вот почему данная тема выбрана объектом исследовательской работы.

В. Я. Иванова (Иркутск)

ЗВУКИ ВРЕМЕНИ В ПРОЗЕ ВАЛЕНТИНА РАСПУТИНА

В статье рассматривается уникальная форма выражения художественного времени в повестях и рассказах Валентина Распутина. Эсхатологическое время, как ведущее в произведениях писателя, представлено образом колокольного звона, имеющего зримые и звуковые характеристики. Анализ развития данного художественного образа в творчестве писателя посвящена статья.

В образной системе повести «Последний срок» (1970) колокольный звон занимает важное место и получает сюжетное развитие. Полифоническое согласие, возникающее при переплетении трех ведущих звуковых тем повести — разноголосой стихии деревни, глухих тайных звуков земли и возвышенных звуков неба, — дополнено диссонансами, резкими, разрушающими гармонию звуками: свистом парохода, грохотом ведра, скрипом половиц и т. д. Звон колоколов, проходящий через всю повесть, характеризует возвышенность и красоту внутреннего мира главной героини, старухи Анны, ее небесную природу. Звон динамичен: он возникает из неясного воспоминания, ширится, обретает торжественность, радость, праздничность звучания, подобен благовесту. Звон приходит и уходит, каждый раз возвращаясь и набирая мощь, но затем окончательно удаляется и затихает. Музыкальная тема колокольного звона является частью литературного сюжета и звучит параллельно. В звуковой партитуре повести музыкальный сюжет прочитывается космологически: человеческое — земное — небесное, где земля и небо тоже одушевлены, очеловечены. Колокольный звон сопутствует

ключевой для повести метафоре последнего срока и обнаруживает эсхатологическую семантику в христианской картине мира.

В рассказе «Что передать вороне?» (1981) колокольный звон отмечает готовность к работе, настрой, знаменует переход от обыденного времени к творческому, сакральному для писателя. В рассказе «В больнице» (1995) звон колокола, усиленный звукоподражанием «бом-бом-бом!» и сливающийся с человеческими голосами-птицами, противопоставит описанию разрушения родины, потерю ею своих духовно-нравственных основ, и обнаруживает метафорическое эсхатологическое начало. Звуки колокола, введенные в художественный мир рассказа из поэзии иеромонаха Романа (Матюшина), укрепляют мотив последнего срока. Звон колокольчиков слышит главный герой в рассказе «Видение» (1998). В позднем рассказе «В непогоду» (2003) колокольцы в душе человека сопутствуют страхам в ожидании Судного дня, они включены в главную для произведения метафору Апокалипсиса. Образы церковных колоколов в очерке «На Афоне» (2004), особенно «византийского» времени монастырей создают в развитии прозы писателя связь звона колокола и хода человеческого времени, публицистически открытую христианскую эсхатологию.

Jörg Jewanski (Austria, Germany)

Rustem Sakhabiev (Germany)

BULAT GALEEV'S ABSTRACT FILM *THE SMALL TRYPTICH* (1975)
A SYNTHESIS OF THE ARTS, REALIZED
AT THE PROMETHEUS-INSTITUTE (NII) IN KAZAN'

Between 1964 and 1993, Bulat Galeev directed 17 short abstract films with lengths of from two to nine minutes. These films are totally unknown in the West and remain unpublished, while Galeev was aware of abstract films from the West (e. g., Fischinger, Ruttman, McLaren). In our presentation, we give an overview of these films, and analyze the correlation to music of the longest one: *The Small Tryptich* (1975), after the music of the famous Soviet composer Georgij Sviridov.

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), **Julia Simner** (UK),
Sean A. Day (USA), **Nicolas Rothen** (Switzerland), **Jamie Ward** (UK)

SYNESTHESIA: THE DEVELOPMENT OF ITS TERMINOLOGY

The condition we today name synesthesia, an involuntary phenomenon, in which a small percentage of the population reports extraordinary additional sensations triggered by reading, listening to music, eating and so on, had different names since its first appearance in 1812 by Georg Tobias Ludwig Sachs. There was a long process of the development of its name, which derived from the theories of its origin and from the character of the known cases. In 1812, it was named “colored idea”, in 1813 “colored appearance”, in 1848 “hyperchromatopsia (perception of too many colours)”, and so on. Yet since 1892, the term synesthesia in our modern meaning came in use. What makes the development complicated, are two things: first, the term synesthesia was still introduced in 1866 by Alfred Vulpian, but meant something different; and second, especially around 1890, the term “colored hearing” was also used as a synonym for synesthesia. This presentation tries to unscramble the history of the name for the condition we today name synesthesia.

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), **Christoph Reuter** (Austria)
Isabella Czedig-Eysenberg (Austria), **Saleh Siddiq** (Austria)
Charalampos Saitis (Germany), **Sascha Kruchten** (Germany)
Rustem Sakhbiev (Germany), **Michael Oehler** (Germany)

TIMBRE AND COLORS. FEATURES AND TENDENCIES OF TIMBRE-COLOR MAPPINGS

Throughout history, color and music have many points of contact in common by composers and theorists. While relationships between tones and colors are often discussed, relationships between timbres of instruments and colors are not. We provide an overview of the known sources from the 17th century until today and present a new

empirical study: while viewing a color matrix, 40 subjects listened to 10 orchestral instrument sounds taken from the Vienna Symphonic Library played at three different pitches each and in two types of articulation. For each sound, listeners were asked to choose three colors that match best with the instrument’s timbre. Low-pitched sounds were more often associated with dark colors (especially brown) while high-pitched sounds were more often associated with lighter colors (especially orange or yellow). The main colors red, blue and green were not part of the most often chosen colors. Therefore, not specific colors were chosen, but rather unspecific hues of brightness (from dark to light). Concerning instrumental timbre, some parallels to previous findings can be observed, such as the association between trumpet and red, flute in low register and blue, or flute/clarinet/violin in high register and yellow/white. Color choices seem to be more pitch dependent than timbre dependent. Differences in articulation do not influence the color.

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)

И. Б. Казакова (Самара)

ЭСТЕТИКА XVIII–XIX ВЕКОВ О ПРЕКРАСНОМ И ВОЗВЫШЕННОМ В РАЗНЫХ ВИДАХ ИСКУССТВА

Понятия прекрасного и возвышенного имеют длительную историю, однако в самостоятельные эстетические категории они превратились в эксплицитной эстетике Нового времени. Благодаря сочинениям Эдмунда Бёрка и Иммануила Канта категории прекрасного и возвышенного стали центральными категориями эстетики, а их анализ и сопоставление давали философам возможность более глубокого проникновения в проблемы искусства и эстетического восприятия действительности.

Одним из аспектов рассмотрения прекрасного и возвышенного в эксплицитной классической эстетике стал анализ различных видов искусства с точки зрения возможности воплощения этих категорий средствами этих видов искусства. Такой подход

оказался очень продуктивным для уяснения специфики музыки, визуальных и вербальных искусств.

Первым из философов, обратившим внимание на различия в реализации прекрасного и возвышенного в изобразительном искусстве и литературе, оказался Э. Бёрк, отмечавший большие сложности в воплощении возвышенного в живописи по сравнению со словесным искусством. Г. Э. Лессинг, разделивший искусства на временные и пространственные, уделил внимание проблеме прекрасного в визуальном и словесном воплощении. И. Кант в своем эстетическом учении не затрагивал эту проблему напрямую, однако его характеристики литературы, музыки и изобразительных искусств дают материал для понимания того, как, с его точки зрения, прекрасное и возвышенное проявляют себя в этих искусствах. Один из основателей эстетики романтизма Ф. В. Й. Шеллинг связывает категории прекрасного и возвышенного с понятиями конечного и бесконечного, которые в его философии искусства соотносятся с культурой и природой. В различных видах искусства, а также в мифологии Шеллинг видит разные варианты сложного взаимодействия конечного и бесконечного, то есть прекрасного и возвышенного.

Г. В. Ф. Гегель в своей эстетике описывает историю искусства как историю постепенного воплощения идеала прекрасного в различных художественных формах — архитектуре, скульптуре, живописи, музыке, поэзии. Возвышенное, по мнению философа, проявляется на всех этапах истории искусства как попытка выразить бесконечное. Гегель рассматривает способы проявления возвышенного в выделяемых им символическом, классическом, романтическом типах искусства, а также в его различных видах. Кроме того, философ отмечает, что если категория прекрасного сосредоточена в основном в искусстве, то категория возвышенного распространяется и на другие сферы человеческой деятельности, например на философию.

Таким образом, будучи центральными категориями европейской эстетики второй половины XVIII — первой трети XIX вв., прекрасное и возвышенное становятся своеобразными призмами, сквозь которые философы этой эпохи рассматривают различные виды искусства.

Д. И. Калашикова (Ростов-на-Дону)

ПРОБЛЕМЫ СИНТЕЗА ИСКУССТВ В МУЗЫКЕ ОТЕЧЕСТВЕННОГО АВАНГАРДА 10-х ГОДОВ XX ВЕКА В АСПЕКТЕ ТЕОРИИ СИНЕСТЕЗИИ

В данной работе процессы синтеза искусств рассматриваются на синестетическом уровне (звук, краска, слог), на уровне жанров и форм искусств, на уровне художественного целого (музыка, живопись, литература, скульптура, архитектура, кино, театр). Отвергая предыдущие достижения в области искусства, авангард возвращается к архетипическим категориям: первозвучу, первоцвету, первожесту, первосмыслу. Яркими примерами сосуществования разных уровней синтеза искусств являются творение М. Матюшина, К. Малевича, А. Крученых, В. Хлебникова «Победа над Солнцем» (образец отечественного авангарда в период формирования футуризма, абстракционизма, супрематизма) и «Формы в воздухе» А. Лурье. Подобный синтез определяется эстетическими позициями авторов: концепция свето-цвето-звуковых и вербальных взаимодействий М. Матюшина и А. Крученых; объединение К. Малевичем всех видов искусств в их общем стремлении к выходу за пределы собственных границ; графическая нотация А. Лурье, исходящая из взаимодействий живописных и звуковых процессов и математической логики.

Авторы сценического действия «Победа над Солнцем», стремясь создать некий образец нового искусства, провозглашая его приход, создали из этого сочинения провокационный художественный манифест. В результате возникло полижанровое, полистилистическое, многоуровневое произведение (цирк, различные формы театра, плакат и скульптурные конструкции), соединяющее вербальный, аудиальный и визуальный уровни. Переплетаясь в сознании слушателя-зрителя, разнородные элементы образуют свободное подвижное единство умозрительной, временной целостности, формируя *неорганический подвижно-вариабельный синтез* (термин Г. Е. Калошиной) искусств. В драматургии взаимодействуют мифолого-символическое, сценическое и хроникальное время, медиатором которых является Черный квадрат.

Цикл пьес «Формы в воздухе» является образцом кубофутуристической эстетики, произрастающей от слияния художе-

ственных направлений кубизма и футуризма. В произведении соединяются аналитический канон сдвинутой конструкции кубистов и пространственно-временной динамизм футуристов. На внешнем уровне композиции совершается чередование дискретных форм-комплексов, на внутреннем происходит их объединение благодаря хроматической двенадцатитоновой системе. Элементы синтеза («синтез-примитивы» по Лурье) — асимметричны, многомерны и многосоставны, являются порождающей моделью, воплощенной музыкальными и изобразительными средствами. Она то разрастается в звуковом и графическом объеме, то молниеносно свертывается. В процессе выступления будут продемонстрированы геометрические фигуры, запечатленные в нотографической записи Лурье, предваряющей некоторые формы будущей алеаторики.

Г. Е. Калошина (Ростов-на-Дону)

РАЗНОВИДНОСТИ ПРОЦЕССОВ СИНТЕЗА ИСКУССТВ В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ ФРАНЦИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX — НАЧАЛА XXI ВЕКОВ

Поиски разного рода синтезов являются *ведущей* тенденцией в области музыкального творчества композиторов Франции в течение двух последних веков, активизируются на рубеже второго и третьего тысячелетий, приобретая ярко выраженный экспериментальный характер, что предопределено такими специфическими качествами мышления авторов этой национальной школы, как *дескриптивность* (образная конкретность) и *театральность*. Уже в XIX в. в творчестве Берлиоза во Франции рождается такой специфический вид синтеза искусств, как *полижанровость высшего порядка*, в отличие от *органического синтеза*, присущего театру Вагнера и романтической культуре в целом. В театре Вагнера все искусства взаимно растворяются друг в друге в процессе контаминации смысловых — мифологических, философских, социальных, эстетических, исторических — и музыкальных слоев, слоистая структура мифа пульсирует на *вербальном, музыкальном, светоцветовом уровнях*.

XX век расширяет круг процессов синтеза и видоизменяет его формы. *Первая* разновидность — *поливалентный множественный синтез*. Его высший уровень — процесс взаимодействия искусств — музыки, поэзии, живописи (или архитектуры, хореографии), их жанровых, композиционных и драматургических разновидностей. Низший (языковой) — уровень микропроцессов — синтез звука, элементов слова, цвета и света. Компоненты синтеза обоих уровней (живопись–музыка, поэзия–живопись, звук–цвет, слово–цвет) взаимодействуют друг с другом, одновременно идет взаимодействие пар. И высший, и низший уровни образуют иерархические *субсистемы*. Каждый из компонентов содержит *пучок модальностей* из физических, психологических, эстетических характеристик, соединяющихся друг с другом в различных комбинациях. Результат — *гетерогенная система с межуровневым взаимодействием* элементов высшего и низшего уровней, их воздействием на структурные, семантические, эмоциональные стороны произведения. Во всей полноте он проявился в творчестве К. Дебюсси, во второй половине XX в. — у О. Мессиана и А. Дютийе.

Вторая разновидность — *полижанровый синтез высшего порядка*, конечным результатом которого становится *тяготение к мистерии нового типа*. Его истоки — *концепция подвижно-вариабельного синтеза П. Клоделя*, когда сочинения вбирают в себя как музыкальные жанры прошлого и настоящего (псалмы, хорал, оперу, симфонию, кантату, мелодраму, балет, камерный вокальный цикл), так и внемузыкальные (поэтические, театральные, кинематографические) со свободным, неустойчивым *сочетанием* этих жанров. При таком жанрообразовании актуальны проблемы художественной целостности, сквозного симфонического развития, что демонстрируют сочинения А. Онеггера («Жанна д'Арк на костре», «Николя де Флю»), Д. Мийо («Орестея», «Христофор Колумб»). Развитие этой *подвижно-вариабельной модели* синтеза ведет, с одной стороны, к полижанровому и полихромному комплексу искусств О. Мессиана. Его кульминацией стали опера-мистерия «Святой Франциск Ассизский», оратория «Преображение»: на высшем уровне осуществляется синтез литургии, оперы, оратории со сквозным симфоническим процессом, на низшем — объемный синтез звука–цвета–света. С другой — к экспериментам Ж.-М. Жарра, где подвижный ва-

риабельный синтез выступает в соединении с чертами *мистерии* в *масштабных массовых зрелищах* на площадях и улицах городов, когда слиты музыкальные пласты (электронные инструменты, мощный синтетический бит, синтез восточных и европейских традиций), лазерные цветоцветовые эффекты, киноизображения, геометрические абстракции, тексты поэзии, прозы, теле-репортажи. Еще один тип синтеза — *разноуровневый* — выражен внедрением современных массовых индустриальных жанров в сложные, синтетические. Впервые он проявился в опере Мийо «Бедный матрос» (1926), где взаимодействуют особенности баллады-*complein* и оперы сквозного развития. Открытый Мийо *принцип* независимости сквозного музыкального процесса и вербального ряда, присутствие массовой музыки и внутри действия и как объединяющего начала сочинения в целом в последней трети XX в. становятся основой соотношения драматического процесса и музыкального ряда во французских мюзиклах конца XX — начала XXI вв. Кульминационной точкой театрально-зрелищных экспериментальных проектов явилась рок-опера «Моцарт» Ж. Пило и О. Шультеза, где синтез музыки, живописи, архитектуры, поэзии, хореографии, света-цвета сопровождается взаимодействием стилевых моделей музыки разных эпох.

Эксперименты М. Мартено и Э. Вареза во второй половине XX в. пробудили интерес к *синтезу искусственного звука, натуральных инструментов, звуков природы* в конкретной музыке П. Шеффера. Следующий этап — формализованная (математическая) музыка Яниса Ксенакиса с синтезом законов музыки, науки и композиционных принципов архитектуры и спектральная музыка Гризе. Он вводит понятия микро- и макросинтеза, рассматривая простые и более сложные объекты синтеза, соответствующие микрофонии и макрофонии (внутреннему и внешнему пространствам звука). Процесс развития композиции — дыхание формы — связан с чередованием фаз звукового напряжения. Итак, на рубеже веков во Франции представлены: 1) *поливалентный синестетический синтез*; 2) *подвижно-вариабельный полижанровый синтез*; 3) массовые *светоцветовые и музыкальные шоу*; 4) синтез электронной, конкретной, «математической», спектральной музыки и «живой» акустической импровизации; 5) *разноуровневый синтез* массовых жанров и синтетического спектакля в проектах мюзиклов и рок-опер.

С. В. Камышникова (Омск)

ЦВЕТОВАЯ ВИЗУАЛИЗАЦИЯ В МУЗЫКАЛЬНО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОЦЕССЕ

Несомненный интерес для современной музыкальной педагогики представляют полисенсорные методы, к которым можно отнести и метод цветовой визуализации музыкальных произведений. В статье рассматривается специфика данного метода в контексте вузовских занятий со студентами музыкальных и музыкально-педагогических специальностей и направлений.

В частности, в качестве теоретического материала целесообразно изучить цвето-тональные соответствия и образно-цветовую символику тональностей в творчестве Н. А. Римского-Корсакова, А. Н. Скрябина, Б. В. Асафьева, О. Мессиана. На практических же занятиях студенты должны научиться находить соответствия между образно-эмоциональной и цветовой стороной музыкальных текстов, определять «эмоциональный образ» тональностей, тембров, проводить аналогии между беспредметными музыкальными звучаниями и предметно-символическими образами. Как показывает анализ исследовательской литературы, эмоционально-смысловые значения музыки и аналогичные значения цвета накладываются друг на друга очень тесно. Аппарат аналогий здесь основан, во-первых, на феномене устойчивой семантики цветов, во-вторых, на существовании эмоционально-динамических моделей, лежащих в основе различных жизненных и художественных явлений.

Например, одно из заданий в курсе «Музыкальная педагогика и психология» заключается в выполнении цветового и предметно-символического моделирования разнохарактерных произведений.

Следующей формой практического освоения цветовой фиксации музыкальных произведений является выполнение темброво-цветовых заданий. Роль приблизительных ориентиров для многих педагогов выполняют темброво-цветовые характеристики, данные в свое время К. Бальмонтом, В. Кандинским, а также собранные в анкете НИИ «Прометей»¹.

¹ Овсянников А. А. Анкетное исследование «цветного слуха» и «цветового мышления» // Прометей — 2000: О судьбе светомузыки: На рубеже веков. Казань: Фэн, 2000. С. 107–113, 111.

Особый практический интерес вызывают у студентов звуко-цветовые синестезии, осмысление и педагогическое применение которых возможно в художественном и музыкальном образовании детей. Будущие музыканты-педагоги осваивают целый ряд педагогических приемов: 1) заполнение в альбоме для рисования квадратов определенным цветом (вклеивание цветных карточек, разукрашивание); 2) подбор к музыкальному произведению цветовой композиции (предложенной педагогом или выбранной самостоятельно); 3) цветовое восприятие музыки с использованием дидактических цветных карточек, кубиков; 4) изучение специфики холодных и теплых тонов, легких и тяжелых, соответствий между эмоциональными состояниями и цветовым спектром; 5) отображение музыкального произведения в красочных предметных и беспредметных формах.

Подчеркнем, что применение метода «цветовой визуализации» в вузовской музыкальной педагогике является эффективной формой творческой активизации как студентов, так и преподавателей, позволяющей решить одновременно множество психолого-педагогических задач.

К. С. Кемова (Москва)

ЧЕТЫРЕХРУЧНАЯ СОНАТА В XX ВЕКЕ (Ф. ПУЛЕНК, Д. ЛИГЕТИ):
МОДИФИКАЦИЯ ЖАНРА

В докладе рассматриваются изменения в подходе к сонате для фортепианного дуэта в XX в. на примере Сонаты Ф. Пуленка и Сонатины Д. Лигети. Исследование показывает, что если история четырехручной сонаты в XVIII–XIX вв. представляет собой кульминационные вершины (в виде творчества Моцарта и Шуберта) и периферию, то в XX в. подъем интереса свидетельствует об общей эволюционной волне, не связанной с конкретной персоналией или произведением. Четырехручные сонаты XX в. обычно представлены у композиторов в единичном экземпляре; при этом они вписываются в стилистическую парадигму композитора или же появляются в качестве сонаты-эксперимента. К середине XX в. соната для фортепиано в четыре руки снова

(после полувековой исторической «паузы») оказывается востребованным жанром, позволяющим реализовать самые разные индивидуальные замыслы в рамках многообразных стилистических направлений. Дуэтные сонаты этой эпохи отличает многоликость и особая гибкость, что дает жанру безграничные возможности обновления — концептуального, стилистического, фактурного, структурного. Помимо сонат Пуленка и Лигети, это демонстрируют сонаты американских композиторов Г. Шаперо, Б. Хайдена, Э. Тоха, Р. Пальмера и австралийских композиторов К. Вина и С. Гринбаума.

Обновление происходит порой достаточно радикально, вплоть до пересмотра жанрового наполнения. Имея формальное название «соната» («сонатина»), сонаты Пуленка и Лигети сильно модифицируют сонатный цикл и сонатную форму. Миниатюрная трехчастная **Соната Ф. Пуленка** на самом деле — сюита, где каждая из частей написана в простой трехчастной форме. Темы частей — Прелюдии, Пасторали, Финала — вырастают из диатонической темы первой части, которая возвращается в финале в оригинальном звучании. Произведение отразило целый спектр стилистических влияний: И. Ф. Стравинского, Б. Бартока, Э. Сати и Э. Шабрие. Моторные, взрывные крайние части Сонаты обрамляют уравновешенную, медитативную среднюю часть, написанную исключительно по белым клавишам. Ясность, «пластовость» фактуры характерна для всех частей Сонаты.

Как и Соната Пуленка, **Сонатина Д. Лигети** — это сюита из трех частей, расположенных по принципу контраста. Будучи написанной в 1950 г., Сонатина послужила для композитора неким экспериментом, «апробацией» новых элементов музыкального языка. Произведение отличает еще больший минимализм: основным элементом конструкции Сонатины является интервал терции, как по горизонтали, так и по вертикали. Игра красок основана на сопоставлении образующихся минорных, мажорных, уменьшенных трезвучий. Музыка первой части Сонатины изобилует контрастами — ладовыми, динамическими и штриховыми — при абсолютной прозрачности фактуры. Хоральная «простота» медленной части оборачивается особой сложностью для исполнителей — изложение аккордовое в обеих партиях, в ритмический унисон. Музыкальный материал в этой части (и это снова драматургический центр всего произведения) обла-

дает свойствами текучести и непрерывности, а также непредсказуемости гармонического поворота. Финал Сонатины, с одной стороны, использует композиционные элементы и приемы первых двух частей, а с другой стороны, впечатляет нетривиальностью, в первую очередь в ритмическом плане, обладая отчасти латиноамериканским колоритом.

Л. А. Клочкова (Санкт-Петербург)

ДИАЛОГ ОБРАЗОВ: СПАС НЕРУКОТВОРНЫЙ И ДРЕВНЕРУССКАЯ ЦЕРКОВНО-ПЕВЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ

В работе рассматривается почитание реликвии Спаса Нерукотворного в контексте синтеза древнерусского певческого искусства и средневековой иконописи, взаимодействия и диалогичности художественного языка, избранных для анализа и сопоставления произведений искусства. В своем исследовании автор обращается к древнерусским и старообрядческим рукописям (XII–XIX вв.), нотированным знаменной нотацией, в частности, к чинопоследованию на 16 августа, первоначально пришедшему на Русь из Византии и составленному в честь перенесения Спаса на Убресе из града Эдессы в Константинополь. Анализируя песнопение-славник из микроцикла стихир на хвалитех «Да каплют облацы сладосте», представленное в рукописи РГБ, собр. Д. В. Разумовского, № 58 (XVII в.), и ряд известных произведений русских иконописцев (ГТГ, инв. 14245, XII в.; ЦМИАР, инв. КП 146, третья четверть XIV в; Новгородский музей-заповедник, инв. 3110, конец XV в., Музей «Коломенское», инв. ж-717, 1570-е гг.), автор прослеживает, каким образом идея почитания Спаса Нерукотворного воплощается в музыкально-поэтической структуре литургического текста. Приемы художественной выразительности, выявленные при детальном рассмотрении музыкально-поэтического текста, демонстрируют взаимосвязь песнопения с семантикой иконографии, оказывавшей влияние на формирование почитания священного Образа, вошедшего в древнерусскую сакральную живопись не позднее XII в., что позволяет рассматривать проблему синтеза пространственных и

временных видов искусства в контексте сакрального пространства храма. Автор рассматривает икону и песнопение как произведения, связанные друг с другом не только тематически: диалог визуального и аудиального образов, легко обнаруживаемый на уровне главной темы, присутствует также и в их художественных структурах, обусловленных особенностями «материала» каждого из искусств и при этом обладающих рядом общих организационных принципов. В докладе также рассматриваются современные научные методы интерпретации произведений древнерусской культуры канонического типа, взаимодействие и взаиморазвитие различных видов искусства, провоцирующих многомерное восприятие, проводятся концептуальные аналогии между различными видами искусства, создающими полилог, для которого характерна множественность тем и в котором звук, цвет и формы составляют единство смыслов.

А. С. Ключев (Санкт-Петербург)

ПОЛИЛОГ ИСКУССТВ В ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ РАБОТЕ

Большое внимание полилогу искусств уделяется в деятельности института музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. Разработаны специальные программы, в которых акцентируется связь искусств в педагогическом процессе.

Одним из новейших направлений работы института стало терапевтическое использование сопряжения искусств в педагогической практике. В рамках развития этого направления с 2008 по 2017 гг. в институте (сначала на факультете музыки — так назывался институт в 2008–2013 гг.) были проведены 10 международных научно-практических конференций. Поскольку проблематика, обсуждавшаяся на конференциях, носила междисциплинарный характер, в конференциях приняли участие специалисты самого разного профиля: психологи, педагоги, медики, биологи, искусствоведы, социологи, культурологи, философы, экономисты, инженеры, даже специалисты в области сельского хозяйства (!), и, конечно, деятели искусства: музыканты, актеры,

режиссеры, танцовщики, литераторы и многие-многие другие. С 2012 г. в работе конференций стала принимать участие Ассоциация музыкальных психологов и психотерапевтов (АМПП).

В общей сложности в конференциях участвовали (включая выступивших с докладами и сообщениями в дискуссиях) более 1000 человек (в этом смысле конференцию можно назвать «Конференцией 1000 участников» по аналогии с неофициальным названием 8-й Симфонии Густава Малера «Симфония 1000 участников!»), при этом — более чем из 20 стран: России, Беларуси, Украины, Казахстана, Латвии, Эстонии, Молдовы, Болгарии, Сербии, Турции, США, Франции, Дании, Германии, Польши, Финляндии, Республики Кипр, Мексики, Японии, Китая, Южной Кореи и других.

Наиболее показательные доклады и сообщения, прозвучавшие на этих конференциях, составили основной блок материалов, недавно опубликованных в Санкт-Петербурге: «Музыкотерапия в музыкальном образовании — Терапия искусством в художественном образовании: по итогам 10-ти Международных научно-практических конференций» (Санкт-Петербург, 2008–2017 гг. / Сост. и науч. ред. проф. А. С. Ключев. — СПб.: Алетейя, 2018. — 378 с.). В материалах представлены 40 статей известных отечественных и зарубежных ученых. Среди авторов статей — В. В. Медушевский, В. И. Петрушин, А. В. Торопова, А. Г. Юсфин, Г. П. Стулова, Н. В. Серов, О. Л. Некрасова-Каратеева, О. С. Сапанжа (Россия); И. Земцовский, Дж. Морено (США); И. Аббасова (Турция); М. Дымникова (Польша); З. Венстен-Тагрина (Франция); В. Чолич (Сербия); О. Стефанов, Х. Кротев, Н. Кротева (Болгария) и др. Кроме того, в материалах помещены программы всех десяти конференций.

3. Н. Князь (Москва)

ТЕМА ВОСТОКА И ЗАПАДА В ОПЕРЕ К. СЕН-САНСА «ЖЕЛТАЯ ПРИНЦЕССА»

Дихотомия Востока и Запада являлась одной из ключевых тем в музыкальной культуре второй половины XIX в. и способствовала образованию целого ряда музыкальных направлений,

подчеркивающих различия между культурой Европы и стран Востока. Ориентализм и японизм активно использовались европейскими композиторами для обогащения творческой палитры и удовлетворения интереса аудитории к Востоку, культурные традиции которого только недавно открылись для широкой публики. Данная работа посвящена опере К. Сен-Санса «Желтая принцесса», в которой композитор предпринял попытку показать Японию на сцене европейского оперного театра.

Рассматривается взгляд на образ Японии в свете критической деятельности Сен-Санса и его современников, ее восприятие глазами людей искусства XIX в. Показана связь оперы «Желтая принцесса» с образом Японии, характерным для французской культуры fin de siècle, а также анализируются особенности данного произведения, выделяющие его из ряда традиционных «экзотических» опер. Опера рассматривается как в синхроническом срезе — анализ реакции современников и критики, так и в диахроническом, показывающем эволюцию приемов ориентализма, использованных Сен-Сансом в его первой опере «Желтая принцесса» (1872) и в его опере «Самсон и Далила» (1877). Произведен анализ противопоставления европейского мира, представленного реальными персонажами, живущими в Голландии, и японской принцессы Минг, существующей лишь в воображении главного героя. Рассматриваются постановки оперы в течение последнего десятилетия, которые показывают, что диалог культур, заложенный композитором в нотный текст произведения, стимулирует современных режиссеров к неожиданным трактовкам с применением свободной оркестровки и элементов синестезии.

Проведенный анализ показывает, что, решая задачу адаптации японской музыкальной культуры для европейской музыкальной традиции, композитор использует синтез приемов, характерных для японской музыки (пентатонику, хоровое звучание в унисон), с лейтмотивной системой, созданной европейской музыкальной школой. Сен-Санс использует в опере интересный прием присутствия персонажа — Желтой принцессы — только в оркестре и вокальных партиях других действующих лиц.

Таким образом, «Желтая принцесса» явилась первым опытом Сен-Санса в качестве оперного композитора, где музыкант наметил характерные особенности своего стиля: необычное со-

четание приемов Вагнера, традиций французской лирической оперы и ориентализма. Под влиянием увлечения японизмом, охватившим Францию в эпоху fin de siècle, Сен-Санс первым выносит образ Японии на театральные подмостки. В своей пробе пера в оперном жанре композитор мастерски показывает взгляд человека искусства на Страну восходящего солнца.

Исследования были выполнены при поддержке Российского фонда фундаментальных исследований (РФФИ) в соответствии с проектом № 18-312-00195.

М. В. Козак (Петрозаводск)

ЖАНРОВЫЕ И СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ В МУЗЫКЕ АВЕНИРА МОНФРЕДА ЗРЕЛОГО ПЕРИОДА ТВОРЧЕСТВА (1940-е ГОДЫ)

Авенир Генрихович Монфред (1903–1974) — представитель русского музыкального зарубежья, покинувший Петроград в 1924 г. В зарубежный период жизни Монфред сотрудничал с деятелями искусства Франции и США, жил в Париже и Нью-Йорке. В США (1950–1974 гг.) оформился метод композиции Монфреда, названный им «новый диатонический модалный принцип относительной музыки» (НДМ-принцип). Этот метод Монфред описал в книге «The NDM Principle of Relative Music». Теоретическому описанию метода предшествовали композиторские опыты, в том числе в области синтеза стилей и жанров. Два фортепианных цикла композитора — «Прелюдия, интермеццо и фуга» и концерт «Trois aspects de la France», написанные в 1940-х гг., стали отражением интенсивных поисков собственного стиля.

В цикле «Прелюдия, интермеццо и фуга» к барочному диптиху — прелюдии и фуге — добавлено интермеццо — жанр, характерный для эпохи романтизма. Сопряжение частей цикла с разным жанровым генезисом дает неожиданный художественный результат — фортепианный цикл обретает облик концерта. Драматургия частей в цикле как раз типична для концерта: прелюдия — образный ориентир цикла с двумя контрастными сферами, интермеццо — лирический центр цикла, а фуга — виртуозная финальная часть. Большой объем музыкального мате-

риала фуги позволяет функционально приравнять интермедии к характерным для концертного жанра каденциям.

Сопоставление жанровых, драматургических, структурных, фактурных, ладовых параметров «Прелюдии, интермеццо и фуги» с параметрами фортепианного концерта Монфреда «Trois aspects de la France» приводит к следующему выводу: фортепианный цикл Монфреда мог быть своеобразным подготовительным этапом к сочинению фундаментального фортепианного концерта. В нем типичные для жанра концерта признаки сочетаются с мелодическими и гармоническими идиомами музыки XX в., названными Н. Л. Слонимским в его книге «Музыка с 1900 года». Причины введения этих идиом в музыкальный материал концерта объясняются программой концерта, согласно которой в концерте отражена музыкальная жизнь Франции разных эпох: 1 часть — «Франция классическая», 2 часть — «Франция романтическая», 3 часть — «Франция современная». Идиомы позволяют синтезировать внутри частей цикла различные жанры и индивидуальные композиторские стили.

Опыт музыкального воплощения стилей и жанров в 1940-е гг. дал удивительный результат в поздний период творчества Монфреда. Эксперименты с синтезом жанров и стилей зрелого периода творчества стали отправной точкой для формирования НДМ-принципа как итога его композиторской деятельности. Синтез техник в НДМ-принципе И. С. Ясер назвал «Современный католикон». Место этого принципа в теоретических концепциях музыки XX в. еще предстоит осмыслить, равно как и опыт индивидуального перехода от воплощения идеи жанрового синтеза к воплощению синтеза композиторских техник.

М. М. Козлова (Санкт-Петербург)

СОВРЕМЕННАЯ ПРАКТИКА РЕЖИССЕРСКИХ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ КЛАССИЧЕСКИХ ОПЕРНЫХ СПЕКТАКЛЕЙ: СПЕЦИФИКА ИНТЕРМЕДИАЛЬНОГО ПЕРЕВОДА

Проблема режиссерской интерпретации оперной классики — одна из весьма актуальных в современной театральной практике. Будучи сложным синтетическим жанром, опера несет

зрителю множественную невербальную и вербальную информацию, визуализация которой на сцене должна усиливать ее восприятие и способствовать пониманию не только сюжетной линии произведения, характеров героев и логики их поступков, но в первую очередь музыки, ее вокального наполнения. Именно синергия — содружество всех трех составляющих оперного спектакля — определяет реакцию зрителя и его отношение к оперному жанру вообще и к оперному театру как интерпретатору этого жанра в частности. По этой причине режиссерские решения интермедиального перевода музыки и либретто на язык театрального действия имеют огромное значение.

В последние десятилетия стали трендом вольные режиссерские трактовки классических оперных историй, когда видеоряд не только не поддерживает то, что предлагает музыка и либретто, но порой и полностью этому противоречит, лишая оперное произведение первоначальных идей и смыслов, вложенных в них авторами. Внедрение в сценическое решение элементов иных жанров, в том числе жанров масс-культуры, эксплуатация эпатажных идей и образов, включая откровенные сексуальные и эротические мотивы, нередко низводят жанр классической оперы, задуманный и создававшийся как серьезное искусство, до уровня эстрадного шоу.

Появление в режиссерской интерпретации противоречащих либретто особенностей развития действия, поступков героев, декораций и реквизита, иногда не поддающихся никаким объяснениям, становится уже общим местом. Введение в сценический контекст скрытых и явных отсылок к «чужим», стилистически и исторически не оправданным либретто и музыкой ассоциациям, идеям и образам чаще всего вызывает негативное или не позитивное отношение зрителей, но поддерживается рядом театральных критиков и театроведов. Осовременивание, перенесение действия в иные времена, в иные обстоятельства, в другие страны, полное изменение сюжетов, вплоть до их инверсии, когда черное становится белым и наоборот, широко применяется режиссерами в последние десятилетия. Сегодня можно по пальцам пересчитать классические оперы, которые идут в той версии, в которой они задуманы своими создателями. При этом либретто остаются неизменными, как того и требует авторское право. Но пропасть между ними и происходящим на сцене бы-

вает огромной. И это нередко не вызывает ропота или смеха в зале лишь потому, что опера исполняется на языке оригинала, неизвестном публике. А вот к русским операм в подобных постановках возникает много вопросов.

Возникает вопрос целесообразности и правомерности трансформации режиссерами изначального замысла авторов классических опер и создания спектаклей, противоречащих или вообще не имеющих ничего общего с либретто.

О. В. Колганова (Санкт-Петербург)

БИБЛИОГРАФИЯ ТРУДОВ ИЗОБРЕТАТЕЛЯ СВЕТООРКЕСТРА ГРИГОРИЯ ГИДОНИ: ИЗДАННОЕ И НЕИЗДАННОЕ

Творческая деятельность Григория Иосифовича Гидони (1895–1937) была весьма многогранной. Он был художником, историком искусства, драматургом, переводчиком с латинского и французского языков, изобретателем. Среди изданных и неизданных работ Г. Гидони: альбомы графики и портретно-иконографических книжных знаков, книги, статьи, пьесы, переводы, светоцветовые партии, публикации о патентах. Многие издания Г. Гидони в его ипостаси историка искусства имеют авторские иллюстрации. Кроме того, многие экземпляры раскрашены от руки. Часто издания выходили на личные средства автора.

В настоящее время список известных нам публикаций Г. Гидони состоит из 28 изданных и порядка 25 неизданных работ. Около половины из их общего количества посвящено культивируемой художником области искусства света и цвета. В том числе: статьи о световых декорациях, светооркестре, публикации светоцветовых партий, патенты на приспособление для «получения световых декораций на прозрачном экране» и «распределительный пульт», а также упоминаемые автором, но не обнаруженные нами работы о светотеатре, электричестве в современном театре, новом способе физико-оптического анализа и светоцветовой каталогизации музейных произведений живописи, о вечернем освещении музеев, атласы светофильтров для светооркестрового исполнения, описание и способ приме-

нения светооркестровых аппаратов по системе и конструкции Г. Гидони и др.

В современной искусствоведческой практике наиболее часто упоминается книга Г. Гидони «Искусство света и цвета» (1930 г.). Она обозначена автором как «Введение» — по всей видимости, более объемный труд на эту тему лишь предполагалось издать. Известно, что художник подготовил второе издание этой книги, «значительно дополненное и увеличенное» и включающее в себя 15 чертежей и 6 цветных таблиц.

Поскольку жизнь художника оборвалась трагически, часть подготовленных изданий осталась неопубликованной. Переписка, фотокарточки и личные бумаги были изъяты при обыске на квартире Г. Гидони 11 октября 1937 г. Позже все это было «уничтожено путем сожжения» (Архив УФСБ по С.-Петербургу и Ленинградской области, Дело П-32718, л. 3). Однако упоминания о некоторых планировавшихся к изданию работах содержатся в ряде изданий автора в рубриках «Выходят из печати» или «В близком времени выходят следующие работы Г. Гидони».

Г. Г. Коломиец (Оренбург)

МЕТАФИЗИЧЕСКИЙ ИСТОК СИНТЕЗА ИСКУССТВ В ЭСТЕТИКЕ НЕМЕЦКОГО РОМАНТИЗМА

Немецкие романтики заявили о себе в неустойчивое историческое время, нуждаясь в царстве духа, в божественной Красоте. Новалис, Гофман, Шлегель, Фридрих, Мюллер, Вагнер считали, что искусство является высшей формой выражения человеческого духа, где сильнее всего проявляет себя бог, абсолют, мировой разум. Поэты, композиторы, художники были сродни философам, а философы имели поэтическую склонность, и все они ощущали в себе свою причастность к высшему духу, тем самым возвышались над обыденностью, над житейскими проблемами общества потребления, которому они противопоставляли экзистенцию богатой души, переживающей свое одиночество, свою самость.

Возникновение романтизма связано с отрывом эстетического идеала чистой красоты от реальной жизни. Главная черта романтизма — разрыв мечты и действительности, неприятие окружающего мира. Некоторые романтики, такие как Гёррес, критиковали буржуазный мир и иронично писали о политических утопиях как о недостижимой мечте. Другие «уходили» от реального жизненного мира в виртуальные миры, сохраняя ярко выраженный субъективизм, нашедший выражение в образах романтических героев.

С немецким романтизмом, привнесшим новое мироощущение, экзистенцию духовной жизни человека, связана философия А. Шопенгауэра. Шопенгауэр утверждал, что по ту сторону нашего представления о жизни существует Мировая воля как воля к существованию — темный, безначальный порыв. Мировая воля не знает ни времени, ни пространства, она есть основа бытия. Наши представления о мире разворачиваются в пространстве и во времени под действием «недоброй» мировой воли. Есть два пути ухода от воли к существованию: «уйти» в себя, погружаясь в nirvanу, либо «уйти» в созерцание искусства, мир вечной красоты, где царит музыка. По А. Шопенгауэру, музыка — это образ глубочайшей сущности мира. Если такие виды искусства, как поэзия и живопись, возвышаясь над жизнью, остаются в мире представления, то музыка имеет особый статус среди искусств: *музыка сама есть мировая воля, она говорит нам о сущности мира и нашего существа.*

В философии искусства В. Ф. И. Шеллинга в свете взаимосвязи искусств представлено некое романтическое сверхискусство в Универсуме как «океан эстетического созерцания интеллектуального», являющегося метафизическим истоком наших искусств. Музыка, будучи *особым отображением Универсума*, заняла высшее место среди искусств как *прототип ритма Вселенной*. Музыкальна поэзия, музыка присутствует и в пластике, и в живописи, и в архитектуре как «застывшей музыке».

Р. Вагнер, будучи философом, поэтом, музыкантом и поклонником Шопенгауэра, создает синтез искусств, опираясь на метафизический исток. При этом, по Вагнеру, между поэзией и музыкой нет непосредственного сообщения. Каждая по-своему передает драматическое действие, взаимно дополняя друг друга. Обе они призваны передать вечно-человеческое. Полагаем, что

музыкальная драма Вагнера в синтезе философии, поэзии, музыки, театрального действия стремилась предстать не просто высшим искусством, а искусством жизни в своем идеально-утопическом смысле. В разрешении проблем человеческого бытия, проблемы жизни и смерти музыкальная драма Вагнера является многозначным полилогом.

Н. П. Коляденко (Новосибирск)

СИНЕСТЕТИКА И СИНЕРГЕТИКА КАК МЕТОДОЛОГИЯ СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ

На современной стадии «переформатирования» научного мышления в музыкознании актуализируются различные интерпретативные подходы — герменевтический, когнитивный, феноменологический, — учитывающие специфику музыкального смыслопорождения. Среди них особое место принадлежит двум методологиям, являющимся адекватными способами постижения многозначного, изменчивого музыкального смысла. Это — такие целостные, гуманизированные подходы, как *синестетика* и *синергетика*.

Синестетика стала принадлежностью «неклассической» фазы развития музыкальной науки. Возникнув как область исследований на рубеже XX–XXI вв., она прошла путь от эпизодических экскурсов в историю «цветного слуха» Скрябина, Римского-Корсакова до формирования стратегии синестетической интерпретации музыкальных текстов «неклассического звукового пространства» XX в. и других направлений.

Все большее распространение в музыкознании приобретает синергетика как междисциплинарная парадигма «постнеклассической» науки. Интересующие синергетику нестационарные состояния систем, живая динамика, взаимопереходы разрушения и созидания издавна являлись объектом музыкальной науки. С появлением синергетической методологии описание процессов музыкального смыслопорождения приобретает универсальный характер.

Как две целостные методологии, синергетика и синестетика могут кооперироваться в изучении музыкальных феноменов.

В частности, методы синергетики продуктивны в анализе композиционно-драматургических процессов музыкального формообразования. Синестетический же подход эффективнее всего проявляет себя в установлении межчувственных признаков музыкального звучания (визуально-пространственных, тактильных, гравитационных) на сонорно-фоническом уровне музыкальных текстов. Интеграция двух подходов способна оказать стимулирующее воздействие на рассмотрение многих вопросов музыкальной науки. Среди них представляются значимыми следующие:

Открытость изучаемых синергетикой систем и их саморазвитие в процессе обмена энергией и информацией со средой предполагает отход от классических аналитических моделей научности и включение музыкальных объектов в междисциплинарное поле. Способствует такому процессу синестетика, изучающая музыкальное звучание как изначально целостный, открытый другим модальностям феномен.

Синергетическое *вовлечение наблюдателя* в процессы становления открытых систем создает синестетический подход, для которого значимы элементы эмпатии и субъективно-личностного восприятия звучания музыкальных образов, учитывающие многовариантность музыкального смысла.

Неравновесность и неустойчивость открытых синергетических систем как продуктивная среда для их самоорганизации — важная составляющая контактов музыки со смежными искусствами и смены музыкальных стилей. В накопление стилевой и жанровой нестабильности в кризисные эпохи вносит свою лепту изменение фонда синестетических представлений.

Синергетическая же *нелинейность* процессов развития, точки *бифуркации* или *ветвления решений*, а также программирование процессов становления музыкальных текстов точечными или зонными *аттракторами* сопровождаются корректирующими их межчувственными координатами.

В целом, органично интегрируясь и объединяясь с иными интерпретативными стратегиями «неклассической» и «постнеклассической» науки, синестетика и синергетика способны с помощью «малых резонансных воздействий» расширить горизонты музыкальной науки и сделать осмысление музыки частью общенаучного полилога.

ПРОБЛЕМА СИНЕСТЕЗИИ В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ ДРЕВНЕГО ВОСТОКА

Рассматривая проблему синестезии в культуре Древнего Востока, необходимо, прежде всего, отметить, что анализ феномена древнего музыкального искусства как онтологического и философского аспектов духовного опыта позволяет сделать теоретические и практические выводы о том, что в учениях Древнего Востока звук является связующим звеном между сознанием и объектом, духовным и материальным. Звук понимается как высшее лоно, причина всего и является сущностью мира. В культуре Древнего Востока музыка изначально была наделена онтологическим статусом, который можно определить как инобытие бытия. Эта мысль отражена в древнеиндийских трактатах «Брихаддеша» Матанги VII в. до н. э., «Сангитаратнакара» Шарнгадевы. В древнем Китае музыкальные воззрения отражены в «Юэцзи» III в. до н. э., «Йе-цзи» и «Люйши Чуньцю».

Философско-музыкальные учения Древнего Востока характеризуются космологическими представлениями о музыке, которая считалась грандиозной космической силой, пронизывающей все сущее и воздействующей на гармоничное развитие природы и всего живого на земле.

Синкретические основы искусства и культуры Древнего Востока раскрыты прежде всего в специальных работах, посвященных музыке и театру. В первую очередь это древнеиндийские трактаты «Натьяшастра» («Руководство по теории театра», III–IV вв.) и «Сангитаратнакара» («Сокровища музыкального искусства» или «Океан музыки», XIII в.) — фундаментальный музыкальный трактат средневековой Индии, созданный выдающимся теоретиком музыки Шарнгадеви. В первом трактате изложены основополагающие принципы классического театра и связанных с ним других видов искусства — музыки, пения, танца, отражены основные положения древнеиндийской эстетики, описаны такие ее категории, как рага и раса, лежащие в основе создания художественного образа, его поэтического, сценического, пластического и музыкального воплощения. Музыкальные трактаты «Сангитапариджата» («Райское древо музыки», XVIII в.) Ахобала Пандита, трактаты «Ратнакары» и «Парид-

жаты» содержат знания о беззвучной вибрации Анахата Нада, из которой возникла вся музыка, воплощенная в виде раги.

В древнеиндийской философии существовало представление о двух типах звука — слышимом и неслышимом, материальном и духовном. Так, понятие «Анахата Нада» (непроизведенный, неслышимый звук — «неударенный») раскрывает метафизическое представление об идеальном, лишенном физических характеристик, звуке, что связано в индийской философии с концепцией Нада-Брахмана («звук-Брахман»), обозначающей высшее мировое начало, воплощенное в звуке, зародыш всего сущего. Представление о звуке как проявлении высшего мирового творческого начала присутствует в древней индийской философии и в музыкальной теории, для которой физические характеристики звука — лишь внешность, скрывающая его онтологическую сущность, интеллектуальное и эмоциональное содержание.

Важнейшей категорией древней индийской эстетики, имеющей отношение к феномену синестезии, является понятие «раса» («вкус»), обозначающее определенную эмоцию, возникающую при восприятии произведения искусства. Теория раса появилась в театральном искусстве (трактат «Натьяшастра» Бхараты), а затем была перенесена в сферу поэзии, музыки и танца. В индийской средневековой музыкальной теории различают девять основных типов раса: любви, героизма, веселья, печали, гнева, страха, изумления, отвращения, умиротворения, соответствующих разным настроениям человека, которые, в отличие от испытываемых в жизни, имеют эстетическое происхождение. Таким образом, любое произведение искусства с помощью присущих ему художественных средств вызывает и как бы источает определенные раса, «вкушаемые» зрителем или слушателем, испытывающим при этом чувство эстетического удовлетворения.

Уникальным явлением, сохранившимся в индийской музыкальной культуре с древнейших времен до настоящего времени, отражающим принцип синестезии, является рага. На санскрите «рага» («раньдж») означает «окрашивать», указывая на определенную эмоциональную окрашенность музыки и ее способность вызывать у слушателя определенные чувства.

Касаюсь темы синестезии, важно отметить, что в североиндийской музыкальной традиции существует особое явление «дхьяна мурти» или «образ для медитации» — абстрагирован-

ный мысленный образ раги, выраженный с помощью ее живописного изображения. Дхьяна мурти — основа уникальной индийской традиции живописного изображения музыки «рага-мала», зародившейся в театральном искусстве.

Таким образом, явление синестезии, то есть цветового восприятия музыки, которое в европейской традиции считается редким, экзотическим феноменом, в индийской строго определено как особое проявление сложной, синкретической природы музыкального звука.

В философии суфизма большое значение имеет концепция единой природы звука и цвета, согласно которой эти два аспекта представляют собой особый язык внутреннего мира человека, выраженный на многообразных планах бытия в цветовой и звуковой форме. Так как звук и цвет воспринимаются раздельно, с помощью разных чувств, то создается различие между видимым и слышимым, но в действительности за пятью внешними чувствами скрыто одно единое. Красота рождается из гармонии, т. е. правильно найденных пропорций или ритма. Таким образом, жизнь представляет собой результат гармонии, за всем творением стоит гармония. Феномен синестезии в культуре Древнего Востока имеет значение, близкое к понятию «гармония», в свою очередь имеющему близкий смысл к понятию «музыкальная гармония».

Можно подчеркнуть, что в философско-музыкальных трактатах Древнего Востока неизменно утверждается, что искусство и творчество способны изменять окружающую действительность, поскольку творчество — это, прежде всего, энергия, энергия звука и цвета, воплощенная в мысль и форму, творящая новые пространства и новую жизнь.

М. А. Кошелева (Красноярск)

«СЧАСТЛИВЫЙ ФЛОРИНДО» И «ПРЕОБРАЖЕННАЯ ДАФНА»
Г. Ф. ГЕНДЕЛЯ В КОНТЕКСТЕ ТРАДИЦИЙ
БАРОЧНОЙ ОПЕРЫ НАЧАЛА XVIII ВЕКА

«Счастливые Флориндо» и «Преображенная Дафна» — оперные сочинения, написанные Г. Ф. Генделем для гамбургского театра. То обстоятельство, что партитуры их практически полно-

стью утрачены (восстановлены лишь некоторые инструментальные номера), но в библиотеках имеется в наличии текст либретто, предопределило исследовательский ракурс, связанный с изучением специфики сюжетосложения. Данный вектор обозначен тем, что в отечественном музыкознании не так давно выявилось новое направление, определяемое как либреттология.

Исследование оперного либретто открывает достаточно широкие возможности в изучении феномена оперного произведения. В нем могут быть заложены жанровые, композиционные и драматургические особенности оперы, его анализ позволит выделить наиболее значимые сюжетные мотивы, влияющие на формирование образной структуры, характеры и взаимоотношения персонажей, а также определить специфику использования тех или иных оперных форм. Кроме того, немало интересного можно обнаружить благодаря привлечению широкого исторического контекста, характеризующего развитие музыкального театра на определенном этапе и в конкретных национальных условиях.

В данном докладе предпринята попытка привлечь внимание к одному из ранних оперных творений Г. Ф. Генделя. В связи с утратой музыкальной составляющей сочинения, ракурс исследования направлен на изучение текста либретто. Автором уточняются сведения об истории создания произведения; выявляются особенности сюжетосложения оперы.

В операх «Счастливые Флориндо» и «Преображенная Дафна» Г. Гендель обращается к весьма популярному в то время на всей территории Европы жанру оперной пасторали. Первые оперные постановки на пасторальные сюжеты были осуществлены итальянскими композиторами. В соответствии с традициями гамбургской оперы начала XVIII в., одной из задач, поставленных перед либреттистом Хайнрихом Хиншем, была адаптация итальянского образца для театра «Gunsemarkt» и немецкой публики. Следовательно, текст либретто написан на немецком языке, включая лишь отдельные арии, которые звучат на итальянском.

Либретто генделевской дилогии о Флориндо и Дафне является типичным примером оперных текстов начала XVIII в., отличающихся сложностью интриги, запутанностью любовных отношений персонажей, приоритетом таких сюжетных мотивов, как мотив взаимной/безответной любви, страдания, мотив смерти, мотив ненависти, мести, коварства. Парадоксальность

сюжетосложения опер заключается в преобладании на экспозиционном этапе мотива безответной любви — пять пар персонажей, что изначально было спровоцировано оскорблением Купидона: именно он награждает Феба чувством безответной любви и страданиями. Более того, Амур разрушает единственный гармоничный любовный союз между Дафной и Флориндо. Однако в результате развития действия конфликт между Фебом и Купидоном разрешается преображением Дафны в лавровое дерево. Жертвуя любовью Дафны и Флориндо, Купидон разрушает мир, в котором господствует безответная любовь, и способствует созиданию новых отношений, основанных на любви и взаимности.

Н. Б. Красикова (Санкт-Петербург)

МУЗЫКАЛЬНЫЙ СИНТАКСИС И МУЗЫКАЛЬНАЯ СИНТАГМАТИКА: К ВОПРОСУ О ЗАИМСТВОВАНИИ ЛИНГВИСТИЧЕСКИХ ТЕРМИНОВ В МУЗЫКОЗНАНИИ

Термин «синтаксис» пришел в музыкальный словарь из лингвистики. Все единицы членения музыкального континуума — мотив, фраза, предложение и период — традиционно относят к области *музыкального синтаксиса*. Однако в самой лингвистике для обозначения сегментации существует два разных понятия: это не только *синтаксис* (на уровне языка), но и *синтагматика* (на уровне речи). Разделение этих понятий связано с наличием в вербальной системе, собственно, двух уровней — языка и речи (по концепции Фердинанда де Соссюра). Синтаксические единицы (словосочетание и «грамматическое предложение») выделяются на основе грамматической логики, функциональных соподчинений единиц языка. А членение на синтагматические единицы (синтагма и «полное предложение в речи») происходит на основе интонации произнесения, зависит не только от языковой логики, но и от психолингвистического фактора («воли произносящего»). Ярким примером несовпадения синтаксических и синтагматических единиц может служить часто встречаемое явление *анжамбемана* в структурной организации стихотворной речи: цезура, которой заканчивается каждая стихотворная строка, образована не синтаксисом, а точка и запятая могут стоять и поперек стихотворной строки.

Членение в музыке также обнаруживает двоякую природу. С одной стороны, оно возникает вследствие функциональных отношений — ладовых и процессуальных, — в мажорно-минорной системе в этом членении участвует, прежде всего, гармонический фактор, гармоническое дыхание (остановка на устойчивом ладе, кадансовом обороте). Этот уровень членения можно назвать синтаксическим. Но, с другой стороны, нельзя отрицать, что в музыке также существует уровень членения, основанный на актуально-последовательных связях, проявляющийся в мелодическом факторе, — то есть «синтагматический». Так, М. Г. Арановский пишет о «синтагматике на оси мелодии». Как известно, в мажорно-минорной системе синтагматика мелодическая часто не совпадает с членением от гармонического дыхания.

Вопрос точности терминологии, который существует в музыкальной практике — причем особенно терминологии, заимствованной из междисциплинарных областей, как музыковедение и лингвистика, — в этом отношении представляется чрезвычайно актуальным. В статье рассмотрены примеры, как поэтические, так и музыкальные, иллюстрирующие данные теоретические положения.

И. А. Краснова (Санкт-Петербург)

М. В. Ланина (Санкт-Петербург)

К ВОПРОСУ О ВЗАИМОВЛИЯНИИ ПЛАСТИЧЕСКИХ ИСКУССТВ: ХОРЕОГРАФИЯ И СКУЛЬПТУРА

Данное исследование посвящено описанию взаимодействия двух видов искусства — балета и скульптуры. Это взаимодействие рассматривается как диалог противоположностей, основное различие между которыми связано с признаком динамика — статика. Вместе с тем отмечаются черты сходства двух видов пластических искусств. Связь балета и скульптуры выражается в балетных образах в изобразительном искусстве (застывшее движение), с одной стороны, и в том влиянии, которое оказала скульптура на искусство хореографии, с другой, — вплоть до «оживающей» в балете скульптуры и изображения самого процесса создания статуи средствами хореографии.

А. Е. Кром (*Нижний Новгород*)

ВОСТОК В ТВОРЧЕСТВЕ ЧАРЛЗА ГРИФФСА

Чарлз Томлинсон Гриффс (1884–1920) принадлежит к поколению американских художников, которых принято относить к «предыстории» формирования национальной композиторской школы. Период расцвета его творчества оказался отмечен повышенным интересом к Востоку. Увлечение экзотикой было инспирировано культурной атмосферой эпохи модерна, выразившейся не только в изысканной иконографии стиля Тиффани, но и в пестрой эклектике американского «антикварного тренда». Немаловажную роль сыграло окружение композитора: общение с Анандой Кумарасвами, Э. Блохом, Евой Готье, Мичио Ито и др. Огромное влияние оказал Восток, запечатленный в сочинениях композиторов-кучкистов (особенно у Н. Римского-Корсакова), современной французской музыке К. Дебюсси и М. Равеля, спектаклях антрепризы С. Дягилева.

Ориентальная тема у Гриффса рассмотрена на примере трех сочинений 1910-х гг. — симфонической поэмы «Храм наслаждений Кубла-хана» (1917), камерно-вокального цикла «Пять старинных китайских и японских стихотворений» для голоса и фортепиано op. 10 (1916-17), одноактного балета-пантомимы «Сё-дзё» (1917).

Восток в творчестве Гриффса нашел претворение в разных жанрах — театральном, симфоническом и камерно-вокальном. Для его характеристики композитор обратился к средствам выразительности, сложившимся в музыкальном искусстве рубежа веков: ангемитонным и симметричным ладам, красочной оркестровке, подражанию тембрам восточных инструментов (отсюда внимание к деревянным духовым и ударным, звукоизобразительная трактовка фортепиано в вокальном цикле), древним поэтическим текстам (в переводе на английский язык), образам и метафорам.

Несмотря на ощутимое влияние русско-французского опыта в работе с восточной тематикой и взгляд на ориентализм главным образом через призму модерна, важным источником воздействия стали неевропейские культуры — японская, китайская, индийская, индонезийская, арабская. Композитор исследует не только музыкальный фольклор и искусство устной професси-

ональной традиции, но также литературу, поэзию, живопись, философию разных стран. Оттого Восток Гриффса очень разный: нарочито «простой» по языку, близкий романтической фольклорной стилизации в цикле «Пять старинных китайских и японских стихотворений», и изысканно-сложный, красочный, пряный в поэме «Храм наслаждений Кубла-хана».

Ориентальные сочинения Гриффса свидетельствуют о начале плодотворного диалога между Востоком и Западом в музыкальной культуре США, получившего дальнейшее развитие в творчестве Г. Кауэлла, Дж. Кейджа, Лу Харрисона, Г. Парча, Л. М. Янга и других американских классиков XX столетия.

Т. А. Круглова (*Гродно, Беларусь*)

ТЕАТР КУКОЛ БАТЛЕЙКА СКВОЗЬ ПРИЗМУ СИНТЕЗА ИСКУССТВ

Театр кукол батлейка является одной из самых ярких страниц в истории народного театрального искусства Беларуси. Изучение этого вида театрального творчества имеет большое значение при разработке вопросов, связанных с историей белорусского театра, его драматургией, театрально-декоративным и музыкальным искусством. Среди исследований о батлейке выделяются труды выдающегося белорусского искусствоведа Г. И. Барышева, который рассматривал данный вид народного кукольного театра в различных аспектах: с точки зрения истории возникновения и развития батлейки, художественного и музыкального оформления, особенностей драматургии батлеечных представлений, роли батлейки в современной театральной практике до конца XX в. (Барышаў, 2000). В большинстве научных работ Г. И. Барышева и других исследователей народного театра вышеупомянутые виды искусства рассматриваются обособленно друг от друга как отдельные составляющие спектакля, проблема же взаимодействия различных видов искусства в рамках батлеечных театрализованных представлений в них практически не затрагивается, что обуславливает выбор темы данной статьи.

Батлеечное театрализованное представление является произведением синтетического искусства. Успех батлеечных поста-

новок зависит в значительной мере от режиссерских и актерских способностей батлеечника, его сценарно-драматургических навыков, умений владения техникой импровизации, значительного художественно-прикладного и музыкального таланта, поэтому мастерство батлеечника по праву считается наиболее синтетичным из всех видов театрального творчества.

Традиции батлеечного театра на сегодняшний день находят отражение в современных постановках батлеечных и кукольных спектаклей, используются в профессиональном сценическом и декоративно-прикладном искусстве, благодаря творческой деятельности многих кукольных коллективов. Основной чертой деятельности театров в настоящее время является творческий подход к обогащению и сохранению лучших национальных традиций, осмысление практического опыта и достижений современного театра. Процесс работы батлеечных театров неотделим 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 и т. д. На современном этапе отчетливо проявляется тенденция возрождения любительского театрального творчества, которая позволяет сохранить исконность и специфику белорусской художественной культуры. Батлейка органично вписывается в контекст современного театрального искусства благодаря своему неповторимому оригинальному претворению, а также является своеобразным уникальным явлением народного синкретического искусства.

А. Н. Кручинина (Санкт-Петербург)

М. С. Егорова (Санкт-Петербург)

ОТ ПОЛИЛОГА К ПЕРФОРМАТИВУ: ДРЕВНЕРУССКАЯ МОНОДИЯ В ХРАМОВОМ ПРОСТРАНСТВЕ XVII ВЕКА

Древнерусская музыкальная культура на протяжении долгих столетий была теснейшим образом связана с литургическим пространством храма, организованным в соответствии с

традиционными принципами христианского искусства. Музыкальный язык древнерусских песнопений, являясь частью этого пространства, неизбежно вступал в сложное взаимодействие со всеми его элементами: с особенностями пространственной структуры, обусловленными собственно архитектурными приемами, с визуальными образами, «насыщающими» интерьер храма (например, с изображениями во фресковых композициях, на иконах, располагающихся в интерьере особым образом, на литургических тканях, сосудах и драгоценных реликвариях со специфической иконографией традиционных изобразительных сюжетов) и находящимися в ситуации поликодовой коммуникации, в том числе с элементами светового оформления интерьера, продуманно организуемого в соответствии с ходом литургического ритуала.

Доклад посвящен проблеме научной интерпретации этого поликодового пространства. Ключевой в докладе является проблема преобразования художественного полилога в перформатив как синтетическое сложноорганизованное действие, направленное на создание религиозного переживания причастности трансцендентной реальности Божества. Заявленная проблема до настоящего времени не была предметом исследования в музыкальной медиэвистике. Между тем, такой подход позволяет приблизиться к пониманию специфики средневекового литургического искусства и прежде всего к значению древнерусской монодии в культурном пространстве.

Материалом исследования послужили особые музыкально-поэтические композиции, т. н. «осмогласники», в их непосредственной связи с чином целования раки святого и сакральным пространством его гробницы. Основные положения доклада будут проиллюстрированы анализом осмогласника в честь ярославских князей Василия и Константина по списку середины XVII в. в контексте интерьера их гробницы в Успенском соборе г. Ярославля (литургические шитые нагробные покровы святым, икона св. Василия и Константина) и порядка совершения чина целования, описанного в древнерусских рукописных Уставах. Музыкально-поэтический текст осмогласника «Радуйся и веселися, граде Ярославле» представляет собой разомкнутую композицию, состоящую из восьми разделов — гласовых фрагментов от 1-го по 8-й глас. Поэтический текст сравнительно невелик,

но благодаря сложным вокализирующим роспевам лиц и фит, упорядоченно расположенным в каждом из восьми гласовых разделов, приобретает протяженность, заданную литургическим порядком совершения чина целования раки святых, и поэтому воспринимается как особенно торжественное славословие, воспевающее святость небесных покровителей города Ярославля. Музыкальные средства знаменного роспева создают те смысловые акценты, которые находят непосредственный отклик в иконографии святых на рассматриваемой надгробной иконе Василия и Константина из собрания ЯИАХМЗ. Оба уникальных произведения созданы в одно время — 40-е — 50-е гг. XVII столетия, когда после пожара Успенский собор был реконструирован и обновлена гробница святых, для которой в ближайшие годы были созданы несколько нагробных шитых покровов с изображениями князей, что также привлечено к исследованию.

Предварительные наблюдения, сделанные в ходе исследования осмогласника, позволяют говорить об особой форме взаимодействия разных видов искусства в пространстве храма, полилог которых создает новую художественную реальность, перформативную по своей сути.

С. В. Лащенко (Москва)

ПОЛИЛОГ ЭМОЦИОНАЛЬНЫХ И ПОВЕДЕНЧЕСКИХ КОДОВ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ (НА ПРИМЕРЕ РУССКИХ ГАСТРОЛЕЙ ЕВРОПЕЙСКИХ ПРИМАДОНН В 1820-е — НАЧАЛЕ 1840-х ГОДОВ)

В 1843 г., когда в северной столице начались триумфальные сезоны итальянской оперной труппы и ее звездных представителей, русская публика, как известно, в большинстве своем с восторгом покорилась итальянскому «оперному нашествию». Ее «роман» с итальянской оперной традицией, бурный, переменчивый, со своими героями, своей интригой, взлетами и падениями, длился немало лет и, конечно, в значительной мере сказался на течении русской музыкально-театральной жизни.

Но фантастический успех мастеров зарубежной оперной культуры у русской публики 1840–1880-х гг. был бы невозможен

без того опыта, который накопился в предыдущие десятилетия благодаря гастролям в России великих оперных примадонн: А. Каталани, А. Бишоп, Ж. Боргондио, Г. Зонтаг, К. Фалькон, Л. Чинти-Даморо, Дж. Пасты. Память о художественном потрясении того времени хранилась в русском сознании десятилетиями и, «застыв» культурными монолитами, передалась потомкам как общепонятная, непреложная художественная ценность. На многие годы «голос Каталани», «голос Зонтаг», «голос Пасты» стали в русской культуре понятиями нарицательными, играя роль неких эталонов, с которыми еще долго сверялись впечатления от вокального мастерства певиц новых поколений. В том числе и тех, кто покорял Россию в знаменитых итальянских оперных сезонах.

В 1820-х — начале 1840-х гг. впечатления от искусства европейских оперных примадонн и от них самих, обладая несомненной новизной, пробуждали, как и любое новое эстетическое явление, потребность «вписать» их в существующий «текст» отечественной культуры 1820-х — начала 1840-х гг., найти в нем для них свое место, без чего посетитель концертов и оперных спектаклей с участием зарубежных оперных див ощущал себя крайне «неуютно», испытывая серьезные затруднения и в выражении собственных чувств, и в осознании характера своего отношения к новому.

Задача настоящего сообщения — показать, как складывался тот полилог традиций, взглядов, эстетических принципов, который в 1820-е — начале 1840-х гг. привел к формированию определенного типа восприятия и интерпретации феномена «европейская примадонна» во всем комплексе свойств его составляющих; как сиюминутные впечатления русской публики накладывались на репутационные характеристики деятельности примадонн, приходившие из европейских газет и журналов; и в какой мере архаические мотивы, укорененные в культурных традициях русского общества, влияя на складывавшиеся эмоциональные и интеллектуальные матрицы, помогали/вредили попыткам слушателей не только испытать определенные чувства, сталкиваясь с европейскими примадоннами и их искусством, но разобраться в них, переводя осознанное в повседневный культурный опыт.

Материалом анализа являются письма, газетные и журнальные статьи, а также воспоминания тех, кто был в 1820-х — начале 1840-х гг. свидетелем русских гастролей европейских звезд, слушателем, а порой и покровителем заезжих певиц.

Л. В. Лейпсон (Фленсбург, Германия)

ИДЕЯ ВИЗУАЛИЗАЦИИ ЗВУКА: СВЯЗИ И ПАРАЛЛЕЛИ

Исходным пунктом доклада является известная тенденция к мультисенсорной комплексности материала в современных авангардных опусах, прежде всего — аспект связи тона и жеста (например, в «Инори» К. Штокхаузена, в «Приключениях» Д. Лигети, в «Глоссолалии» Д. Шнебеля). Среди причин, способствовавших такому развитию, видятся, с одной стороны, внутримызыкальные процессы: усиление синтагматики современного музыкального материала, основанного не на разработке знакомых историко-стилистических образцов, а на вводе новой информации; установка современных композиций на так называемую «абстрактную эмоцию» (термин М. Фельдмана), отсутствие сформированных слуховых «кодов» и традиционного ассоциативного поля. С другой стороны, очевидны историко-социальные предпосылки: развитие технического прогресса и возрастающая роль новых информационных технологий, изначально обращающихся к комплексной мультисенсорике человека и диктующих сегодня новые формы восприятия и отражения действительности; и не в последнюю очередь — многовековая мечта художников разных эпох найти свою оригинальную синтетическую форму искусства.

Начало XX в. отмечено множеством экспериментов в этом направлении. Одна из попыток такого рода предпринята основателем антропософского движения Рудольфом Штайнером. В 1902 г. он провозглашает рождение *нового синтетического искусства — эвритмии*. Оно непосредственно связано с идеей *Gesamtkunstwerk*, предполагает связь звука, пластического движения, цвета и предвосхищает актуальную для авангарда тенденцию к синтезу звукового и визуального на принципиально ином уровне, нежели в традиционных синтетических жанрах. Одна из субстанциальных черт эвритмии — визуализация звука — выражается *в системе константной связи тона и жеста*. Человеческое тело трактуется как музыкальный инструмент, в идеальном случае способный «звучать» и без реально слышимого тона. Р. Штайнер называет эвритмию «визуализированной музыкой». Данный факт проводит любопытные параллели к примерам из авангардного музыкального творчества (например, понятие «visible music» Д. Шнебеля, хроматическая шкала жестов в партитуре «Инори» и др.), появивши-

еся, однако, на целое пятидесятилетие позже. К сожалению, до сих пор искусство эвритмии практикуется исключительно в рамках антропософских организаций, хотя и существуют примеры его опосредованного влияния как на современное художественное творчество, так и на другие социальные институты.

Для наглядного (визуального) ознакомления с эвритмическим единством звука и жеста предлагается обратиться к современному проекту молодежного ансамбля Свободной Вальдорфской школы г. Фленсбурга (Германия) 2018–2019 гг. по музыке Ф. Куперена «Французские фолии, или Маскарад». Обращение к данной сюите не случайно. В ней композитор изначально предполагает полилог музыкального звучания с визуальным представлением о цвете и конкретным эмоциональным состоянием. Соответственно барочному учению об аффектах, Куперен предписывает каждой пьесе характер (аффект) и соответствующий ему цвет. Создает ли дополнение звучания музыки Куперена пластической визуализацией эвритмического жеста, движением и цветом новое художественное единство? Этот вопрос дает повод еще раз провести параллель с жанрами авангарда, в которых музыка прошлого нередко становится «материалом» для создания нового артефакта. Руководители проекта Ю. Роде-Рё (эвритмическая часть) и Л. Лейпсон (музыкальная часть) предлагают показ видеофрагментов реализованной части проекта со светом (преьера состоится в Германии в мае 2019 г.). В докладе ставится цель привлечь внимание отечественных исследователей к малоизвестным фактам мировой культуры и провести небольшое эмпирическое исследование для расширения научного дискурса на тему «полилог и синтез искусств».

Е. В. Лисицкая (Москва)

Н. Д. Гернет (Харьков, Украина)

ПОВЫШЕНИЕ КАЧЕСТВА ОБРАЗОВАНИЯ ПО МУЗЫКАЛЬНОМУ ПРЕДМЕТУ С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ МЕХАНИЗМОВ МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

В докладе на основе природного, исторического единства естественных и фундаментальных наук и музыкального искус-

ства, рассматривается возможность применения современного синергетического подхода к достижению цели повышения качества музыкального образования. Под качественным образованием по отдельному музыкальному предмету понимается степень соответствия реальных достигаемых образовательных результатов нормативным требованиям, социальным и личностным ожиданиям, которая, как правило, влияет на качество образования выпускников, определяемое степенью обладания ими общими компетенциями, включающими в себя способности:

а) организовывать собственную деятельность, определять методы и способы выполнения профессиональных задач, оценивать их эффективность и качество;

б) целостно и грамотно воспринимать и исполнять музыкальные произведения, самостоятельно осваивать музыкальный репертуар разных жанров и направлений;

в) использовать знания в области психологии и педагогики, специальных и музыкально-теоретических дисциплин в профессиональной деятельности и т. д.

В свою очередь, качество образования по музыкальному предмету, базовый уровень которого определен федеральным государственным образовательным стандартом профессионального образования, зависит от качества образовательного процесса, позволяющего получить необходимый результат с применением внутренних образовательных технологий, методов и средств. Анализ и обобщение опыта обучения по одному из важнейших видов музыкального исполнительства, которым является камерный ансамбль, ясно обозначили встающие перед учеником масштабные художественные, эмоциональные, культурологические, личностные задачи, для решения которых требуется многогранный синтез знаний и умений, как музыкальных, так и из физиологии, психологии, математики и многих других, обозначенных в докладе. Одна из часто встречающихся ошибок в преподавании — это долгая и тщательная работа над какой-то частной проблемой, решение которой может лежать в области знаний человека, на первый взгляд отдаленной от предмета изучения. Как возможность научно систематизировать необходимые в процессе обучения знания и умения, предлагается перспективный метод повышения эффективности образовательного процесса — синергетический подход, основанный на меха-

низмах междисциплинарного взаимодействия максимально разнородных областей знаний, позволяющий синтезировать более сложные, обладающие новым качеством когнитивные структуры, создающие условия эффективного перехода от воспитания к самовоспитанию, от образования к самообразованию, от обучения к самообучению, от развития к саморазвитию.

Авторский коллектив, включающий математика (П. С. Кабелянц), специалистов в области математики (Н. В. Продащук), музыки (Е. В. Лисицкая), под руководством системного аналитика (Н. Д. Гернет) разработали с использованием технологии метода анализа иерархий (МАИ) экспертную процедуру, позволяющую существенно усилить методiku преподавания отдельной дисциплины, повысить качество обучения за счет активного проникновения друг в друга разделенных дисциплин, взаимного их обогащения. Результаты работы авторского коллектива были доложены и одобрены XXV Международной конференцией «Математика. Компьютер. Образование», проходившей в городе Дубна 29 января — 3 февраля 2018 г.

В настоящем докладе рассматриваются особенности использования механизмов междисциплинарного взаимодействия по музыкальному предмету «Камерный ансамбль». Построенная для МАИ иерархия на верхнем уровне содержит фокус проблемы — повышения качества обучения по дисциплине КА, на следующем нижнем уровне — компетентности *а, б, в...*, на следующем нижнем уровне — результаты изучения дисциплины:

1) использование информационно-коммуникационных технологий для совершенствования качества исполнения музыкального произведения;

2) осмысление содержания музыкального материала, эмоций, образов, характеров, способа их изложения;

3) эффективное использование умений и знаний специальных дисциплин;

4) грамотное и продуктивное исполнение музыкального произведения, реальная концертная деятельность.

Нижний уровень иерархии образуют сопутствующие дисциплины: специальность, информатика, системный анализ, психология, биология, литература, искусство. В результате работы группы экспертов, состоящей из трех человек, с использованием программного обеспечения экспертной процедуры получены

следующие значимости сопутствующих дисциплин: специальность (0,31); информатика (0,23); системный анализ (0,06); психология (0,15); биология (0,13); литература (0,06); искусство (0,06). Программировав СП по степени убывания значимости, в качестве ведущих СД выбраны первые четыре (специальность, информатика, психология, биология), сумма приоритетов которых равна 0,82.

В дальнейшем предполагается на основе изучения инструментария ведущих СД отобрать средства, которые могут быть полезны для повышения эффективности преподавания и обучения по дисциплине «Камерный ансамбль».

Т. В. Литвин (Санкт-Петербург)

О ВОСПРИЯТИИ МУЗЫКИ В КОНТЕКСТЕ УЧЕНИЯ О ВРЕМЕНИ АВГУСТИНА: ВОЗМОЖНОСТЬ ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

В докладе будут рассматриваться идеи трактата «О музыке», касающиеся философского и богословского осмысления музыкальной эстетики Августина. Планируется осветить эстетические размышления Августина, касающиеся восприятия времени, в сравнении с феноменологическим подходом Э. Гуссерля. Трактат Августина «О музыке» относится к раннему периоду творчества, а в «Исповеди» мы имеем дело с более сформированной теорией познания. Рассуждения о времени начинаются с соотношения времени и вечности, а не с анализа красоты и ритма, хотя само понятие красоты как соразмерного у Августина тоже не связано лишь с эстетическим удовольствием. Знание о времени не ограничивается эстетическими потребностями, однако тело как бы демонстрирует темпоральность опыта восприятия. Как христианин, Августин не мог приписывать телесности самостоятельность и независимость в ощущениях. Любое ощущение, любой опыт восприятия являются деятельностью души, и тело лишь выполняет ее «команды». Ощущение есть акт, в котором соединяются душа и тело. Тело является репрезентантом ощущений, в том числе и ощущения времени. Время обнаруживает себя в опыте чувственного восприятия, и само по себе воспри-

ятие времени является частью чувственности. Определив время как «растяжение души», Августин не дает тем самым повода утверждать, что время дано нам лишь в ощущениях. Однако если рассматривать чувственность и восприятие в целом как способность души, то сама по себе чувственность обнаруживается посредством времени, иными словами, конституируется через временную форму.

Следуя идее анализа времени во взаимосвязи как с восприятием, так и воображением, необходимо отметить роль последнего. Воображение у Августина, как и затем в феноменологии Гуссерля, понимается в нескольких смыслах, зачастую не связанных между собой. Во-первых, воображение является функцией памяти. Его основное назначение — воспроизводить во всей полноте образы вспоминаемых вещей, дополняя тем самым функцию воспоминания. Во-вторых, воображение отвечает за формирование ощущений и чувственных представлений, которые у Августина подобны друг другу. Оно играет роль формирующей силы восприятия, формационной способности. Третий смысл, который можно отметить, — это воображение как фантазия, то есть способность свободно создавать представления. Таким образом, восприятие звука связано с воображением, которое выполняет не только эстетическую, но и смыслообразующую роль в сознании времени.

С. Ю. Лысенко (Хабаровск)

ХОРЕОГРАФИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ «БОЛЕРО» М. РАВЕЛЯ В СОВРЕМЕННОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ: ОПЫТ СИНЕСТЕТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА

В статье осуществлен анализ взаимодействия музыки и хореографии в современных хореографических прочтениях «Болеро» М. Равеля. Подчеркивается процессуальный характер возникновения балета-спектакля как сложного целостного организма, основанного на синтезе разнокачественных знаково-языковых систем — музыки, хореографии, сценографии. Музыкально-хореографическая миниатюра рассматривается как синтетический художественный текст, как процесс и результат хореографической

интерпретации музыкальной партитуры. Впервые на материале хореографического жанра исследуется механизм невербального перевыражения, основанный на синестетическом родстве элементов различных рядов — музыкального, хореографического, сценографического. Предметом анализа становится целостность такого синтетического художественного текста, основанная на сохранении синестетического алгоритма, подспудно программируемого композитором в музыкальной партитуре балета. Для осмысления целостности полученного синтетического художественного текста (итога взаимодействия композиторского текста и результата его воплощения средствами хореографии) большое значение приобретает синестетический анализ музыкального текста. Он предполагает выявление заданного композитором в музыкальном тексте синестетического алгоритма последующего потенциального перевыражения смысла — в визуальном, кинестетическом и другом воплощении; особых синестетических «маркеров», не позволяющих в процессе интерпретации нарушить границы «горизонтов смысла» (Г. Гадамер), очерчиваемые автором музыки. В свою очередь, пластическая интерпретация средствами хореографического искусства способствует более глубокому проникновению в музыкальный образ, приближению к глубинным уровням смысловой структуры музыкального текста, подниманию «на поверхность» неявных, скрытых, имманентных смысловых слоев композиторской партитуры. Другими словами, показателем новой целостности, возникшей на этапе хореографической постановки и формирующей единство смысловых горизонтов текстов-рядов как компонентов синтетического целого, может стать механизм невербального перевыражения, основанный на синестетическом родстве элементов различных рядов. Синестезия как предпосылка создания особого образного строя произведений М. Равеля становится источником формирования интермодальных алгоритмов, нашедших отражение в музыкальном тексте и программирующих последующую хореографическую интерпретацию. Синестетический подход позволяет на основе музыковедческого анализа тембровой, интонационной, гармонической, структурной (формообразующей) составляющих выявить межчувственные характеристики музыкального образа. Синестетический механизм хореографической интерпретации рассмотрен на примере балетов Р. Пети,

М. Бежара, Р. Поклитару и др. В анализе показано, что проективная синестетическая модель композиторского текста, складывающаяся в невербальной концептуальной системе композитора еще на этапе замысла и предусматривающая последующее пластическое воплощение, содержит подспудные межчувственные сигналы, определяющие алгоритм сенсорного проживания музыкального образа, формирует механизм проникновения в глубинные имманентные смысловые уровни текста. Более подробно в статье рассматривается хореографическое прочтение Р. Пети как наиболее органичное, где в хореографическом ряду балета разворачивается синкретическая «свёртка», воплощенная в музыкальной партитуре, и в двигательном-пластическом коде реализуется синестетический потенциал композиторского текста. В качестве инструмента такого анализа в работе привлекается невербальный концепт, позволяющий обнаружить механизм синестетической перекодировки воспринятого смысла на разных этапах создания синтетического текста и его воплощения средствами музыки и хореографии.

Д. В. Любимов (Нижний Новгород)

«ЖАННА Д'АРК» АРТУРА ОНЕГГЕРА В ПЕРМИ:
ОТ МИСТЕРИИ К ПЕРФОРМАНСУ

В статье рассматривается спектакль «Жанна д'Арк на костре» А. Онеггера, поставленный в рамках Дягилевского фестиваля 2018 г. в Перми. На примере сценической версии Ромео Кастеллуччи и Теодора Курентзиса автором предпринята попытка определить жанровую природу многослойного сочинения, проследить за «прорастанием» традиций мистерии в жанре перформанса.

В 1938 г. состоялась премьера спектакля «Жанна д'Арк на костре» Артура Онеггера, созданного совместно с драматургом П. Клоделем для танцовщицы и актрисы Иды Рубинштейн. В результате этого соавторства возникло сложное эстетико-философское «священное действие», в котором все пропитано духом средневекового жанра мистерии. К мистериальным чертам относятся: аллюзии на Евангельскую тематику, сюжет (период Столетней войны), ориентация на церковную григорианику (Пролог), чередование фольклорно-бытовых сцен (сцена Вин-

ных бочек, детский хор, песня «Тримазо») с сакральными эпизодами (сцены со Святыми Катериной и Маргаритой), аллегорические фарсы-вставки с элементами джаза (сцена суда — «Жанна, отданная зверям») и балетные номера («Карточная игра», «Король отправляется в Реймс»).

В постановке Кастеллуччи — Курентзиса на первый план выходит личная драма «маленького» человека, обычной женщины, воплощенная на сцене посредством жанра перформанса. Режиссер не прибегает к масштабным и эффектным декорациям, воссоздающим антураж Средневековья XV века. По его замыслу «это история против истории», где он борется с традиционным видением образа Жанны-воительницы, отбрасывая привычные штампы. Для Кастеллуччи главным объектом является сама Жанна-человек: ее жизненный и крестный путь (суд, обвинения, предательство, детство, родина, смертный приговор и сожжение на костре).

Сцена делится режиссером на две части, где правая, более объемная, представляет зрителям класс школы для девочек (класс, парты, доска), а левая часть — коридор, через стену которого беседуют Жанна и Брат Доменик. Образ доминиканского монаха заменяет амплу директора общеобразовательной школы, что не вносит с точки зрения драматургии спектакля кардинального изменения в композиторский замысел Онеггера: функция Брата Доменика не нарушена, она осталась подобной Евангелисту в «Страстях»: он читает Книгу Жизни Жанны. Наиболее «шокирующая» часть спектакля — постепенный «стриптиз» главной героини, который раскрывает гендерную тему (на глазах публики происходит перерождение уборщика-Жанны в Деву, Божью Дочь Жанну).

Таким образом, концепция режиссера направлена на чуткую и мыслящую аудиторию: «...каждый зритель увидит свое. Спектакль ведь мне не принадлежит. Я просто что-то бросаю, а зритель пусть ловит, как хочет. Сердцем, жизнью, ранами». Тем самым Кастеллуччи осознанно подчиняет партитуру Онеггера законам жанра перформанса, где ведущая роль отдана зрителю.

Акцент в драматургии мистерии-перформанса сделан на мотивах-символах, проявляющих себя на разных уровнях. Прежде всего на уровне телесной символики. В данной сценической интерпретации особое значение приобретает пластическое вопло-

щение роли, внутренняя глубина при внешнем аскетизме выражения. За время спектакля актриса совершает множество четко прохронометрированных движений. Все они имеют свою сюжетно-временную и драматургическую организацию. Мимика, жесты, повороты головы и тела несут скрытый сакральный подтекст. Следующий уровень — предметная и цветовая символика: белая лилия (символ Девы Марии, атрибут девства и непорочности); гипсовая рука, изображающая двуперстие; банка воды с растением (терновый венок); выгравированные буквы имени и фамилии актрисы — А и В, как на православных иконах. Вечные вопросы морали и христианского бытия нашли живое современное преломление в пермской «Жанне д'Арк на костре».

Дм. В. Любимов (Нижний Новгород)

ЛИБРЕТТО ОПЕРЫ Г. Ф. ГЕНДЕЛЯ «АЛЬЦИНА»:
ВОЛШЕБНАЯ СКАЗКА ИЛИ ЭРОТИЧЕСКИЙ РОМАН

Статья посвящена одной из самых известных и часто исполняемых опер Г. Ф. Генделя «Альцина». Интригующий и захватывающий сюжет, звездный состав певцов-виртуозов, сотрудничество с французской балериной и хореографом М. Салле — все это можно смело причислить к факторам успеха тридцать шестой оперы композитора. Неудивительно, что после премьерного показа 16 апреля 1735 г. генделевская «Альцина» прочно закрепилась в репертуарном списке театра «Covent Garden», где была исполнена 18 раз.

Признание «Альцины» как в XVIII в., так и в наши дни во многом обусловлено либретто оперы (по мотивам поэмы «Неистовый Роланд» Людовико Ариосто), которое позволяет по-разному интерпретировать один и тот же барочный материал. С одной стороны, на него можно взглянуть как на волшебную сказку-феерию с характерными для нее сценами колдовства и фантастики; с другой — «отключив» свое традиционно-историческое восприятие, вывести на первый план скрытый эротический подтекст.

В статье рассматриваются особенности сценического воплощения оперного либретто XVIII в. на примере двух постановок:

«детской сказки» Г. Г. Исаакяна (Пермский театр оперы и балета им. П. И. Чайковского, 2004) и провокационной «сказки для взрослых» под знаком «18+» К. Митчелл (Музыкальный фестиваль в Экс-Ан-Провансе, 2015). На первый взгляд, спектакли Исаакяна и Митчелл космически далеки друг от друга. Пермская трактовка сюжета визуально близка к театральной эстетике XVIII в.: к ней относятся сценические костюмы пастельных цветов (белый, розовый, голубой), зеркальный дизайн сцены с морскими раковинами (символика рококо), хрустальными колоннами и заколдованными чудовищами-пленниками острова Альцины. В постановке Митчелл действие оперы разворачивается в современном двухэтажном особняке, где сестры-волшебницы (Альцина и Моргана) являются хозяйками притона. Митчелл выходит за рамки «декоративного барокко» и стирает грани дозволенного на сцене, отсюда — многочисленные эпизоды сексуального характера, в которых режиссера в первую очередь интересуют чувства и состояния героев. Вместе с тем каждый их жест, поворот головы и др. отрепетирован с точностью до миллиметра и в полном смысле слова воспроизводит тот или иной аффект арии, заложенный стихотворным либретто.

В обеих постановках имеются существенные изменения, касающиеся структуры партитуры. В Перми были сделаны купюры многих арий, всех речитативов и балетных номеров. Режиссер также специально отказался от мужских персонажей (Мелиссо и Оронт), что с точки зрения сюжета ослабляет основные конфликты между героями и ограничивает тем самым драматургию спектакля рамками жанровой модели оперы-seria. В отличие от Г. Исаакяна, К. Митчелл придерживается оригинала и сохраняет всех участников любовной драмы, исключив из партитуры лишь танцевальные эпизоды, что объясняется продолжительностью спектакля.

При всей внешней «отдаленности» друг от друга обе «версии» генделевской оперы смотрятся живо и современно. Каждому из режиссеров удалось «прочитать» либретто по-своему, актуализировав, «вытянув» на поверхность различные жанровые признаки сочинения, близкие их собственной индивидуальности, и при этом не потерять главный смысл, заложенный в основе драматургии, утверждающий вечные ценности человечества — любовь, верность и красоту.

А. Б. Максимова (Казань)

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЙ ОБЗОР ТРУДОВ Б. М. ГАЛЕЕВА
ПО ТЕМЕ «СИНТЕЗ ИСКУССТВ» (НА МАТЕРИАЛЕ
«ПРОМЕТЕЕВСКИХ» КОНФЕРЕНЦИЙ 1969–2008 ГОДОВ)

Б. М. Галеев был инициатором, организатором и научным редактором 15 научно-практических конференций по тематике синтеза света и звука на базе СКБ-СНИИ экспериментальной эстетики «Прометей» при Казанском авиационном институте. На этих конференциях обсуждался широкий круг вопросов, связанных с эстетическими, теоретическими, историческими, искусствоведческими и техническими аспектами аудиовизуального синтеза. Вклад Б. М. Галеева в исследование светомузыки, синестезии и синтеза искусств пока не исследован в полной мере. В данном докладе делается попытка дать предварительные штрихи к этой обширной области на материале его публикаций. Из 86 его тезисов и статей на 15 «прометеевских» конференциях 13 являются вводными, вступительными обзорами, которые освещают текущие светомузыкальные эксперименты в СССР и задачи, которые появлялись по мере осуществления практических проектов. 10 сборников заканчиваются приложениями, в которые Б. М. Галеев включает рецензии, список справочной литературы по тематике, информацию о коллективах, которые занимаются схожими исследованиями. 16 докладов посвящены описанию его технических разработок и методов создания светомузыкальных проектов. Собственно исследования по синтезу искусств начинаются с первого сборника в 1969 г. с постановки проблемы о «переводе» в искусстве и видимой музыке, далее им рассматривались проблемы слухозрительной полифонии, эстетических принципов аудиовизуального синтеза, исторические и современные опыты светомузыкальных произведений. Галеев исследовал жанровое разнообразие, а именно возможности синтеза в кинематографе, в спектаклях «Звук и свет», в слайдо-музыкальных композициях, в театре, в архитектуре, в лазерных представлениях. Он обращал внимание на социокультурные функции синтетических представлений, на яркие исторические проекты предшественников (А. Н. Скрябин, С. Эйзенштейн, В. Баранов-Россине, О. Хаксли и др.).

Другой важной составляющей его наследия являются исследования по синестезии, ее природе, роли в искусстве, взаимосвязи со светомузыкой, частным случаем на примере «цветного слуха». Б. М. Галеев рассматривал также обусловленность синестезии земным притяжением и делал прогнозы о ее проявлениях в космосе.

Он выделял интонирование как важнейший принцип светомузыкальных композиций и сочинений для «пространственной музыки». Красной нитью через все публикации проходит мысль о потенциале художника, который в условиях взаимодействия с техническими устройствами, (в более поздних публикациях) с искусственным интеллектом и компьютерной графикой может творчески реализовать органическую связь музыкального и визуального материала, создать не автоматический «перевод» из одного вида искусства в другой, а уникальную, индивидуально проявленную синестетическую интерпретацию творца, человека.

Более расширенная концепция синтеза искусств и синестезии дана в монографиях и других статьях казанского ученого и художника. Принципиально важным в его исследованиях является его постоянная «разведка боем» в практических проектах в сфере искусства, его выводы коррелируются с результатами его же практических художественных экспериментов. Именно такой подход требует, на наш взгляд, в будущем более полного изучения.

А. С. Максимова (Петрозаводск)

«ДЖАЗОВОЕ» НАСЛЕДИЕ ВЛАДИМИРА ДУКЕЛЬСКОГО (ВЕРНОНА ДЮКА): К ПРОБЛЕМЕ «ПАМЯТИ ЖАНРА»

В докладе уточняются жанровые истоки популярной музыки Владимира Дукельского (Вернона Дюка, 1903–1969). Дукельский — представитель российской эмиграции «первой волны», получил образование в Киевской консерватории, с 1929 г. обосновался в США, где наряду с сочинениями академических жанров писал музыку к бродвейским комедиям и кинофильмам.

С середины 1920-х жил и работал под двумя именами: русским, данным при рождении, и американизированным — Вернон Дюк (Vernon Duke). Дукельский (Дюк) не был джазовым музыкантом, однако некоторые из написанных им мелодий стали всемирно известными джазовыми стандартами («April in Paris», «Taking a Chance on Love», «Autumn in New York» и другие). В 1939 г. композитор принял американское гражданство и сменил имя официально. Проблема творческого самоопределения, выразившаяся в использовании двух имен и написании музыки, относящейся к разным пластам (по В. Дж. Конен), сформировала мнение о двух автономных стилях композитора. Однако анализ зрелых произведений и аудиозаписей авторских исполнений «серьезной» и «легкой» музыки опровергает представление о «раздвоении» творческой личности композитора на Дукельского — академического композитора и Дюка — автора легкой музыки. Кроме того, о единстве «двух стилей» свидетельствуют и оценки современников.

Исторически сложившееся разделение музыки на два стиля не абсолютно. В ранний период творчества Дукельского (1920–1930-е) понятия «джаз» и «популярная музыка» отождествлялись. «Рождение» Вернона Дюка в середине 1920-х гг. совпало с началом эры свинга, который считается музыкой 30-летних. Дукельский относился именно к этому поколению, в то время как более поздние джазовые направления были связаны с подростковой культурой. С исторической дистанции стиль развлекательной музыки Дукельского видится органичным продолжением его академического воспитания и романсовой традиции, функционировавшей как в любительской, так и в профессиональной композиторской среде и развивавшей эстетизированный, «благородный» западный жанр. Сам Дукельский писал, что в популярной музыке его привлекали творческий дар и композиторская техника (например, Гершвина), в то время как «аутентичный» джаз — результат коллективного творчества — оставался для него «обезличенным и сырым». Здесь отчетливо проявляется приверженность Дукельского к профессиональному, авторскому искусству (пользуясь метафорой К. Леви-Строса, «приготовленному», а не «сырому»), где важны стилистическая индивидуализированность и узнаваемость.

Н. Б. Маньковская (Москва)

КОНЦЕПЦИИ СИНЕСТЕЗИИ И СИНТЕЗА ИСКУССТВ В ЭСТЕТИКЕ ФРАНЦУЗСКОГО СИМВОЛИЗМА И ИХ МУЛЬТИМЕДИЙНОЕ ЭХО

В докладе рассматриваются концепции синестезии и синтеза искусств в эстетике французского символизма на основе теории соответствий духовного и предметного миров. В этом контексте анализируются синестетические идеи поэзии-музыки, цветового слуха, тотального театра. Намечаются пути влияния этих идей на современные мультимедийные арт-практики.

Анализируется выдвинутая Ш. Бодлером символистская концепция соответствий (*correspondances*), состоящая в том, что все явления как духовного, так и предметного мира взаимосвязаны, переключаются между собой. Такие символистские метафоры, как «звучание запаха», «цвет ноты», «аромат мысли», свидетельствуют о поисках сродства внешне различных явлений, единой первоосновы всех мыслей и чувств. Эти поиски подводят французских символистов к идеям художественного синтеза и синестезии. Символ как таковой и мыслится ими как синтез.

Символистский «язык-музыка», соединивший понятия символа и суггестивной «поэзии-музыки» как «единого произведения» — органичное объединение фонетики со звуковой инструментальной мысли как путь проникновения в изначальный целостный смысл сущего. Инструментарием поэзии-музыки выступали у Р. Гиля слова = ноты = тембры; цвета = тембры = гласные: А — Орган — черный; Е — Арфа — белый; I — Скрипка — синий; О — Ударные — красный; U — Флейта — желтый.

Двойная обработка поэтического слова в тиглях значения и звучания увенчивается, согласно С. Малларме, превращением стиха в слово-заклинание, воплощающееся в «тотальном» произведении. Он и сам задумал «Великое произведение», которое станет «гимном всеобщим взаимосвязям». Апофеоз синтеза искусств Малларме связывал с тотальным театром будущего, способным стать союзом искусств. В «Театре искусства», где ставились многие произведения символистов, акцент делался именно на синестезии, «симфонии чувств»: перепады страстей акцентировались не только сменой освещения сцены, но и цветочными

ароматами — их разбрызгивали из пульверизаторов с верхних ярусов.

Более века спустя художники обращаются к подобным эффектам в технике 4D. Современные мультимедиа позволяют объединить кино, видео, анимацию, компьютерную графику, фотографию, текст, звук в одном представлении, а также задают способ интерактивного взаимодействия с последним в гипермедиа. Актуализируя поиски символистов и их последователей, мультимедийные арт-практики — современные шоу с использованием электроники, кинематики, лазерной техники, компьютерные инсталляции, сетевая литература, трансмузыка, интернет-арт, интерактивное искусство, виртуал-арт — способны открыть новые перспективы синтеза искусств и художественной синестезии на техно-электронной основе.

О. В. Мизюркина (Новосибирск)

СИНЕСТЕТИЧНОСТЬ КУЛЬТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ИМПУЛЬСОВ В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ И. СТРАВИНСКОГО

В статье устанавливаются культурно-художественные импульсы, обусловившие появление синестетичности в произведениях раннего периода творчества И. Стравинского.

В первую очередь межчувственные координаты связаны с обращением композитора к жанрам графики, в частности к русскому лубку. Лубочная картинка погружает в определенную атмосферу национального и в то же время спонтанного, дологического, архаического творчества, что переключается с музыкой Стравинского русского периода. Лубок живописен: сюжет в нем растворяется в чистой стихии форм и красок, которая способствует синестетическому восприятию музыкального звучания. Связи с лубочным искусством во многом инициируют тесное единство четкой графической прорисованности и живописной яркости красок в музыке, а монтажность композиционной организации лубка сопоставима с особенностями структуры произведений Стравинского (балет «Петрушка»). Монтажное разъединение элементов, наряду с условно-игровой спецификой

образов, как можно полагать, является аргументом для трактовки лубка как пространственного воплощения эстетики условного театра, которую можно обозначить как своеобразную визуальную свертку театра представления.

На раннем этапе творчества Стравинского часто встречается обращение к архетипическим образам, в частности к архетипу огня. Огонь как метафизическое явление может представлять в различных градациях. Как объективный феномен, сопровождающий внутреннее возбуждение, огонь способствует подключению к творческому процессу спонтанного, бессознательного. Образ огня как творческой стихии, активизируя континуальные потоки дологического, архаического мышления, становится одним из самых близких синестетике архетипов, вызывая широкий спектр красочно-живописных и гравитационно-динамических ассоциаций («Фейерверк», «Жар-птица»). Кроме архетипа огня, в творчестве Стравинского присутствуют и другие архетипы (трикстер в балете «Петрушка», мудрец — Старейший Мудрейший в «Весне Священной»).

Третьим немаловажным культурно-художественным импульсом является возникший при создании произведений на национальную тематику интерес к ритуальности. Деперсонализация главных героев, потенциал ритуальной символики, заключенный в атрибутах сценического ряда «Весны Священной», создают своеобразное обрядовое поле, в котором особенное значение приобретают межчувственные ассоциации. Остинатность, особенная ритмическая изысканность и динамичность ритуала органично слились с творческим методом Стравинского. Динамика обряда, высокий эмоциональный тонус, а также архаика, по нашему предположению, вызвали синестетические ассоциации у композитора. Коррелируя с архетипическими механизмами бессознательного, синестезии в рамках ритуальности делают каждый образ более выпуклым, красочным и в то же время выразительным.

Перечисленные культурно-художественные импульсы: лубочная картинка, архетипичность и ритуальность — могут стать ключом к пониманию синестетичности, проявляющейся в произведениях раннего периода творчества композитора, что способствует более глубокому осмыслению их образности.

М. В. Михайлова (Санкт-Петербург)

ОБ ОНТОЛОГИЧЕСКИХ И ЭСТЕТИЧЕСКИХ ОСНОВАНИЯХ ПОЛИЛОГА И СИНТЕЗА ИСКУССТВ: «ВОСЬМИСТИШИЯ» О. Э. МАНДЕЛЬШТАМА

«Восьмистишия» Мандельштама могут быть прочитаны как эстетический трактат, обладающий силой поэтического свидетельства и размечающий поле возможных ученых исследований. Основная тема цикла — рождение формы из встречи поэта и мира. Мандельштам обнаруживает сущность искусства как работы с временем и пространством. Глаз поэта пронзает слои художественного феномена, раскрывая его причастность и к продуктам культуры, и к явлениям природы, и к чистым эйдосам, но и более того — к корням бытия, к онтологически первичной неразличности, содержащей в себе потенцию всех форм. Дыхание человека и пульс человечества, тяжесть и легкость, жизнь и смерть, закон и свобода, повторение и новизна — между этими полюсами творится многомерное целое текста. Поэтическая речь в «Восьмистишиях» строится в модальностях не только размышления, свидетельства и гимна, но и диалога. Богатство литературных, музыкальных, архитектурных аллюзий делает цикл убедительным поэтическим примером полилога искусств. Сам поэзис представлен как особая форма полилога: поэт держит ответ перед культурой, природой и человеком. Мандельштам описывает эстетическую форму как самоценную сущность, которая не только держится сама собой, но и являет законы мира, не поддающиеся описанию на языке науки и повседневности. Важное место в цикле занимает тема опыта, взятая в разных аспектах: и как онтологического опыта присутствия, и как экзистенциального выбора и поступка, и как художественного мастерства. Насыщенность текста отсылками к разным религиозным традициям выводит к теологической проблематике Творца и художника, творения и творчества. Особый интерес представляет сложная искусная игра, конвертирующая одушевленное в неодушевленное и наоборот. Так предметом художественного исследования становится сама жизнь, стихия жизни, предстоящая взгляду автора, а вслед за ним и читателя, как задача, требующая решения. Мир как школа,

искусство как учение — в такой характерной для акмеизма парадигме Мандельштам строит антропологику и творческого акта, и акта восприятия художественного текста. Базовые и традиционные для европейского Логоса темы времени, пространства и причинности в «Восьмистишиях» исследуются в категориях Поэзиса. Это делает возможной колоссальную экономию слов: скорость и точность ассоциативных связей, огромный спектр дополнительных культурных миров, которые вводятся в поле мысли с помощью аллюзий и цитат, позволяют на трех страницах дать конспект, чертеж проблемного круга, способного определить тематику значительного числа научных трудов.

И. В. Мишина (Санкт-Петербург)

СИНТЕЗ ИСКУССТВ И СОВРЕМЕННАЯ ЭСТЕТИЧЕСКАЯ КУЛЬТУРА

В основании современного взгляда на художественное творчество как систему видов лежит принцип взаимопересечения двух универсальных критериев: 1) ограниченности ресурсами художественного языка; 2) содержательной обращенности к определенному способу интерпретации реальности как художественной действительности. При этом в процессе исторического развития искусства проявляются две противоположные тенденции. С одной стороны, происходит дифференциация и относительное обособление различных видов искусства, что связано со стремлением на основе использования специализированных средств художественной выразительности создавать наиболее значимые образы человека и действительности, позволяющие острее почувствовать и точнее выразить определенные стороны «схваченных» художником явлений в «стихии жизни». С другой стороны, наблюдается стремление к преодолению межвидовых границ и рамок в связи с переживанием и осознанием их ограниченности и неполноты и одновременно с этим изначального генетического единства. Специализируясь на использовании определенного комплекса выразительных средств

и обладая особой содержательной направленностью, различные виды искусства, занимая фиксированное положение в рамках исторически сложившейся системы, стремятся к преодолению собственных границ и взаимному сближению, несмотря на различия и противоположности. Устойчивое стремление к синтезу определяется также богатством и разнообразием творческих способностей художника, несмотря на рамки специализации и дифференциации, а также неисчерпаемым многообразием самого материала впечатлений, инициирующих создание произведения.

В условиях современной культуры действуют факторы, способствующие доминированию тенденции к единению и синтезу определенных видов и форм художественного творчества. Среди них следует выделить:

- исчезновение жесткой видовой и жанровой иерархии в сфере художественного творчества;
- активизацию роли эмоционально-чувственного фактора в поведении и усиление потребности в переживании интенсивных, острых и ярких эмоциональных импульсов, что определяет базовые установки современной художественной публики;
- актуализацию способности человека к эстетическому разрешению жизненных противоречий как многомерно-го проявления творческого потенциала и его реализации в различных сферах деятельности;
- проявление эстетических компонентов в структуре культуры повседневности;
- характерную тенденцию к передаче динамики, изменчивости жизни и переживаний, неуловимости границ между явлениями;
- усиление субъективной направленности в содержании художественного творчества и осознание невозможности фиксации изменчивых состояний внутреннего мира посредством выразительных средств, традиционно присущих определенным видам творчества;
- стремление искусства при всем многообразии видов и жанров охватывать целостного человека во множестве его переживаемых измерений.

Н. Д. Начкебуа (Москва)

СИНЕСТЕТИЧЕСКИЕ ИДЕИ В ФОРТЕПИАННОМ ЦИКЛЕ
«ДВАДЦАТЬ ВЗГЛЯДОВ НА МЛАДЕНЦА ИИСУСА»
ОЛИВЬЕ МЕССИАНА

Оливье Мессиа́н — выдающийся композитор XX в., который, как известно, обладал цветным слухом. «Я осознал, что обладаю цветным слухом, но это свойство моего разума, а не моего зрения», — вспоминал Мессиа́н о своих первых впечатлениях от витражного окна в Сен-Шапель, которое увидел будучи еще ребенком. Сочетание цветов знаменитых витражей парижской часовни с католической музыкой произвело неизгладимое впечатление на композитора, определив тип его музыкального восприятия и мышления.

Творчество Мессиа́на было неизбежно связано с визуальностью — со свойствами цвета, фактуры, с особенностью формы. В своих трудах Мессиа́н писал, что цветным слухом обладают с детства все, но необходимо развивать в себе способность воспринимать звук в цвете, и наоборот. Однако, в отличие от Скрябина, который классифицировал звуки и соответствующий отдельному звуку цвет, Мессиа́н считал, что визуальные ассоциации, возникающие у разных людей, индивидуальны и отличаются друг от друга.

Известно, что партитуры и ноты произведений Мессиа́на содержат большое количество композиторских пометок — описаний визуального ряда, визуальной ассоциации, которая может возникать в определенный момент звучания музыки. В основу нашего исследования лег уникальный эксперимент, который провел норвежский пианист Хокон Эустбё в 2013 г. Пианист впервые после более чем 40 лет исполнения музыки Мессиа́на визуализировал все композиторские пометки в фортепианном цикле «Двадцать взглядов на младенца Иисуса» и представил их в качестве сопровождающего музыку видеоряда на концерте в Осло. Это был уникальный концерт, в котором наиболее полно воплотился композиторский замысел, — слушатели смогли увидеть те самые предлагаемые визуальные ассоциации, которые в нотах прописывал Мессиа́н. Результаты своего исследования Хокон Эустбё опубликовал на сайте электронного журнала «Music and Practice», где представил не только полученные изображе-

ния, но и музыковедческий анализ нот «Двадцати взглядов на младенца Иисуса».

Наш доклад посвящен синестетическим идеям Мессиа́на в его «Двадцати взглядах». Опираясь на описание композитором визуального ряда в нотах и на созданные изображения Хокона Эустбё (как вариант визуализации композиторского замысла), мы постарались определить особенности цветного слуха Мессиа́на.

С. И. Нестеров (Саратов)

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ЖАНРЫ В МУЗЫКЕ ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО
ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XX ВЕКА
КАК ФЕНОМЕН СИНТЕЗА ИСКУССТВ

На протяжении XIX–XX вв. происходит внедрение закономерностей ряда литературных жанров в музыкальные творчество, в результате в искусстве романтизма вслед за фортепианными возникают скрипичные баллады и легенды Вьетана и Венявского (позднее у Изай), «листки» из альбома Вагнера (эпистолярный жанр), экспромты (как стихотворный жанр) Форе, сказка у Танеева, элегия у Регера и Стравинского. Вслед за листовской поэмой — аналогом романтических масштабных поэм и мистерий Байрона, Гёте, Мицкевича — происходит рецепция этого жанра в Поэмах для скрипки с оркестром Э. Шоссона. Задачей исполнителя становится необходимость понять и раскрыть в их интерпретации общие признаки — топос и модус — тех или иных литературных жанров.

Рецепция литературных жанров активизируется в музыке для скрипки соло во второй половине XX в., когда в контексте искусства постмодерна в сольной скрипичной миниатюре апробируются новейшие композиторские техники совместно со значительным обновлением исполнительских ресурсов. Из литературных жанров наиболее востребованы баллады, поэмы, монологи, диалоги. Генезис монолога связан с разделами в характере размышления в скрипичных сонатах и концертах, в ноктюрнах или легендах. Монолог для скрипки соло Г. Литинского — прекрасный пример рецептивности. С точки зрения литературной

формы, здесь обозначены черты монолога как диалектического рассуждения с логически выстроенной последовательностью смысловых и ритмических оппозиций. Собирательный образ художника-мыслителя представлен в виде величественной монументальной скульптуры, наполненной героическим пафосом и трагическими сожалениями о несовершенстве мира, что конкретизирует опора на хорал, мотивы креста, *Dies irae*, инструментально-конструктивный тематизм, героические пассажные и фанфарные взлеты. Сохранение характерных для исторических разновидностей монолога топоса и модуса взаимодействует с внедрением ряда экспериментов в области скрипичного исполнительства, что представлено также в эпически масштабной, экспрессивной Сонате-монологе А. Хачатуряна, воплощающей собирательный портрет художника творца. В выборе художественных средств ощущается воздействие поисков постмодерна, что отражено в развитии инструментально-конструктивного тематизма: многослойных аккордах терцово-кварто-секундной структуры, элементах «музыки тембров», комбинационной техники. Нотный текст наполнен множеством самоцитат. Образный мир содержит три контрастных пласта: 1) скорбно-элегический с чертами патетического повествования и надрывного плача-причитания, с цитатами мотивов народного страдания из 2 части Скрипичного концерта; 2) тематизм конструктивного происхождения: тема «шагов» — цитата из виолончельного концерта со скачками через струны и интервалами шире октавы, хроматизированные мелодические линии, оригинальные темы, рожденные аллюзиями фольклора; 3) активно-действенные образы агрессивного характера, виртуозно-инструментальный тематизм с чертами бытового танца, скерцо, рисующий картины природных катастроф и социальных катаклизмов. Автор имитирует на скрипке тембры различных народных инструментов, элементы песнопений и наигрышей ашугов. В сочинении 28 тематических элементов. Каждый имеет множество вариантов, растягивающих, сжимающих исходные мотивы и фразы, собирающих их в пассажи, комбинирующих из них новые тематические образования. В результате формируется *амбивалентный* образ целого: эпический сказ ашуга, повествующего о трагической истории отчизны, и религиозное философское размышление о Пути художника и его народа.

Жанровый синтез фантазии и поэмы осуществляется в масштабной композиции «Кольцо Авроры» Я. Кайпонена, содержащей три уровня программных ассоциаций. Первый связан с римской и греческой мифологией (мифологема кольца трижды очерчена дугой рассвета, нимбом и венцом на голове Авроры, диском Солнца). Второй представлен картинно-пейзажными зарисовками пробивающихся сквозь предрассветные сумерки лучей дневного светила. Третий исходит из особенностей жанров поэмы и фантазии. Тематическая основа представляет собой не темы, а «зоны» становления и «зоны» состояния. Композиция — поэменный моноцикл без листовского монотематизма. Мифологема кольца отражена в присутствии черт рондо, в «кольцевых» и кругообразных пассажах, волнах динамики. Кульминация приходится на побочно-заключительную зону репризы, где цитируется фрагмент части «Аврора» из Пятой сонаты Изаи — прямое указание на прообраз композиции Кайпонена, есть связи с сонатой-балладой № 3, сонатой-поэмой № 6 Изаи.

Н. А. Николаева (Санкт-Петербург)

СИНЕСТЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ВОЕННОЙ ПРОЗЫ ЛЬВА ТОЛСТОГО

В настоящее время исследования прозы Толстого в контексте понятия синестетичности единичны. Между тем синкретические образы, сопрягающие в единое целое звук, цвет, запах, визуальность, — один из уровней поэтики Толстого. Подобный способ презентации и осмысления мира определялся взглядами писателя на соотношение реального и идеального.

Толстой полагал, что чувственное восприятие, переживание видимой и осязаемой реальности — основа первоначального интуитивного понимания, которое затем ведет к рациональному постижению высших идеальных сущностей. «Чувственность растягивает душу», — запишет Толстой в 1857 г.

Согласно современным теоретическим положениям, синестетическая проблематика имеет междисциплинарный характер, а синестетичность — это прежде всего свойство невербального образного мышления, отражающее целостность сенсорных

систем. Ее основа — феномен синестезии (synaesthesia — в переводе с греческого — «соощущения»), проявляющийся не только в сфере музыки, но и в других областях (С. В. Конанчук, 2018).

В художественном творчестве писателя впервые наиболее ярко и необычно синестетические аспекты проявились в военной прозе — «Севастопольских рассказах» и батальных сценах «Войны и мира». Толстой стремился показать войну такую, «какова она есть на самом деле» — подлинную, лишённую романтического ореола и всех иллюзий. Подобная установка разрушала привычный к тому времени «батальный канон», и ей соответствовала особая поэтика, главным методом которой, как писал Борис Эйхенбаум, стало «остранение батальной темы». Обычно в контексте приема остранения говорят об особой визуализации, зримости картин войны у Толстого, но они также наполнены звуками, запахами, цветом, светом, пластикой. И как следствие, создаются мультисенсорные образы, в основу которых положен «механизм межчувственных ассоциаций» (Б. М. Галеев, 1987).

Война была личным опытом писателя и оставила глубокий след в его сознании. Раскрывая ее суть, Толстой стремился не только воздействовать на чувственное восприятие читателя, но и одновременно наделять изображаемую эмпирическую реальность обобщающими и постоянными смыслами. Поэтому эти мультисенсорные образы являются и особой формой смыслопорождения, и особыми мнемоническими единицами.

В целом Толстой создал зримую и осязаемую картину войны и одновременно своего рода тезаурус образов-смыслов, которые вошли в память культуры и присутствие которых ощущается во многих последующих произведениях о войне.

В. И. Нилова (Петрозаводск)

ВИРТУАЛЬНЫЙ ВОСТОК ЛЕЕВИ МАДЕТОЯ

Финский композитор Лееви Мадетоя (1887–1947) никогда не был в Японии. Более того, восточная тематика никогда не была приоритетной в его творчестве. Тем более необычным в контексте всего творчества выглядит «Okon Fuoko» — произведение, жанр которого финские исследователи определяют по-разному:

балет, балет-пантомима, мелодрама. Интерес композитора к хореографическому жанру был инспирирован интересом к современному танцу, который Айседора Дункан продемонстрировала в 1908 г. во время гастролей в Хельсинки. Сценарий написал датский писатель Пауль Кнудсен (1889–1974), интересовавшийся «экзотическими» темами. Сценарист «Скарамуша» Сибелиуса и датского фильма «Принцесса Елена» Кнудсен обратился к японской кукольной традиции уподобления куклы человеку, в частности к легенде о том, что ревнивая жена приревновала мужа к красавице-кукле. Действие «Okon Fuoko» разворачивается в древней Японии вокруг трагического любовного треугольника: кукольник Okon Fuoko, созданная им кукла, в которую он вдохнул жизнь, и жена кукольника. За «Okon Fuoko» закрепилась репутация неудачного произведения. Музыкальные критики, присутствовавшие на премьере, единодушно хвалили музыку (ныне оцениваемую как один из оркестровых шедевров композитора), а неудачу объясняли слабым сценарием.

«Okon Fuoko» представляет собой произведение в одном действии для сопрано и теноров, камерного хора и оркестра. Мадетоя планировал сделать из музыки три оркестровых сюиты, но сделал только одну сюиту. В нее вошли номера: Фокусник-маг раскрашивает лицо Умигавы, приход гостей, танец кукол, мужской танец, женский танец, гротескный танец. Время звучания сюиты — 14 минут. Полная версия музыки балета включает в себя 35 треков продолжительностью 76 : 51. Обе оркестровые версии являются продуктами музыкальной индустрии и доступны для изучения так же, как и нотный текст.

В «Okon Fuoko» Мадетоя использовал парный состав оркестра, усилив его флейтой *riccolo*, арфой, четырьмя тромбонами и расширенным составом инструментов ударной группы: литавры, челеста, колокольчики, ксилофон, кастаньеты, малый барабан, большой барабан, тарелки, там-там. Оркестровый стиль демонстрирует вкус композитора к колориту, что выдает галльские черты, усвоенные им не без влияния музыки Дебюсси и Равеля. Две тенденции, свойственные балетной музыке Стравинского, характеризуют музыкальный стиль «Okon Fuoko»: комплементарно-сонорная полифония и полиостинатность. Первая тенденция проявляет себя в темброво-сонорных линиях и их вертикальных темброво-звуковых сочетаниях разной плотности.

Мотивно-тематическая индивидуальность даже в solo перестает играть ведущую формообразующую роль. Полиостинатность образована соединением остигатных линий и пластов.

И. В. Новичкова (Москва)

«СЛОВО О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ»
(ПАМЯТНИК ДРЕВНЕРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
И ДРАМАТИЧЕСКАЯ СИМФОНИЯ А. ЧАЙКОВСКОГО):
К ПРОБЛЕМЕ ЖАНРОВО-СТИЛЕВОГО СИНТЕЗА

Проблема взаимодействия различных видов искусства и стилевых аналогий между ними, с одной стороны, уходит в глубь веков. С другой стороны, на современном этапе наблюдается усиление интереса к данной проблематике и ее переосмысление. В итоге новое в современном композиторском творчестве рождается в результате сложного переплетения различных эстетико-стилевых направлений и соединения с традициями, унаследованными от музыкальной культуры прошлого. И одна из таких традиций связана, в частности, с *эпосом современности*.

Время прошлое и настоящее, судьба Родины и подвиг во имя нее — такова главная концепционная идея крупномасштабных и ставших этапными вокально-оркестровых произведений как классиков музыки XX столетия, так и наших современников. Достаточно вспомнить такие знаковые опусы, как опера-эпопея «Война и мир» и кантата «Александр Невский» С. Прокофьева, оратория «Сказание о битве за русскую землю» и симфония-кантата «На поле Куликовом» Ю. Шапорина и другие.

Обращает на себя внимание выбор жанров, избираемых композиторами для воплощения своих философских размышлений об извечной борьбе разума, добра и справедливости со злом, агрессией и насилием, о судьбе русского народа и о будущем всех народов, населяющих Землю. Это такие жанры, как *опера, оратория, кантата, симфония*.

К этой же эпико-симфонической линии относится и сочинение нашего современника — композитора Александра Чайковского — драматическая симфония «Слово о походе Игореде, сына Святослава, внука Олегова». Мировая премьера «Слово о полку Игореде»

Александра Чайковского состоялась в Сочи в рамках Зимнего международного фестиваля искусств Юрия Башмета в феврале 2018 г.

Исследователями новейшей музыки неоднократно отмечалось семантическое значение тембросонорного параметра, усиление его роли в темо- и формообразовании. С помощью тембросонорных средств композитор мастерски передает основные идеи памятника древнерусской литературы XII в., его колорит и, что особенно важно, стилистику. В этой связи с полным основанием можно говорить о *жанрово-стилевом синтезе*.

По словам самого композитора, олицетворением души главного героя повествования — князя Игоря — является здесь солирующий альт. Новая трактовка жанра и новая трактовка оркестра связаны с переосмыслением традиционного состава. «Слово о походе Игореде» написано для чтеца, альты, *симфонического и русского народного оркестров*.

Оркестровая ткань симфонии вбирает в себя множество разнообразных тембровых эффектов. Так, например, композитор использует необычные приемы звукоизвлечения, в том числе такие, как удары по корпусу инструментов русского народного оркестра или по кнопкам баянов — на словах чтеца «На другой день, раным-рано кровавые зори рассвет возвещают, черные тучи с моря идут, хотят прикрыть четыре солнца, и в них трепещут синии молнии».

Партитура «Слова о походе Игореде» содержит множество примеров необычных сочетаний отдельных инструментов и оркестровых групп. А. Чайковский использует также прием тембровой дифференциации большого оркестрового состава, состоящего из разнохарактерных групп-ансамблей, что позволяет ему добиться большой выразительности звучания.

В. Oyunbadrakh (Монголия)

THE EDITING OF MUSIC:
PERFORMER, FREEDOM IN INTERPRETATION

Before 1990, a few of Mongolian music compositions were edited and published in the USSR. However, since then, original pieces of music compositions are published without editing process in our country.

Publishing musical works enables students and musicians not only to play music composed by Mongolian composers, but also learn and study for them to develop music critics which will have a direct impact on the development of national music art. Publishing compilations that meet academic, educational and artistic requirements is one of the main goals of the School of Music Arts by determining the standardization of the music composition edition in the field of music and academic achievements as a result of joint collaboration of musicians, music teachers and musicologists. I obtained my PhD in Music arts on the topic of “Issue of editing the piano concert” in 2014 and published the first edited version of concert for piano composed by one of our famous composers.

From 2017, as a result of the special attention of the Academic Committee of the School of Music Arts of Mongolian State University of Arts and Culture (MSUAC) to the development of the editing, music compositions, the innovation project named “Editing and publishing Mongolian composers’ works and use them as research and training circuits” is being implemented. The project team has published the following compilations:

- Volume 1. Kh. Bilegjargal “Concerto for piano and orchestra”
- Volume 2. G. Tsendorj “Piano works”
- Volume 3. “Works for Limbe”
- Volume 4. “Concerto for Morin Khuur and Yatga”
- Volume 5. “Concerto for Yatga and orchestra”
- Volume 6. G. Tsendorj “Romances”
- Volume 7. Z. Khangal “Concerto for piano”
- Volume 8. “Works for Khuuchir”
- Volume 9. “Works for Shudraga”.

The above series include total of 56 works for piano, and Mongolian national musical instruments such as limbe, yatga, morin khuur and singers by composer G. Tsendorj, G. Jantsannorov, Ts. Natsagdorj, B. Sharav, Kh. Biligjarjargal, D. Tsogtsaikhan, S. Soronzonbold, B. Munkhbold, O. Erdenebat, D. Ariunbold, Ts. Erdenebat, Sh. Ulziibayar and B. Mand-Amar. The features of these compilations are the creation of a team of creative teachers working on the methodology of music interpretation such as tempo, dynamic and articulation which are the first in Mongolian music.

At this conference, as a project leader, I want to share my experience on how I assessed the musical compositions for some musical

instruments such as piano, Morin khuur, Limbe, and determined freedom and the extent of the performer’s interpretation. It is my main purpose for setting standards for the next editing process.

Т. У. Оспанова (Алматы, Казахстан)

Д. Б. Панаргалиева (Алматы, Казахстан)

О ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫХ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯХ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ КАЗАХСТАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ (ИСТОРИЧЕСКИЕ И ЭСТЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ)

Рассматриваются особенности жанрово-стилевых взаимодействий в произведениях современных казахстанских композиторов (XX–XXI вв.) в историческом и эстетическом аспектах.

Творчество казахстанских композиторов отличается жанровым многообразием, широтой тематического спектра, разнообразием стилей, и не случайно многие произведения являются ярким примером гармоничных, самобытных жанрово-стилевых взаимодействий, привлекающих все большее внимание исследователей казахстанской музыкальной культуры.

Демократизация общественно-политической жизни в Казахстане способствовала не только возрождению нравственных, культурных ценностей, но и развитию стремления к духовному совершенствованию и процессу углубления, качественного роста композиторского мастерства. Жанровые и стилиевые взаимодействия в произведениях казахстанских композиторов можно констатировать в творчестве композиторов старшего поколения — А. Жубанова, Е. Брусиловского, М. Тулебаева, К. Кужамьярова, В. Великанова, К. Мусина, Б. Ерзаковича, среднего поколения — Г. Жубановой, Н. Мендыгалиева, М. Сагатова, Е. Рахмадиева, М. Мангитаева, О. Несипханова, Т. Базарбаева, Б. Жуманиязова, Т. Кажгалиева, а также современных казахстанских композиторов — Б. Дальденбай, Е. Умирова, А. Серкебаева, Б. Кыдырбек, А. Раимкуловой, А. Жайыма, Д. Бержапраков и многих других. Диапазон жанровых взаимодействий обширен: симфония-сюита, симфоническая поэма, увертюра-фантазия, увертюра-кюй, поэма-сюита, симфония-концерт, поэма-фантазия, рок-опера-балет, концерт-поэма, кюй-поэма и т. д.

Дается характеристика основных типов жанрово-стилевых взаимодействий в контексте исторических условий, различных уровней жанровой эволюции, а также творческой индивидуальности композиторов. Выявляются причинно-следственные связи, динамика, роль и значение жанрово-стилевых взаимодействий. По мнению исследователей, изучение жанровых взаимодействий — это новый подход к изучению собственно жанров, который позволяет не только объяснить генезис и эволюцию, но и ту целостность, которая возникает в процессе их взаимодействия. Следует отметить, что наряду с устойчивым интересом к творчеству казахстанских композиторов в отечественном музыковедении, уникальность жанрово-стилевых взаимодействий все еще требует более углубленного изучения.

В процессе комплексного анализа жанрово-стилевых взаимодействий в контексте исторического развития (необходимого для понимания их сущностной природы) выявляются причины, особенности их использования композиторами не только как средства достижения конкретной цели, касающейся музыкальной выразительности или образности, но и как средства массовой коммуникации. Стремление к всестороннему рассмотрению данного вопроса, связанного с проблематикой взаимодействия жанров и стилей, имеет важное значение не только в рамках казахстанского искусствоведения для расширения и углубления понимания истории, эволюции жанров, но и в прикладном плане — с точки зрения создания новых средств выразительности в композиторском творчестве, а также стратегий активного коммуникационного воздействия.

Н. А. Петрусева (Пермь)

ДИСТАНЦИРОВАНИЕ & СБЛИЖЕНИЕ С ВОСТОКОМ:

П. БУЛЕЗ, К. ШТОКХАУЗЕН, Д. ЛИГЕТИ

Взаимосвязь Востока и Запада представлена траекторией: П. Булез (западная и восточная концепции слушания музыки, ориентализм как стилевая черта музыки П. Булеза), К. Штокхаузен (метод медитации и спектр термина «мантра», «галактический вектор»), Д. Лигети (африканские ритмы и трактовка гемииол), Т. Такемицу (западный оркестр и восточные инструменты).

Высказывания Пьера Булеза о музыке Индии и Бали (временные концепции и циклические произведения; технические аспекты; «изящная» горизонталь интервалов; точность ритмических структур; функции импровизации) рассмотрены в сравнении с антропологическими выводами Л. Леви-Брюля о первобытном мышлении. Показано влияние восточной музыки на Дебюсси (речь идет о концепциях времени и сонорике); ориентализм Булеза: флейтовая Сонатина, «Éclat-Multiples», «Ритуал» («Rituel»), «Посланиэскиз» («Messagesquisse»), «Респонсории» («Répons»), «Dérive 1».

Рассмотрено влияние книги «Человеческий цикл» индийского йогина, мыслителя и поэта Шри Ауробиндо на метод медитации К. Штокхаузена («Хартия молодежи», 1968). Проанализированы некоторые аспекты *мантры* — «европеизированной медитативной музыки» (1970): ее роль в определении сериально-мелодических характеристик последующих работ Карлхайнца Штокхаузена, созданных на основе «формулы»; оборудование и «уникальный звуковой мир»; Live electronics, кольцевые модуляторы; «мантрические» характеристики; виды артикуляции; архитектоника, пространственно-временные преобразования формулы; 13 основных разделов; «галактический» вектор; сделан разбор первой секции.

Описаны произошедшие под влиянием африканских ритмов (их отличает цикличность, повторяемость, скорость, сложность, отсутствие акцентирования начала такта, гемииольность) изменения европейской гемииолы в музыке Д. Лигети; формирование его метода ритмических слоев и импульсных потоков рассмотрено на примере этюда № 6 из первой тетради.

Показано, как близкие по духу европейские композиторы и композиторы США в конце 1950-х — начале 1960-х гг. пришли к восточным способам трактовки времени. Рассмотрен хэппенинг «Ноябрьские шаги» (1967) Тору Такемицу: композитор объединил здесь западный оркестр с восточными инструментами. Дано сравнение западных ожиданий азиатского искусства с высказываниями Булеза об этических категориях азиатской и африканской музыки.

Использован комплексный подход как сочетание элементов компаративистики и структурно-феноменологического метода (направленность сознания на структуры).

Леа Пильд (Тарту, Эстония)

СЕМАНТИЧЕСКИЙ ОРЕОЛ МУЗЫКИ БЕТХОВЕНА В ТВОРЧЕСТВЕ ФЕТА

Проблема истолкования музыки и личности Бетховена в русской словесности XIX — нач. XX вв. была поставлена и отчасти решена академиком М. П. Алексеевым в работе «Бетховен и русская литература» [Алексеев: 158–185], опубликованной в сборнике «Русская книга о Бетховене». Издание вышло в 1927 г. к столетней годовщине смерти композитора. В статье Алексеева идет речь о художественной интерпретации музыкального мира Бетховена в произведениях В. Одоевского, В. Соллогуба, А. Григорьева, Фета, А. К. Толстого, Я. Полонского, Н. Огарева, Л. Н. Толстого, Вяч. Иванова и др. Автор ссылается на целый ряд монографий и мемуаров о жизни и творчестве Бетховена, которые вышли в свет в XIX в. на немецком, французском и русском языках. Алексеев прослеживает, как «шеллингианские» трактовки личности и музыки Бетховена в русской литературе уступают место «социальному» или «героическому» взгляду на сочинения композитора и освещению его музыки в «трагедийном» ракурсе. В работе Алексеева, однако, не ставится вопрос о художественном языке описания музыки Бетховена или «музыкальном» экфрасисе. В последующих исследованиях как XX, так и XXI вв. попытки анализа художественных приемов изображения музыки Бетховена в творчестве Фета также не предпринимались.

Как показано в нашем докладе, представление о музыке Бетховена в творчестве Фета формируется под воздействием музыкальных вкусов и музыкальной критики В. П. Боткина, немецкой музыкальной эстетики и романтической литературы. Под семантическим ореолом мы будем понимать значимый для Фета комплекс тем и мотивов в литературе и музыкальной критике преимущественно первой половины XIX в., формирующий в читателях представление о музыке Бетховена. Образность, характеризующая музыку Бетховена в этих текстах, складывается в самостоятельный микросюжет, на который, как нам кажется, Фет обращает внимание.

В докладе демонстрируется, что круг образов, мотивов и ассоциаций, образующих семантический ореол музыки Бетховена в творчестве Фета, претерпевает известную эволюцию.

В пору непростого для поэта постижения фортепианных сочинений композитора Фет связывает сложившиеся в романтической культуре представления о музыке композитора с мотивами поэтического «косноязычия», творческого бессилия и их преодоления в собственной лирике. В позднем творчестве поэта фортепианная музыка Бетховена ассоциируется с цельным, гармоничным и лишенным противоречий миром искусства. В последнем «бетховенском» стихотворении «Quasi una fantasia», где конструируется обобщенный образ фортепианной музыки Бетховена, меняется и поэтический язык Фета: поэт отказывается от романтической метафоры «водного потока» и детализированной психологизации бетховенской топики.

Ю. И. Плахотная (Санкт-Петербург)

ОСОБЕННОСТИ ВОСПРИЯТИЯ МУЗЫКАЛЬНО-ПОЭТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

В настоящей работе рассматриваются процессы взаимодействия видов поэтического и музыкального искусства как с точки зрения создателя произведения, так и с точки зрения слушателя, воспринимающего произведение. В своем исследовании мы использовали общенаучные методы анализа и синтеза материала музыкально-поэтических произведений, романсов, лингвистический и стилистический анализ поэтических текстов, анализ интонации (по Б. В. Астафьеву), а также анализ поэтического ритма в сочетании с музыкальным ритмическим рисунком. Для изучения особенностей восприятия музыкально-поэтических произведений используются психолингвистические и психологические методы.

Восприятие сенсорных событий как «интерпретация ощущаемых явлений», согласно Р. Солсо, предполагает обработку этих событий в контексте наших знаний о мире и предшествующего опыта. Особенности восприятия поэтических текстов выражаются в восприятии как лингво-стилистических особенностей, так и экстралингвистических, таких как ритм, тембр голоса, высота тона, а также таких дискурсивных характеристик, как время и место или пространство, так называемый «хронотоп» произ-

ведения по М. М. Бахтину. При этом имеет значение и ситуация, описываемая в музыкально-поэтическом произведении, и ситуация представления музыкально-поэтического произведения.

Существует разница между восприятием инструментального произведения (сонаты, симфонии и т. п.) и музыкально-поэтического произведения (оперы, романса, песни). Ведь при прослушивании инструментальных произведений происходит слуховое восприятие звукового материала, который вызывает в сознании синтез различных чувств, ощущений, представлений образов и цвета, мыслей и воспоминаний. При восприятии музыкально-поэтического произведения одновременно обрабатывается словесно-логическая и музыкально-звуковая информация, а это еще более сложный вид восприятия. Не говоря уже об опере, в которой демонстрируются зрительные образы и сцены, активизируя зрительное восприятие. О «мультисенсорных механизмах», присущих «не-синестетическому восприятию», говорил еще Лоренс Маркс, исследующий «синестезию» с 70-х гг. XX века. По нашему мнению, такой «мультисенсорностью» обладают не только избранные люди, которым свойственно творить, но и многие обычные люди, которые, так или иначе, воспринимают искусство в различных его проявлениях. Одни могут воспринимать, вдумываясь в текст песен, звучащих на родном языке, другие же, напротив, вникают в основном в музыкально-звуковое наполнение произведения, особенно, если оно звучит на непонятном иностранном языке. Но в большинстве случаев восприятие слов и музыки происходит одновременно, вызывая работу различных анализаторов органов чувств.

А. В. Плетнев (Санкт-Петербург)

СМЕШЕНИЕ И КОНФЛИКТ ЦЕННОСТНЫХ ОСНОВ ВОСТОЧНЫХ И ЗАПАДНЫХ КУЛЬТУР В ВИРТУАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Процессы глобализации и виртуализации в последнее столетие все более превращают мир в единое пространство взаимодействия культур. И хотя понятие «виртуализация» используется

очень часто, с теоретической точки зрения оно является недооцененным и недостаточно рефлексированным. Именно сквозь призму виртуализации следует рассматривать столкновение и взаимовлияние ценностных основ восточных и западных культур. Суть противоречий культур Востока и Запада наилучшим образом была раскрыта Максом Вебером, который во главу угла ставил тип религиозного отторжения мира. Человеку как носителю сознания, включающего в себя рациональные элементы, окружающий мир представляется хаотичным и глубоко иррациональным. В результате человек стремится преодолеть хаотичность и иррациональность мира. Культуры Востока и Запада предлагают принципиально разные ответы на эти вызовы мира. Западные культуры предлагают аскетизм — активную деятельность для изменения иррационального мира. Аскетизм позволяет преодолевать иррациональность через деятельную рационализацию мира. Восточные культуры предлагают созерцательное отторжение мира — мистицизм. Мистицизм предполагает бегство от иррационального мира и принятие иррациональных духовных практик. В этом случае иррациональность реального мира преодолевается за счет принятия иррациональности духовного мира. В западной культуре, начиная с периода раннего христианства, преобладал аскетизм. Однако с началом секуляризации, а позднее и глобализации мистические элементы восточных культур стали активно проникать на Запад. В современном виртуализирующемся пространстве эти культурные ориентации сосуществуют. При обсуждении виртуализации как мыслители, так и обычные люди склонны оценивать ее как негативное явление. По их убеждению, виртуализация приводит к уходу людей из реальности, разрушению эффективного общения, деградации личности. Подобное отношение экстраполируется и на виртуальное искусство. Однако виртуальное искусство способно оказывать чрезвычайно позитивное влияние на общество. Примером этого может служить творчество актера и сценариста Амира Кхана. Обильно используя виртуальные элементы в кинематографе, он пропагандирует творческий подход к образованию, гармоничное сочетание культур, уважение к личности. Традиционное индийское кино делается им с учетом требований западного кинематографа. Элементы восточных и западных культур в его творчестве не вступают в конфликт,

а взаимодействуют и взаимодополняют друг друга. Это хороший пример для проведения эмпирических исследований и философского осмысления. Наука и философия способны оказать существенную помощь в создании виртуального искусства, выполняющего важную социально позитивную функцию.

О. Н. Полисадова (Владимир)

ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ТЕАТРА «РУССКИЙ БАЛЕТ» СЕРГЕЯ ДЯГИЛЕВА

Жанрово-стилевые особенности в хореографическом искусстве первой трети XX в. проявились в результате деятельности театра «Русский балет» Сергея Дягилева в формах разнообразного использования русских сюжетов на балетной сцене, обращения к многообразию культурных традиций стран Запада и Востока, а также в танцевальной интерпретации социально-бытовых сюжетов современной жизни. В данном контексте «Русский балет» Сергея Дягилева можно рассматривать как новаторский театр в границах хореографического искусства, развивающегося на основе синтеза театрального, живописного и музыкального искусств. Этому способствовал целый ряд факторов, таких как реформаторские идеи Михаила Фокина в области балетного театра, поиски синтеза разных эстетических направлений балетной хореографии, появление новых принципов перевоплощения в сценический образ и открытия в области театрального искусства. Особую роль сыграла концепция Сергея Дягилева о самобытности русского искусства. В концепции можно выделить следующие направления:

1) сохранение традиций, сложившихся в хореографическом искусстве; 2) создание новых пластических форм в соответствии с формами выбранного жанра, которые становились отличительными чертами практически всех премьер «Русских сезонов».

В последующие годы деятельности Дягилева тема самобытности русского искусства получит дальнейшее развитие, основной тенденцией которого станет взаимовлияние русского и европейского искусств. Этот процесс можно проследить на примере танцевальных школ, которые будут создавать бывшие танцовщики «Русского балета» по всему миру.

Новая хореография создавалась под влиянием стиля модерн с его тяготением к стилизации, мифическим существам и символам ночи. В хореографических работах тех лет можно обнаружить черты экспрессионизма с его интересом к гротеску, деформации, взрывчатости форм и обобщенности аллегорий. Синтез разных стилистических направлений в балетной хореографии был основан на единстве драматургии, танца, пластики, света, сценографии и музыки. На эти изменения повлияли такие открытия в области драматического театра, как психологическая достоверность в создании сценического образа, сближение и взаимопроникновение индивидуальностей исполнителя и персонажа, появление режиссерского, психологического, условного театров. Отличительная особенность балетных спектаклей тех лет — это новый принцип создания сценического образа, когда главную партию в балете исполняет не танцовщик, а драматический актер, органика которого создавала новую концепцию художественного образа на балетной сцене.

В первой трети XX в. была сформулирована новая концепция театра, согласно которой главным становится режиссер, а постановка спектакля — результат личного прочтения и интерпретации драматургического произведения режиссером-постановщиком. Все это подготовило почву для создания режиссерского театра с его резко очерченной индивидуальной манерой видения мира и развития искусства. Эти тенденции проявились и в балетном театре. Они очертили круг тем, стилей, жанров, направлений, пластического мышления и новаций в области сценографии и музыки.

Е. А. Приходовская (Томск)

СИНТЕТИЧЕСКАЯ ПРИРОДА ЭМОТИВНО-СУГГЕСТИВНОГО ПОСЫЛА В ИСКУССТВЕ

Как можно предположить, в основе каждого произведения искусства — любого вида искусства — лежит некий *эмотивно-суггестивный посыл*. Осмысление эмотивной составляющей данного посыла требует обращения к понятию эмотивности, введенному и разработанному В. Шаховским в рамках коммуникативной лингвистики; суггестивная составляющая посылы

демонстрирует его нацеленность на воспринимающее сознание адресата с целью алогического внушения тех или иных состояний. Изначально, как известно, искусство существовало в форме синкрезиса первобытного ритуала; в дальнейшем, в исторически обусловленном процессе дифференциации видов искусства, каждый вид искусства обрел независимость, самостоятельность и только ему присущие исключительные свойства. Однако, кроме констатации исключительных свойств, следует отметить наличие в каждом виде искусства так или иначе проявляющихся «рудиментов» синкрезиса.

Подобные (квазирудиментарные) свойства проявляются, подчеркнем, непосредственно в текстах, а не в творческом процессе. Но следует оговорить, что, вероятно, такие свойства любого вида искусства обусловлены вневременными, тотальными синестетическими свойствами творческого сознания.

Выявление названных свойств в текстах любого вида искусства представляет собой достаточно обширную перспективу научного поиска. В нашей работе отметим лишь некоторые «бросающиеся в глаза» свойства: например, фонетический график вербальной конструкции (музыкальный элемент в вербальном целом); письменная фиксация партитуры (живописный элемент в музыкальном целом); наличие линии и цветовых «пятен» (элемент танца — пластики в живописном целом) и др. Приведенные примеры лишь частные случаи единого процесса «дешифровки» в искусстве эмотивно-суггестивного посыла.

Сформулированные наблюдения позволяют сделать вывод о синтетической природе эмотивно-суггестивного посыла, служащего прямым содержанием текста любого вида искусства. Какими бы средствами выразительности ни воплощался конкретный эмотивно-суггестивный посыл — в тексте будут присутствовать те или иные свойства смежных видов искусства, необходимые для воплощения посыла. Более того, каждый вид искусства изначально располагает рядом постоянных свойств, свидетельствующих о его «сфере пересечения» с какими-либо смежными видами искусства. Таким образом, первичным здесь оказывается эмотивно-суггестивный посыл, диктующий компоновку и соединение в конкретном тексте тех или иных конкретных средств выразительности. Это и обеспечивает синтетическую природу эмотивно-суггестивного посыла текста в любом виде искусства.

В. В. Прозерский (Санкт-Петербург)

ПРОБЛЕМА СИНЕСТЕЗИИ В ЭСТЕТИКЕ ЭМОТИВИЗМА

Разработка теории синестезии в эстетике началась в совместном труде Ч. Огдена, А. Ричардса и Д. Вуда «Основания эстетики» («The Foundations of Aesthetics». London, 1922) и продолжена в книге Ч. Огдена и А. Ричардса «Значение значения» («The Meaning of Meaning». New York, 1923), в которую была включена также проблема природы оценочных суждений. Был поставлен вопрос об истинности и ложности эстетических и моральных суждений, выражающих, по мнению авторов книги, эмоциональное отношение человека к миру.

Темы, поднятые эмотивизмом, имеют отношение не только к философии, но и к художественной культуре, где, в частности, стоит вопрос о коммуникации, т. е. о том, как преодолеть взаимное непонимание художников и публики, с одной стороны, художников и критики — с другой.

Учение о красоте и искусстве в эмотивизме вытекает из его основных психологических и лингвистических идей. Прежде всего, Ч. Огден и А. Ричардс предлагают сделать выводы из уроков истории эстетики, которая на протяжении веков тщетно искала сущность красоты и искусства, поскольку, по их мнению, была обманута языком. Для наглядности ими была построена таблица, включающая 16 видов эстетических теорий, из которых 15 оказались ложными и лишь последняя — принадлежащая им самим — должна быть свободной от ошибок, не замеченных предшественниками. В этой таблице нашел отражение тот факт, что в истории эстетики мы находим смену теорий, сначала искавших красоту в самой реальности, затем — в искусстве как единственной и главной сфере ее воплощения, затем во внутреннем мире субъекта — творца или воспринимающего Искусство, где ее очертания сильно расплылись, и она стала мало похожа на ту красоту, которая стояла у истоков европейской эстетики. По мнению Ч. Огдена и А. Ричардса, решение всех проблем следует искать в предложенной ими формуле: «Красота — то, что создает синестезию». Синестезия — психологический термин, обозначающий объединение ощущений различных органов чувств в процессе восприятия. Огден и Ричардс придают ему расширительный смысл.

Основная задача эстетики, по мнению Ричардса, заключается в том, чтобы повернуть эстетическое исследование с пути негативных изолирующих абстракций на путь позитивного исследования, раскрытия биологических, психологических и социальных механизмов функционирования эстетического опыта. Для этого необходимо выйти из того заблуждения или ловушки, в которую завлек нас язык. Вопреки грамматической форме, подчеркивает Ричардс, термин «прекрасное» представляет собой не обозначение свойства вещей, а характеристику опыта взаимодействия человека с миром. Эстетический опыт — это более сложный, обладающий и большим единством опыт, чем обыденный. Главное отличие эстетического опыта от неэстетического состоит в том, что эстетический опыт — это высший, наиболее организованный вид ценностного опыта. Именно ценность такого рода и дает синестезия, которая основана не только на реакциях на непосредственный стимул, но активизирующая также память, представляющую собой накопленный опыт, ибо «то, что мы делали в прошлом, контролирует то, что мы будем делать в будущем». Сенсорные и моторные системы здесь работают не раздельно, а вместе. Богатство опыта зависит не только от количества участвующих импульсов, но главным образом от их гармонического взаимодействия. Психическое равновесие, достигнутое в синестезии, наиболее предпочтительно потому, что оно вовлекает в игру все наши способности, и «ни в одном другом опыте не могут быть достигнуты такое богатство и сложность отношений со средой, как здесь».

Синестезия достигает своей полной формы именно в искусстве, в художественном творчестве и восприятии, в которых сливается прошлое, настоящее и будущее.

С помощью теории организации импульсов, согласно Ричардсу, решается еще одна проблема эстетики: что означает «незаинтересованность» красоты? Быть незаинтересованным означает «реагировать не по одному узкому каналу, а одновременно по многим и гармонично». Из этого учения о незаинтересованности как формы проявления синестезии вырастают идеи позднего Ричардса о различных типах поэзии.

По мере развития теории эмотивизма в ней менялась терминология, идеи переносились в другой контекст, но главная мысль — искусство, поэзия есть форма организации опыта — оставалась без изменения.

Л. П. Прокофьева (Саратов)

А. А. Ермакова (Саратов)

ЛЕКСИЧЕСКИЕ И ФОНОСЕМАНТИЧЕСКИЕ СИНЕСТЕТИЧЕСКИЕ АССОЦИАЦИИ В ДЕТСКИХ КОЛЫБЕЛЬНЫХ (НА МАТЕРИАЛЕ НЕМЕЦКОГО И РУССКОГО ЯЗЫКОВ)

В докладе представлен проективный анализ корпуса текстов детских фольклорных песен для самых маленьких в русской и немецкой лингвокультурах с точки зрения отражения в них синестетической информации на уровне лексики и фонетики. Гипотетически именно в таких текстах возможно найти основы изначальной, отприродной связи между формой языкового знака и его содержанием; их изучение может приблизить к пониманию древнего коммуникативного кода, служащего средством связи между «тем» и «этим» миром.

Синестетическое (звуко-цветовое, звуко-световое в большей мере) восприятие фольклорного произведения обусловлено устной формой бытования. Среди наиболее значимых общих свойств устной речи исследователи отмечают многоканальность (участие в слуховом восприятии как минимум трех каналов — вербального, мелодического и визуального) (Гаспаров, 1978), что обеспечивает восприятию устного слова комплексность и делает фольклор мощным средством эмоционального воздействия.

Народные тексты для детей в большинстве случаев имеют одинаковый ритм (чаще всего хорей); анализ большого корпуса может показать наиболее типичные букво- и звукосочетания в русском и немецком языках. Для этого созданы авторские оригинальные компьютерные программы анализа текстов на неблизкородственных языках, позволяющие выявить статистически значимые отклонения от усредненных показателей для каждого языка.

Двухфакторный разбор текстов колыбельных позволяет выявить точки схождения и противостояния лексического и фонетического, с превалированием последнего, что свидетельствует о повышенной значимости звукового уровня на досемантическом этапе восприятия.

Аудиторские эксперименты с реципиентами младшего возраста смогут подтвердить возможность фиксации синестетиче-

ской информации, заложенной в звукобуквенном составе национального языка, и выявить суггестивный потенциал каждого.

Общая установка исследования: детский фольклорный текст — это сложенный и накопленный веками опыт поколений отдельной нации, несущий в своих недрах как общие, универсальные, так и национальные, обусловленные языком, подсознательные ассоциации, запрограммированные на уровне фонетики и поддерживаемые лексикой.

Е. Р. Рау (Санкт-Петербург)

ИДЕЯ ДИАЛОГА В ПАССИОНАХ СОВРЕМЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ

Во второй половине XX столетия жанр пассиона переживает не только возрождение, но и отчасти переосмысление. На протяжении длительного исторического периода пассионы воспринимались главным образом в контексте литургической практики, однако в наши дни понимание этого музыкального жанра расширяется вплоть до признания его концептуальным культурологическим феноменом.

Подобная трактовка пассионов во многом связана с актуальной в настоящее время концепцией смыслового и идейного диалога. В отношении жанра пассиона этот диалог можно понимать с нескольких точек зрения.

Во-первых, это диалог между «старинным» и «современным», «новым» и «традиционным». В композиторской практике XX–XXI вв. многие сущностные черты жанрового архетипа наполняются новым содержанием, что и приводит к возникновению диалога между сложившимися в течение многих веков канонами жанра и новыми музыкально-выразительными средствами. Впрочем, понятие «новизны» (как противовеса «традиции») в современной трактовке пассиона выходит за рамки исключительно музыкально-языковых средств и касается также идейной основы. Многие композиторы XX–XXI вв. выводят понимание жанра «Страстей» далеко за границы типичного повествования о евангельских событиях.

В связи с этим можно говорить еще об одном смысловом диалоге — «диалоге времен». В пассионах XX столетия он наиболее ярко проявляется как переплетение в рамках одного произведения, с одной стороны, древнего евангельского сюжета и, с другой стороны, отсылки к социальным и культурным проблемам современности (как общим для человечества: две мировые войны, Холокост, диктаторские режимы; так и более индивидуальным: проблема бедности, одиночества, дискриминации и т. п.). Подобный взгляд существенным образом расширяет концепцию жанра, обогащая его понимание с точки зрения взаимодействия «религиозного» и «светского», что приводит к художественному воплощению различных взглядов на понятие «духовность».

Наконец, в свете современного понимания межкультурного взаимодействия пассионы стали выражением идеи диалога культур, том числе культурной оппозиции Восток — Запад. «Страсти», созданные в XX–XXI вв., отражают не только различные (включая исторически для жанра несвойственные) национально-культурные традиции, но и представляют собой взгляд на евангельские события с разных мировоззренческих (также и нехристианских) позиций.

Подобная идейная трактовка жанра в наше время стала возможной благодаря изначальным сущностным характеристикам жанра пассиона, который подразумевает диалогичность, полифонию смысловых пластов и художественную многоплановость, закрепленную в исторической памяти жанра.

Д. Т. Салковски (Принстон, США)

ХРАМОВОЕ ДЕЙСТВО И СИНТЕЗ ИСКУССТВ: «ПЕЩНОЕ ДЕЙСТВО» АЛЕКСАНДРА КАСТАЛЬСКОГО

В лекции 1918 г. под названием «Храмовое действо как синтез искусств» священник, философ и ученый Павел Флоренский провозгласил, что литургия является «в плоскости эстетики — музыкальной драмой»¹. В мышлении Флоренского храмовое

¹ Флоренский П. А. Храмовое действо как синтез искусств // Флоренский П. А. Избранные труды по искусству. М., 1996. С. 199–215, 199.

действие — это неделимая совокупность, содержащая не только музыкальные и изобразительные стороны, а также движение и «искусство огня», «искусство дыма» и «искусство одежды»¹. Он замечает стремление Александра Скрябина создать «предельный синтез» в его незавершенном «Предварительном действии». Но Флоренский не учитывает подобный опыт других композиторов двух предыдущих десятилетий, непосредственно занимавшихся церковной музыкой, в том числе — «Пещное действие» Александра Кастальского. Первое исполнение «Пещного действия» состоялось на открытом заседании Комиссии по изучению памятников церковной старины Москвы и Московской епархии как «реконструкция» средневековой литургической драмы. Епископ руководил обрядом, исполнители ролей были облачены в костюмы, а рядом стояла картина «Пещное действие» Николая Рериха, созданная в 1905 г. в стиле иконописи. Несмотря на то что произведение было представлено как научная реконструкция, Кастальский добавляет музыку, сочиненную им самим, представленную в тех фрагментах, по отношению к которым рукописные источники отсутствуют.

Подобно Флоренскому автор данного доклада будет рассматривать «Пещное действие» как синтез искусства. Будут показаны манера использования костюмов, участие духовенства и профессиональных певцов, а также отношение к псевдосредневековой эстетике Рериха. В докладе будет обращено внимание на стилистический синтез, который возникает вследствие смешения аутентичных, рукописных мелодий и свободного творчества Кастальского. В добавление к жанровому и стилистическому синтезу «Пещное действие» раскрывает и церковные и светские стороны эпохи. Отзывы и очерки появились в таких разных журналах, как «Золотое руно» и «Хоровое и регентское дело». Эти отзывы свидетельствуют о широком интересе к идеям драмы и обряда как среди символистов, так и среди церковных деятелей. «Пещное действие» отрицает стремление раннего XX века переосмыслить Средневековье заново. И в докладе представлен тезис, что данный опыт синтеза олицетворяет веру авторов Действа и аналогичных проектов в то, что прежнее искусство существовало как органическое единство, воплощенное в храмовом действе.

¹ Там же. С. 214.

А. П. Саутъ (Санкт-Петербург)

СИНЕСТЕТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСТВА ХУДОЖНИКОВ ГРУППЫ «АМАРАВЕЛЛА»

В докладе рассматриваются вопросы художественного воплощения идей русского космизма как философского, научного и художественного мировоззрения рубежа XIX–XX вв., представленного на примере творчества объединения «Амаравелла». Раскрывается уникальность творческой концепции художников-космистов, которая заключалась в поиске нового синтетического художественного языка в искусстве начала XX века, способного передать идею всеединства космоса, природы и человека на основе методов творческой интуиции.

Творчество художников группы «Амаравелла» являет собой единую линию духовной преемственности с искусством А. Н. Скрябина, М. К. Чюрлёниса и В. В. Кандинского, стремившихся в своих поисках к космическому осмыслению бытия. В группу вошли художники П. Фатеев, Б. Смирнов-Русецкий, А. Сардан, С. Шиголев, В. Черноволенко и В. Пшесецкая (Руна). Для русского космизма характерно прежде всего стремление к синтезу научной мысли, религиозно-философских устремлений и новых форм художественного творчества. Известные художники-авангардисты В. Кандинский, К. Малевич, П. Филонов и малоизвестные участники творческого объединения «Амаравелла» представляли собой новый тип художника начала XX века, воплощавшего в своем творчестве в равной степени рациональное и интуитивное начала. Интуиция и импровизация — два основных начала, определяющих творческие принципы «Амаравеллы».

Значительное влияние на творчество «Амаравеллы» оказал В. Кандинский, прежде всего его теоретические разработки синтетического искусства и картины, в которых явственно проступает синтез музыки и живописи. Мысли В. Кандинского об интуитивном начале творчества, о душевном процессе зарождения произведения искусства, подобном процессу рождения человека или зарождения новых миров, оказались близки художникам «Амаравеллы», в особенности Б. А. Смирнову-Русецкому, который в 1922–1927 гг. вел переписку с Кандинским. Импровизационные подходы в музыкальном и живописном искусстве, его

сакральный смысл ярче всего предстают в искусстве В. Т. Черноволенко. Например, в ранних работах — это три живописных полотна «Пробуждайся, спящий!» (1929), «Устремление» (1930) и «Вещий сон» (1935). Главной характеристикой живописных и графических поисков амаравелльцев является духовная и цвето-пластическая категория пространства. Этот феномен раскрывается не только в картинах, но и в литературных материалах художников. Начиная с 1910-х гг. вместе с темой космоса появляется и новый облик пространства, которое более не является трехмерным, оно многомерно, и его можно назвать «пространственно-временным хронотопом». Новая пространственно-временная парадигма увлекла практически всех художников-авангардистов: футуристов В. Кандинского, К. Малевича, М. Матюшина, художников «Амаравеллы». Многомерным ощущением пространства пронизаны живописные полотна В. Черноволенко, А. Сардана, П. Фатеева. Во многих работах Черноволенко, в его произведениях космического и музыкального циклов присутствует «просвечивание», «струение», динамичные контрастные сопоставления сложных движущихся и перетекающих одна в другую загадочных форм, напоминающих по своей структуре органическую структуру живой клетки, арочную архитектуру воздушных храмов и «космические арки» в глубине Вселенной, возникающие при рождении новых галактик и звезд, которые представляли собой духовные прозрения художника.

Синтез живописи, философии, музыки и театра стал особой направленностью деятельности художников «Амаравеллы», которые стремились к открытию новых путей в искусстве. Они предложили идею создания научно-исследовательского института, цель которого — изучение закономерностей цвета, света, звука, пространства, с помощью которых откроются новые возможности познания бесконечных основ мироздания, гармонии микро- и макрокосма. Возможно, это произошло благодаря тому, что каждый из художников «Амаравеллы» был поистине универсальной творческой личностью. А. Сардан и В. Черноволенко были не только художниками, но и музыкантами; В. Пшесецкая — художница и актриса; П. Фатеев — философ и художник; С. ШигOLEV — театральный художник; Б. Смирнов-Русецкий после окончания ВХУТЕИНа занимался не только искусством, но и научно-педагогической деятельностью в об-

ласти металлургии, к которой он вернулся после шестнадцати лет лагерей и ссылки.

Рассматривая тему космоса в русском изобразительном искусстве 1920-х гг., нельзя не отметить, что художники «Амаравеллы», представители русского космизма, назвавшие себя интуитивистами, сохранили для современников живое чувство вселенской красоты и понимание космоса как единого живого организма, пронизывающего все мировое пространство.

Т. С. Сергеева (Казань)

СИНТЕЗ ИСКУССТВ В КОНТЕКСТЕ ДИАЛОГА КУЛЬТУР ВОСТОКА И ЗАПАДА

I. Историю развития мирового искусства можно рассматривать как глобальный диалог культур, при котором искусство Запада и Востока постоянно подпитывали друг друга. Особенно интенсивно эти процессы стали развиваться на рубеже XIX–XX веков: изобразительное искусство (Гоген, Матисс, Врубель и др.), театр (Крэг, Мейерхольд, Таиров и др.) условно-символическое искусство Востока оплодотворяло авангардные искания европейских художников и режиссеров.

II. В XX–XXI вв. новый виток взаимодействия и взаимовлияния искусства Востока и Запада демонстрируют кинематограф (Куросава, Ким Ки Дук, Бертолуччи, Сокуров и др.) и музыка (Штокхаузен, Кейдж, Тан Дун).

Эти процессы происходят в русле ведущей тенденции современного искусства — влияния мультимедийных технологий и средств массовой коммуникации (кино, телевидения, интернета) на формирование новых форм и средств выразительности, появления новых синтетических видов и жанров, указывающих на изменение эстетического восприятия в целом.

III. Обращение русских и европейских режиссеров и художников к Востоку во многом было сопряжено с пониманием *глубинного синтеза в традиционном искусстве Востока*.

Особенности художественного синтеза в искусстве Востока:

1. Синтез искусств является одним из определяющих принципов эстетики стран классического Востока: в Китае триедин-

ство поэзии, живописи и каллиграфии как путь этико-эстетического решения вопроса единства гармонии неба, мира и человека; *триединство пения, музыки, танца* (сангита, кабуки) и связь с духовными практиками.

2. Синтез на уровне художественного мышления. В основе такого синтеза — традиционная эстетика на базе религиозных концепций. Духовное начало — базис, корень искусства. Отсюда — сложный контекст и глубинные смыслы искусства.

3. Принцип целостности, синкретичности сохранился через века. Многоуровневый синтез «симультанного характера, когда все компоненты слиты воедино». Синкретический комплекс театральных выразительных средств (пластика, движение, цвет, звук и многое другое).

IV. Восточные идеи, попадая на европейскую почву, способствовали обновлению искусства (например, открытие Эйзенштейном на основе анализа дальневосточной иероглифики идей интеллектуального монтажа и звукозрительного контрапункта).

V. Обращение восточных режиссеров, композиторов и др. к западной художественной традиции. Двухнаправленное взаимодействие. Новый синтез искусства.

1. Пример: эксперименты Тан Дуна с мультимедиа. Новый синтез искусств как углубление синкретизма традиционного восточного искусства за счет использования мультимедиа, что приводит к соединению музыкальной, театральной и экранной эстетики.

2. Экспериментальная постановка спектакля «Турандот» К. Гоцци на сцене Татарского академического театра им. Камала режиссером Ма Джэньхон с использованием эстетики Пекинской оперы.

Л. С. Смирнова (Волгоград)

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ РУССКИХ НАРОДНЫХ ПЕСЕН В МУЛЬТИПЛИКАЦИИ

В работе рассматриваются особенности изучения русских народных песен как неотъемлемой части нашей отечественной культуры в русле современных достижений в области музыкального образования и компьютерной технологии.

Выдвигается гипотеза, что в современных условиях прослеживается взаимодействие музыкального фольклора с другими видами искусства. Так, во второй половине XX века народная песня предстала в жанре мультипликации с многообразием ее интерпретаций. Народная песня, опираясь на традиции, получает свое специфическое преломление через другой, современный вид искусства, который помогает раскрывать максимально полное представление о народной культуре. Интерпретация народной песни в мультипликации не получила должного внимания в музыковедении, в связи с чем возникла необходимость изучения данного явления.

Для комплексного освоения музыкального фольклора важен целостный контекст народной песни, знание ее жанровой природы, драматургии, форм бытования. Использование народной песни в мультипликации во взаимодействии пластических, музыкальных, цветовых и речевых качеств несет в себе не только эмоциональный, но и пространственно-образный тип информации, что делает восприятие образов фольклора более рельефным и убедительным.

В статье проводится классификация народных песен из мультипликационных фильмов на следующие группы: народные песни с инсценировкой их содержания; народные песни с имитацией образов персонажей народных сказок; народные песни с сюжетной основой в инструментальном исполнении.

Народная песня, воплощенная в мультипликации, раскрывает свое широкое образное и смысловое пространство, способность конкретизироваться в различных контекстах. В мультфильмах, основанных на экранизации содержания русских народных песен («Веселые гуси», «Во кузнице», «Во саду ли в огороде» и др.), прослеживаются элементы игры, театральности развития музыкально-сценического действия с присутствием диалогических сцен между персонажами.

Народные песни в мультфильмах часто построены на экранизации инструментальных произведений («Камаринская», «Детский альбом», «Сеча при Керженце» и др.), поэтому важна драматургическая линия сюжетного развития, помогающая ассоциативно воспринимать музыкальный материал при раскрытии художественного образа.

Приведенный анализ подтверждает достоинства и необходимость изучения народных песен средствами мультимедиа, которые обладают огромным потенциалом при изучении народной культуры, служат сохранению живой музыкальной традиции, способствуют визуально доступному ее восприятию в динамике прочтения разными поколениями.

О. В. Собакина (Москва)

МУЗЫКАЛЬНАЯ ГРАФИКА В ИНТЕРПРЕТАЦИИ БОГУСЛАВА ШЕФФЕРА И ЕГО ПОСЛЕДОВАТЕЛЕЙ

Музыкальная графика представляет действительно оригинальное, но автономное явление в мире современной музыки, которое существует одновременно и на эстраде и в выставочных залах. Появление музыкальной графики как авангардного направления современной музыки относится к концу 1950-х гг. Именно тогда оно довольно ярко заявило о себе и в творчестве польского композитора Р. Хаубенштока-Рамати (ставшего впоследствии мэтром австрийского авангарда); не случайно ему принадлежит и термин «музыкальная графика», который он, в начале своих экспериментов, связывал с определением нотации.

Однако, в отличие от графической нотации, в музыкальной графике выражением идеи композитора служат графические формы, которые, не будучи ключом к прочтению музыкальных структур, функционируют как пластические формы. Они представляют рисунок, тождественный себе и только потом возбуждающий ассоциации в музыкальном воображении, которые исполнитель, в соответствии со своим внутренним слышанием, переводит в звуковой ряд. В результате происходит трансформация «рисунка» в систему знаков, выражающих условно функционирующий музыкальный смысл. Главной задачей исполнителя становится поиск аналогий между графическими формами и конкретными параметрами музыкальных структур, то есть придание графике определенных точных музыкальных значений. Исполнительская реализация, полученная в результате визуального восприятия партитуры, определяется поиском ассоциативных звуковых структур (всегда непредсказуемых по замыслу

создателей графических партитур). Именно здесь сосредоточена главная проблема подобного искусства: оно требует синестетического восприятия зрителя, слушателя и исполнителя одновременно, поскольку заключается в том, что визуально воспринимаемые качества произвольным образом приобретают в их субъективном мире «параллельные» звуковые качества благодаря способности к синестетической реакции. И мера этой способности определяет полноту восприятия такого произведения. Эти проблемы были подробно изучены Богуславом Шеффером — не только ярким представителем польского композиторского авангарда, но и признанным теоретиком современной музыки.

В процессе двадцатилетнего развития этого направления в творчестве польских композиторов стало очевидно, что оно представляет совершенно оригинальное направление, вызвавшее довольно противоречивые интерпретации теоретиков и композиторов, среди которых прежде всего выделяются Богуслав Шеффер и Эва Сыновец. Обращение польских композиторов к музыкальной графике представляется не просто данью авангардным тенденциям, истоки данного явления можно увидеть в творчестве М. Чюрлениса и В. Кандинского.

И. П. Сусидко (Москва)

А. И. Маслова (Москва)

БАЛЕТ «ТРЕУГОЛКА» (1919) И ИСПАНСКАЯ ТЕАТРАЛЬНАЯ ТРАДИЦИЯ XVI–XVII ВЕКОВ

Сообщение посвящено балету «Треуголка», созданному М. де Фальей по заказу С. Дягилева и поставленному Л. Мясиным с декорациями и костюмами П. Пикассо (либретто Г. И. Сьерры по повести П. А. де Аларкона). В этом балете обычно отмечается органичное сочетание национальной характерности и общеевропейской «классической» традиции, что проявилось прежде всего в сфере хореографии и музыкальной стилистики.

В докладе основное внимание будет уделено вопросам, которые ранее практически не были исследованы, — преломлению в сюжете и драматургии «Треуголки» элементов поэтики испанского театра XVI–XVII вв. Такие параллели затрагивают разные стороны спектакля:

— общую жанровую концепцию синтетического зрелища, включающего танец, пение, драматическую игру — принцип, восходящий к традиционным испанским театральным формам, в частности к интермедиям между актами классических драм, а также к жанрам мохиганга (гротескного финального представления с переодеваниями, песнями и танцами) и лоа (пролог перед спектаклем);

— организацию сценического пространства и живописное решение театрального задника, в которых угадываются контуры испанского корраля XVI–XVII вв.;

— содержательно-смысловой план балета, включающий помимо комического и бытового пластов социальный подтекст, который отсылает к жанру тонадиллы, с этим же жанром связан характерный прием пластической имитации корриды, пронизывающей все действие в «Треуголке»;

— адаптацию элементов комедии дель арте, которая в Испании была очень популярна и, как считается, повлияла на формирование классической испанской драматургии. В балете эта близость проявляется и в образе «комического старика» Коррехидора, напоминающего о масках Панталоне и Доктора, и в костюмах, созданных Пикассо;

— включение элементов кукольного представления: эпизод с куклой, изображающей Коррехидора, подражание движению марионеток в ряде пантомимических и танцевальных сцен; намек на «кукольную корриду» — старинный жанр испанского театра;

— имитации соучастия зрителей в представлении — стирание грани между актерами и публикой было типично для классического испанского театра, где «спектакль проходил не перед зрителями, а вместе со зрителями» (В. Силюнас). Такая практика определила особенности инструментального вступления к балету, включающего возгласы «Оле-оле!», которыми обычно публика поощряет и поддерживает матадоров, исполнителей фламенко, актеров.

Эти, а также ряд других, более частных приемов позволяют сделать вывод о глубокой укорененности новаторского по своей сути балета в испанской театральной традиции. Обращение к старинным художественным формам было одной из характерных примет и испанского Ренасимьенто, течения, к которо-

му принадлежал Фалья, и эпохи европейского модерна в целом, определивших многое в позиции Дягилева, и «неоклассического» периода в творчестве Пикассо, начало которому, как считает В. Мириманов, как раз положила работа для дягилевской антрепризы. Таким образом, в балете «Треуголка» возникает многоплановый жанровый и стилевой синтез, определяющий его сюжетное, композиционное, музыкальное и пластическое своеобразие.

Н. Е. Теплова (Монреаль, Канада)

ЯПОНСКАЯ КАЛЛИГРАФИЯ КАК ИНТЕРСЕМИОТИЧЕСКИЙ ПЕРЕВОД

В этом докладе мы предлагаем взглянуть на японскую каллиграфию с точки зрения переводоведения. Интерсемиотический перевод присутствует в японском языке с момента появления письменности (точно до сих пор неизвестно, когда «китайские буквы династии Хан» (кандзи) были завезены в Японию, но принято считать, что это произошло в V веке нашей эры). Отметим также, что впервые понятие интерсемиотического перевода было определено Р. Якобсоном как способ передачи лингвистического знака посредством нелингвистических знаковых систем. Разумеется, в период становления японской письменности передача была обратной: из нелингвистических образов (например, художественных изображений предметов) формировались лингвистические знаки (кандзи-пиктограммы). Со временем это одностороннее движение переросло в настоящий диалог между лингвистическими знаками и нелингвистическими знаковыми системами. Подобный интерсемиотический перевод особенно отчетливо наблюдается в японской каллиграфии.

Используемый нами термин «японская каллиграфия» («сёдо») не относится к понятию чистописания («сюдзи»), также существующему в японской культуре, а обозначает один из ведущих видов дальневосточного искусства, имеющий несколько стилей и направлений. Сегодня японская каллиграфия в основном использует идеограммы, наделенные глубоким философским смыслом, наталкивающим на созерцание и размышление.

Однако современная японская каллиграфия не является исключительно элитарным видом искусства, она присутствует и в повседневной жизни. Так, часто к мастерам-каллиграфам обращаются для рекламных целей, и результатом является не только притягивающий внимание остроумный текст, но и, например, визуальное воздействие путем использования не игры слов, а игры между лингвистическими (кандзи) и нелингвистическими знаками (живописью), то есть посредством интерсемиотического перевода.

Говоря о переводе, можно иметь в виду перевод как действие (например, «заниматься художественным переводом») и перевод как результат этого действия (например, «читать книгу в переводе»). Точно так же можно говорить и о японской каллиграфии. Однако если перевод-действие остается чаще всего недоступен для человека, им не занимающегося (шансы наблюдать в реальном режиме за работой переводчика, находящегося, например, в процессе перевода романа, крайне невелики), то процесс написания каллиграфии увидеть в Японии можно нередко. За движением руки мастера следят не только ученики (методика преподавания каллиграфии главным образом основана на подражании), но и зрители различных презентаций или перформансов.

В рамках этого доклада мы предлагаем три конкретных примера для анализа японской каллиграфии как интерсемиотического перевода. В частности, нас интересует следующий вопрос: является ли японская каллиграфия полилогом между лингвистическим знаком, живописью, музыкой и пластическим движением, или же она представляет собой симбиоз этих форм.

И. А. Трофимова (Казань)

ЦВЕТНОЙ СЛУХ И ЦВЕТОВОЕ МЫШЛЕНИЕ У ДЕТЕЙ. ЭКСПЕРИМЕНТЫ В КАЗАНИ

В нашей педагогической деятельности, связанной с музыкальным образованием, изначально значительное внимание уделяется синестетическому компоненту восприятия музыки, конкретно — цветному слуху и цветовому мышлению детей

(способность соотносить, со-представлять в цвете невидимые абстрактные явления) с последующим обращением к музыкальной графике — рисованию музыки в красочных предметных и беспредметных формах.

Первые творческие эксперименты в этом направлении были проведены нами в 1976 г. в рамках исследований студенческого конструкторского бюро (СКБ) «Прометей» Казанского авиационного института — известного творческого коллектива светомузыкантов под руководством Б. М. Галеева. Собственно, это была одна из первых научных работ автора — тогда еще студентки музыкального факультета Казанского государственного педагогического института. В содержание работы входило анкетирование школьников на предмет выявления закономерностей цветного слуха и цветового мышления.

Примечательно, что ранее в СКБ «Прометей» КАИ проводился анкетный опрос членов творческих союзов СССР (1967–1971 гг.). Анкета была разослана 25 000 человек. Цель опроса состояла в выявлении природы и закономерностей цветного слуха. По воспоминаниям Б. М. Галеева и И. Л. Ванечкиной, разработчиков анкеты, тематика опроса вызывала большое удивление респондентов своей необычностью и в особенности тем, что опрос проводился от СКБ авиационного института, а предназначался профессионалам в области искусства.

Обработанные анкетные данные членов творческих союзов страны принесли интересные результаты о природе возникновения слухозрительных синестезий, о степени их константности. И. Л. Ванечкина сообщала о проделанной в этом направлении работе в ряде докладов на научных конференциях. Так, на IV Всесоюзной акустической конференции в Москве (1968 г.), а затем в книге «Советские музыканты и светомузыка» (1973 г.) были представлены некоторые итоги анкетного опроса по выявлению закономерностей цветного слуха среди членов Союза композиторов СССР. На конференции «Свет и музыка», проходившей в Казани (1969 г.), докладывались данные анкетного опроса по выявлению закономерностей цветного слуха среди членов Союза писателей СССР.

В рамках дальнейшего развития этих исследований с конкретизацией задач был проведен и наш анкетный опрос, в котором цели были специально сужены, но зато с большей конкре-

тизацией вопросов и с обращением к другой социальной группе опрошиваемых — школьникам.

Исследование цветного слуха у учащихся имело целью получить достаточно достоверный материал для разработки принципов и методики анализа композиций музыкальной графики, так сказать, путем встречного исследования синестезий между отдельными элементами визуальных и слуховых воздействий.

Экспериментальные занятия были проведены в школе № 116 г. Казани. Было опрошено 460 учащихся 4–10 классов, представлявших две возрастные группы: подростковую и юношескую. Анкета состояла из 6 таблиц: ассоциации «чувства — цвет», «гласная буква — цвет», «тембр — цвет», «цифра — цвет», «месяц — цвет», «день недели — цвет». Первые три группы ассоциаций имеют отношение к цветному слуху, остальные к цветовому мышлению. Младшие школьники ввиду сложности заполнения таблиц анкеты проходили тематическое собеседование и устный опрос.

Анализ анкеты в целом показал, что практически все учащиеся отличаются цветным слухом и цветовым мышлением. В слухозрительных ассоциациях прослеживались определенные статистические закономерности. Основным посредником в возникновении цветовых ощущений выступает эмоция. Без конкретизации содержания эмоций данные оказались следующими:

АССОЦИАЦИИ «ЧУВСТВА — ЦВЕТ»

Радость — красная (53%) и голубая (26%)

Огорчение — черное (30%), серое (28%)

Гнев — черный (40%), серый (10%), красный (10%)

Восторг — красный (21%), голубой (20%), оранжевый (15%)

Страх — черный (27%), серый (18%), белый и коричневый (11%)

Отвага — красный (24%), синий (15%), оранжевый (12%)

Скука — серая (35%), желтая (15%), зеленая (11%)

Удивление — оранжевый, желтый, голубой, синий (по 15–16%)

Любопытство — желтый (18%), оранжевый и зеленый (14%), голубой (12%), фиолетовый (11%)

Недоумение — фиолетовый (16%), коричневый (14%), серый (11%).

Каждая группа указанных выше ассоциаций также показала свои результаты. Опуская конкретные процентные соотношения, отметим ниже общие данные.

Ассоциации «месяц — цвет» в восприятии школьников связаны в основном с пейзажем и эмоциональной оценкой месяцев учебного года (с сентября по май) и каникул. Также и цветовые ощущения дней недели связаны с эмоциональной окраской, восприятием учебного расписания, отдельных уроков, свободных от учебы дней (например, воскресенье — красный цвет (94%). В цветовом восприятии цифр наблюдается большой разброс, за исключением цифр от 1 до 5, которые символизируют школьные отметки (конечно, 5 — красный (почти 100%). Окраска гласных в основном связана с языковым обозначением названия цвета, а по фоническому качеству заметнее всего проявляется соотношение по светлоте. Цветовые ассоциации тембров подтверждали наличие общезначимой связи между регистром в музыке и светлотой изображения. Низко звучащие тембры связывались учениками с темными цветами спектра (черным, серым, синим), а тембры высоких регистров — со светлыми цветами (белым, голубым, желтым).

В целом исследование показало, что при анализе цветного слуха и цветового мышления следует учитывать в каждом конкретном случае пути возникновения возможных ассоциаций и, исходя из этого, вскрывать, какого содержания факторы лежат в их основании — социальные, психологические.

Результаты проведенного анкетирования были оформлены в научную работу и представлены на Всесоюзный конкурс студенческих научных работ (Москва, 1976 г., 1 место). Данные анкетирования получили теоретическое осмысление в дипломной работе «Использование слухозрительных синестезий в процессе обучения музыке в общеобразовательной школе» (1977 г.). Несколько позднее результаты были заявлены в виде доклада «Анкетный опрос по изучению «цветного слуха» среди школьников» с последующей публикацией тезисов на Всесоюзном форуме светомузыкантов, проходившем в Казани в 1979 году.

В последующие годы изучение цветного слуха было продолжено и выборочно проводилось с учащимися детских художественных и музыкальных школ, студентами музыкального и художественного училищ, учащимися профтехучилищ г. Казани. Анкетирование предшествовало занятиям с рисованием музыки, настраивало учащихся на практическое, творческое исполь-

зование возможностей цветного слуха и цветового мышления в восприятии музыкальных произведений.

Полученные результаты позволили приступить к эксперименту по рисованию музыки.

С. В. Тюленев (*Дарем, Великобритания*)

МЕЖСЕМИОТИЧЕСКИЙ ПЕРЕВОД: МУЗЫКАЛЬНЫЕ ТЕМБРЫ В СЛОВЕСНОМ ВЫРАЖЕНИИ

В 1959 г. Роман Якобсон опубликовал небольшую по объему, но оказавшуюся очень влиятельной в истории семиотики и переводоведения статью «О лингвистических аспектах перевода» («On Linguistic Aspects of Translation»). В ней он предложил классификацию перевода, которая включала в себя помимо двух видов языкового перевода (внутри- и межъязыковой) межсемиотический перевод. Якобсон не разработал эту классификацию, в статье остановившись лишь на некоторых проблемах межъязыкового перевода. Межсемиотический перевод, перевод, осуществляемый между различными семиотическими системами, до сих пор еще мало разработан, в том числе потому, что изучение его требует междисциплинарного подхода, а значит, специализации исследователя (или исследователей) одновременно в нескольких семиотических системах. Данная работа ставит своей целью сделать еще один шаг в разработке теории межсемиотического перевода.

В докладе речь пойдет о переводческом взаимодействии двух семиотических сфер — музыки и языка. Я проанализирую проблему описания словесными средствами тембров музыкальных инструментов в двух авторитетных учебных пособиях по оркестровке, а именно: в «Основах оркестровки» Н. Римского-Корсакова и «The Study of Orchestration» S. Adler'a. Я специально беру два учебника в их оригинальных, а не переведенных версиях, чтобы сосредоточиться на проблемах межсемиотического перевода и исключить влияние межъязыкового перевода, который неизбежно усложнил картину. Меня интересуют прежде всего способы вербального выражения музыкальных по своей природе (а значит, не сводимых до конца к слову) феноменов.

Я сосредоточусь на двух аспектах:

1. Как словами передается многообразие музыкальных тембров, чтобы стали понятны принципы соединения их в оркестровом ансамбле, их предпочтительные и нежелательные сочетания? Как обосновываются рекомендации для комбинаций инструментов в зависимости от стоящих перед оркестратором художественных задач с опорой на слово? И насколько при этом авторам пособий удастся (или не удастся) избежать *субъективного импрессионизма*?

2. Как они стараются уйти от *коннотативности* в словесном описании тембров, например, когда речь заходит о менее благозвучных (по тем или иным параметрам) регистрах музыкальных инструментов, которые, однако, вполне могут быть использованы в оркестровке?

Ясность «перевода» музыкальных явлений в лингвистические единицы особенно важна для учебных пособий, которыми являются избранные тексты. В них, в отличие, например, от музыковедческих и журналистских словесных описаний музыкальных произведений, особой заботой авторов является максимальная четкость описаний, уход от сведения этих описаний к собственным, субъективным ассоциациям. При этом важно учесть, что когда Римский-Корсаков писал свое пособие, он мог рассчитывать лишь на ясность своих словесных объяснений музыкальных тембров и на нотные образцы (в его случае из его собственных произведений). Адлер имел уже значительное преимущество: он создавал свой учебник, имея возможность не только описать словесно (на английском языке) музыкальные явления и показать их в нотных образцах, но и приложить компакт-диски с записями многих из приведенных в его тексте образцов. Его словесные «переводы» музыкальных тембров могут быть сопоставлены с оригиналом (ср. двуязычные издания литературных переводов).

Методологически анализ будет построен на соединении достижений переводоведения в изучении приемов перевода. Это поможет лучше структурировать мой анализ, так как переводоведение — это наука, которая, сосредоточиваясь, впрочем, почти исключительно на проблемах межъязыкового перевода, далее других научных направлений, изучающих различные типы перевода, продвинулась в каталогизации приемов перевода и кон-

цептуального аппарата анализа перевода как процесса, с одной стороны, и продукта, с другой. Иными словами, опора на переводоведческие методы анализа перевода поможет мне избежать моего собственного субъективизма.

А. У. Уланова (Санкт-Петербург)

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ И НАРОДНОЙ ТРАДИЦИЙ В БАЛЕТЕ-ОРАТОРИИ «МАТЕРИНСКОЕ ПОЛЕ» К. МОЛДОБАСАНОВА

Киргизский балет прошел сложный эволюционный путь: от простейших сценических форм, от танцев в музыкальных драмах и операх до больших и сложных национальных классических балетов, чему в немалой степени способствовало успешное освоение художественного опыта, традиций русского, советского и мирового хореографического театра.

Автором рассматривается особенность формирования музыкально-театрального искусства Киргизии после Великой Октябрьской социалистической революции. В этот трудный момент в разных видах искусства реальной стала проблема стилевого взаимодействия, стилевой интеграции культуры европейской с национальными типами культур. Данная проблема анализируется на основе балета-оратории «Материнское поле», где композитор К. Молдобасанов соединил танцевальное искусство с мощным звучанием хора, ариями, драматическими монологами

Балет-оратория «Материнское поле» написан по одноименной повести Ч. Айтматова, где синтез культур Востока и Запада преломляется особенно самобытно.

Как показывает творческий опыт композиторов-новаторов, эволюция жанра (балет, опера, оратория, кантата и т. д.) и взаимодействие несхожих жанров искусства постепенно приводят к созданию синтетических новых жанровых образований. Думается, своеобразная композиционная структура повести подсказала К. Молдобасанову совершенно новое синтетическое жанровое решение темы. Композитор оригинально решает проблему

взаимодействия различных жанров, форм и видов искусства в балетном спектакле, что особенно проявляется в сложном процессе синтезирования балетного, ораториального и симфонического жанров на национальной почве, а также взаимодействия с другими видами искусства (драматический театр, литература).

Е. Н. Устюгова (Санкт-Петербург)

ПРОБЛЕМА СИНТЕЗА ИСКУССТВ: ОТ РОМАНТИЗМА ДО АВАНГАРДА

Эстетика обращается к теоретической разработке проблемы синтеза искусств в связи с возникновением новой мировоззренческой парадигмы, выстраивающей образ всеобъемлющей целостности. Идея синтеза искусств служила средством воссоединения разрозненных сторон культуры и реальности и стимулирования интеграционных процессов, ей отводилась функция предваряющего образного представления культурно-мировоззренческой целостности. Синтез искусств стал теоретически осмысливаемой проблемой в XIX веке в эпоху романтизма. Универсализм романтического мировоззрения нашел выражение в идее *синэстезии* и концепции *Gesamtkunstwerk* (Вагнер). Художественный синтез романтизма и символизма транслировал глобальную гармонию мироздания, выявляя соответствия, взаимосвязи и взаимные дополнения различных форм, цветов, звуков, ритмов реального мира. Космологический мировоззренческий универсализм романтизма и символизма определил отношение к проблеме синтеза искусств раннего авангарда. Исследование взаимодействия пространственных и временных искусств (живописи, музыки, поэзии, танца, театра) было направлено на открытие их общего «внутреннего смысла». При этом К. Малевич видел задачу супрематизма в воплощении целостности бытия как абсолютной неделимости и неопределенности, а В. Кандинский исследовал воздействие разных видов искусства на человеческую психику ради умножения художественной силы многообразного эмоционального воздействия на человека и осуществления диалога творчества и восприятия искусства.

Второе крыло авангарда обращалось к теории синтеза искусств, исходя из идеи целостности жизненной реальности. Наиболее отчетливо это проявилось в дадаизме, который провозгласил своей целью создание новой формы жизни и новой эстетики жизни. Дадаизм создает особый синкретичный язык, приемами которого являются как наложение языков разных искусств, так и синтез текстов, звуков, физических образов, форм, механических эффектов, масок. Тяга к синтезу различных видов искусств в рамках одного произведения становится фундаментом эстетической платформы Баухауса («тотальная архитектура», «тотальный театр».)

Главное различие подходов к синтезу искусств концепций мировоззренческого универсализма (романтизм, символизм, Кандинский, Малевич) и социально-практического авангарда (дадаизм, Баухаус) состоит в отношении к художественной и культурной ценности произведения. В первом случае синтез расширяет творческие потенциалы (смысловые и рецептивные) художественной и эстетической выразительности, а во втором — синтез влияет не на эстетическое и художественное сознание, а конструирует реальные формы жизни и измеряется эффективностью живого действия нового типа социо-антропологической практики.

Д. А. Ушакова (Владимир)

ПРОБЛЕМА ИНДИВИДУАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО СТИЛЯ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Интерпретируя музыкальное произведение, каждый профессиональный исполнитель сталкивался с проблемой индивидуального стиля. В наши дни работа музыканта — интерпретатора все чаще сводится к скрупулезной шлифовке технического мастерства, к поиску средств для раскрытия композиторского замысла в произведении. Конечно, для истолкователя чужого композиторского творчества такая работа необычайно важна, но и не менее важен поиск и проявление индивидуального стиля в исполнительской трактовке.

Исследуя проблему индивидуального исполнительского стиля, отметим, что музыковеды соотносят индивидуально-стиле-

вые качества с личностно-психологическими особенностями исполнителей. Такую попытку классификации исполнительских стилей делал Д. Рабинович. Он выделяет виртуозный, эмоционалистский, рационалистический и интеллектуальный тип исполнения, при этом справедливо отмечая, что такая классификация весьма абстрактна и чистых типов не существует. Подобную классификацию делал Мартинсен, выделяя статический (классический), экстатический (романтический) и экспансивный (экспрессионистический) исполнительский стиль.

А. В. Малинковская отчетливо разграничивает два понятия: индивидуальность исполнителя и индивидуальный стиль исполнителя. Индивидуальность исполнителя в музыкально-исполнительской деятельности проявляется спонтанно, интуитивно, иррационально. Те или иные проявления психофизиологических особенностей личности можно выявить в игре почти у каждого профессионально занимающегося музыкой исполнителя. Даже в игре малоопытного учащегося педагоги обнаруживают индивидуальные особенности и свойства темперамента, проявляющиеся в основном через его интересы к тем или иным сочинениям, композиторам, а также непосредственно через комплекс его музыкальных способностей.

В индивидуальном стиле исполнителя, в отличие от индивидуальности исполнителя, стилевая узнаваемость и идентичность осознанно и целенаправленно создается и совершенствуется им самим на основе художественного мировоззрения, духовно-нравственных, эстетических и ценностных устоев. «Важная роль в этом процессе принадлежит способности артиста к рефлексии, к профессиональному самоанализу и к тому, что можно назвать самопрограммированием». А. В. Малинковская приходит к выводу, что в формировании индивидуального исполнительского стиля важнейшая роль принадлежит методу творческой работы, именно от метода зависят пути становления музыкального мышления и сознания музыканта — интерпретатора. В отличие от индивидуальности исполнителя, индивидуальный стиль создается, совершенствуется и эволюционирует.

Ведущую роль в формировании индивидуального исполнительского стиля исследователи отдают идейно-художественному замыслу в интерпретации музыкального произведения. Именно здесь откристиаллизовываются художественные идеи, создается

индивидуальный вариант трактовки сочинения. Поиск оптимального исполнительского варианта превращает работу интерпретатора над композиторским замыслом в подлинное творчество. О. Шульпяков отмечает, что представление о будущей интерпретации базируется на художественном и жизненном опыте и идейном кругозоре музыканта. Но очень важно, чтобы понимание опыта не превращалось в конгломерат механически сцепленных сведений, воспроизводящихся с неизменным постоянством. Индивидуальная интерпретация должна создаваться как «гибкая, подвижная система, представляющая собой сплав идей, мыслей, чувствований и стремлений данной личности». Именно она образует психическую среду, рождающую замысел.

В рамках данного доклада стоит отметить исполнителей — экспериментаторов, которые вопреки устоявшимся традициям целенаправленно ищут новые интерпретаторские концепции. Это связано с осознанием исчерпанности существующих трактовок, с новыми возможностями инструментария и современными потребностями музыкального общества.

Таким образом, в данном докладе мы рассмотрели некоторые факторы, имеющие важное значение в формировании индивидуального исполнительского стиля в интерпретации музыкального произведения. А именно: индивидуальность исполнителя, основывающаяся на личностных, психофизиологических качествах, индивидуальный стиль, создающийся и совершенствующийся самим исполнителем на основе художественного мировоззрения, духовно-нравственных, эстетических и ценностных устоев, а также художественный замысел, составляющий основу индивидуальной трактовки музыкального произведения.

Наталья Хардинг (Кембридж, Великобритания)

КАК ЭТО НАЧИНАЛОСЬ: СИНТЕЗ ИСКУССТВ
В АНГЛИЙСКОМ БАЛЕТЕ КОНЦА 1920-х — НАЧАЛА 1930-х
(ПО СТРАНИЦАМ БРИТАНСКИХ ГАЗЕТ)

Автор показывает синтезирующую роль английского балета через призму культуруориентированного контента британских газет 1930-х годов. Однозначно, что музыка являлась

определяющим фактором в балетном театре, но в то же время огромное влияние на него оказывали литература и живопись. В Великобритании связь балета с литературой носила очень тесный характер, равно как и передовые общественные течения обусловили прогрессивное развитие балетного национального театра и его значительное место в национальной культуре. Контент-анализ британской прессы того времени также демонстрирует огромное эстетическое влияние балета русской эмиграции первой волны на развитие британского балета, которое проявилось в жанровых и стилевых взаимодействиях в истории обеих культур.

Английский балетный театр прошел сложный путь развития. Поскольку собственного балета в первой четверти XX века в Англии не было, он, в отличие от русского балета, не был связан с поисками только внутри хореографического искусства. Все будущие звезды английского балета начинали в русских балетных театрах, таких как «Ballet Russes» Дягилова, балет Павловой и других. Литературно-художественные направления, музыка, нововведения в живописи и драматическом театре — все по-своему оказало влияние на становление и дальнейшее развитие английского балета, начинавшего как «Vic-Wells» и ставшего впоследствии «Royal Ballet». Одним из первых, чисто английских балетов стал балет под названием «Job» (или «A Masque for Dancing»), представляющий собой одноактный балет, впервые поставленный в театре «Vic-Wells» в 1931 г. Сюжет и либретто для балета были предложены ученым-химиком и биографом Джеффри Кейнс, не имевшим к тому времени никакого отношения к балету. Композитор Ральф Уильямс написал к нему музыку, дирижером которой стал Константин Ламберт. Хореография была поставлена Нинет де Валуа, балериной и управляющей балетного театра, единственной из всех имеющей профессиональное отношение к балету. Что касается декораций, то для их оформления к балету «Job» была привлечена совершенно неожиданная для балетного дизайна английская художница Гвендолен Рэверет (внучка Ч. Дарвина), резчица по дереву, которая до этого также никоим образом не была связана с балетом. Предполагают, что ее книга «Изучение фигуры» вдохновила на создание декораций к балету.

Практически параллельно балету «Job» в Лондоне был поставлен еще один балет-картина, как его называли многие критики. Газета «Manchester Guardian» писала: «Новую работу «Амфион» в «Ковент-гарден», продюсером которой является мадам И. Рубинштейн, можно назвать разными именами — это и сценическая кантата, драматическая поэма (или аллегорическая картина), а также балет. В нем сочетаются все виды искусства, даже архитектура. Но, хотя это и различные музы, собранные воедино, <...> мы не должны сомневаться, что все они представляют собой новый художественный синтез. Поэма Поля Валери составляет ее основу, декорации Александра Бенуа являются прекрасным фоном, хореография Массина дает всему жизнь, а Артур Хоннегер связывает все это музыкой, которая сразу же становится доминирующей» («Manchester Guardian», July 1931. P. 16). Синтез всех искусств в английском балете, чему способствовало, начиная с 1930-х гг., привлечение к нему лучших эстетических сил не только Англии, но и России, способствовал успешному его развитию.

Из этого контента мы уже встречаем имена представителей русской культуры. Русский балет, а точнее пропаганда его в Англии, способствовал зарождению здесь балетного искусства. Решающее значение в области пропаганды отечественного балета за рубежом сыграла, конечно, антреприза С. П. Дягилева, существовавшая в 1909–1929 гг. Русские эмигранты — танцовщики, балетмейстеры — основали множество частных балетных школ в Англии, где активно пропагандировались достижения русской школы классического танца. Например, частные студии С. А. Астафьевой, А. М. Павловой, участие Н. Сергеева в школе «Vic-Wells» и др. Русский балет стал как бы эпицентром возникновения и быстрого распространения академического танца в Англии.

Уникальность балетной эмиграции заключается в том, что Россию покинула большая часть балетмейстеров, танцовщиков. Можно смело говорить о великом исходе служителей балетного искусства из русских театров. Балетная эмиграция в Англии кратко представлена в книге Е. Б. Кудряковой «Российская эмиграция в Великобритании в период между двумя войнами» (М., 1995).

Сам русский балет в эти годы, даже функционируя в экстремальных условиях эмиграции, особенно в Англии, сумел объективно достичь пика в своем развитии, поскольку все составляющие балета оказались представлены признанными лидерами

отечественного искусства — Л. С. Бакстом («Спящая принцесса» в 1921 г., лондонский театр «Альгамбра»), Н. Г. Сергеевым, Л. Лопуховой, В. М. Нижинским, А. М. Павловой, И. Ф. Стравинским, М. М. Фокиным (так называемый второй этап развития английского балета), а также английскими деятелями — Н. де Валуа, Ф. Эштоном, Р. Уильямсом Г. Рэверет и многими другими.

1930–1939 годы представляют собой период становления и наибольшего подъема английского балета — не только благодаря усилиям английских хореографов и танцоров, но и при активном участии русской балетной эмиграции. Уникальность этого явления, причины столь бурного расцвета каждого из компонентов балета, кроются в их оптимальном синтезе. Лучшие мастера своего дела обогатили каждую составляющую балета.

М. Н. Цветаева (Санкт-Петербург)

ПРОБЛЕМЫ ДУХОВНО-ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ЦЕЛОСТНОСТИ И ХРАМОВОГО СОЗНАНИЯ КАК ОСНОВЫ СИНТЕЗА ИСКУССТВА: ОТ ЯЗЫЧЕСТВА ДО АВАНГАРДА

В представленном докладе речь пойдет о теоретико-методологических основаниях синтеза искусств как духовно-эстетической целостности, актуальной для анализа классического и современного искусства. В основе рассуждений лежит понятие богочеловеческого организма искусства и культуры, связи храмового сознания с религиозно-философскими представлениями разных народов и эпох, выраженных в художественных формах от язычества до авангарда. Для понимания важнейших аспектов синтеза искусств необходимо обратиться к анализу архетипов сознания, мифопоэтического и синкретического мышления, выявить основные богословско-эстетические положения, проявленные в принципах **троичности, духовно-душевно-телесной организации памятника**. Обращение к христианской онтологии и антропологии позволяет соединить духовно-эстетические и исторические этапы, увидеть их органическое и антитезное родство. Проблемы синестезии и синтеза искусств в музыкальном искусстве, литературе, изобразительном искусстве, театре, кино, архитектуре и дизайне основываются на антропологиче-

ской целостности, проявленной в невербальном языке и органах чувств. Принципы целостности и троичности бытия, проявленные в искусстве (от древних мистерий до современных практик перформанса), говорят об извечной связи с ритуалом, магико-эстетической деятельностью, в контексте которых горизонты искусствоведческого анализа позволяют представить памятник как эволюцию духовной жизни народа (язычества, христианства, философии Нового времени, постмодернизма). Исследуя религиозно-философское и теоретическое основание синтеза, мы обращаемся к знаменитой триаде **Истины, Блага и Красоты**, в которых отражается дух и психология времени, психологии героя, образы чувственно-телесного бытия, проявленные в визуальной структуре — категории стиля, сюжете, невербальном языке, символике цвета, света и пространства. И при всей многогранности языка искусства, по сути, образно-изобразительная система направлена на познание либо **Гармонии**, органической целостности мира, либо — дисгармонии бытия.

К основным сферам, лежащим в основе анализа синтеза художественной культуры, относятся следующие планы: сотериологический, литургический, онтологический, символический, нравственно-психологический и анагогический. Все они в той или иной мере проявляются в религиозно-синкретическом мышлении. Некоторые из них широко известны в искусствоведческой науке, другие требуют совместных усилий научного сообщества. Искусствоведческий анализ, формально-пластические и цветовые решения художественного произведения позволяют выявить мировоззренческие границы и горизонты, «символ веры» каждой эпохи и «изма», дают ключ к пониманию целостности или «развоплощения» личности, как классического, так и неклассического языка культуры. В данном ракурсе на глубинном уровне устанавливаются связи искусства с проблемами художественной антропологии, психологии творчества, нейробиологии и «нового визуального опыта». Пространственно-временные и светоцветовые символы в различных жанрах отражают специфику духовно-душевного опыта художника, его метафорического сознания. Таким образом, исследование синтеза культуры направляет к познанию Первообраза, «райскости, логосности и иконичности» бытия. Теоретические положения доклада будут проиллюстрированы на примерах истории искусства.

Д. А. Целиков (Санкт-Петербург)

ПРОБЛЕМА СИНЕСТЕЗИИ В КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ: ИСТОРИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ

Музыкальная синестетика знаменитого кинорежиссера Сергея Эйзенштейна — феномен актуальный и востребованный в современном кинематографическом искусстве. С. Эйзенштейн отмечал, что использовать звук в кинематографе необходимо в режиме контрапункта, а не прямого соответствия событиям, происходящим на экране. Для своей концепции С. Эйзенштейн применял различные названия: звукозрительный контрапункт, вертикальный монтаж, монтаж аттракционов, каждое из которых раскрывало особенности феномена синестезии, присущего кинематографическому искусству. Практическим и теоретическим руководством для осмысления синестезийных особенностей кинематографа стали фильм С. Эйзенштейна «Александр Невский» и комментарии к нему, изложенные в статье «Вертикальный монтаж». Визуально-звуковая партитура выявляет «движения музыки и глаза по линиям пластической композиции», подчеркивая их совпадение и выявляя «общий жест» или «единый композиционный ключ», который является своеобразным визуально-музыкальным кодом, определяющим эстетические характеристики фильма. Подробно данный эффект рассматривал в своих теоретических работах Василий Кандинский, подчеркивая значение звукозрительной симфонии.

С. Эйзенштейн отмечал, что будущее монтажа заключается в музыкальной композиции, подчеркивая ее первостепенное значение для анализа любого произведения кинематографического искусства. Такой подход включал не только анализ контрапункта голосов-партий, но и крупных планов, рассматриваемых как музыкальные лейтмотивы и цветовые тональности. По мнению Б. М. Галеева и Н. П. Коляденко, звукозрительный контрапункт С. Эйзенштейна становится особенно востребован при музыкально-ведческом анализе современного абстрактного кино, авторского, поэтического и интеллектуального кинематографа.

Монтаж в качестве принципа ритмически организованного соположения частей для С. Эйзенштейна был основным приемом современного искусства, т. е. не только кинематографического, но и любого другого. Постепенно великий режиссер и

теоретик пришел к пониманию монтажа не только как главного выразительного средства киноискусства, но и как комплекса композиционных принципов построения фильма, «строения вещей», определяющих идейную содержательность и стилистику, авторскую индивидуальность кинорежиссера. Значительный интерес представляют размышления С. Эйзенштейна о монтаже в литературе, театре и изобразительных искусствах. Все чаще он обращается к синтезу, к тайне сочетания в едином произведении искусства различных средств, приемов, возможностей воздействия на человека. В 1938 г. он начинает работать над небольшой по объему статьей «Монтаж 1938», в которой подводит итоги своих многолетних экспериментов и размышлений. Статья была опубликована в журнале «Искусство кино» (1939, № 1), а затем в монографии Л. В. Кулешова «Основы кинорежиссуры» (1941).

Наиболее важным в синестетике С. Эйзенштейна является его попытка теоретической формулировки и практического воплощения в киноискусстве тех законов, которые опираются на логические и художественные типы мышления, учитывая их различие; кроме того, им подчеркивалась особая значимость мышления дологического, интуитивного, основу которого составляет «слиянность образов, апеллирующих к самым разным чувствам» или синестезия.

Е. М. Шабшаевич (Москва)

ТОЛСТОЙ И ЧАЙКОВСКИЙ: ВИРТУАЛЬНЫЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ДИАЛОГ В БАЛЕТНОМ ЖАНРЕ

В докладе рассматривается роль музыки П. И. Чайковского в трех выдающихся отечественных и зарубежных балетных спектаклях на сюжет романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина»: Большого театра, 1972 (либретто Б. Львова-Анохина, музыка Р. Щедрина, хореография Н. Рыженко, В. Смирнова-Голованова, М. Плисецкой), Театра балета Б. Эйфмана, 2005 (балетмейстер-постановщик Б. Эйфман, музыка из произведений П. И. Чайковского) и Дж. Ноймайера (хореограф-постановщик Дж. Ноймайер, музыка из произведений П. И. Чайковского, А. Г. Шнитке, Кэта Стивенса, первая постановка в Гамбурге, 2017).

Несмотря на то что Л. Н. Толстой и П. И. Чайковский были современниками, их творческие пути, к сожалению, не пересекались. Однако много лет спустя искусство XX–XXI веков обнаружило параллели художественных систем великих классиков русской литературы и музыки. Наиболее очевидно это проявилось в балетных интерпретациях одного толстовского произведения — «Анны Карениной», лирико-психологической направленностью столь близкого Чайковскому и, в силу тех же причин, столь подходящего в качестве сюжетной основы для балетного жанра.

Музыка Чайковского используется авторами балетов не в равной мере: у Эйфмана она безраздельно господствует (здесь важен отбор сочинений и их сочетание), у Щедрина это часть собственной партитуры (в виде цитат и аллюзий), у Ноймайера произведения Чайковского вступают в стилистический диалог с современной академической и популярной музыкой.

Каждый из спектаклей расставляет свои акценты в трактовке главных образов романа. Безусловно, центральной является линия Анна — Вронский — Каренин, но углы и стороны этого любовного треугольника рассматриваются с разных точек зрения, порой неожиданных. Так, у Ноймайера Вронский и Каренин оказываются чуть ли не двойниками. В фокусе внимания некоторых балетов находится также линия Анна — светское общество, у Щедрина она вообще выходит на первый план.

Несмотря на несходство образных и идейных толкований, все авторы спектаклей так или иначе используют основные свойства образной системы и принципы музыкальной драматургии Чайковского, базирующиеся на симфоническом методе. Таким образом, можно утверждать, что музыка Чайковского не просто входит в художественное пространство балетов на сюжет «Анны Карениной», но в той или иной степени моделирует его.

И. С. Юхнова (Нижний Новгород)

МУЗЫКА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ СУХБАТА АФЛАТУНИ

В докладе рассматривается тема музыки, образы композиторов и музыкальные отсылки в трилогии Сухбата Афлатуни «Поклонение волхвов».

Поэтику писателя определяют как поэтику палимпсеста, так как в его произведениях появляются частые отсылки как к литературным, так и к музыкальным произведениям. Упоминание имен композиторов и их творений в произведениях писателя выполняет функцию «чужого сюжета». В «Ташкентском романе», например, это прямая апелляция к «Волшебной флейте» Моцарта и, шире, к венским классикам, а лейтмотивом через весь роман проходит «К Элизе» Бетховена; с помощью данной отсылки намечается линия неосуществленной любви, которая будет пронесена отцом героини через всю жизнь. В трилогии «Поклонение волхвов» особый интерес в музыкальном отношении имеет последний роман «Балтасар», действие которого происходит в 1973 г. в вымышленном восточном городе Дуркенте. Главным героем романа является композитор-авангардист, которого пригласили в его родной город из Ленинграда, чтобы организовать фестиваль современной музыки в честь тысячелетия города.

Многочисленные упоминания музыкальных произведений разных форм в романе обусловлены профессией главного героя и тем, что действие связано с музыкальным театром и подготовкой к фестивалю. В романе упоминаются как реальные оперы и балеты («Травиата», «Лебединое озеро», «Царь Эдип» Стравинского и др.), так и несуществующие, но вызывающие стойкое ощущение, что они могли бы существовать. Так, например, в репертуаре местного музыкального театра есть опера «Проделки Гульсары». Между тем такого произведения нет, а узнаваемость достигается за счет контаминации нескольких названий известных произведений, написанных на восточном материале: это повесть Ч. Айтматова «Прощай, Гульсары», опера С. Юдакова «Проделки Майсары», премьера которой состоялась на сцене театра оперы и балета им. Алишера Навои в Ташкенте в 1959 г. и стала постоянной в репертуаре театра, а также популярной музыкальной комедии «Проделки Ханумы».

Одним из центральных в произведении становится конфликт, восходящий к «маленькой трагедии» Пушкина «Моцарт и Сальери», который усугубляется тем, что завистником оказывается учитель главного героя. Николай Триярский — талантливый композитор-авангардист. Его учитель Рудольф Карлович Бежак растратил свой талант на исполнение социального заказа, пре-

дав и своих учителей, и отказался от музыкальных идей, которые питали его в юности. Он, в детстве сидевший на коленях Малера, закончивший Венскую консерваторию, ученик А. Шёнберга, создает культовую для советского Дуркента оперу «Прощай, паранджа!». Именно ему принадлежит своего рода «философия зависти». Он говорит: «Зависть — вот основа развития музыки. Вот ее двигатель. Всю историю музыки следует переписать как историю развития зависти. Своеобразия зависти в каждую конкретную эпоху».

Николай Триярский создает симфонию, в четырех частях которой «должна была уместиться вся история музыки». Произведение прозвучит один раз, но спасет мир от войны. Этим самым Сухбат Афлатуни воплощает мысль Платона о космическом значении музыкальной гармонии.

О. В. Ярош (Красноярск)

СЛУХО-ЗРИТЕЛЬНЫЕ СИНЕСТЕЗИИ В МУЗЫКЕ КОМПОЗИТОРОВ-РОМАНТИКОВ

Особенности творческого процесса композиторов-романтиков во многом определяются его направленностью на активное взаимодействие разных чувственных модальностей, что подтверждает значимость феномена синестезии для романтического музыкального искусства. В настоящем докладе мы рассмотрим один из аспектов данного феномена — зрительно-звуковые ассоциации, связанные с воплощением визуально-живописного начала в романтической музыке.

Как известно, XIX век — золотой век музыкального искусства — был ознаменован небывалым расцветом его выразительных возможностей, обновлением музыкального языка, большим количеством открытий, призванных выразить новое содержание. Музыка композиторов-романтиков убеждала в том, что может говорить не только об общезначимом и возвышенном, но и раскрывать те впечатления, которые составляют жизнь простого человека во всем их многообразии и конкретности. Творчество практически всех композиторов-романтиков отличает активный интерес к окружающей жизни, самым различным жизнен-

ным явлениям, которые они стремились запечатлеть в своей музыке, перевести их на язык звуков.

Особое значение в их творчестве имеет тема природы, которая раскрыта ими настолько многообразно, что охватывает, пожалуй, все природные явления, созерцаемые человеком. Образы природы в романтической музыке не только способствуют созданию поэтичных музыкальных картин, детализирующих художественный образ, воссоздающих окружающую героев обстановку действия, но с их помощью композиторы выражают глубинные смыслы, раскрывающие либо оттенки настроений, либо важные концептуальные аспекты целостного содержания произведения. Важно подчеркнуть, что запечатление природных образов, расширившее возможности музыкальной изобразительности, свойственно как инструментальным, так и вокальным сочинениям романтиков.

Другая сфера их творчества, обусловленная значимостью зрительно-звуковых ассоциаций, связана с жанром музыкального портрета, с открытыми ими возможностями музыкального языка воплощать яркие и точные портретные характеристики разных персонажей, особенные черты их облика и психологических состояний.

Еще одна сфера музыкального искусства романтиков, в которой зрительно-звуковые синестезии проявляют себя достаточно ярко, — это программная музыка, основанная на синтезе с другими видами искусств: литературой, театром и изобразительным искусством. В творчестве разных композиторов этот синтез проявляет себя по-разному. Если Шуман, многие сочинения которого возникли под влиянием литературных произведений, как правило, избегал прямой изобразительности и конкретности, прибегая к более обобщенному воплощению вдохновивших его образов, то в музыке Листа и Берлиоза можно наблюдать достаточно сильное воздействие литературности и живописности на музыкальный язык и форму их сочинений.

В настоящем докладе предполагается рассмотреть особенности проявления зрительно-звуковых ассоциаций в романтической музыке на ряде примеров каждой из представленных сфер.

Об авторах

Акпарова Галия Толегеновна — кандидат искусствоведения, профессор кафедры «Музыковедение и композиция» Казахского национального университета искусств (Астана, Казахстан)

Альпеисова Гульнар Туякбаевна — кандидат искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой «Музыковедение и композиция» Казахского национального университета искусств (Астана, Казахстан)

Байгоныс Айганым Оразовна — магистрант Казахского национального университета искусств (Астана, Казахстан)

Барнашова Елена Вячеславовна — кандидат филологических наук, доцент Национального исследовательского Томского государственного университета (Институт искусств и культуры НИ ТГУ)

Бегичева Ольга Викторовна — кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры Волгоградского государственного института искусств и культуры

Безоков Ярослав Александрович — магистр искусствознания (Новосибирск)

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 — старший преподаватель Российского государственного университета имени А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), Москва

Валиева Юлия Мелисовна — кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы Санкт-Петербургского государственного университета

Верхотурова Наталия Александровна — кандидат филологических наук, доцент кафедры английской филологии факультета иностранных языков Томского государственного университета

Висаитова Диана Рамзановна — аспирант Московского государственного института музыки имени А. Г. Шнитке

Ward Jamie — School of Psychology, University of Sussex (Brighton, UK)

Гендова Марья Юрьевна — кандидат искусствоведения, библиотекар Академии русского балета имени А. Я. Вагановой

Гернет Надежда Дмитриевна — старший научный сотрудник Харьковского национального университета имени В. Н. Каразина (Украина)

Гордеев Павел Анатольевич — кандидат философских наук, Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского, кафедра теоретической и социальной философии, Детская музыкальная школа № 5 (г. Саратов)

Григоренко Анатолий Юрьевич — доктор философских наук, профессор кафедры философии Ленинградского государственного университета имени А. С. Пушкина

Гусева Елена Семеновна — старший преподаватель Новосибирского национального исследовательского государственного университета (НГУ), кафедра истории, культуры и искусств Гуманитарного института НГУ

Данилкина Наталья Валерьевна — кандидат философских наук, координатор исследовательской группы Голландской исследовательской школы философии, Балтийский федеральный университет имени И. Канта (Калининград)

Девятко Екатерина Дмитриевна — аспирант кафедры истории музыки Петрозаводской государственной консерватории имени А. К. Глазунова

Дегтярева Марина Валерьевна — доктор филологических наук, профессор кафедры культурологии и журналистики гуманитарного факультета Вятского государственного университета

Day Sean A. — Department of English and Journalism, Trident Technical College (Charleston, South Carolina, USA)

Денисов Андрей Владимирович — профессор, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежной музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

Дин Шуюэ — кандидат искусствоведения, преподаватель Сычуаньского педагогического университета (КНР)

Дожина Наталия Ивановна — кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой теории музыки и музыкального образования Белорусского государственного университета культуры и искусств

Дулат-Алеев Вадим Робиртович — доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории музыки Казанской государственной консерватории имени Н. Г. Жиганова

Егоров Александр Александрович — докторант кафедры русской литературы Тартуского университета (Эстония)

Егорова Марина Алексеевна — кандидат искусствоведения, доцент Московского государственного института музыки имени А. Г. Шнитке

Егорова Марина Сергеевна — кандидат филологических наук, доцент кафедры древнерусского певческого искусства СПбГК имени Н. А. Римского-Корсакова

Елина Евгения Аркадьевна — доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка и культуры речи Саратовской государственной юридической академии

Ермакова Анна Александровна — аспирант, преподаватель кафедры русского и латинского языков Саратовского государственного медицинского университета имени В. И. Разумовского

Ермакова Нина Федоровна — кандидат филологических наук, доцент кафедры современного русского языка Московского государственного областного университета (МГОУ)

Зайцева Марина Леонидовна — доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры музыковедения, дирижирования и аналитической методологии Российского государственного университета имени А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), Москва

Заливадный Михаил Сергеевич — кандидат искусствоведения, научный сотрудник Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

Заславская Елена Александровна — преподаватель кафедры рекламы и PR-технологий Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского

Zultsetseg Erdenebileg — Magister/Doctorate, Teacher, Music School of Mongolian State University of Art and Culture

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

Казакова Ирина Борисовна — доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры философии, истории и теории мировой культуры Самарского государственного социально-педагогического университета

Калашикова Дарья Игоревна — студентка 5 курса Ростовской государственной консерватории имени С. В. Рахманинова

Калошина Галина Евгеньевна — кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры истории музыки Ростовской государственной консерватории имени С. В. Рахманинова

Камышикова Светлана Валентиновна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры инструментального исполнительства и музыковедения Омского государственного университета имени Ф. М. Достоевского

Кемова Ксения Сергеевна — аспирант Московского государственного института музыки имени А. Г. Шнитке

Клочкова Лилия Алексеевна — студентка 3 курса музыковедческого факультета Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

Клюев Александр Сергеевич — доктор философских наук, профессор кафедры музыкального воспитания и образования Института музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена

Князь Зоя Николаевна — аспирант Российской академии музыки имени Гнесиных

Козак Мария Васильевна — аспирант кафедры истории музыки Петрозаводской государственной консерватории имени А. К. Глазунова

Козлова Мария Михайловна — кандидат филологических наук, доцент кафедры социально-политических наук Санкт-Петербургского государственного университета телекоммуникаций имени М. А. Бонч-Бруевича

Колганова Ольга Викторовна — кандидат искусствоведения, научный сотрудник Российского института истории искусств (Санкт-Петербург)

Коломиец Галина Григорьевна — доктор философских наук, профессор кафедры философии и культурологии Оренбургского государственного университета

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

Кошелева Мария Александровна — аспирант кафедры истории музыки Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского (Красноярск)

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 политехнического 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 (Беларусь)

Кручинина Альбина Никандровна — кандидат искусствоведения, доцент, заведующая Научно-исследовательской лабораторией русской музыкальной медиевистики имени М. В. Бражникова СПбГК имени Н. А. Римского-Корсакова

Kruchten Sascha — Musicological Department, University of Osnabrück (Germany)

Лашенко Светлана Константиновна — доктор искусствоведения, доцент, заведующая сектором истории музыки Государственного института искусствознания (Москва)

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

Литвин Татьяна Валерьевна — кандидат философских наук, доцент, декан факультета философии, богословия и религиоведения Русской Христианской Гуманитарной Академии

Любимов Данила Вадимович — студент 2 курса композиторско-музыкального факультета Нижегородской государственной консерватории имени М. И. Глинки

Любимов Дмитрий Вадимович — студент 2 курса композиторско-музыкального факультета Нижегородской государственной консерватории имени М. И. Глинки

Лысенко Светлана Юрьевна — доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры искусствоведения, музыкально-инструментального и вокального искусства Хабаровского государственного института культуры

Максимова Анастасия Борисовна — кандидат исторических наук, доцент кафедры иностранных языков Казанского государственного энергетического университета, руководитель проектов ТО «Прометей»

Максимова Антонина Сергеевна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Петрозаводской государственной консерватории имени А. К. Глазунова

Маньковская Надежда Борисовна — доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник Института философии РАН

Маслова Анастасия Ивановна — студентка историко-теоретико-композиторского факультета Российской академии музыки имени Гнесиных

Мизюркина Ольга Владимировна — преподаватель ДМШ № 2 имени Е. Светланова (Новосибирск), лектор-музыковед Новосибирской государственной филармонии

Михайлова Марина Валентиновна — доктор философских наук, доцент, профессор Русской Христианской Гуманитарной Академии

Мишина Ирина Васильевна — кандидат культурологии, доцент, декан факультета психолого-социальной работы Санкт-Петербургского государственного института психологии и социальной работы

Начкебия Нина Дауровна — куратор образовательного проекта «Студия», ассистент художественного руководителя оперы Московского академического музыкального театра имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко

Нестеров Сергей Игоревич — кандидат искусствоведения, профессор кафедры дирижирования Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова

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

Новичкова Ирина Викторовна — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Российского национального музея музыки, доцент кафедры истории и теории музыки Института современного искусства (Москва)

Oehler Michael — Musicological Department, University of Osnabrück (Germany)

Оспанова Тогжан Умурзаковна — профессор кафедры музыковедения и композиции Казахской национальной консерватории имени Курмангазы

Oyunbadrakh Bayanjargal — PhD, Associate Professor, Academic Secretary, Music School of Mongolian State University of Art and Culture

Петрусева Надежда Андреевна — доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой теории и истории музыки Пермского института культуры

Пильд Леа — доктор философии по русской литературе (PhD), доцент по русской литературе, Тартуский университет (Эстония)

Плахотная Юлия Ивановна — кандидат филологических наук, доцент кафедры английского языка и литературы Российского государственного геометеорологического университета (Санкт-Петербург)

Плетнев Александр Владиславович — кандидат социологических наук, доцент кафедры теории и технологии социальной работы Санкт-Петербургского государственного института психологии и социальной работы

Полисадова Ольга Николаевна — кандидат искусствоведения, доцент, педагог дополнительного образования Лицея-интерната № 1 (г. Владимир)

Приходовская Екатерина Анатольевна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры хорового дирижирования и вокального искусства Института искусств и культуры Томского государственного университета

Прозерский Вадим Викторович — доктор философских наук, профессор, ведущий научный сотрудник кафедры культурологии, философии культуры и эстетики СПбГУ

Прокофьева Лариса Петровна — доктор филологических наук, доцент, заведующая кафедрой русского и латинского языков Саратовского государственного медицинского университета имени В. И. Разумовского

Рау Евгения Робертовна — аспирант кафедры музыкального воспитания и образования Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена (Санкт-Петербург)

Reuter Christoph — Musicological Department, University of Vienna (Austria)

Роде-Рё Ютта — преподаватель эвритмии Свободной Вальдорфской школы г. Фленсбурга, доцент Университета прикладных наук (г. Лейден)

Rothén Nicolas — Institute of Psychology, University of Bern (Switzerland)

Saitis Charalampos — Audio Communication Group, Technical University Berlin (Germany)

Салковски Дэвид Томас — магистр искусств, аспирант кафедры музыковедения Принстонского университета (Принстон, США)

Сауть Анастасия Петровна — аспирант кафедры культурологии и искусствоведения Ленинградского государственного университета имени А. С. Пушкина

Sakhbiev Rustem — Musicological Department, University of Osnabrück (Germany)

Сергеева Татьяна Сергеевна — доктор искусствоведения, доцент, независимый исследователь (Казань)

Siddiq Saleh — Musicological Department, University of Vienna (Austria)

Simner Julia — School of Psychology, University of Sussex (Brighton, UK)

Смирнова Лариса Сергеевна — преподаватель музыкально-теоретических дисциплин Детской музыкальной школы № 8 г. Волгограда

Собакина Ольга Валерьевна — доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора теории музыки Государственного института искусствознания (Москва)

Straver Rolf — Senior Lecturer, Management Science, Composer, HAN University of Applied Sciences (the Netherlands)

Сусидко Ирина Петровна — доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой аналитического музыковедения РАМ имени Гнесиных, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания

Теплова Наталья Евгеньевна — PhD, Associate Professor, Университет Конкордия (Concordia University), Монреаль, Канада

Трофимова Ирина Анатольевна — кандидат педагогических наук, доцент, преподаватель Казанского музыкального колледжа имени И. В. Аухадеева

Тюленев Сергей Владимирович — кандидат филологических наук (МГУ, 2000) и PhD (University of Ottawa, 2009), директор магистратуры по теории и практике перевода Даремского университета (Durham University, UK)

Уланова Адина Улановна — аспирант Санкт-Петербургского государственного института искусств и культуры

Устюгова Елена Николаевна — доктор философских наук, профессор кафедры культурологии, философии культуры и эстетики Института философии Санкт-Петербургского государственного университета

Ушакова Дарья Алексеевна — аспирант Владимирского Государственного университета имени А. Г. и Н. Г. Столетовых

Хардинг Наталья — кандидат филологических наук, старший преподаватель Академии русского языка (Кембридж, Великобритания)

Цветяева Марина Николаевна — доктор культурологии, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры музейного дела и охраны памятников Института философии Санкт-Петербургского государственного университета

Целиков Дмитрий Андреевич — аспирант кафедры истории и археологии Ленинградского государственного университета имени А. С. Пушкина

Czedig-Eysenberg Isabella — Musicological Department, University of Vienna (Austria)

Шабшаевич Елена Марковна — доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры философии, истории, теории культуры и искусства Московского государственного института музыки имени А. Г. Шнитке

Шарафадина Клара Ивановна — доктор филологических наук, профессор кафедры журналистики Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов (СПбГУП)

Юхнова Ирина Сергеевна — доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русской литературы Национального исследовательского Нижегородского государственного университета

Ярош Ольга Владимировна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки и композиции Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского (Красноярск)

Содержание

Г. Н. Акпарова ПРОБЛЕМА НАЦИОНАЛЬНОГО: СООТНОШЕНИЕ ТРАДИЦИЙ И ПОИСКА В КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ СОНАТАХ БАКИРА БАЯХУНОВА	7
Г. Т. Альпеисова ПОСТИЖЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА КЮЯ В КУРСЕ ЭТНОСОЛЬФЕДЖИО.....	8
А. О. Байгоньис СИНТЕЗ ИСКУССТВ В АНИМАЦИОННОМ ВОПЛОЩЕНИИ КАЗАХСКОГО КЮЯ «АКСАК КУЛАН»	10
Е. В. Барнашова ДИАЛЕКТИКА ИДЕАЛЬНОГО И РЕАЛЬНОГО В ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ СЕРЕДИНЫ XIX ВЕКА	11
О. В. Безгичева «ПЕСНЬ О ВЕЩЕ ОЛЕГЕ» А. С. ПУШКИНА В МУЗЫКАЛЬНО-ХУДОЖЕСТВЕННОМ «ПРОЧТЕНИИ» Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА И В. М. ВАСНЕЦОВА	13
Я. А. Безоков СИНЕСТЕТИЧНОСТЬ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЫ	14
Г. Н. Боева СТИЛЕВЫЕ КОРРЕЛЯЦИИ МЕЖДУ РАЗНЫМИ ВИДАМИ ИСКУССТВА У Д. С. ЛИХАЧЕВА	15
О. В. Бочкарева ДИАЛОГ «ЧЕЛОВЕК — ВРЕМЯ» В МУЗЫКАЛЬНОМ АНИМАЦИОННОМ ФИЛЬМЕ	16
Р. Р. Будагян СИНТЕЗ ИСКУССТВ В ТВОРЧЕСТВЕ ВЫДАЮЩИХСЯ ДЕЯТЕЛЕЙ СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО НАПРАВЛЕНИЯ CLASSICAL CROSSOVER	18
Ю. М. Валиева «ОПЯТЬ Я ВЫЙДУ В ЖЕЛТЫЙ САД...»: О ВАРИАТИВНОСТИ В ПОЭЗИИ ИГОРЯ БАХТЕРЕВА	19
Н. А. Верхотурова “I WAKE AND FEEL THE FELL OF DARK, NOT DAY”: СИНЕСТЕТИЧЕСКИЕ МОДЕЛИ В ПОЭТИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ	21
Д. Р. Висаитова СЛОВО И МУЗЫКА В ФОРТЕПИАННЫХ СОЧИНЕНИЯХ ХОАКИНА ТУРИНЫ	22

М. Ю. Гендова БАЛЕТНАЯ КОМЕДИЯ КАК ПРЕДСТАВЛЕНИЕ О ЖИЗНИ В СТРАНЕ СОВЕТОВ 1930-х — ВЗГЛЯД ИЗ XXI СТОЛЕТИЯ	23
П. А. Гордеев МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ ГРАФИКИ	23
А. Ю. Григоренко СОФИЙНЫЕ ОСНОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ	25
Е. С. Гусева ПЕРФОРМАНСЫ И ИНСТАЛЛЯЦИИ: К ПРОБЛЕМЕ РАСШИРЕНИЯ ГРАНИЦ ИСКУССТВА (ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ)	26
Н. В. Данилкина РАЗМЫШЛЕНИЯ О ФРЕСКЕ РАФАЭЛЯ И ЭТИЧЕСКИХ ПРЕДПОСЫЛКАХ ЕВРОПЕЙСКОЙ ИНТЕГРАЦИИ	29
Е. Д. Девятко МЕТАФОРИЧЕСКАЯ ЛЕКСИКА АЛЬФОНСА ДИПЕНБРОКА	30
А. В. Денисов ГИПЕРЦИТИРОВАНИЕ В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ XX ВЕКА: ФОРМЫ И ФУНКЦИИ.	32
Дин ШуюэН., И. Дожина ТЕАТРАЛИЗАЦИЯ ТРАДИЦИОННОЙ БЕЛОРУССКОЙ И КИТАЙСКОЙ СВАДЬБЫ КАК ФОРМА ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ИСКУССТВ	33
А. В. Дулат-Алеев МАСЛЕНИЦА, ФАУСТОВСКАЯ ТЕМА И ТЕАТР МОРАЛИТЕ В ОПЕРЕ А. Н. СЕРОВА «ВРАЖЬЯ СИЛА» (К ПРОБЛЕМЕ ХУДОЖЕСТВЕННО-СТИЛЕВОГО ПОЛИЛОГА В ИНТЕРПРЕТАЦИИ)	35
А. А. Егоров МУЗЫКАЛЬНАЯ МЕТАФОРА В ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКИХ СТАТЬЯХ МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ.	36
М. А. Егорова ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СИНТЕЗА В ОПЕРЕ ДЖ. МЕЙЕРБЕРА «ПРОРОК»	38
Е. А. Елина СПОСОБЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВОСПРИЯТИЯ В ЯЗЫКОВОЙ ФОРМЕ (НА ПРИМЕРЕ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ КАРТИН В. ВАН ГОГА)	39
Н. Ф. Ермакова, М. В. Дегтярева ОБРАЗ БУРИ И ЯЗЫКОВЫЕ СРЕДСТВА ЕГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА	41
М. Л. Зайцева СПЕЦИФИКА ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ПРИЕМОВ «ВЕРТИКАЛЬНОЙ ПОЛИСТИЛИСТИКИ» В ТВОРЧЕСТВЕ ИРАИДЫ ЮСУПОВОЙ.	42
М. С. Заливадный МУЗЫКАЛЬНЫЕ МНОЖЕСТВА ВАРИАТИВНОЙ СТРУКТУРЫ: ИСТОРИЧЕСКИЕ ПРОЯВЛЕНИЯ И ВОЗМОЖНОСТИ ПРИМЕНЕНИЯ	44

Е. А. Заславская СИНТЕЗ ИСКУССТВ В ТВОРЧЕСТВЕ ГОЛЛАНДСКОЙ СТУДИИ «DRIFT»	45
Zultsetseg Erdenebileg ВЗАИМОСВЯЗЬ МЕЖДУ МУЗЫКАЛЬНЫМ МИНИМАЛИЗМОМ И ТРАДИЦИОННЫМИ МОНГОЛЬСКИМИ УЗОРАМИ И ОРНАМЕНТАМИ.	47
В. Я. Иванова ЗВУКИ ВРЕМЕНИ В ПРОЗЕ ВАЛЕНТИНА РАСПУТИНА.	48
Jörg Jewanski Rustem Sakhabiev BULAT GALEEV'S ABSTRACT FILM THE SMALL TRYPTICH (1975). A SYNTHESIS OF THE ARTS, REALIZED AT THE PROMETHEUS-INSTITUTE (NII) IN KAZAN'	49
Jörg Jewanski, Julia Simmer, Sean A. Day, Nicolas Rothen, Jamie Ward SYNESTHESIA: THE DEVELOPMENT OF ITS TERMINOLOGY	50
Jörg Jewanski, Christoph Reuter, Isabella Czedig-Eysenberg, Saleh Siddiq, Charalampos Saitis, Sascha Kruchten, Rustem Sakhabiev, Michael Oehler TIMBRE AND COLORS. FEATURES AND TENDENCIES OF TIMBRE-COLOR MAPPINGS. . .	50
И. Б. Казакова ЭСТЕТИКА XVIII–XIX ВЕКОВ О ПРЕКРАСНОМ И ВОЗВЫШЕННОМ В РАЗНЫХ ВИДАХ ИСКУССТВА.	51
Д. И. Калашикова ПРОБЛЕМЫ СИНТЕЗА ИСКУССТВ В МУЗЫКЕ ОТЕЧЕСТВЕННОГО АВАНГАРДА 10-х ГОДОВ XX ВЕКА В АСПЕКТЕ ТЕОРИИ СИНЕСТЕЗИИ.	53
Г. Е. Калошина РАЗНОВИДНОСТИ ПРОЦЕССОВ СИНТЕЗА ИСКУССТВ В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ ФРАНЦИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX — НАЧАЛА XXI ВЕКОВ . . .	54
С. В. Камышишникова ЦВЕТОВАЯ ВИЗУАЛИЗАЦИЯ В МУЗЫКАЛЬНО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОЦЕССЕ. .	57
К. С. Кемова ЧЕТЫРЕХРУЧНАЯ СОНАТА В XX ВЕКЕ (Ф. ПУЛЕНК, Д. ЛИГЕТИ): МОДИФИКАЦИЯ ЖАНРА.	58
Л. А. Ключкова ДИАЛОГ ОБРАЗОВ: СПАС НЕРУКОТВОРНЫЙ И ДРЕВНЕРУССКАЯ ЦЕРКОВНО-ПЕВЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ	60
А. С. Ключев ПОЛИЛОГ ИСКУССТВ В ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ РАБОТЕ	61
З. Н. Князь ТЕМА ВОСТОКА И ЗАПАДА В ОПЕРЕ К. СЕН-САНСА «ЖЕЛТАЯ ПРИНЦЕССА» . . .	62
М. В. Козак ЖАНРОВЫЕ И СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ В МУЗЫКЕ АВЕНИРА МОНФРЕДА ЗРЕЛОГО ПЕРИОДА ТВОРЧЕСТВА (1940-е ГОДЫ)	64
М. М. Козлова СОВРЕМЕННАЯ ПРАКТИКА РЕЖИССЕРСКИХ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ КЛАССИЧЕСКИХ ОПЕРНЫХ СПЕКТАКЛЕЙ: СПЕЦИФИКА ИНТЕРМЕДИАЛЬНОГО ПЕРЕВОДА.	65

О. В. Колганова БИБЛИОГРАФИЯ ТРУДОВ ИЗОБРЕТАТЕЛЯ СВЕТООРКЕСТРА ГРИГОРИЯ ГИДОНИ: ИЗДАННОЕ И НЕИЗДАННОЕ	67
Г. Г. Коломиец МЕТАФИЗИЧЕСКИЙ ИСТОК СИНТЕЗА ИСКУССТВ В ЭСТЕТИКЕ НЕМЕЦКОГО РОМАНТИЗМА	68
Н. П. Коляденко СИНЕСТЕТИКА И СИНЕРГЕТИКА КАК МЕТОДОЛОГИЯ СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ	70
С. В. Конанчук ПРОБЛЕМА СИНЕСТЕЗИИ В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ ДРЕВНЕГО ВОСТОКА ...	72
М. А. Кошелева «СЧАСТЛИВЫЙ ФЛОРИНДО» И «ПРЕОБРАЖЕННАЯ ДАФНА» Г. Ф. ГЕНДЕЛЯ В КОНТЕКСТЕ ТРАДИЦИЙ БАРОЧНОЙ ОПЕРЫ НАЧАЛА XVIII ВЕКА	74
Н. Б. Красикова МУЗЫКАЛЬНЫЙ СИНТАКСИС И МУЗЫКАЛЬНАЯ СИНТАГМАТИКА: К ВОПРОСУ О ЗАИМСТВОВАНИИ ЛИНГВИСТИЧЕСКИХ ТЕРМИНОВ В МУЗЫКОЗНАНИИ	76
И. А. Краснова, М. В. Ланина К ВОПРОСУ О ВЗАИМОВЛИЯНИИ ПЛАСТИЧЕСКИХ ИСКУССТВ: ХОРЕОГРАФИЯ И СКУЛЬПТУРА	77
А. Е. Кром ВОСТОК В ТВОРЧЕСТВЕ ЧАРЛЗА ГРИФСА	78
Т. А. Круглова ТЕАТР КУКОЛ БАТЛЕЙКА СКВОЗЬ ПРИЗМУ СИНТЕЗА ИСКУССТВ	79
А. Н. Кручинина, М. С. Егорова ОТ ПОЛИЛОГА К ПЕРФОРМАТИВУ: ДРЕВНЕРУССКАЯ МОНОДИЯ В ХРАМОВОМ ПРОСТРАНСТВЕ XVII ВЕКА	80
С. В. Лащенко ПОЛИЛОГ ЭМОЦИОНАЛЬНЫХ И ПОВЕДЕНЧЕСКИХ КОДОВ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ (НА ПРИМЕРЕ РУССКИХ ГАСТРОЛЕЙ ЕВРОПЕЙСКИХ ПРИМАДОНН В 1820-е — НАЧАЛЕ 1840-х ГОДОВ)	82
Л. В. Лейтсон ИДЕЯ ВИЗУАЛИЗАЦИИ ЗВУКА: СВЯЗИ И ПАРАЛЛЕЛИ	84
Е. В. Лисицкая, Н. Д. Гернет ПОВЫШЕНИЕ КАЧЕСТВА ОБРАЗОВАНИЯ ПО МУЗЫКАЛЬНОМУ ПРЕДМЕТУ С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ МЕХАНИЗМОВ МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ	85
Т. В. Литвин О ВОСПРИЯТИИ МУЗЫКИ В КОНТЕКСТЕ УЧЕНИЯ О ВРЕМЕНИ АВГУСТИНА: ВОЗМОЖНОСТЬ ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ	88
С. Ю. Лысенко ХОРЕОГРАФИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ «БОЛЕРО» М. РАВЕЛЯ В СОВРЕМЕННОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ: ОПЫТ СИНЕСТЕТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА	89

Д. В. Любимов «ЖАННА Д'АРК» АРТУРА ОНЕГЕРА В ПЕРМИ: ОТ МИСТЕРИИ К ПЕРФОРМАНСУ	91
Дм. В. Любимов ЛИБРЕТТО ОПЕРЫ Г. Ф. ГЕНДЕЛЯ «АЛЬЦИНА»: ВОЛШЕБНАЯ СКАЗКА ИЛИ ЭРОТИЧЕСКИЙ РОМАН	93
А. Б. Максимова ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЙ ОБЗОР ТРУДОВ Б. М. ГАЛЕЕЕВА ПО ТЕМЕ «СИНТЕЗ ИСКУССТВ» (НА МАТЕРИАЛЕ «ПРОМЕТЕЕВСКИХ» КОНФЕРЕНЦИЙ 1969–2008 ГОДОВ)	95
А. С. Максимова «ДЖАЗОВОЕ» НАСЛЕДИЕ ВЛАДИМИРА ДУКЕЛЬСКОГО (ВЕРНОНА ДЮКА): К ПРОБЛЕМЕ «ПАМЯТИ ЖАНРА»	96
Н. Б. Маньковская КОНЦЕПЦИИ СИНЕСТЕЗИИ И СИНТЕЗА ИСКУССТВ В ЭСТЕТИКЕ ФРАНЦУЗСКОГО СИМВОЛИЗМА И ИХ МУЛЬТИМЕДИЙНОЕ ЭХО	98
О. В. Мизюркина СИНЕСТЕТИЧНОСТЬ КУЛЬТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ИМПУЛЬСОВ В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ И. СТРАВИНСКОГО	99
М. В. Михайлова ОБ ОНТОЛОГИЧЕСКИХ И ЭСТЕТИЧЕСКИХ ОСНОВАНИЯХ ПОЛИЛОГА И СИНТЕЗА ИСКУССТВ: «ВОСЬМИСТИШИЯ» О. Э. МАНДЕЛЬШТАМА	101
И. В. Мишина СИНТЕЗ ИСКУССТВ И СОВРЕМЕННАЯ ЭСТЕТИЧЕСКАЯ КУЛЬТУРА	102
Н. Д. Начкебия СИНЕСТЕТИЧЕСКИЕ ИДЕИ В ФОРТЕПИАННОМ ЦИКЛЕ «ДВАДЦАТЬ ВЗГЛЯДОВ НА МЛАДЕНЦА ИИСУСА» ОЛИВЬЕ МЕССИАНА	104
С. И. Нестеров ЛИТЕРАТУРНЫЕ ЖАНРЫ В МУЗЫКЕ ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XX ВЕКА КАК ФЕНОМЕН СИНТЕЗА ИСКУССТВ	105
Н. А. Николаева СИНЕСТЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ВОЕННОЙ ПРОЗЫ ЛЬВА ТОЛСТОГО	107
В. И. Нилова ВИРТУАЛЬНЫЙ ВОСТОК ЛЕЕВИ МАДЕТОЯ	108
И. В. Новичкова «СЛОВО О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ» (ПАМЯТНИК ДРЕВНЕРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И ДРАМАТИЧЕСКАЯ СИМФОНИЯ А. ЧАЙКОВСКОГО): К ПРОБЛЕМЕ ЖАНРОВО-СТИЛЕВОГО СИНТЕЗА	110
В. Oyunbadrakh THE EDITING OF MUSIC: PERFORMER, FREEDOM IN INTERPRETATION	111
Т. У. Оспанова, Д. Б. Панаргалиева О ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫХ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯХ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ КАЗАХСТАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ (ИСТОРИЧЕСКИЕ И ЭСТЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ)	113

Н. А. Петрусева ДИСТАНЦИРОВАНИЕ & СБЛИЖЕНИЕ С ВОСТОКОМ: П. БУЛЕЗ, К. ШТОКХАУЗЕН, Д. ЛИГЕТИ.	114	И. А. Трофимова ЦВЕТНОЙ СЛУХ И ЦВЕТОВОЕ МЫШЛЕНИЕ У ДЕТЕЙ. ЭКСПЕРИМЕНТЫ В КАЗАНИ	138
Леа Пильд СЕМАНТИЧЕСКИЙ ОРЕОЛ МУЗЫКИ БЕТХОВЕНА В ТВОРЧЕСТВЕ ФЕТА.	116	С. В. Тюленев МЕЖСЕМИОТИЧЕСКИЙ ПЕРЕВОД: МУЗЫКАЛЬНЫЕ ТЕМБРЫ В СЛОВЕСНОМ ВЫРАЖЕНИИ	142
Ю. И. Плахотная ОСОБЕННОСТИ ВОСПРИЯТИЯ МУЗЫКАЛЬНО-ПОЭТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ	117	А. У. Уланова ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ И НАРОДНОЙ ТРАДИЦИЙ В БАЛЕТЕ-ОРАТОРИИ «МАТЕРИНСКОЕ ПОЛЕ» К. МОЛДОБАСАНОВА	144
А. В. Плетнев СМЕШЕНИЕ И КОНФЛИКТ ЦЕННОСТНЫХ ОСНОВ ВОСТОЧНЫХ И ЗАПАДНЫХ КУЛЬТУР В ВИРТУАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ	118	Е. Н. Устюгова ПРОБЛЕМА СИНТЕЗА ИСКУССТВ: ОТ РОМАНТИЗМА ДО АВАНГАРДА	145
О. Н. Полисадова ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ТЕАТРА «РУССКИЙ БАЛЕТ» СЕРГЕЯ ДЯГИЛЕВА	120	Д. А. Ушакова ПРОБЛЕМА ИНДИВИДУАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО СТИЛЯ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ.	146
Е. А. Приходовская СИНТЕТИЧЕСКАЯ ПРИРОДА ЭМОТИВНО-СУТТЕСТИВНОГО ПОСЫЛА В ИСКУССТВЕ	121	Наталья Хардинг КАК ЭТО НАЧИНАЛОСЬ: СИНТЕЗ ИСКУССТВ В АНГЛИЙСКОМ БАЛЕТЕ КОНЦА 1920-х — НАЧАЛА 1930-х ГОДОВ (ПО СТРАНИЦАМ БРИТАНСКИХ ГАЗЕТ)	148
В. В. Прозерский ПРОБЛЕМА СИНЕСТЕЗИИ В ЭСТЕТИКЕ ЭМОТИВИЗМА	123	М. Н. Цветаева ПРОБЛЕМЫ ДУХОВНО-ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ЦЕЛОСТНОСТИ И ХРАМОВОГО СОЗНАНИЯ КАК ОСНОВЫ СИНТЕЗА ИСКУССТВА: ОТ ЯЗЫЧЕСТВА ДО АВАНГАРДА.	151
Л. П. Прокофьева, А. А. Ермакова ЛЕКСИЧЕСКИЕ И ФОНОСЕМАНТИЧЕСКИЕ СИНЕСТЕТИЧЕСКИЕ АССОЦИАЦИИ В ДЕТСКИХ КОЛЫБЕЛЬНЫХ (НА МАТЕРИАЛЕ НЕМЕЦКОГО И РУССКОГО ЯЗЫКОВ).	125	Д. А. Целиков ПРОБЛЕМА СИНЕСТЕЗИИ В КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ: ИСТОРИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ	153
Е. Р. Рау ИДЕЯ ДИАЛОГА В ПАССИОНАХ СОВРЕМЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ	126	Е. М. Шабшаевич ТОЛСТОЙ И ЧАЙКОВСКИЙ: ВИРТУАЛЬНЫЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ДИАЛОГ В БАЛЕТНОМ ЖАНРЕ	154
Д. Т. Салковски ХРАМОВОЕ ДЕЙСТВО И СИНТЕЗ ИСКУССТВ: «ПЕЩНОЕ ДЕЙСТВО» АЛЕКСАНДРА КАСТАЛЬСКОГО	127	И. С. Юхнова МУЗЫКА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ СУХБАТА АФЛАТУНИ	155
А. П. Саутъ СИНЕСТЕТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСТВА ХУДОЖНИКОВ ГРУППЫ «АМАРАВЕЛЛА»	129	О. В. Ярош СЛУХО-ЗРИТЕЛЬНЫЕ СИНЕСТЕЗИИ В МУЗЫКЕ КОМПОЗИТОРОВ-РОМАНТИКОВ	157
Т. С. Сергеева СИНТЕЗ ИСКУССТВ В КОНТЕКСТЕ ДИАЛОГА КУЛЬТУР ВОСТОКА И ЗАПАДА	131	<i>Об авторах</i>	159
Л. С. Смирнова ИНТЕРПРЕТАЦИЯ РУССКИХ НАРОДНЫХ ПЕСЕН В МУЛЬТИПЛИКАЦИИ.	132		
О. В. Собакина МУЗЫКАЛЬНАЯ ГРАФИКА В ИНТЕРПРЕТАЦИИ БОГУСЛАВА ШЕФФЕРА И ЕГО ПОСЛЕДОВАТЕЛЕЙ	134		
И. П. Сусидко, А. И. Маслова БАЛЕТ «ТРЕУГОЛКА» (1919) И ИСПАНСКАЯ ТЕАТРАЛЬНАЯ ТРАДИЦИЯ XVI–XVII ВЕКОВ	135		
Н. Е. Теплова ЯПОНСКАЯ КАЛЛИГРАФИЯ КАК ИНТЕРСЕМИОТИЧЕСКИЙ ПЕРЕВОД	137		

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

II МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ
«Полилог и синтез искусств: история и современность,
теория и практика.
Эпохи — стили — жанры»

4–5 марта 2019 г.

2ND INTERNATIONAL ACADEMIC CONFERENCE
“Polylogue and synthesis of arts: history and modernity;
theory and practice.
Epochs — styles — genres”

March 4–5, 2019

Место проведения: Санкт-Петербург, ул. Глинки, д. 2,
Санкт-Петербургская государственная консерватория,
конференц-зал (ауд. № 537).

Издательско-гуманитарное агентство «Александрия»
191186 г. Санкт-Петербург, ул. Думская, 3
Тел. +7 (812) 580 82 17, e-mail: alexandria2000@rambler.ru
сайт: www.symposium.su

Подписано в печать 26.02.2019. Формат 60×90 1/16.
Усл. печ. л. 11,00. Тираж 100.