

**ВОПРОСЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ
СИНЕСТЕТИКИ**
история, теория, практика

Сборник статей

Выпуск 5

Новосибирск
2024

УДК 78.01+781.1
ББК 85.31
В74

Печатается по постановлению редакционно-издательского совета
Новосибирской государственной консерватории имени М. И. Глинки

Составитель и ответственный редактор:

Коляденко Нина Павловна, доктор искусствоведения, кандидат философских наук, профессор, зав. кафедрой истории, философии и искусствознания Новосибирской государственной консерватории имени М. И. Глинки

Редакционная коллегия:

Волкова Полина Станиславовна, доктор искусствоведения, доктор философских наук, профессор кафедры музыкального воспитания и образования РГПУ им. А. И. Герцена;

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

Шапошников Иван Альбертович, кандидат искусствоведения
(ответственный секретарь, e-mail: shaposhnikov@mail.ru)

Вопросы музыкальной синестетики : история, теория, практика : сб.
В74 науч. ст. Вып. 5. – Новосибирск : Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки,
2024. – 252, [1] с. : ил.

Сборник научных статей «Музыкальная синестетика: история, теория, практика» представляет направление в отечественном музыкознании, формирующееся в результате междисциплинарных контактов с психологией и эстетикой. В сборник вошли статьи исследователей, изучающих историю и теорию синестезии (межчувственных связей), проявления синестезии и синтеза искусств в композиторском творчестве и музыкальном восприятии, роль синестезии и сенсорной интеграции в музыкальной педагогике.

Synesthesia in music: History, Theory, Practice. Collection of scientific articles. Issue 5. – Novosibirsk: Glinka Novosibirsk State Conservatoire, 2024. – 252, [1] p.

The collection of scientific articles «Synesthesia in Music: History, Theory, Practice» represents the trend in domestic musicology, establishing as a result of interdisciplinary contacts with psychology and aesthetics. The collection includes the articles written by the researchers studying the history and theory synesthesia (intersensori contacts), the displays of synesthesia and the synthesis of arts in composers creative work and musical perception, the role of synesthesia and sensory integration in music pedagogy.

УДК 78.01+781.1
ББК 85.31

ISBN 978-5-9294-0133-6

© Новосибирская государственная
консерватория им. М. И. Глинки, 2022

ПРЕДИСЛОВИЕ

Представляя пятый выпуск специализированного сборника, посвященного музыкальной синестетике, отметим, что в отечественном искусствознании возрастает роль двух значимых тенденций. С одной стороны, продолжает активно развиваться изучение синестезии и синтеза искусств на различных научных форумах. Так, за два года, прошедшие с момента издания четвертого выпуска, состоялась очередная международная конференция «Прометей-2024» в Казани, успешно решающая многие задачи синестетики и светомузыки, сформулированные основателем СКБ (КАИ) «Прометей», выдающимся ученым Б. М. Галеевым. Немаловажно и то, что конференция прошла в тесном сотрудничестве с учеными из Санкт-Петербургского РИИ, в свою очередь продолжающими данное направление на проводимых в институте конференциях «Свет и музыка». Особенно интенсивно исследуются проблемы синестезии на конференциях «Полилог и синтез искусств: история и современность, теория и практика» в Санкт-Петербургской консерватории, где, среди прочих вопросов художественного полилога, отдельные секции посвящены изучению синестезии в казанской школе и, что знаменательно, – сибирской музыкальной синестетике, которую в основном позиционирует наш сборник.

С другой стороны, расширяется методологический спектр музыкальной синестетики. Не вступая в конфронтацию с академическими методами музыковедения и не претендуя на решение стратегических задач, тем не менее, синестетика все более органично вписывается в герменевтически-интерпретативную парадигму «неклассической» науки, дополняющей аналитические подходы и вскрывающей глубинные смыслы музыкальных образов. Интегрируясь с другими интерпретативными подходами, межчувственный анализ-интерпретация устанавливает гибкий баланс между сухим разъяснением музыкальных феноменов на автономные элементы и нежелательным опредмечиванием музыкальных образов, огрубляющим неустойчивый и ускользающий музыкальный смысл. Как полагаем, авторы многих статей нового выпуска плодотворно решают эту задачу, «оживляя» музыкальное звучание анализируемых произведений посредством межчувственных сопоставлений-ассоциаций.

Обозначенная интеграция музыкальной синестетики с иными методами представлена в первом, теоретическом разделе сборника.

Синестезия как психологический феномен рассматривается в контексте логики символического мышления в мифологических, философских и религиозных практиках в статье М. Зайцевой. С. Конанчук выявляет связь синестезии с эстетическими категориями символа и игры и устанавливает особые символично-синестетические коды, отражающие эстетику авторского мировосприятия. Автор Предисловия к сборнику исследует музыкальность живописи на основе синестетичности визуального мышления. С. Лосева включает синестетичность в анализ духовной составляющей музыкальной одаренности. В статье Т. Корнелюк предпринята успешная попытка «укрепить» межчувственной составляющей проникновение в музыковедение положений такой новой дисциплины, как сомаэстетика.

Интеграция синестетики с другими методами проявляется и в статьях из второго раздела сборника. Так, в статье Г. Овсянкиной и Н. Серегинной кантата А. Смелкова анализируется сквозь призму перехода от семантики к синестезийности. С. Лысенко, анализируя процесс постановочной интерпретации оперного спектакля, выявляет интеграцию синестетического и синергетического методов. В. Будников находит глубинные связи между риторическим, архетипическим и синестетическим подходами в интерпретации музыки С. Рахманинова, которого не принято относить к композиторам-синестетам.

Как и в прежних выпусках сборника, во втором разделе представлен широкий спектр участия синестетики в трактовке музыкальных, живописных произведений и текстов синтетических искусств. Так, И. Васирук анализирует в синестетическом аспекте феномен живописной фуги. Г. Еременко применяет метод синестетической эмпатии в трактовке оперы Р. Штрауса «Саломея». Е. Старикова выявляет синестетические компоненты в творчестве О. Мессиана, используя такой принцип музыкальной синестетики, как создание проективной модели его музыкально-художественного сознания. Е. Приходовская пишет о близком синестетике приеме участия невербальных элементов в смысловом масштабировании музыкального образа в оперном синтезе.

Три статьи раздела посвящены разным аспектам участия синтеза и синестезии в создании произведений экранных искусств. П. Волкова впервые рассматривает в синестетическом аспекте творчество кинорежиссера С. Параджанова, позиционируя его способность

перевыражать музыку на язык телесного Логоса. Э. Выбыванец в своей статье позиционирует значимость синестезийной природы пространственной образности при переводе музыки на язык экранных искусств. В статье же К. Поршке и Й. Евански на примере фильма Ф. Ланга «Метрополис» показан уникальный синтез визуального образа и музыки, создаваемый средствами немого кинематографа.

Наконец, в третьем, педагогическом разделе сборника помещены две статьи, посвященные роли различного рода ассоциаций в изучении фортепианных произведений в музыкальной школе. Если в статье А. Окишевой речь идет о вербальных ассоциациях, то Д. Данилова выявляет способы применения межчувственных ассоциаций в постижении беспредметного музыкального смысла. Завершает раздел статья И. Трофимовой, соратницы Б. Галеева и И. Ванечкиной, обобщающей опыт использования синестезий в музыкальном образовании, накопленный в казанской научной школе.

Отрадно подчеркнуть, что, несмотря на сложную социальную ситуацию, в сборнике вновь принял участие наш постоянный автор из Австрии Йорг Евански, приславший статью в соавторстве с коллегой Колей Поршке. Список авторов из разных городов России (Москвы, Санкт-Петербурга, Казани, Уфы, Краснодара) дополнился именами исследователей из Самары и Владивостока. Но как и прежде, основной массив статей принадлежит представителям сибирской музыкальной синестетики. Редакция выражает признательность всем участникам сборника и надеется, что, интегрируясь с другими «неклассическими» подходами в музыкознании, синестетика будет и в дальнейшем расширять свое поле и вносить достойную лепту в постижение сложного и неуловимого музыкального смысла.

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

**К ИСТОРИИ И ТЕОРИИ
МУЗЫКАЛЬНОЙ СИНЕСТЕТИКИ**

**ОЩУТИТЬ ВКУС ЖИЗНИ: ОТ ПЕРЦЕПЦИИ К МЕТАФОРЕ.
СИНЕСТЕЗИЙНОСТЬ КАК ОСНОВА
МИРООЩУЩЕНИЯ И МИРОПОНИМАНИЯ**

Зайцева М. Л., Москва
(marinaz1305@mail.ru)

Аннотация

В статье исследуется сложная система восприятия человека. Обосновывается, что перцептивная сфера сознания, которая обеспечивает адекватное отражение в сознании человека окружающей его действительности, всегда синестезийна. Она тесно связана с когнитивными процессами, придающими смысл воспринимаемому. Делается вывод о том, что перцептивные, эмоциональные, волевые процессы, актуализирующие память, становятся обоснованием основного результата деятельности сознания – создания смыслового пространства личности. На основе анализа включенности вкусовых ощущений в мифологические, религиозные и художественные концепции выявляется значимость данных ощущений в процессе миропонимания. Делается вывод о том, что потребность в смыслах всегда, по сути, есть переживание: мирозрение и мировосприятие всегда есть мироощущение.

**TO EXPERIENCE THE TASTE OF LIFE: FROM PERCEPTION
TO METAPHOR. SYNESTHESIA AS THE BASIS
OF PERCEPTION AND COGNITION OF THE WORLD**

Zaitseva M. L., Moscow
(marinaz1305@mail.ru)

Abstract

The complicated system of human's perception is researched in the article. It is grounded, that the perception sphere of consciousness, which provides an adequate reflection in human's consciousness of circumferential reality, is always synesthetic. It is closely related to the cognitive processes, giving sense to the perceived. There has been

drawn a conclusion that perception, emotional, volitional processes, actualizing memory, become the ground of basic result of consciousness activity – the creation of semantic space of personality. On the basis of analysis of the taste feelings in mythological, religious and artistic conceptions the meaningfulness of these feelings comes to light in the process of attitude. We can conclude that the need for senses is always in fact an experiencing: the world-view and the perception of the world are always the attitude towards the world.

Синестезия представляет собой явление, отражающее взаимосвязь телесности (перцептивной сферы) – психики (образно-эмоциональной сферы) – разума (речи, мышления) – социума (социокультурного контекста синестезийного восприятия). Каким образом мы воспринимаем мир, какое значение имеет сфера ощущений в процессе познания человеком мира, искусства, самого себя?

Синестезийность является свойством сознания, отражающим целостность процессов восприятия и мышления, синкретический характер сенсорных систем в процессе обработки информации и отражения этих соответствий в языковой и художественной форме. Так, вибрационность пронизывает тактильные и слуховые ощущения; цвет, являясь видом электромагнитного излучения, влияет на внутреннее состояние организма. Все экстероцептивные ощущения синестезийны, они имеют свой глубинный резонанс в проприоцептивных и интероцептивных ощущениях.

Вкусовые ощущения тесно связаны с обонянием (при ухудшении обоняния изменяются вкусовые ощущения, послеобразы этих двух модальностей тоже крепко связаны между собой) и с интероцептивными ощущениями. Согласно проведенному Е. Н. Колодкиной исследованию, вкусовые ощущения являются основой многих психо-эмоциональных характеристик («он принес с собой мне сладкую надежду»; «скучать в пресноте повседневщины»; «наша горькая, терпкая, бобыльная жизнь»; «соленая беда», «приторная сентиментальность»). Синестезийные переносы из вкусовой сферы сенсорiums в сферу осязания, перцепции, тактильных и кинетических ощущений также часто отражаются в метафорах: «горько во мне шевельнулась кровь»; «бралась она все за большие

роли, но играла грубо, безвкусно»; «кисло морщит лицо»; «как сладко танцевать»; «приторный жар»; «вместе с порывом соленого, иглистого ветра») [6, с. 109].

Для определения значения вкусовых ощущений в процессах самопознания и миропонимания рассмотрим их исторические трансформации в пространстве искусства и культуры.

Пищевой код, основанный на каннибализме, известен еще со времен палеолита. Уже в Дионисийских мистериях существовал обычай теофагии – поедания божественной плоти, в качестве которой выступала плоть жертвенных животных. Однако уже в эпоху древних цивилизаций происходит табуирование каннибализма. Персонажи архаических мифов, совершающие убийство и поедающие плоть человека, относятся к низшему уровню мифологических персонажей (Тантал угощает богов мясом своего сына Пелопа; Атрей подает брату на пиру мясо его детей), хотя среди них есть еще представители космогонических мифов (Кронос).

Архаические мифологические представления содержат разные варианты близких вкусовых ощущений, связанных с напитками мистического свойства. Как правило, их воздействие на человека является радикально противоположным: это животворящая, исцеляющая и даже дающая бессмертие вода («живая» вода в славянском фольклорном творчестве, напитки амриту и амброзия в древнеиндийском и древнегреческом эпосе, священный мед в скандинавских легендах) и «мертвая» вода, яд калакута, Один напиток поддерживает вечную юность и бессмертие богов, второй смертельно опасен. Как правило, добывание напитка бессмертия связано с героическими подвигами, с космогоническими мифами. В «Ригведе» повествуется о пахтании мирового океана богами, в результате которого поляризуются, разделяясь, воды и боги. Асуры становятся противниками богов, соперничая в добывании и овладении амриту, из океана появляется Дханвантари (бог врачевания) с чашей амриту, но тут же возникает в океане яд калакута.

Довольно обширную вкусовую и осязательную характеристику человека дают комментарии к религиозным текстам Средневековья. В Коране верующий, который читает священный текст, уподобляется сладкому лимону, обладающему приятным запахом

и вкусом, а верующий, который не читает Коран – финику, не обладающему запахом, но сладкому на вкус. «Лицемер, который читает Коран, подобен базилику, обладающему приятным запахом, но горькому на вкус, а лицемер, который Коран не читает, подобен колоквинту, не обладающему запахом и горькому на вкус» [1].

В эпоху Средневековья Аврелий Августин изучает механизм появления в сознании человека мыслей, пробужденных ощущениями и чувствами, но к ним не сводимым. «Откуда они вошли в меня? Я обхожу все двери моей плоти и не нахожу, через какую они могли проникнуть. Глаза говорят: „если у них есть цвет, то возвестили о них мы“. Уши говорят: „если они звучат, то о них доложили мы“. Ноздри говорят: „если они пахнут, то они прошли через нас“. Чувство вкуса говорит: „если у них нет вкуса, то нечего меня и спрашивать“. Осязание говорит: „если они бестелесны, то нельзя их ощупать, а если нельзя ощупать, то я не могу о них доложить”» [2, с. 136]. Августин приходит к выводу, что возникновение мыслей не обязательно связано с непосредственным восприятием, оно может быть объяснено активизацией памяти в процессе мышления. Показательно, что Августин определяет память как «желудок души»: помещение ощущений и переживаний в хранилище памяти изменяет их характер: «мои душевные состояния хранит та же память, только не в том виде, в каком их когда-то переживала душа, а в другом, совсем разном и соответствующем силе памяти» [2, с. 137]. Будучи этим своеобразным «желудком души», наполняемом радостью и печалью – этой сладкой и горькой пищей, память изменяет вкус вверенных ей чувств: можно вспоминать бывшую печаль и печалиться, а иногда – радоваться, вспоминать страх, уже его не испытывая, припоминать былую страсть совсем бесстрастно. Чувства, как бы переправленные в желудок-память, лежат там, но «сохранить вкус не могут» [2, с. 138].

В данный период разрабатываются новые подходы к пониманию процесса восприятия искусства, и в них вкусовые ощущения имеют свою символику. Основным событием католической мессы (от латинского *mitto* – «отпускаю, посылаю»), соответствующей православной литургии, является причащение верующих, для которого прототипом является Тайная вечеря. Хлеб и вино

в результате таинства преобразуются в кровь и плоть Христову. В ходе церковной службы благодаря таинствам совершается полное «объединение Церкви Небесной и земной в лице ее членов, собранных воедино духом любви в живом общении Тела и крови» [7, с. 197].

Древний обычай символического поедания божественной плоти в языческих культах заменяется в христианстве на символическое действие преосуществления хлеба и вина во время Евхаристии в плоть и кровь Христа. При этом происходит именно преосуществление, то есть полное изменения субстанции хлеба и вина. Ритуал поедания, впуская внутрь себя божественной плоти и крови, символически делает всех детьми Бога, братьями и сестрами не только по духу, но и по крови. Платоновская оппозиция чувственного мира тел и умопостигаемого мира идей преодолевается при помощи символизма мышления: будучи религией не духа, а Святого Духа, христианство свидетельствовало о святости даров Евхаристии, о воскрешении плоти и ее грядущей славе. Однако, как сказано в Библии, «не всякая плоть – одна и та же плоть... есть тела небесные и тела земные; но иная слава у небесных, иная слава у земных», грань между телесностью и духовностью устраняется, она идет наперерез, обусловленная духовным устремлением человека. В зависимости от характера этих устремлений плоть может обрести качество святости (святые мощи), а дух стать нечистым.

Синестезийность символического мышления способствует формированию семантического пространства, в котором значения взаимосвязаны и устремлены в итоге к единому абсолютному трансцендентному смыслу. В одном из гимнов Ефрем Сирин уподобляет свой разверстый для принятия Евхаристии рот – раскрытому для впускания божественных истин уму: «Господи, написано в Книге Твоей: «открой уста твои, Я наполню их». Вот, Господи, уста раба Твоего и ум его – открыты Тебе» [цит. по: 4, с. 80].

Интероцептивные и вкусовые ощущения четко обозначаются в историях, изложенных в раннехристианских и ранневизантийских текстах, посвященных, казалось бы, сложнейшей теме постижения истины. Так, реальность поглощения свитка, нашедшая себе место в биографии пророка Иезекииля, Ефрема Сирина,

соединяется с трансцендентностью усвоенной таким способом истины: «и взял я книжицу из руки Ангела, и съел ее, – повествуется в Апокалипсисе, – и она в устах моих была сладка, как мед; когда же я съел ее, то горько стало во чреве моем» (Отк. 5, 1–3).

Логика символического мышления объединяет Божественное Слово и человеческую «утробу», «сердце». Вместе с тем и телесность становится священным письмом: «Вы показываете, что вы – письмо Христово, – обращается апостол Павел к ученикам, – через служение наше, написанное не чернилами, но Духом Бога живого, не на скрижалях каменных, но на плотяных скрижалях сердца» (2 Кор. 3:2-3). Показательно, что в христианстве акцентируется момент личностного бытия, конкретики его существования. Настоящий текст – сам Христос, вероятно, он сам ничего не писал, его общение с людьми строилось на устном слове и конкретных действиях, описанных позднее его учениками. Текст священных книг расширяется и обогащается «живым» текстом личностного бытия, о котором говорил апостол Павел, в котором истина обретает черты интимности, доверительности, эмоционально-чувственной полноты.

Это свойство библейского мировоззрения (устранение границ между материальным и духовным, мирским и теологическим) позволяет снять границы между телесным и бестелесным в таинствах. Именно в таинстве знак из аллегии (в которой также сопрягаются видимое и невидимая вещественности) трансформируется в символ, в котором нет дистанции между предметом и смыслом, а есть их непостижимое тождество.

В светском искусстве позднего Средневековья на основе этого испытанного способа концептуализации семантического значения элементов художественных языков выстраивается новая лирическая образность, а главное – мифологизируется сам облик поэта, музыканта. Жизнеописания трубадуров, труверов и миннезингеров становятся не менее значимыми художественными объектами, чем их произведения. Вокруг создателей куртуазного стиля создается почти мистическая атмосфера. Так, трагическая биография трубадура Гильома де Кабестана легла в основу одной из популярнейших историй Средневековья

и Возрождения – легенды о «съеденном сердце», вдохновлявшей спустя века Боккаччо, Гейне, Стендаля. Долгий культурный резонанс этой легенды во многом обусловлен как трагедийностью сюжета, так и тем, что ее восприятие основывается на синестезии. Физиологический реализм этой истории делает ее понятной читателю и слушателю. Смысл прост и вместе с тем символичен: укравший сердце жены любовник расплачивается своим сердцем. Художественный образ, содержащийся в легенде, вызывает сильный эмоциональный отклик, вызванный столь знакомыми каждому человеку ощущениями боли. Трагический образ строится на сложных взаимодействиях множественных сенсорных механизмов в процессе его восприятия.

История о вырезании и поедании сердца возлюбленного имеет мифологические, архаические корни (вырезание сердца не являлось чем-то исключительным, напротив, такие примеры существуют даже в средневековой истории). В жизнеописании трубадура Гильома де Кабестаня перцептивная (вкусовая) составляющая восприятия лишена понимания онтологического и теологического смыслов события. Ощущения связаны только с субъективными экспрессивными, трагическими переживаниями, направленными в область архетипически-бессознательного.

Вторая, не менее популярная история, изложенная в старофранцузском романе Тома (ок. 1160 г.) и использованная позднее Готфридом Страсбургским – сюжет о «Тристане и Изольде», в котором герои претерпевают трагические события, отведая любовный напиток. Разработка в рамках старопровансальской литературы мифологических тем позволяло сформировать любовно-куртуазный миф. Показательно, что кульминационные моменты новых историй-мифов о поэте, о куртуазной любви выстраиваются на основе вкусовой символики. Именно она позволяет расширить семантическое пространство психологических драм куртуазной литературы за счет введения образности, характерной для архаических мифов и легенд.

Разрешение дуальной оппозиции «духовное-телесное» в новоевропейском искусстве можно проследить на примере художественного жанра, связанного с вкусовыми ощущениями – натюрморта,

имеющего среди художников симптоматичное название «вкусного». Если в эпоху барокко в литературе формируется особый стиль, перенасыщенным метафорами, который филологи определяют выражением «словесной сытости», то в натюрмортах этого времени ощущение жизни передается также на основе этого, казалось, самого прозаичного, но и самого понятного из ощущений – чувства сытости. Пиру поэзии соответствует пир застолий (одна из характерных тем поэзии Гавриила Романовича Державина, вспомним одну из наиболее известных его од «Приглашение к обеду»), переживаемых как прекрасное благодаря особой духовной культуре. В поэзии Г. Р. Державина могут быть сопряжены по рифме и по смыслу «раки красны» и «прекрасны», эстетические ощущения приобретаются во время застолья. Человек при этом «с изумлением, с нерастраченным детским восторгом, ни к чему не привыкая и не остывая, ни от чего не утомляясь, благодарно смотрит на щедроты бытия» [3, с. 125].

Натюрморты Кузьмы Сергеевича Петрова-Водкина передают иное мироощущение. Основанные на синтезе традиций иконописи и новаций авангардного искусства, они соединяет в себе аскетику и лаконизм, художественный образ здесь формируется на основе символической интерпретации визуальных образов (хлеба, стакана воды, рыбы). В этот же период развития отечественного искусства Михаилом Матюшиным были разработаны принципы футуристической кулинарии, основанной на искусстве дизайна, сочетании цветов, линий, добавляющих к вкусовым ощущениям образно-эмоциональные впечатления.

Таким образом, вкусовые ощущения имеют большое значение в процессе эстетического восприятия, способствуют формированию эстетических ощущений, эмоций. Эстетическое сознание тотально и целостно: перцептивные, эмоциональные, волевые процессы, актуализирующие память, становятся обоснованием основного результата его деятельности: создания смыслового пространства личности. Перцептивная сфера сознания всегда синестезийна и всегда неотторжима от когнитивных процессов, придающих смысл воспринимаемому. Эта потребность в смыслах всегда, по сути, есть переживание: мировоззрение и мировосприятие всегда есть мироощущение.

Литература

1. Абуахмад аль-Казани. Пособие желающим выучить Коран [Электронный ресурс]. – Режим доступа : solih.com/zikri_dua/dostoinstvo_ch...
2. Августин А. Исповедь // Аврелий Августин. Исповедь. П. Абеляр. История моих бедствий. – М.: Республика, 1992. – 334 с.
3. Аверинцев С. С. Поэты. – М.: Языки русской культуры, 1996. – 364 с.
4. Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы / Сергей Сергеевич Аверинцев. – М.: Coda, 1997. – 343 с.
5. Зайцева М. Л. «Вкус жизни»: синестезия как мироощущение // Вестник МГУКИ. – 2013. – № 5 (55). – С. 218–223.
6. Колодкина, Е. Н. Вкусовая синестетическая метафора // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2009. – № 1. – С. 104–107.
7. Трубецкой Е. Умозрение в красках. Вопрос о смысле жизни в древнерусской религиозной живописи // Философия русского религиозного искусства 16–20 вв. Антология. Вып. 1. – М.: Прогресс, 1993. – С. 195–219.

МУЗЫКАЛЬНОСТЬ ЖИВОПИСИ И СИНЕСТЕТИЧНОСТЬ ВИЗУАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ¹

Коляденко Н. П., Новосибирск
(nk42-68@mail.ru)

Аннотация

В статье рассматривается омузыкаливание живописи как проявление тенденции абстракцианизации в «неклассическом художественном пространстве» XX века. Показано, что музыкальность проникает в живописные полотна в результате синестетичности визуального мышления. Выявляется «точка схода» визуального и музыкального мышления – «визуальное развертывание числа» (В. Кандинский). Механизм межчувственных связей в восприятии «звучания картины» анализируется на примерах творчества В. Черноволенко, В. Кандинского, П. Клее.

¹ В статье использованы материалы монографии автора [16].

THE MUSICALITY OF PAINTING AND THE SYNESTHETIC NATURE OF VISUAL THINKING

Kolyadenko N. P., Novosibirsk
(nk42-68 @mail.ru)

Abstract

The article discusses making painting musical as a manifestation of the trend of abstractionization in the “non-classical art space” of the twentieth century. It is shown that musicality penetrates into paintings as a result of the synesthetic nature of visual thinking. The “vanishing point” of visual and musical thinking is revealed – the “visual unfolding of a number” (V. Kandinsky). The mechanism of inter-sensory connections in the perception of the “sound of the picture” is analyzed using the examples of the work of V. Chernovolenko, V. Kandinsky, P. Klee.

В истории пространственных искусств, оперирующих визуальными формами, в частности, в живописи, неоднократно возникали попытки движения навстречу музыке. Особенно активными стали опыты «омузыкаливания» живописи в романтическом художественном пространстве. Философы и художники считали, что «музыка как более могущественное искусство заговаривает с нами с полотна», а «звуки, линии, краски проникают друг в друга» [7, с. 164].

Но в большинстве случаев музыка «заговаривала с полотна» живописцев языком, более близким художественной литературе. Так, попытки приближения к музыкальным формам в «Уроке соловья» О. Рунге (имитация фуги) или в «Симфонии» М. Швинда основывались на воссоздании в пространстве живописного полотна этапов фабульного последовательного развития, свойственного сюжетно-временным искусствам. Значительно более органичные внутренние связи с музыкальным мышлением характерны для полотен К. Д. Фридриха, Д. Тернера, Э. Делакруа, К. Коро, Д. Уистлера, а в особенности – французских и русских импрессионистов, по отношению к искусству которых стало принято говорить о «красочных симфониях», «колористических аккордах», «поющих линиях», «музыке цвета» и т. п. [8, с. 82–87, 89].

Тем не менее, вероятно, этап подлинной музыкализации живописи начался лишь с появлением «неклассического» художественного пространства. По мнению Э. Буддэ, «попытки перевести переход границ между музыкой и живописью в конкретную материальную плоскость <...>, в отличие от романтиков, воплотить свои идеи в художественной продукции» встречаются только в XX веке» [6, S. 3].

Можно предположить, что в рамках саморазвития системы искусства омузыкаливание живописи стало резонансным следом общей *линии абстракционизации*. Неслучайно ядро живописного quasi-музыкального пространства составляют нефигуративные композиции. В процессе абстракционизации в неклассическом художественном пространстве визуальность и музыкальность, воплощая встречное движение музыки и живописи, синхронно детерминировали друг друга. Решающую роль в этом процессе сыграла не экстраполяция языкового материала внутри системы искусств, а общая историко-культурная ситуация в неклассическом художественном пространстве.

Активизация беспредметности в живописи возникла в результате обмена информацией с новейшими научными открытиями. Художники нефигуративного направления стали «проводниками грядущей культуры, вобравшей в себя новейшие знания об искривленном пространстве, относительности времени, бесконечности атома, пульсации вселенной» [22, с. 183]. И более частные математические и физические открытия воздействовали на появление quasi-музыкальных полотен². Поэтому неудивительно, что такие проявления линии абстракционизации, как переход в музыке к атональности, а в живописи – к нефигуративности и исчезновению прямой перспективы, происходили почти одновременно, в научных рефлексиях и творчестве А. Шенберга и В. Кандинского, оттачивающих в переписке свои позиции.

Нельзя исключить из поля внимания и то обстоятельство, что кризис естественно-научного материализма повлек за собой обостренное внимание художников к метафизическим проблемам бытия, что внесло свою лепту в формирование линии

² В частности, картина Ф. Пикабиа «Музыка как живопись» возникла под влиянием открытия особых рентгеновских лучей.

абстракционизации. Внешне переход к образно-интуитивному мировосприятию обуславливался интересом к архаичному «дологическому» искусству, к магическим культовым изображениям, к западному и восточному эзотерическому опыту, к традициям христианской иконописи. Глубинный же смысл всех вариантов обращения к метафизическому опыту, неразрывно связанный с новыми естественно-научными открытиями, состоял в характерном в целом для неклассического художественного пространства повороте к *неантропоцентрическому* мировоззрению. Уход от изображения реалий земной, чувственно-конкретной человеческой истории к постижению бесконечности природы, космоса, бытия определял основные модификации неклассического живописного пространства. «Работая в такой манере, как абстракционизм, человек ощущает себя органической частицей природы, манифестируя новое, неантропоцентрическое мировоззрение и мировосприятие. Это выражается в том, что живопись абстракционистов похожа и на узоры годовых колец деревьев, и на хаотично упорядоченное многоцветье минералов, на сгустки магмы, потоки лавы, изливающиеся из-под земли, картину треков частиц в камере Вильсона или порядок солнечных пятен...» [24, с. 178].

Установка на фокусирование в полотнах нефигуративной живописи бесконечных космических смыслов неслучайно в некоторых случаях трактуется как своеобразная художественная разновидность мистического опыта. В частности, В. Налимов, отмечая близость современной беспредметной живописи паттернам абстрактного рисунка мандалы, считает, что она (живопись) потому вызывала столько нареканий, что для ее восприятия необходимо уметь переходить в медитативное состояние [21, с. 289]. Так же, как увлечение в искусстве мантроподобной живописью, медитативность указывает на принадлежность к «квазирелигиозным системам, направленным на взаимодействие с бессознательным» [там же, с. 193].

Однако, не задаваясь целью столь явно акцентировать мистический характер нефигуративной живописи, обратим внимание в данном случае на то, что контурность, незавершенность изображения в абстрактных полотнах дает потенциальную возможность фокусирования бесконечных смыслов. Нефигуративная картина, как и мандала, являются открытыми, вероятностными текстами

(«мандала – и образ, и песня, и история, и танец») [1, с. 17]. Поэтому считаем возможным рассматривать их как своеобразные *интегрированные модули*, механизмы образования смыслов, транслирующие информацию, бесконечно превышающую то, что содержится на внешнем плане изображения, в беспредметных узорах, линиях и символических формах. Так же как «незвучащие» опусы визуальной музыки, например, «Декабрь» Э. Брауна, абстрактные картины создают колеблющееся поле пересекающихся смыслов, «рассчитывая на креативное сотрудничество интерпретаторов» и «действуя как провокация для творчества воспринимающих» [20, S. 45].

Подобный ракурс позволяет вернуть осмысление проблемы в область аспекта *музыкальности* живописи. Используемые в литературе эзотерической направленности дефиниции могут эффективно функционировать при осмыслении *quasi*-музыкальных полотен. В частности, вслед за представителями музыкальной графики Г. Зюндерманом и Б. Эрнст, картины, возникшие под влиянием музыки, можно именовать *психопрограммами*, «экспериментами переживаний», которые оказывают «столь характерное действие своей формой и красками, что из них можно установить существенные черты музыки» [12, S. 17]. Медитативность же, необходимую для восприятия эзотерического смысла абстрактных композиций, правомерно трактовать как одну из составляющих модели восприятия, в которую входит погружение в пространство изображаемого. Вхождение внутрь картины или описанный представителем психологического абстракционизма В. Кандинским момент, когда живопись обступила его, и он стал «вращаться в картине» [14, с. 242], является, в свою очередь, доведенной до высокого градуса *эмпатией*. Присущая раннему, дологическому мышлению эмпатия, проявляющаяся в абстрактном искусстве, думается, позволяет говорить не о внешней музыкальности как экстраполяции в живопись музыкальных форм, а о возвращении нефигуративной живописи в *предлогическую стихию внутренней речи*. В области пространственных искусств появление беспредметной живописи стало «прорывом в бездну подсознательного», «моментом перехода от логико-аналитического (сознательного) к образно-интуитивному (подсознательному) мировосприятию» [22, с. 183].

В этой сфере возможно обнаружение неакустической музыкальности, транслируемой в живописные полотна не на уровне законченных опусов, но в том модусе музыкально-художественного сознания, где живописные и музыкальные возможности так переплетаются, что обнаруживаются «корни и элементы возникновения формы» [4, S. 10]. Сгусток корневых, еще не дифференцированных по модальностям, художественно-языковых возможностей содержится в тех глубинных структурах, в которых происходят *синестетические* процессы смыслообразования. В этом плане, осмысливая плоды психологического абстракционизма, мы сочли правомерным говорить о *синестетической эмпатии* (погружении в пространство картины)³ и законе общего эмоционального знака как регуляторе синестетичности в полотнах-психопрограммах.

Но, что еще более значимо, межчувственные связи «проникают» в живопись в русле синхронной детерминации, формируемой связью музыкального мышления с *визуальным*.

Принадлежащая Р. Арнхейму дефиниция «визуальное мышление», по своей сути, как можно установить, является обозначением типа художественного мышления, в котором значительная роль принадлежит синестетическому опыту. Материал визуального мышления – *визуальные эскизы или образы-вспышки* – это абстракции, сформированные из первичных перцептивных сенсорных элементов. К ним преимущественно относятся *оптические* координаты (цвет, линии, формы, расположение в пространстве, например, «обширность этого красного пятна, сконцентрированность или компактность чего-то круглого» [2, ч. 2, с. 92]). Однако к визуальному мышлению Р. Арнхейм причисляет не только визуальные перцептивные признаки. Так, он отмечает жестикуляцию абстрактными немиметическими жестами, в которой важную роль играет «мускульный», *кинестетический* опыт, связанный с толканием, натягиванием, перемещением, столкновением и т. д. и передающий «прямолинейность или извилистость движения, его мягкую скорость или тяжелую утомительность, но никак не обозначающий тех предметов, с которыми происходят

³ В монографии автора предлагается метод синестетической эмпатии в интерпретации музыкальных и живописных художественных текстов (см.: [16, с. 85, 159, 290]).

действия» [там же, с. 76]. Можно предположить также, что весьма значимой для визуального мышления является *тактильно-температурная* координата, поскольку у Арнхейма признаки «теплый» и «холодный» определяются как «ключевые перцептивные характеристики, обладающие большой определяющей силой и для человеческой личности, и для художественного образа» [там же, с. 34]. Наконец, что особенно актуально в плане синхронной детерминации визуального и музыкального мышления, образами-вспышками могут быть у Арнхейма и *акустические* перцептивные свойства, например, «настойчивость этого звука» [там же, с. 92].

В целом, как можно полагать, в визуальном мышлении задействуются любые невербальные экспрессивные свойства. Связь же визуального мышления с синестетичностью подчеркивает сам Арнхейм. Как он указывает, «общие экспрессивные характеристики движения, ритма, цвета, формы, высоты музыкального тона и т. д.» могут усиливаться «через границы чувств» [2, ч. 3, с. 45]. При этом, как можно установить из рассуждений ученого, при комбинации сенсорных форм эффективность возникновения синестетического эффекта зависит от того, «можно ли почувствовать структурные соответствия между ними» [там же].

Акцентирование Арнхеймом *структурных* соответствий между элементами перцептивного опыта имеет принципиальное значение для осмысления музыкальности абстрактных композиций, поскольку указывает на зону взаимодействия визуального и музыкального, значимую для теории абстрактного искусства. Так, В. Кандинский, впервые теоретически обосновавший идею *внутреннего звучания краски*, названного К. фон Маур «звучанием картины» [20, S.10], в своем трактате «Точка и линия на плоскости» объединил синестетическую трактовку музыкальности живописи со структурно-числовой.

На первый взгляд, математический, числовой подход составляет противоположность синестетическому, вскрывающему глубинное интуитивно-эмоциональное родство ощущений и языковых художественных средств. Получивший в романтической эстетике свое выражение в тезисе Г. Клейста «Музыка – корень и алгебраическая формула всех искусств», этот подход акцентирует абстрактно-рациональное начало в исследовании

неакустической музыкальности смежных искусств. «Точкой схода» искусств, их общим корнем в данном случае признается *число* как принцип и мера любого процесса исчисления. Дальнейшая логика, следуя Кандинскому, состоит в том, что из числа, а именно, из единицы как начала любого процесса, происходит не только звуковое исчисление времени в музыке, но и «визуальное развертывание числа» [4, S. 21] или визуальное исчисление в живописи, извлекающее из геометрических превращений единицы (точки) более высокие числовые величины, которые зрительно воспринимаются как линии, пятна и фигуры.

Числовой подход присутствует в опытах П. Клее, который переносил на миллиметровую бумагу звуковысотные и метроритмические параметры произведений Моцарта для нахождения общих законов в музыкальных и живописных структурных ритмах. Он лежит в основе сочинения подобным образом звуковысотного контура пьесы «Горизонты Нью-Йорка» Э. Вилла-Лобосом, а также в «Бродвейском буги-вуги» П. Мондриана, в котором претворились комплексные впечатления от прямоугольных пересечений улиц Манхэттена и американского джаза.

Однако, скорее всего, не случайно в предисловии к «Точке и линии на плоскости» Кандинский обозначил свой поздний этап как аналитический метод, помнящий о синтетических ценностях [14, с. 195]. В его стремлении найти в геометрических точках, ломаных и прямых линиях, углах и их комбинациях на плоскости выразительность внутреннего звучания отчетливо отсылает к акустическому временному музыкальному процессу. Число же у Кандинского – это «общий корень», от которого «разветвляются звук (тон) в музыке и точка в живописи» [4, S. 25].

Представляется, что уточнить синтетическую природу числа может обращение к А. Лосеву, акцентировавшему роль числа в становлении художественного смысла, Число образует фокус связи пространства и времени в музыкальном произведении. в числе «специально фиксируется подвижность смысла», возникающая «среди алогичной стихии становления, в бурях и страстях иррациональной текучей сплошности и, вернее, в глубине их» [18, с. 539, 544–545]. Если добавить к процитированному синестетичность эйдосов, процессом развертывания которых руководит

число, а также указание на число как «лоно, перво-единое, в котором еще слито все смысловое и вне-смысловое» [там же, с. 597], становится очевидной роль числа как регулятора выразительных процессов в искусстве.

Трактованное в указанном ракурсе, визуальное разворачивание числа у Кандинского, как можно установить, превращается в основу, связывающую музыкальное звучание и неакустическое «звучание картины», в структурно-выразительную фиксацию смыслового становления в сфере нефигуративного визуального художественного опыта. Числовая координата, как полагаем, «стягивает» в единый узел элементы, образующие «звучание картины»: новейшие математические открытия; модульность в трансляции межвидовой информации, объединяющую эзотерический и художественный опыт; законы внутренней речи, отсылающие к предлогической стихии, в которой находится «точка схода» живописи и музыки; визуальное мышление как перцептивное мышление абстрактными межчувственными образами-вспышками. Все перечисленные составляющие «звучания картины» создают синхронизацию визуального и музыкального опыта.

С точки зрения визуального разворачивания числа Кандинского и закономерностей визуального мышления Арнхейма рассмотрим, по аналогии со структурой музыкальных текстов, три уровня «звучания картины»: микроуровень выразительных средств, композиционный и «интонационный».

Первый, *художественно-языковой* уровень «звучания картины» выполняет основную задачу нефигуративной живописи – освобождение от предметности. По мысли Кандинского, художник в поисках «внутренней художественной ноты» обращается к нематериальнейшему из искусств – музыке, откуда вытекает «нынешнее искание в живописи ритма, математического, абстрактного построения... применение повторности красочного тона, наблюдение над тем, как приведена в движение краска и т. д.» [15, с. 18, 20].

В синестетическом плане примечателен метод, с помощью которого сторонники психологического абстракционизма добиваются развеществления образов. Так, Кандинский связывает «развитие в сторону процесса абстракционизации» с влиянием

русской иконописи и орнаментов русского лубка, благодаря которым «впервые увидел *растворение* предмета под бессознательно-нарочитым воздействием на расписанный предмет», получающий таким путем «способность к саморастворению» [14, с. 163]. Неслучайно художник подчеркивает, что предмет (изображенный человек, дерево, облака) есть «как бы только реальный привкус, призыв, аромат в композиции, а потому и нет надобности, чтобы этот предмет был воспроизведен с точностью» [14, с. 440].

Но более показательны не межчувственные нюансы в обозначении Кандинским предмета, а синестетичность самого процесса «растворения». Теория «растворения» была полемичным ответом на «разложение», предложенное Пикассо и кубистами, которых Кандинский упрекал в «механическом насилии» над предметом, сведении всех форм к сплошной геометрии. Напротив, процесс «растворения», по Кандинскому, сохранял в неприкосновенности «душу» предмета и усиливал его внутреннее звучание. При растворении предмета в абстрактном искусстве исчезает понятийная определенность и конкретность изображаемого, но взамен возникает межчувственная наполненность.

В то же время, растворение предмета в психологическом абстракционизме, безусловно, подчиняется законам визуального мышления. По Арнхейму, сведение предметов к нескольким важным вспышкам направленности и формы ведет к появлению в воображении «абстрактных» форм, т. е. пространственных конфигураций или событий, не имеющих прямого отношения к реалиям внешнего мира [2, ч. 3, с. 49–50]. Ученый указывает, что в пространственных искусствах это привело к появлению неизобразительной живописи XX в. и ссылается на интроспекции или образы-вспышки Кандинского, в частности, на составленный из цвета, деталей формы и направленности движения образ «значения», который мог бы быть принят для Синего всадника.

В совокупности отдельные языковые элементы (краски, линии, формы), осуществляя «растворение» предмета, фиксируют принадлежащий внутреннему звучанию процесс движения смысла. При этом возникает эффект, подобный тому, что наблюдается при описанном П. Флоренским восприятии иконы в том пространстве, для которого она написана, т. е. в храме. В созерцании икон и росписей

тончайшая голубая завеса фимиама, растворенного в воздухе, «вносит смягчение и углубление воздушной перспективы»; его ленты, выющиеся по фрескам и обвивающие столпы, своим движением «смягчают сухость и жесткость линий и, как бы расплавляя их, приводят в движение и жизнь» [23, с. 63, 65]. Неровный же и неравномерный, колышущийся, мигающий свет лампы, «волнующийся, дробящийся, как бы пульсирующий», так же как преувеличенность некоторых пропорций, обилие золота и самоцветов, – это, по Флоренскому, – «необходимый способ выразить духовное содержание иконы, ее символизм, ее платоновский мир идей» [там же, с. 63].

Языковые элементы абстрактной живописи также являются своеобразными «элементами-медиаторами», которые служат средством устранения дисбаланса между материальным и духовным и интуитивно-медитативного воздействия. В частности, вероятно, на «музыкальных» полотнах последователя М. Чурлениса В. Черноволенко смягчение жесткости линий и растворение предметов в континуальной слитости создаются эффектами фактурного слоя. Картины Черноволенко, по мнению Ю. Линника, – это «организмы, жизнь которых сложна и таинственна», «окна, распахнутые в Запредельное», «средостения между двумя уровнями бытия, одной своей гранью находящиеся здесь – в мире дольного, другой гранью там – в мире горнего» [17, с. 4, 5, 6]. Средство же проявления внутреннего, незримого – пульсирующие, колышущиеся, окутывающие и расплавляющие изображение тончайшие «бисерные» нити-узоры. Можно предположить, что так же, как свет лампы и дым фимиама в храме, эти нити служат своеобразной «педалью», затуманивающей звучание картины.

Если же обратиться собственно к феномену «звучания» quasi-музыкальных полотен, считаем целесообразным ориентироваться на *гештальтные синестезии*. Следуя логике взаимозамен визуального и аудиального в синестетических механизмах межвидовых контактов, отметим, что в этом случае гештальт «звучания картины» преимущественно образуется компонентами музыкального языка. Музыкально-языковые координаты являются маркерами нюансирования целостного образа. Очевидно, приблизительный путь к созданию такого музыкального гештальта описывает Г. Зюндерман, приводя в пример «музыку красок неба»

(впечатление от заката солнца А. Штифтера в 1842 г.). Гештальт «световой музыки неба» выражается в терминах «торжественный, богатый, безмолвный, трагический, грандиозный Реквием или *Dies Irae*» [12, S. 20]. Как одна из попыток синестетического восприятия визуального явления, этот музыкальный гештальт содержит непосредственное эффе́ктивное слияние визуального и слухового.

Но более весомые аргументы для создания гештальтов «звучания картины» содержатся в рефлексиях и творчестве представителей нефигуративной живописи. Так, А. Макке из группы художников-авангардистов, создавшей альманах «Синий всадник», в 1912 г. указывает, что «в красках есть контрапункт, скрипичный, басовый ключ, минор, мажор, как в музыке» (цит. по: [19, S. 36]). А Ф. Марк, один из ведущих представителей этой группы, описывая картину Кандинского «Впечатление III (Концерт)» и сопоставляя ее с инспирировавшим ее мюнхенским концертом Шенберга в январе 1911 г., сравнивает «прыгающие пятна» на белом полотне с одиночными тонами в музыке Шенберга и говорит об атональном характере картины [Ibid., S. 32]⁴. Действительно, визуальный алфавит точек, цветовых пятен, линий, поверхностей, акцентов, фокусов на абстрактном полотне, восходящий к корням, первоосновам образа, в гештальте «звучания картины» замещается спектром музыкально-языковых элементов. При этом акустическое звучание воспринимается нами, разумеется, косвенно, гештальтные же музыкальные составляющие выполняют задачу восполнения недостающих звеньев в конструировании «открытого» смыслового диапазона картины.

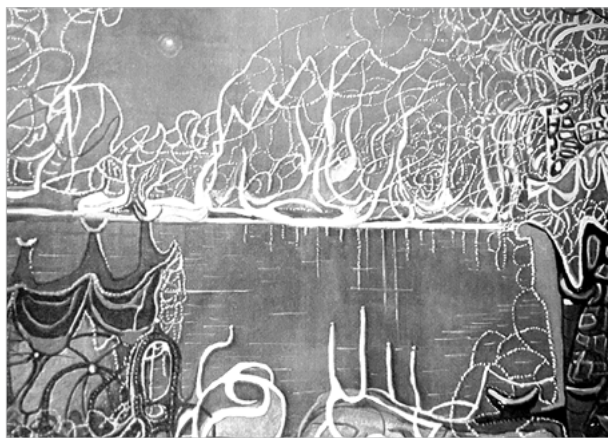
Отметим, что существуют различные варианты приближения к созданию гештальтов «звучания картины». В частности, гештальт «музыкального звучания» лежит в основе метода «музыкальной графики» О. Райнера, основанного на поисках взаимосвязи акустических и визуальных образов при «переводе» музыкального звучания в беспредметные изображения.

Безусловно, эффе́ктивным инструментом анализа «звучания картины» можно считать таблицу сопоставления визуальных

⁴ На концерте были исполнены «Два струнных квартета» Шенберга оп. 10 (1907–1908) и «Три фортепианные пьесы» оп. 11 (1909), относящиеся в «атональному» периоду его творчества.

и музыкальных параметров, принадлежащую Б. Галееву. Отталкиваясь от данной таблицы, мы предлагаем вариант, в котором добавлены некоторые нюансы. Помимо динамического, регистрового, темпоритмического, тембрового, ладотонального, мелодического параметров, полагаем целесообразным включить в музыкальный гештальт следующие. Во-первых, значимость представляет артикуляционная координата, отражающая посредством особенностей музыкальных штрихов характер движения линий, а также конфигурации беспредметных форм в образах-вспышках. Во-вторых, актуальным может быть параметр, относящийся к сфере гармонии (диссонантность – консонантность, элементы «полигармонии», визуальные «кластеры»). Кроме того, правомерно включение в музыкальный гештальт некоторых фактурных оппозиций, являющихся инструментом анализа музыки (в частности, «плотности–разреженности», «слитности–расчленности» музыкальной ткани).

В предлагаемом ракурсе может быть рассмотрен гештальт музыкального звучания картины В. Черноволенко «Ноктюрн № 3» (1971) (пример 1) – нефигуративной композиции, в которой векторами предметной ориентации являются отдаленные аллюзии с синей гладью озера, свечами в подсвечниках и одинокой звездой в просвете неба среди серебряных бисерных кружев.



Пример 1. В. Черноволенко. «Ноктюрн № 3» (1971)

Экспрессивный внутренний континуум полотна создается звучанием вибрирующе-звонящим, тихим, в узком диапазоне (тревожно-скрученная вязь белых бисерных линий), в высоком и среднем регистрах, с изощренным ритмическим узором, в прохладном минорном колорите, с арабесочной, находящейся в постоянном саморазвитии пластикой «мелодических линий», с текучей «легатной» артикуляцией, взятой на педали, с консонантной сонорной гармонией, в слитном фактурном пространстве, где сквозь план мира «дольного» высвечивается мир «горний». Художественно-языковые элементы – синестетические визуальнo-звуковые детали (образы-вспышки) векторизуют восприятие гештальта, общий эмоциональный знак которого можно установить в смысловом пространстве напряженного стремления к прорыву сквозь опутывающие силовые линии земного притяжения в запредельную космическую высь, к свету далекой звезды.

Добавим, что в творчестве В. Кандинского гештальт «звучания картины» может быть своеобразным вектором, отражающим смену стилистических ориентиров. Упомянутая нами композиция «Впечатление III (Концерт)» относится к первому периоду, в котором доминирующая роль принадлежит *цветовому* параметру как «чувственно-зримому, пассивному восприятию мира». В гештальтах звучания картин, написанных в следующий период, усиливается роль *линии*, содержащей процессуальные параметры. В последний, «геометрический» период в творчестве Кандинского фигурируют почти исключительно «чистые» *формы*: круг, полумесяц, острый угол, ромб, лунный серп.

В целом гештальт «звучания картины» выступает как музыкально-языковой ключ, позволяющий по принципу синестезии общего эмоционального знака вскрывать в абстрактных полотнах смысл беспредметных образов-вспышек (цветовых пятен-точек, линий и форм как производных визуального развертывания числа). При этом вместо бессознательного эмпатийно-медиумического «вращения в картине» гештальт музыкального звучания выполняет функцию *сознательной интроспекции*, «погружая» вглубь картины посредством музыкально-языкового механизма.

Если интерпретация первого, языкового уровня «звучания картины» оперирует созданием гештальта как межмодальной

синестетической формы, адресуемой к предлогическому мышлению, второй, *композиционный* уровень, как и в музыкальном тексте, связан с процессами логического мышления. Место аналитической формы в феномене «звучания картины» занимает предложенное Кандинским понятие *основной плоскости* (ОП), которое является инструментом анализа композиционных закономерностей.

Однако, так же как в неклассическом музыкальном пространстве приобретает актуальность открытая, длящаяся, насыщенная внутренней синестетичностью, форма, – основная плоскость в беспредметной живописи служит своеобразным модулем, психопрограммой, открытым полем формирования внутреннего звучания картины. Вполне вероятно, что Кандинский подчеркивает потенциальную способность к продуцированию множественных смыслов и к саморазвитию ОП, когда именует ее «живым существом», живым организмом, пишет о «дыхании» непотревоженной основной плоскости, которое ощущает каждый художник [14, с. 315]. Добавим, что модульность в композиции абстрактных музыкальных полотен упоминает П. Булез в применении к интересующему его творчеству П. Клее. Импульсом тому стал принцип шахматной доски, в которой, как в музыкальной композиции, сосуществует время и пространство, горизонталь и вертикаль. Как можно полагать, отчетливо числовые геометрические ассоциации музыкальных полотен с шахматным полем не вступают в противоречие с одухотворением композиции в трактовке ОП Кандинским, поскольку шахматная доска образует сферу направленных друг к другу активных, полных живого движения, хотя и отвлеченно-символических, сил.

Так же как шахматная доска, основная плоскость является полем с системой координат, «обеспечивающим» выполнение матричных функций, в частности, функций организации «звучания картины». При этом важную роль играет трактовка Кандинским с точки зрения «внутреннего звучания» таких координат, как «верх – низ» и «левая – правая» вертикальные пограничные линии ОП. Понятие «верха» Кандинский соотносит с представлением о высочайшей разреженности (как антиномии плотности), легкости звучания, освобождении и в итоге – свободе,

с «ощущением облегченного движения, восхождения», в котором «скованность сведена к минимуму» [14, с. 316]. В отличие от верха, «низ» ОП производит противоположное действие: уплотнение, тяжесть, сгущение атмосферы звучания, ограничение свободы, где скованность достигает своего максимума [там же]. С понятиями «верха» и «низа» Кандинский связывает ассоциативные отношения неба и земли [там же, с. 321]. При этом прием, помещающий тяжелые формы сверху, а более легкие – внизу, нейтрализует данный эффект, уменьшая давление тяжести, скованности, плотности и уменьшая напряжение [там же, с. 316].

Подобную же «расстановку сил» обрисовывает Кандинский в сопоставлении левого и правого края полотна. Если «левое» в ОП повторяет характеристику «верха» (легкость, разреженность, освобождение), «правое» является продолжением «низа» с его плотностью и тяжестью звучания. Поэтому направленность движения в композиции влево – это движение вдаль, к «приключениям», к удалению от привычной среды, к освобождению от тяготеющих привычных форм, где «человек все глубже и глубже вдыхает воздух» [14, с. 320–321]. В движении же к правому краю ОП больше инертности, меньше свободы («движение не к небу – вверх, к земле – вниз, налево – вдаль, а направо – „к дому”») [там же, с. 321]. Можно предположить, что нетипичное для предметной живописи движение влево, так же как и вверх, отражает неантропоцентрические представления, для которых приоритетным становится отрывающееся от земной гравитации тяготение в космические дали.

Понятие звучания основной плоскости с ее координатами своей модульностью, векторной направленностью на конструирование и интерпретацию беспредметных «музыкальных» смыслов, как можно установить, «улавливает» те стороны абстрактных композиций, которые объединяют их со зрительными конструкциями – мандалами. Как и универсальные модели-матрицы традиционной культуры, являются точкой пересечения пространственных и временных координат, сферой кодирования в беспредметных визуальных образах целостных представлений. Конструирование основной плоскости нефигуративной композиции – это, как и создание мандалы, проникновение сквозь

образы в структуры сознания. Кроме того, с мандалой объединяет абстрактные полотна значительная роль космического центра как «основного структурного закона, символа потенциальной возможности» [3, с.9], источника и цели движения.

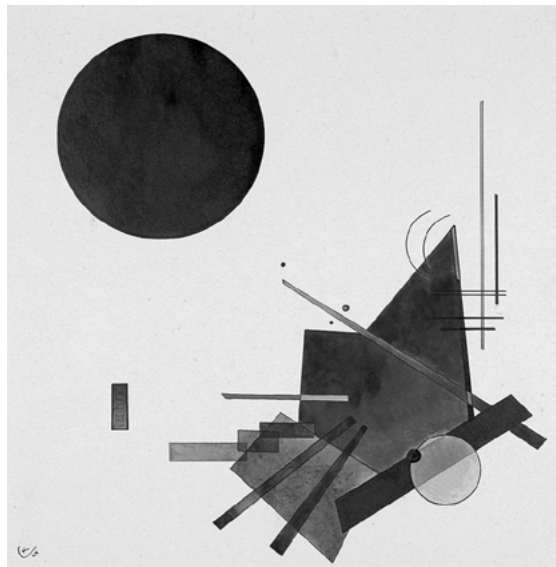
В процессе же образования смысловых параметров основной плоскости, очевидно, участвует логика визуального мышления. Визуальные образы-вспышки, связанные с внутренней речью, заключают в себе образцы движения мысли, выраженного в пространственных образах-представлениях. В частности, показателен приведенный Арнхеймом визуальный эскиз из полуснов Зильберера, отображающий смысл «суждений транссубъективной ценности», значимых для всех: «в мозгу возникает образ большого круга или прозрачного шара в воздухе, и вокруг него – люди, головы которых находятся внутри круга» [2, ч. 3, с. 48]. По Арнхейму, этот условный образ очень функционален по отношению к той идее, которая в нем воплощена, хотя естественные предметы, но в неестественном сочетании (тела людей не включены в круг) неосуществимы на нашей земле с тяготениями [там же]. Таким же образом выходят за пределы земного тяготения полотна Кандинского, написанные после 1920 г. Их композиция открыта, вероятностна, разомкнута.

Отражающие особенности визуального мышления, разомкнутые в бесконечность полотна Кандинского порывают с земной гравитацией. Поэтому так же, как освобождается от подчинения стабильному тональному центру композиция в атональной музыке, звучание ОП устремляется к абстрагированию от земной реальности, к «тональной невесомости», основанной на «гипотезе постоянно расширяющейся Вселенной» (П. Булез). В этом процессе «эволюция ладового мышления в музыке является своего рода слуховой моделью, точнее, подсознательным и синхронным отражением естественной эволюции представлений человека о возможности преодоления сил тяготения» [10, с. 39].

В частности, идея преодоления гравитации, как полагаем, в различной степени выражается в звучании ОП полотен Кандинского. В композиции «Налево» (1923) при опоре на тяжелое, устойчивое, плотное звучание «низкого регистра» ОП, образуемое коричнево-черными квадратами и прямоугольниками,

доминирует непривычная направленность звучания, восходящего к левому краю, т. е. вдаль, к освобождению от земных пут (устремляющиеся влево стреловидные полосы-векторы, вершины треугольников, уменьшающиеся к левому краю горизонты круги).

Еще более отчетливый вариант «тональной невесомости» представлен «Композицией VIII» и в особенности «Черным отношением» (1924), в которых осуществлен эффект нейтрализации синестетического воздействия тяжелых и легких форм. Тяжелая форма (большой черный круг) располагается в левой верхней части светлого разомкнутого полотна «Черного отношения» (пример 2), в бесконечности которого помещены легкие, направленные к нему, разреженные линии и фигуры (точки, полосы, несимметричные геометрические формы, «отталкивающиеся» от желтого круга-солнца). С помощью такого приема достигается эффект легкого, освобожденного от земной тяжести звучания ОП, направленного к центральной фигуре как притягательно-таинственной и пугающей бездне черного космического круга, к которому стремятся плавающие в невесомости архетипические формы.



Пример 2. В. Кандинский. «Черное отношение» (1924)

Композиционная роль центра, помещенного в середине ОП, в картинах В. Черноволенко «Симфония» (1972) и «Волшебное зеркало» (1972) способствует созданию эффекта, в котором, помимо отголосков конструкции мандалы, проступают черты каркаса музыкальной концентрической формы. Центр, к которому тяготеет звучание «Волшебного зеркала», – расположенный за тяжелыми, плотными ярусами «низких регистров» (ближних планов полотна) невесомый, полный высочайшей разреженности светло-голубой «звонящий» овал с проступающим контуром неба и горных вершин. Центром композиции «Симфонии» (пример 3) является стиснутый тяжелыми арочными формами-щупальцами просвет в бесконечность с краем восходящего солнца, голубизной неба и звездной россыпью. Он помещен вместе с окружающими его плотными арками в середине, над легким, разреженным «низом» ОП, поэтому «звучание» концентрично устремляется из невесомости к темному сгущению атмосферы, ограничению свободы и затем – ввысь, к притягивающему и недостижимому окну в вечность.



Пример 3. В. Черноволенко. «Симфония» (1972)

В целом интерпретация звучания ОП как открытого текста или модуля, одновременно с гештальтной эмпатийной функцией интроспекции, дает возможность выхода в поле действия композиционных закономерностей, приближающих к обнаружению содержательных параметров композиций неклассического художественного пространства.

Завершая же рассмотрение линии абстракционизации в не-фигуративной живописи, обратимся к третьему, *интонационному* уровню «звучания картины». Полагаем, что правомерность метафорического обозначения драматургического процесса в пространственном виде искусства музыкальным термином имеет достаточные основания. В отличие от гештальта звучания и композиции полотна абстрактной живописи, в которых приоритетными являются симультанные характеристики, моделирование процессуальных экспрессивных характеристик так же, как в музыкальном тексте, направлено на создание эффекта «проживания времени».

Музыкальные, в частности, симфонические принципы развертывания в большинстве случаев присутствуют в циклических жанрах, уже в силу многофазности изображения преодолевающих одномоментность пространственных искусств. В частности, внешнее сходство с музыкальной сонатно-симфонической логикой содержится в упомянутой «Симфонии» М. Швинда, в симфониях М. Клингера. Музыкальные принципы развертывания временного процесса характерны для живописных сонат, фуг и циклов М. Чюрлениса. Поэтому вполне правомерны анализы произведений этих художников с точки зрения музыкальной логики.

Разумеется, проблематично говорить о симфонизме в применении к абстрактным полотнам. Но, если рассмотреть это явление в плане синхронной детерминации визуального и музыкального мышления, оно теряет оттенок внешней экстраполяции и становится одним из неотъемлемых параметров синестетического «звучания картины», ведущего происхождение из внутренней речи. Необходимо лишь иметь в виду, что в данном случае, в отличие от циклических жанров или специальных приемов создания темпоральности (например, клейм в живописи), временной аспект моделируется в восприятии.

В этом плане актуальным представляется входящее в арсенал «визуального мышления» Арнхейма понятие *визуальных категорий* высшего порядка, которые «имеют свои эквиваленты в рисунках и картинах» и служат основой складывания «великой сети взаимосвязей» различных явлений [2, ч. 3, с. 16–17]. В частности, Арнхейм приводит пример «визуального понятия» из рисунка шестилетней американской девочки, которая, изображая человека, соотнесла части его тела и одежды с понятием червонного сердечка, обнаружив принципиальное сходство между предметами, которые по стандартам механического исследования столь непохожи друг на друга [там же, с. 17]. Указанное «визуальное понятие» является, как можно утверждать, *конструктивно-смысловым инвариантом*, общим для ряда контрастных явлений, или, иначе, порождающей информационной матрицей, генетическим кодом, формирующим завязывание и вызревание плода замысла в визуальном мышлении. Добавим, что с точки зрения принципов дологического мышления визуальное понятие, очевидно, выполняет функцию части вместо целого.

Несложно заметить, что все эти признаки относятся и к музыкальной интонации, являющейся генетическим кодом процесса развития в музыке. По мнению многих ученых, правомерно применять понятие «интонация» как выходящую за пределы музыки всеобщую эстетическую категорию. Трактованная как общехудожественная категория, интонация может быть присущей не только временным, но и пространственным искусствам. Наряду со звуковой, выделяется «визуально-кинестетическая интонация» (жест, мимика, пантомимика, движение света в светомызыке и т. д.), говорят также об интонационном строе изобразительных искусств. По Ю. Борову, «не музыка – бытие интонации, а интонация – бытие музыкальной и другой, эмоционально насыщенной мысли». Он выделяет два вида интонирования: обращение к зрению (жест и мимика) и к слуху (передача мелодии и речи) [5, с. 168–170].

Вместе с тем существует противоположное мнение. Так, М. Каган считает, что элементарной художественной единицей в семействе изобразительных искусств является *пластический мотив*, и нет никакой нужды дублировать его понятием «интонация»

[13, с. 87]. Принимая это возражение, отметим, что, безусловно, понятие интонации может применяться в изобразительных искусствах метафорически, так же, впрочем, как и «мотив». Важно то, что оно привносит в статичные искусства элемент энергии движения, способствующей разворачиванию темпорального процесса.

Уточнить данную позицию может приобретший популярность в истории искусств принцип *метаморфоз*. Вышедший из натурфилософии Гете, этот принцип получил синхронную разработку в пространственных и временных искусствах (в творчестве современного нидерландского графика М. Эшера и композитора нововенской школы А. Веберна). А. Веберн в исследовательских трудах акцентирует идею «принципа метаморфоз», объединяющую процесс тематического развития у нидерландцев, венских классиков, романтиков, а также серийную музыку XX в.: «Из одной (выделено Веберном. – Н. К.) главной мысли развивать все последующее – вот самая прочная связь!»; «все снова и снова изменение одного и того же!» [9, с. 48, 49]. Инвариантом же изменений, как он считает, является «Прарастение» (*Urpflanze*) Гете: «корень, в сущности, не что иное, как стебель; стебель не что иное, как лист; лист, опять-таки, не что иное, как цветок: вариации одной и той же мысли» [там же, с. 77]⁵.

Следуя в теории и собственной практике идее метаморфоз, художник Г. Дунаев описывает создание им пластических партий в живописных сонатах и музыкальных композициях. В качестве инварианта, «жестко определяющего все образные трансформации», он конструирует пластические «пряядра» [11, с. 250–251], которые формируются сочетанием цветов. В частности, в пластической партии к «*Vivente non vivente*» (1974) С. Губайдулиной музыкальным пряядром, на основе которого нарастает ряд антиномий живых и электронных звучаний, является секундовая интонация вздоха. В качестве пластического пряядра художником избран «диссонантный цветовой интервал синей лазури и лимонно-желтого цветов», который лежит в основе

⁵ Ср. с мыслью В. Медушевского о вырастании из праосновы целостного организма музыки как дуба из желудя, с сохранением генетической программы.

соответствующего «прааккорду» Скрябина, ряду или серии «изначального пластического ядра» или мотива. Таким пластическим ядром избрана в визуальном предметном слое изображающая образ «души» человека летящая крылатая фигура, которая подвергается полифоническим принципам разработки (пластическим контрапунктическим наложениям, усечениям, перестановкам) [там же].

Добавим к этому, что инвариантом принципа метаморфоз может быть не цветовое сочетание и не пластическое ядро-мотив, а линия или контур. Такую функцию выполняет выделенный в произведениях Чюрлениса *лейтконтур* (например, Соната моря). В данном случае речь идет о *паттерне* (букв. «узор», «рисунок») как инвариантном элементе системы выразительных и изобразительных средств произведения.

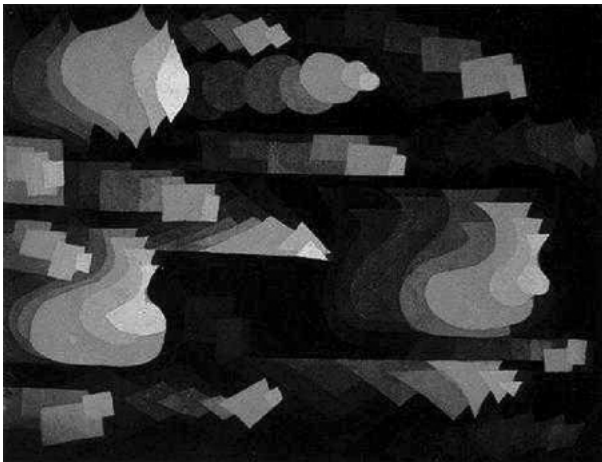
В целом названные пластические элементы: праядро (изначальное пластическое ядро) и лейтконтур как разновидность паттерна полагаем правомерным считать художественной реализацией визуальных перцептивных категорий как инструмента визуального мышления. В то же время очевидно, что они выполняют функцию осуществления процессуальной генетической программы, свойственной музыкально-интонационному процессу.

Так, в композиции И. Альбертса «Скрипичный ключ из скрипичного ключа» (1935) генетический код развертывания осуществляется цветовой гаммой, синестетически соответствующей элементам музыкальной фактуры. «Только с изменением краски может возникнуть совершенно другой образ... Я хочу играть „стаккато” или „легато” и всеми другими музыкальными элементами», считает художник (цит. по: [19, S. 103]). Неизменная форма скрипичного ключа претерпевает процесс изменений, трансформируя свой чувственный облик, приобретая все более яркие очертания к кульминации в пятой фазе и ослабление (затухание) цветовой динамики в шестой.

Но особенно отчетливо выступает художественный процесс синестетического развертывания числа в нефигуративных композициях, осуществляющих в живописи полифонические принципы развития. В неклассическом художественном пространстве,

инспирированном музыкой, существует достаточно много попыток создания живописных фуг в творчестве В. Кандинского, А. Хельцеля, А. Явленского (1936), Ф. Купки.

Принадлежащую же П. Клее (скрипачу и исполнителю Баха) «Фугу в красном» 1921 г. (пример 4) правомерно считать образцом композиции, в которой осуществляется процесс полифонических метаморфоз исходных пластических мотивов как визуального развертывания числа, и вместе с тем в ней можно найти полное экспрессии «звучание картины». Пластические ядра фуги составляют, если ориентироваться на интерпретацию В. Громана [19, S. 55], изогнутые кувшинообразные и почкообразные красные формы (темы) и геометрические кругообразные, прямоугольные и треугольные формы, отдаленно напоминающие скопления гор (противосложения). Ответы как тональные модификации темы в музыке в визуальном развертывании выражаются в цветовых (от розово-желтого к темно-красному), и конструктивных вариантах «эхо»-тем и противосложений, расположенных веером, одно на другом. Модификации пластических «ядер» – мотивов с внутренней импровизационностью, количественно-объемными изменениями, ракоходностью, зеркальностью, сдвигами имитаций в другие регистры обнаруживают композиционно-драматургическую близость к музыкальной фуге.



Пример 4. П. Клее. «Фуга в красном» (1921)

Однако, думается, что помимо геометрически-числового процесса визуального развертывания, «Фуга» Клее является открытым смысловым полем, содержащим синестетические ориентиры. Группы красных форм, интерпретированные как элементы гештальта «звучания картины», с включением межчувственных маркеров воспринимаются как образ-вспышка или визуальный эскиз в резко контрастной динамике, с «собранной» артикуляцией *marcato*, напряженным, упругим ритмом, как «звучание» набатное, накаленное (по Кандинскому, красное – беспокойное, с кипением и пыланием, упрямое, навязчивое, с чувством силы, энергии, стремления [15, с. 48]). Процесс развертывания красных форм на фоне черной бездны вызывает переживание неотвратимого напора раскаленных космических объектов, содержащего заряд энергии, в завершающей стадии движения ослабевающей (элементы деструкции всех пластических мотивов, осколочность форм-ядер, понижение регистра с появлением серого цвета), но неиссякающей. Возникающая в результате экспрессия, передающая состояние музыкально-драматической напряженности, свидетельствует о том, что процесс визуального развертывания пластических ядер образует остов, на котором держится «звучание картины».

В заключение стоит подчеркнуть, что степень актуальности межчувственной интерпретации возрастает при обращении к созданным в «неклассическом» художественном пространстве «открытым», вероятностным «музыкальным» композициям. Рассмотренные три уровня звучания картины свидетельствуют о том, что неклассические нефигуративные композиции, инспирированные влиянием музыки, могут быть интерпретированы с точки зрения синестетичности визуального мышления. Открытые зоны межчувственных связей образуются в языковых, композиционных и «интонационных» средствах, реализующих «звучание картины». Числовой же срез, входящий как одна из составляющих в музыкальную интерпретацию абстрактных полотен, объединяясь с синестетическим, является интегратором процесса абстракционизации, в котором художественные полотна открывают свои «малые миры» математическим, метафизическим и музыкальным влияниям.

Литература

1. Аргуэльес Х. Мандала. – М.: Благовест, 1993. – 128 с.
2. Арнхейм Р. Визуальное мышление // Зрительные образы: феноменология и эксперимент. – Душанбе, 1973. Ч. 2. – С. 8–98. Ч. 3. – С. 3–52.
3. Бараев В. В. Карма художника // Многогранный мир Кандинского. – М.: Наука, 1998. – С. 163–174.
4. Boehm S. Licht – Zeit – Klang : Musikalische Latenzen in der Bildkunst // Musik und Kunst: Erfahrung – Deutung – Darstellung: ein Gespräch zwischen Wissenschaften. – Mannheim: Palatium Verl., 2000. – S. 9–21.
5. Боров Ю. Б. Эстетика. – М.: Изд-во полит. литературы, 1988. – 496 с.
6. Budde E. Musik und Bilder // Musik und Kunst: Erfahrung – Deutung – Darstellung. – Mannheim: Palatium Verl., 2000. – S. 1–8.
7. Вакенродер В., Тик Л. Краски // Литературная теория русского романтизма. – Л.: Изд-во писателей, 1935. – С. 161–165.
8. Ванслов В. В. Изобразительное искусство и музыка. – Л.: «Художник РСФСР», 1983. – 400 с.
9. Веберн А. Лекции о музыке. Письма – М.: «Музыка», 1975. – 143 с.
10. Галеев Б. М. Искусство космического века. – Казань : Фэн, 2003. – 572 с.
11. Дунаев Г. С. Пластическая музыка и традиции синтеза искусств // Традиция в истории культуры. – М.: Наука, 1978. – С. 244–252.
12. Sundermann H. Ernst B. Klang – Farbe – Gebarde. Musikalische Grafik. – Wien: Verlag Anton Schroll, 1981. – 241 S. 404.
13. Каган М. С. Музыка в мире искусств. – СПб: «Ут», 1996. – 232 с.
14. Кандинский В. Точка и линия на плоскости. – СПб.: Азбука, 2001. – 442 с.
15. Кандинский В. О духовном в искусстве. – Л., 1990. – 66 с.
16. Коляденко Н. П. Синестетичность музыкально-художественного сознания: На материале искусства XX века. – Новосибирск: Новосиб гос. консерватория, 2005. – 392 с.
17. Линник Ю. В. Мастер фаворского света. – Петрозаводск: Святой остров, 1994. – 10 с.
18. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики / Форма. Стилль. Выражение. – М.: Мысль, 1995. – С. 297–321.

19. Maur, Karin v. *Musikalische Strukturen in der bildenten Kunst des 20. Jahrhunderts* // *Musik und Kunst: Erfahrung – Deutung – Darstellung: ein Gespräch zwischen der Wissenschaften.* – Mannheim: Palatium-Verlag, 2000. – S. 22–50.

20. Maur, Karin v. *Vom Klang der Bilder.* – München – London – New York: Prestel Verl., 1999. – 129 S.

21. Налимов В. В., Дрогалина Ж. А. *Реальность нереального. Вероятностная модель бессознательного.* – М.: Мир идей, 1995. – 432 с.

22. Тарасенко О. А. *Национальные истоки подсознательного в живописи Кандинского* // *Многогранный мир Кандинского.* – М.: Наука, 1998. – С. 174–185.

23. Флоренский П. *Храмовое действо как синтез искусств* // *Вестник МГУ. Серия 7. Философия.* – 1989. – № 2. – С. 51–65.

24. Шелестова Е. Н. *Субатомные мистерии микро-и мегамира как физическая реальность абстракционизма* // «Прометей-2000». – Казань, 2000. – С. 176–179.

РОЛЬ СИНЕСТЕЗИИ В СИМВОЛИЗАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА

Конанчук С. В., Санкт-Петербург
(moskov_sveta@mail.ru)

Аннотация

В статье представлены результаты изучения роли синестезии в процессе символизации художественного образа. Выявлена связь синестезии и категории символа, поскольку любая художественно-эстетическая коммуникация осуществляется на основе особых символично-синестетических кодов, отражающих пространственно-временные характеристики произведения искусства и эстетику авторского мировосприятия. Показано, что синестезия связана и с такой эстетической категорией, как игра. Диалог модальностей, а также диалог чувственного и рационального, характерные для синестезии, отображают живую связь художественного образа и окружающего пространства (музыкального, поэтического, живописного и др.) в динамике, выявляя глубину восприятия и усиливая эстетическую выразительность.

THE ROLE OF SYNESTHESIA IN SYMBOLIZATION ARTISTIC IMAGE

Konanchuk S. V., St. Petersburg
(moskov_sveta@mail.ru)

Abstract

The article presents the results of a study of the role of synesthesia in the process of symbolization of an artistic image. The connection between synesthesia and the category of symbol is revealed, because any artistic and aesthetic communication is carried out on the basis of special symbolic-synaesthetic codes, reflecting the spatio-temporal characteristics of a work of art and the aesthetics of the author's worldview. It has been shown that synesthesia is also associated with such an aesthetic category as play. The dialogue or play of modalities, as well as the dialogue between the sensual and rational, characterizing synesthesia, reflect the living connection between the artistic image and the surrounding space (musical, poetic, pictorial, etc.) in dynamics, revealing the depth of perception and enhancing aesthetic expressiveness.

Современная художественная культура характеризуется появлением все более сложных форм синтеза, новых видов искусства, тяготеющих к усложнению чувственного образа, многоаспектности и многомерности передачи информации. Коммуникативная функция современного искусства, особенно его интерактивных видов, основана, прежде всего, на синестетическом восприятии пространства, что позволяет рассматривать синестезию как универсальную основу межчувственных взаимодействий в искусстве или эстетическую категорию. Кроме того, синестезию (от др. – греч. συναίσθησις – «со-ощущение») можно рассматривать и как особый способ кодирования информации на образно-символическом языке художественного произведения (музыкальном, живописном, словесно-поэтическом и др.) за счет образных средств и стилистических приемов, компоненты которых гармонично сочетаются через межвидовые ассоциации.

Б. М. Галеев и И. Л. Ванечкина трактуют синестезию как естественную сознательную способность соотнесения объектов

разных модальностей, межчувственную ассоциацию, выработанную в культуре и социально детерминированную [7]. Продолжая и развивая традиции казанской научной школы Б. М. Галеева в Новосибирской государственной консерватории, Н. П. Коляденко отмечает, что синестетичность – это особое свойство невербального художественного мышления, определяемое наличием в нем интермодальных ассоциаций [9].

Основными функциями синестезии являются эстетическая, гносеологическая, эмотивная и экспрессивная. Эстетическая функция синестезии связана с удовлетворением эстетических потребностей адресанта и адресата, проявляется эта функция в формировании символично-эстетической образности и смыслового концепта произведения искусства, усилении экспрессии и выразительности, а также формировании особых синестетических кодов, отражающих авторское мироощущение, обладающих экспрессией и эмотивностью.

Бычков В. В. и Маньковская Н. Б. называют художественность главным эстетическим качеством произведения искусства или его содержательностью, которая не может быть выражена только вербальными средствами. Для создания подлинно художественного произведения важен принцип образно-символического отображения, за счет которого осуществляется проникновение в смысловые глубины выражаемой реальности, недоступные для постижения другими средствами [5]. Именно художественность произведения искусства, а не коммуникативная или какая-либо другая функция, способствует приближению человека к высшему идеалу, по мнению французского символиста Ж. Пеладана. Отказ от художественности – это «путь эстетического упадка» [15, с. 89].

А. Ф. Лосев подчеркивал, что в высокохудожественных произведениях искусства присутствует органическая взаимосвязь трех феноменов: мифа, символа и художественности в самых разных проявлениях и во взаимодействии с такими компонентами, как социально-историческая проблематика, эмоционально-чувственная сфера человека и др. [Цит. по 6].

В пространстве древнего синкретического сознания миф, символ и художественный образ были слиты в единое целое. Одной из заслуг символистов, как французских, так и русских,

опиравшихся на Шеллинга и романтиков, является ощущение глубинной слитности мифа, символа и художественного образа не только в древности, но и в любом подлинном искусстве, в том числе, и современном; понимание того, что историческое забвение своих сакрально-мифологических истоков привело к кризису искусства, выход из которого они усматривали на путях нового возвращения к мифо-символическому сознанию.

Миф раскрывается в символе, составляет его смысловое содержание. Символ – первичное оформление мифа, в котором присутствует взаимопронизанность символизируемого и символизирующего. Символ наделен сакральностью и духом мифа, его энергией. В этом и заключается их взаимопронизанность [Цит. по 6].

При восприятии подлинного произведения искусства формирование художественного образа происходит интуитивно при воздействии всей системы средств художественного выражения данного произведения на глубинные механизмы сознания, в результате активизируются процессы символического, глубинного мышления, проникающего к истокам художественной символизации – к мифу как архетипическому уровню познания. Поэтому эстетический опыт может осмысливаться и как опыт особого откровения. Это и есть процесс художественной символизации [4].

Символы связаны с воображаемым, которое, в свою очередь, имеет непосредственное отношение к синестезии. Символические конструкции включают семантику телесного, вербального, образного, мысленного. Символ – это сложное синтетическое образование, соединяющее чувственно-наглядное и отвлеченно-абстрактное [3].

Вяч. И. Иванов подчеркивает такие черты символа, как: неисчерпаемость, «неадекватность внешнему слову»; многоликость и многослойность, он «всегда темен в последней глубине»; символ ограничен наподобие кристалла; в нем есть нераздельность и цельность как у «монады»; в символе есть «ознаменование» и «указание» – отнесение к иному, более глубокому; «символ имеет душу и внутреннее развитие, он живет и перерождается» – содержит внутри себя природу квазисубъективного; в символе есть энергия [8, с. 141]. Тайнственность символа заключена в его неожиданной «явленности», закрытости и мистичности. По мнению А. Белого, «музыка, являясь чисто временной формой, выражает символы,

кажущиеся нам особенно глубокими. ...Музыка – душа всех искусств. Вот почему в ней намечаются ясно основные требования, которые мы должны предъявлять к искусству. Символ есть соединение переживания с формой образа. Но такое соединение, если оно возможно, доступно посредством формы внутреннего чувства, т.е. времени. Вот почему всякий истинный символ произвольно музыкален, т.е. произвольно идеализирует эмпирическую действительность, в большей или меньшей степени отвлекаясь от реальных условий пространства» [2].

Символическая образность может иметь разную «насыщенность» – от самого конкретного проявления до «максимально обобщенной формы» или устойчивых архетипов, она пронизывает художественную культуру и проявляется как в абстрактности формы или в музыкальном «шуме», так и в стремлении к бесконечности – превращении в миф [3].

Различия между чувственным и мыслимым, между явлением и идеей исчезают в символе. Мир воображаемого – это не вещественный мир, но тот, который находится среди отвлеченных образов, происхождение которых следует искать в субъективном творчестве. Язык превращается в этом смысле в репрезентацию чистого значения через чувственный знак. Это синестетический феномен [3].

Аверинцев С. С. называет художественный символ универсальной категорией эстетики, смысл которой раскрывается при сопоставлении с понятиями образа и знака. В широком смысле символ – это образ, взятый в аспекте своей знаковости, обладающей органичностью мифа и многозначностью образа. Образ и глубокий смысл выступают в структуре символа как два взаимосвязанных полюса. Переходя в символическую форму, образ становится «прозрачным»; смысл «просвечивает» сквозь него, как смысловая глубина или перспектива, требующая усилий для ее осознания.

Для прочтения символа недостаточно рассудка, он требует чувственного переживания, и в этом состоит его отличие от аллегории.

Символ тем содержательнее, чем он многозначнее, его структура направлена на то, чтобы погрузить каждое отдельное явление в стихию «первоначал» и показать через целостный образ мира. Здесь проявляется сродство между символом и мифом [1].

Если точные науки соответствуют монологической форме знания, то истолкование символа – это диалог, смысл символа раскрывается только в ситуации диалога, вне которой можно наблюдать лишь его пустую форму. Изучая символ, мы не только рассматриваем его как объект, но одновременно позволяем его автору обращаться к нам как собеседникам. Если вещь мы можем рассматривать, то символ и сам «смотрит» на нас (Р. М. Рильке «Архаический торс Аполлона») [1].

С. С. Аверинцев отмечает, что осмысление коммуникативной природы символа соединилось в символизме, особенно немецком, связанном с традицией Р. Вагнера, и еще более в русском, с утопическими проектами переустройства жизни и всего мироздания через «теургическое» творчество символа. Универсальное понимание символа присутствует у К. Г. Юнга, который, продолжая романтическую традицию, истолковал все богатство символики как выражение устойчивых фигур бессознательного или архетипов [1].

Символ позволяет говорить о таинственном, загадочном в человеке и в окружающем мире на языке образов, что является своего рода попыткой осмысления трансцендентных основ бытия. Один из важных принципов эстетики символизма сформулировал П. Луи: «Никогда не следует объяснять символы. Никогда не следует вникать в них. Имейте доверие. О, не сомневайтесь! Тот, кто придумал символ, скрыл в нем истину, но и не нужно, чтобы он ее демонстрировал. Зачем тогда облекать ее в символ?» [Цит. по 14].

Чтобы раскрыть символ на всех его уровнях во всей его полноте, художник использует такие средства, из сферы иррационального, как музыкальность языка, суггестивность звуков. Такой язык способствует пониманию образов, созданию особого настроения. С. Малларме провозглашает новый принцип в поэтике: «Рисовать не саму вещь, а впечатление, которое она производит» [Цит. по 14]. Появляется новый язык – не описательный, но суггестивный и синестетический, так, в процессе поэтического творчества и возникает символ.

Синестетическое восприятие символа заключается в постепенном переходе от восприятия внешней формы к восприятию невербальной символической информации на основе художественно-выразительных средств – гармонии звуков, цвета, формы, игры форм, фактуры, ассоциаций и др., способствующих

эстетическому созерцанию и осмыслению символического содержания произведения искусства. В искусстве художественный символ является неким проводником, связующим наше сознание с таинственной энергией вселенной, ее материей и многообразными формами. Смысл и форма в символе едины, представляя собой синестетический художественный образ, наполненный чувственной и смысловой энергетикой [10].

Классическая концепция символа была глубоко осмыслена в эстетике французского и русского символизма, а затем в герменевтической эстетике, где отмечалось, что символ в определенной степени подобен игре, а в сфере искусства применение символа позволяет выразить нечто непознаваемое, загадочное, присутствующее в природе и человеке. По представлениям французских символистов символ – это «метафорическое выражение Универсума», указывающее на духовную реальность и, в то же время, это способ поэтического творчества [13].

Можно отметить, что синестезия связана и с такой эстетической категорией, как игра, относящейся одновременно к классической и неклассической эстетике. А. Ф. Лосев в работе «Диалектика художественной формы» отмечал, что «художественная форма есть игра», т. к. в произведении искусства первообраз, находясь в процессе становления образа и самостановления, отражает саму ситуацию игры: вздымая целую бурю «чувственного материала и осмысленных связей», он одновременно пребывает «в самом себе» [7, с. 151–152].

Диалог или игра модальностей, а также диалог чувственного и рационального, свойственные синестезии, способствуют отображению живой связи художественного образа и окружающего пространства в динамике, позволяя добиться глубины восприятия и усиливая эстетическую выразительность.

Роль синестезии как эстетической категории можно рассматривать как выявление постоянно ускользающей гармонии или связи ощущений, чувств и представлений в процессе создания и восприятия художественных образов, формируемых с помощью особых синестетических кодов, активизирующих творческое воображение и ассоциативное мышление. Кроме усиления эстетической выразительности, эстетическая роль синестезии состоит в формировании символично-эстетической образности и смыслового концепта произведения искусства.

Символизация может рассматриваться как диалектически-диалогический процесс «творчества–восприятия–сотворчества», в центре которого находится художественный символ, сквозь который «просвечивает» глубинный смысл символизируемого [4]. Под понятием художественной символизации следует понимать весь сложный многомерный процесс художественного освоения человеком метафизической реальности, который включает не только сам акт художественного творчества, но и процесс эстетического восприятия как уникальной личностной актуализации символа.

В художественном образе раскрывается уникальный художественный космос, воплощаемый художником в процессе художественной символизации в музыкальную, живописную и др. чувственно воспринимаемую реальность и разворачивающийся уже в какой-то иной конкретности во внутреннем мире субъекта восприятия. Художественный образ во всей его целостности – это динамический феномен, сложный процесс художественного освоения человеком вселенной в ее сущностных основаниях.

Произведение искусства волнует нас именно своей символично-синестетической образностью, связанной с системой художественных средств выражения, его можно рассматривать как образно-символический феномен, в котором художественный символ сокрыт под сложной, многомерной оболочкой художественного образа [4].

Подлинность произведения искусства определяется присутствием в нем символического начала. А. Ф. Лосев отмечал: «Символ обладает почти всеми атрибутами воображения: трансцендентальностью, спонтанностью, синтетичностью, ассоциативностью, продуктивностью...» [11, с. 427]. Символ связан с живым чувственным созерцанием, абстрактным мышлением и художественной выразительностью. Эти характеристики символа в полной мере относятся и к основным функциям синестезии: формированию символично-эстетической образности произведения искусства, усилению экспрессии и выразительности.

Согласно Б. М. Галееву, действие синестетического механизма в формировании художественного образа обусловлено ассоциативностью мышления и ассоциативностью восприятия, именно ассоциативный механизм обуславливает переход от чувственного образа к художественному.

Таким образом, синестезия как психолого-гносеологический феномен выполняет специфические компенсаторные функции в процессе формирования художественного образа, «определяющие его уникальную чувственную синтетичность, универсальность художественного (перцептивного) пространства-времени, а также суггестивность воздействия» [7, с. 125].

Рассматривая различные направления искусства, такие как музыка, живопись, кинематограф, хореография, театр и др., важно отметить, что феномен синестезии раскрывает одновременно концептуальное содержание и эстетические особенности произведения искусства, заключая в себе семантическую множественность его интерпретаций, символический смысл его поэтики, выявляя одновременно стиль и эстетические приемы как выразительные средства конкретного произведения искусства. Таким образом, синестезия представляет собой одну из главных эстетических характеристик произведения искусства.

Литература

1. Аверинцев С. С. *Символ. София-Логос. Словарь. 2-е, испр. изд.* – К.: Дух і Літера, 2001.

2. Белый А. *Принцип формы в эстетике* / А. Белый; [сост., вступ. статья, коммент. А. В. Маркова]. – М.: РИПОЛ классик, 2018. – 446 с. (стр. 138–139).

3. Богданов С. И., Суворов Н. Н., Султанов К. В. *Символизм воображаемого в процессе познания* // *Общество. Среда. Развитие.* – 2018, № 1. – С. 10–13.

4. Бычков В. В. *Символизация в искусстве как эстетический принцип* // *Вопросы философии.* 2012. № 3. С. 81–90.

5. Бычков В. В., Маньковская Н. Б. *Художественность как метафизическое основание эстетического опыта и критерий определения подлинности искусства* // *Вестник славянских культур* 2017. Т. 43, С. 220.

6. Бычков В. В. *Философско-эстетические идеи А. Ф. Лосева как основа современной философии искусства* // *А. Ф. Лосев: творчество, традиции, интерпретации* / Под общей научной редакцией А. А. Тахо-Годи, Е. А. Тахо-Годи. Сост. Е. А. Тахо-Годи. М.: Водолей, 2014. – 448 с. Стр. 132–145.

7. Галеев Б. М. *Человек, искусство, техника. (Проблема синестезии в искусстве).* Казань: КГТУ им. А. Н. Туполева, 1987. 263 с.

8. Иванов Вяч. И. Родное и вселенское. – М.: Республика, 1994. – 428 с.
9. Коляденко Н. П. Синестетичность музыкально-художественного сознания (на материале искусства XX века). – Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория, 2008. 392 с.
10. Конанчук С. В. Синестезия как эстетическая категория и ее связь с другими универсалиями эстетики // Вестник музыкальной науки. 2023. Т. 11, № 1. С. 146–152. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-1-146-152.
11. Лосев А. Ф. Две необходимые предпосылки для построения истории эстетики до возникновения эстетики в качестве самостоятельной дисциплины // Эстетика и жизнь. Вып. 6. М., 1979. С. 223.
12. Лосев А. Ф. Диалектика художественной формы. М.: Академический Проект, 2010. 415 с.
13. Маньковская Н. Б. Эстетическое кредо французского символизма // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. Вып. 5. М.: ИФ РАН, 2012. 184 с.
14. Маслова В. А. Проблема символа в философии А. Ф. Лосева и у французских символистов // Философская мысль. 2019. № 11. С. 18–30. DOI: 10.25136/2409-8728.2019.11.31858
15. Péladan J. La Décadence Esthétique. Réponse à Tolstoï. P.: Chamuel, 1898.

СИНЕСТЕТИКА И СОМАЭСТЕТИКА: МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

Корнелюк Т. А., Владивосток
(tatiana_krnk@mail.ru)

Аннотация

Статья посвящена методологическим взаимодействиям синестетики и сомаэстетики. На основе общих составляющих – невербальных смыслов, *невидимого* в музыкальном тексте, концепции архаического языка тела и протопатических ощущений – автор статьи говорит о методологически продуктивном *синестетико-сомаэстетическом подходе*, расширяющем и обогащающем возможности изучения музыкальных текстов. Взаимодействие синестетики и сомаэстетики рассматривается на примерах интертекстуальности в музыке: музыкальных проявлениях концепта «Weltschmerz» и музыкальных темах Ф. Листа, М. Балакирева, П. Хиндемита.

SYNAESTHETICS AND SOMAESTHETICS: METHODOLOGICAL INTERACTIONS

Kornelyuk T. A., Vladivostok
(tatiana_krnk@mail.ru)

Abstract

The article is devoted to the methodological interactions of synaesthetics and somaesthetics. Based on common components – non-verbal meanings, the “invisible” in a musical text, the concept of archaic body language and protopathic sensations – the author of the article talks about a methodologically productive synaesthetic-somatic-aesthetic approach that expands and enriches the possibilities of studying musical texts. The interaction of synesthetics and somaesthetics is considered using examples of intertextuality in music: musical manifestations of the concept of “Weltschmerz” and musical themes of F. Liszt, M. Balakirev, P. Hindemith.

Изучение музыкального смысла и поиск методов адекватного его осмысления – одна из важнейших задач методологии музыковедения. В этой связи сочетание синестетики и сомаэстетики как методологических составляющих интерпретативного типа исследовательской рефлексии представляется плодотворным исследовательским инструментом современной науки о музыке.

Синестезия и сомаэстетика работают с изучением невербальных смыслов, с областью *невидимого* в музыкальном тексте. Психический механизм межчувственных ассоциаций (определение синестезии Н. П. Коляденко) [5, с. 9] невозможен без соматической составляющей.

Соматическая составляющая, объединяющая синестетику и сомаэстетику, связана, в частности, с понятиями *сознание / ощущение / соощущение / чувство / движение*. Идея отечественного ученого В. В. Налимова о *теле как носителе смыслов* и предложенное им рассмотрение *телесности как одного из уровней сознания* [9, с. 102–104] в обсуждаемом исследовательском контексте представляются методологически плодотворными и необходимыми для интерпретативного типа исследовательской рефлексии.

Как указывает Л. А. Закс, «...ценностная информация, создаваемая искусством, <...> базируется на органической включенности субъекта в действительность, что предполагает „задействование“ всей полноты его субъективности. Духовно-ценностная отнесенность к той или иной действительности не только вырастает из бытийной, телесно-чувственной связи с ней, но и включает ее в себя, и, в свою очередь, закрепляется, фиксируется, опредмечивается, словом, буквально *проживается* в определенном психосоматическом (в том числе психофизиологическом) субстрате (курсив Л. А. Закса – Т. К.)» [4, с. 52]. Бессознательный опыт телесно-чувственной жизни человека включает, как пишет исследователь, многообразные соматические ощущения и состояния: тактильные ощущения, сенсомоторику и идеомоторику, ощущение тяжести, материальности, напряженности, включенности в пространство и время [См.: 4, с. 53].

Особое внимание к изучению телесности и телесного осмысления чувственного восприятия сегодня связано, в частности, с концептом «сомаэстетика», введенным в научное пространство Р. Шустерманом.

Р. Шустерман определяет сомаэстетику как «критическое, улучшенное исследование человеческого опыта и рассмотрение тела как средоточия чувственного восприятия и познания, а также творческого самоформирования» [14, с. 532].

В искусствоведении сегодня интересными являются вопросы о роли сомаэстетики в разных видах искусства, о ее когнитивной ценности и о том, какие исследовательские контексты порождает сомаэстетика.

Общим компонентом для синестетики и сомаэстетики также является работа с изучением протопатических – проприоцептивных и интероцептивных – ощущений/чувств.

«Синестезии, связанные с проприоцепцией, – как пишет Б. М. Галеев, – достойны самого пристального и глубокого изучения ввиду исключительной их важности и столь же малой изученности» [3, с. 105]. «Самого пристального и глубокого изучения» достойны и синестезии, связанные с интероцепцией – «ощущениями внутренних процессов, наименее осознаваемых», в частности, «чувством самоощущения, самочувствия человека» [3, с. 100].

«Соединительным звеном между любыми разномодальными чувствами» служит рецепция движения [См.: 3, с. 6], что делает методологически важным осмысление концепции архаического языка тела, архаических движений и архетипов действий [См.: 1].

Невербальные смыслы и невидимое в музыкальном тексте напрямую связаны с *протопатическими ощущениями (проприо- и интероцепцией)*, что делает применение *синестетико-сомаэстетического подхода* насущным в осмыслении указанных явлений.

Как отмечает Н. П. Коляденко, «актуальность установления „невидимых“, скрытых чувственных смыслов определяется усилением значимости в современном обществе интуитивно-эмоциональных способов видения мира» [5, с. 5].

В этой связи взаимодействие синестетики и сомаэстетики видится продуктивным методологическим подходом, обогащающим искусствоведение изучением внутренних процессов композиторского творчества и невербальных музыкальных смыслов.

В данном исследовательском контексте предлагаем рассмотреть явление интертекстуальности в музыке.

Возможность *синестетико-сомаэстетического осмысления* интертекстуальности видим в том, что диалог между текстами, являющийся основой интертекстуальности, не исчерпывается рационально-логическими процессами в композиторском творчестве, а выходит в область иррационально-чувственного. Такие интертекстуальные явления в музыкальном тексте, как аллюзии, цитаты, маркируют, как полагаем, *схожие переживания и эмоциональные состояния композиторов в процессе создания произведений*, совпадающий эстетический опыт (человек ощущает, чувствует, переживает), что и выражается в диалоге между текстами. В этом случае тексты объединяются не только *видимой* схожестью (графическое воплощение), но и схожими переживаниями композиторов, совпадающими в чем-то, что не имеет графического воплощения, является *невидимым*, например внутренними процессами самоощущений, самочувствий.

Примером могут служить музыкальные проявления концепта «Weltschmerz». А. А. Фаустов называет «мировую скорбь» терминологизированным метаозначающим и считает, что семантика этого термина «оказывается достаточно размытой: под мировой

скорбью понимается обычно настроение, рожденное разладом между идеалом и действительностью и близкое к разочарованию в миропорядке или пессимистическому чувству реальности» [12].

Многомерность концепта «мировая скорбь» связана с тем, что это и чувство, и ощущение, и состояние, и переживание, и понимание. Ярчайшими примерами воплощения этого многомерного метаозначающего в музыкальном искусстве являются Фортепианная соната № 4 К. М. Вебера, «Долина Обермана» Ф. Листа и Ария Ленского («Куда, куда вы удалились?» / «Что день грядущий мне готовит?») из оперы «Евгений Онегин» П. И. Чайковского. О «концентрированном выражении» *Weltschmerz* в этих темах пишет О. А. Скорбященская [10, с. 34].

Произведения перечислены в хронологическом порядке их появления. Годы создания – 1822 (К. М. Вебер), 1835–1836 (Ф. Лист) и 1877–1878 (П. И. Чайковский) – символично распределяются по XIX веку. Музыкальные темы «мировой скорби» объединяют композиторов – создателей этих музыкальных тем – *единым переживанием, связанным с «нелингвистическими сомаэстетическими измерениями значения»* [8, с. 169] *переживаемого*. Музыкальное искусство для этого выражения предоставляет бесконечно неисчерпаемые возможности воплощения смысловых нюансов, граней и полутонов.

В. В. Стасов писал о К. М. Вебере: «он – существо, носящееся над всем человеческим и земным и страстно проникающее в грудь человека для того только, чтоб извлекать из нее диссонирующие ее ощущения» [11, с. 143]. Обратим внимание на слово «ощущения» и зададимся вопросом: что такое «сомаэстетическое переживание»? Исходя из высказывания В. В. Налимова о возникновении эмоций в теле («эмоции, столь сильно влияющие на состояние сознания человека, возникают, вероятно, в теле, а не непосредственно в мозгу» [9, с. 103]), представляется очевидным, что несомаэстетических переживаний не бывает. Иррационально-чувственное как важнейшая составляющая интертекстуальности связано с работой органов чувств человека. В этой связи интересна точка зрения А. Кокса, который рассматривает работу органов чувств метафорически: органы чувств как метафоры познания [13, с. 163–175].

Выскажем предположение, что единое сомаэстетическое переживание, воплощенное в указанных музыкальных темах

К. М. Вебера, Ф. Листа и П. И. Чайковского, связано с единым *диссонирующим ощущением*, ощущением глубокой саморефлексии и погруженностью в это состояние.

Что объединяет рассматриваемые музыкальные примеры?

На наш взгляд, это невербальный концепт и связанное с ним *соматическое ощущение тяжести*. Здесь представляется возможным говорить о синестетическом маркировании музыкального звучания – наличии кинестетических перцептивных признаков музыкального звучания [См. об этом: 5, с. 140–149]. Как полагаем, в данном случае может идти речь не о тяжести как массивности, а как ощущении «пригибания к земле». Невербальный концепт тяжести, объединяющий эти музыкальные темы, выражается в сочетании таких музыкальных характеристик, как тональность (e-moll), темп (Moderato, con duolo – К. М. Вебер; Lento assai, espressivo – Ф. Лист, Andante – П. И. Чайковский), размер (С), нисходящее направление движения. Еще одной важной характеристикой считаем *ямбический характер мелодики* у К. М. Вебера: *явное ощущение короткого вдоха* (первый звук темы из затакта) и *длинного выдоха* (последующее нисходящее движение с остановкой на длинном звуке в конце фразы). В темах Ф. Листа и П. И. Чайковского нет затакта. Его отсутствие создает ощущение *только выдоха* (вдох остался как будто «за кадром»). Акцент только на выдохе, медленный темп, минор, остановка в конце фразы на длинном звуке, ощущение медленного биения пульса – все это создает *иллюзию* последнего выдоха. У Ф. Листа этот эффект усиливается введенной синкопой – ритмом сердца, в теме же П. И. Чайковского синкопа (ритм сердца) помещена в оркестровую партию (биение как второй план темы). Длинный выдох – линейное нисходящее движение мелодии – в сочетании с тональностью, темпом, размером, тематической концентрированностью и четкостью создает некую мелодическую плотность и выражает соматическое ощущение тяжести.

Рассмотрим еще один пример интертекстуальности.

Интересным в предложенном исследовательском контексте представляется диалог музыкальной темы Тамары из Симфонической поэмы М. Балакирева «Тамара» (1882) и начальной интонации первой темы третьей части симфонии П. Хиндемита «Художник Матис» (1934).

Интонационное родство тем не вызывает сомнений.

Общим является интервальный состав (у М. Балакирева – м. 2 + м. 3 + м. 3 + б. 2; у П. Хиндемита – м. 2 + м. 3 + б. 3 + м. 2) и ритмическая структура (долгий звук и несколько коротких).

Исследователи Т. Левая, О. Леонтьева называют представленную тему П. Хиндемита темой исступленного призыва, темой, воплощающей образ дьявольского наваждения, темой, наполненной ядом обольщения, что соответствует названию части симфонии – «Искушение Святого Антония» [6, с. 207–208].

Как традиционно называют тему Тамары? Темой призыва, голосом Тамары. Тамара – собирательный образ сказаний и легенд, воплощает демонический разрушительный образ искушения.

Музыкальные темы М. Балакирева и П. Хиндемита имеют интонационное сходство с еще одной темой: темой, открывающей «Фауст-симфонию» Ф. Листа. Действительно, сходство очень велико: совпадают ритмическая структура, отчасти интервальная структура, направление движения, тембровый облик с оркестровкой П. Хиндемита (струнная группа). Работа над «Фауст-симфонией» велась с 1854 по 1857 год. М. Балакирев и П. Хиндемит были хорошо знакомы с творчеством Ф. Листа.

Все три темы объединяет идея искушения. Это программная трактовка музыкальных тем. Зададимся вопросом: исчерпывается ли здесь музыкальный смысл программной трактовкой интонационности?

Что дает *синестетико-сомаэстетический* подход в осмыслении интертекстуальных взаимодействий рассматриваемых тем?

На наш взгляд, представляется возможным говорить о синестетическом маркировании музыкального звучания – наличии аудиальных и визуальных перцептивных признаков музыкального звучания [См. об этом: 5, с. 141]. *Тембр* (альты и виолончели (доминанта в звучании *невучего, густого, насыщенного, глубокого* тембра виолончелей) у Ф. Листа; английский рожок (*невучий, меланхоличный, густой*), затем гобой у М. Балакирева; струнная группа у П. Хиндемита); *медленный темп* (*Lento assai* у Ф. Листа; *Andante maestoso* у М. Балакирева; *Sehr langsam, frei im Zeitmaß* у П. Хиндемита); *низкий регистр*; возникновение тем как будто из темноты (из одного звука) и медленное их *разворачивание* (снизу

вверх в диагональ) вызывают ассоциацию с двумя архетипами действий: подъемом и раскладыванием [1, с. 313]. Отдельно отметим уточнения к темпам – *assai*, *maestoso*, *sehr*, *frei im Zeitmaß* – и их связь с ассоциативными интероцептивными ощущениями⁶.

В этой связи важно акцентировать внимание на том, что интонационной основой рассматриваемых тем является сочетание меньшего/большого и большего/меньшего у М. Балакирева и П. Хиндемита, меньшего/большого у Ф. Листа – речь идет об интервальном составе тем. Сочетание двух неравных интервалов здесь имеет значение, как полагаем, «формулы жизни».

По определению Е. М. Алкон, «„Формула жизни“ в музыке – элементарная ладовая структура, состоящая из двух неравных полей, „большого“ и „меньшего“, соединенных в целое по принципу бинарной асимметрии» [2, с. 7]. Бинарную асимметрию представляют, в частности, такие оппозиции, как краткий/долгий (асимметрия дыхания: вдох короче выдоха), мужской/женский [См.: 2, с. 6–9].

В изучении интертекстуальных процессов этих тем синестетико-сомаэстетический подход позволяет выйти за рамки программности, увидеть музыкальный смысл этих тем в идее роста как познания. Указанные аудиальные и визуальные перцептивные признаки, архетипы действий подъема и раскладывания, интонационная «формула жизни» дают возможность осмыслить то, что не имеет графического воплощения, является *невидимым*, – невербальный концепт материальности. Ощущение материальности как чувство самоощущения, связанное с ростом, познанием, осмыслением и снова с ростом, познанием, осмыслением, объединяет, на наш взгляд, рассматриваемые музыкальные темы и проявленные через них внутренние ощущения композиторов. Ощущение материальности (полнокровной жизненной силы, жажды жизни) выходит за рамки программной идеи искушения, расширяет и дополняет музыкальный смысл, который связывается нами со встроенной в человека насущной жаждой познания – с извечным *искушением жадной познания*. Архетипическое

⁶ На то, что для поиска «меры агогических изменений исполнитель должен опираться на ассоциативные характеристики интероцептивных (внутренних) ощущений», указывают С. Ю. Лысенко, В. В. Будников [7, с. 65].

действие «раскладывания», полагаем, возможно понимать здесь как метафору потери человеком целостности/покоя: духовный поиск как метафорическое раскладывание «по частям» и дальнейший путь обретения целостности/покоя *на новом витке* познания/понимания/осмысления. Телесно-чувствуемое переживание композиторами рефлексии над этим метафизическим смыслом, проявленное в смысле музыкальном, и дает раскрыть применение синестетико-сомаэстетического подхода.

Субъективные ощущения, наименее осознаваемые внутренние процессы – та область *невидимого* в музыкальном тексте, исследованием которой, в частности, занимается интерпретативный тип исследовательской рефлексии.

Синестетико-сомаэстетический подход в данном случае видится как методологически продуктивный, расширяющий и многократно обогащающий возможности изучения музыкального искусства.

Литература

1. Абрамов Г. М. *Архаический язык тела // Языки науки – языки искусства*. М.: Прогресс-традиция, 2000. С. 310–313.
2. Алкон Е. М. *Загадка музыки: живое неживое // Культура Дальнего Востока России и стран АТР: Восток – Запад. Материалы XXII научной конференции с международным участием 14 – 15 декабря 2016 г. Вып. 22 / ДВГИИ. Владивосток: Дальнаука, 2017. С. 5–12.*
3. Галеев Б. М. *Человек, искусство, техника: проблема синестезии в искусстве*. Казань: Изд. Казан. ун-та, 1987. 264 с.
4. Закс Л. А. *Художественное сознание*. Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1990. 212 с.
5. Коляденко Н. П. *Синестетичность музыкально-художественного сознания (на материале искусства XX века)*. Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки, 2005. 392 с.
6. Левая Т., Леонтьева О. *Пауль Хиндемит: Жизнь и творчество*. М., 1974. 448 с.
7. Лысенко С. Ю., Будников В. В. «Певучая» манера игры на фортепиано как тембральная иллюзия: синестетический аспект // *Вестник музыкальной науки*. 2019. № 1 (23). С. 62–69.

8. Магомедова Ю. С. *Сомаэстетика и герменевтика // Эстетика и герменевтика. Сборник к 60-летию кафедры эстетики МГУ: сборник статей.* М.: МАКС Пресс, 2022. С. 168–170.

9. Налимов В. В. *Спонтанность сознания: Вероятностная теория смыслов и смысловая архитектоника личности.* М.: Изд-во «Прометей» МГПИ им. Ленина, 1989. 288 с.

10. Скорбященская О. А. *Вебер и Россия // Русско-немецкие музыкальные связи: сб. статей.* СПб.: Изд-во Политехн. ун-та, 2006. С. 21–37.

11. Стасов В. В. *О роли фортепиано в музыке и о Листе // Стасов В. В. Статьи о музыке: в пяти выпусках. Вып. 5-Б.* М.: Музыка, 1980. С. 106–174.

12. Фаустов А. А. *Из наблюдений над семиотикой скорби и тревоги // Narratorium.* 2018. Вып. 11. URL: <http://narratorium.ru/главная-страница/текущий-номер-narratorium-2018-№-11/> (дата обращения: 25.03.2024).

13. Cox A. *Music and Embodied Cognition. Listening, Moving, Feeling, and Thinking.* Bloomington: Indiana University Press, 2016. 300 p.

14. Shusterman R. *Somaesthetics and Care of the Self: The Case of Foucault // The Monist, Vol. 83, No. 4, Philosophy as a Way of Life (OCTOBER 2000), pp. 530–551.* URL: <https://www.jstor.org/stable/27903703> (дата обращения: 20.03.2024).

СИНЕСТЕТИЧНОСТЬ ДУХОВНОЙ СОСТАВЛЯЮЩЕЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ОДАРЕННОСТИ

Лосева С. Н., Новосибирск
(Loseva@bk.ru)

Аннотация

Рассмотрение проблемы основывается на анализе многообразных данных, посвященных описанию научного познания духовности и синестетического аспекта исследования. Анализируется современный термин «духовность» и особенности трактовки данного феномена. Обозначается роль духовности в контексте музыкальной культуры для раскрытия особенностей ее взаимосвязи с синестетичностью.

SYNESTHETICS OF THE SPIRITUAL COMPONENT MUSICAL GIFTEDNESS

Loseva S. N., Novosibirsk
(Loseva@bk.ru)

Abstract

The consideration of the problem is based on the analysis of a variety of data devoted to the description of scientific cognition of spirituality and the synesthetic aspect of the study. The modern term “spirituality” and peculiarities of interpretation of this phenomenon are analyzed. The role of spirituality in the context of musical culture is outlined to reveal the peculiarities of its relationship with synesthetics.

Введение

В последние годы в мире искусства достаточно популярной стала «духовная» тема [18; 20; 21; 22; 23; 27; 31]. Востребованность в обществе осмысления принципов духовного, нравственного, эстетического воспитания подрастающего поколения, проблема синтеза духовного и светского и одновременно с этим недостаточная изученность проблемы духовного в современной музыкальной науке и музыкальной практике обуславливает актуальность обращения в нашем исследовании к духовности как структурному компоненту музыкальной одаренности.

Духовность человека относится к кругу тех проблем, решение которых затруднено в связи с невозможностью выражения всего многообразия субъективной реальности в рамках научного исследования. Полагаем, что установление особенностей духовности одаренного человека не может быть сведено только к констатации ее отличия от других структурных компонентов музыкальной одаренности. Речь должна идти о специфике духовности одаренного человека как системном качестве и поиске свойств, определяющих специфику его функционирования. Способствовать этому может синестетический аспект исследования.

Выражение духовности является одним из приоритетных направлений современного искусства. Однако точное определение термину «духовность» не дано. Рассматривая духовность как

структурный компонент музыкальной одаренности, необходимо первоначально обратиться к историко-теоретическому ракурсу изучения данного феномена⁷. Опираясь на исторический аспект исследования, анализ литературы и перечень определений духовности, кратко рассмотрим становление понятия.

Признав духовность одним из важнейших факторов в структуре музыкальной одаренности [23], мы связываем духовность с высшим уровнем развития личности, который проявляется во взаимодействии с социокультурным пространством и формируется в процессе вхождения личности в культуру.

Исторический аспект исследования духовности

Рассматривая проблему духовности, имеет смысл обратиться к ее истокам в человеческой истории. Происхождение духовности в эволюционном аспекте М. С. Каган [9; 10] связывает с появлением морали. Для выполнения практических действий (например, охоты) еще на заре человечества люди объединялись. Как известно, религия возникла из потребности объединить людей и обозначается латинским словом *reliquary* – «связывать», «объединять».

Зародившаяся, укреплявшаяся в практике потребность общения постепенно выходила за пределы утилитарной целесообразности, обнаруживая таившуюся в ней способность объединять членов родоплеменного коллектива внеситуативными, постоянно действующими узами. Узы эти оказывались уже не практическими, а нравственными. Практическое общение перерастало в сверхпрактическое, в «общение ради общения». Эта вышедшая за пределы утилитарности потребность человека в связи, в единении, в общении с себе подобными и породила специфическое человеческое качество, именуемое духовностью.

По мнению М. С. Кагана, «...почвой, на которой вырастает духовность, является нравственность – такой способ регуляции человеческих отношений, который преодолевает биологически данный человеку, как всякому живому существу, эгоистический инстинкт самосохранения, потребность удовлетворения собственных

⁷ См. посвященные осмыслению данного понятия работы автора [23].

витальных нужд» [10, с. 81]. Таким образом, очевидно, что истоки духовности лежат в социальной сущности человека, в противопоставлении и единстве общественного и личного интересов.

В настоящее время существует достаточно большое количество определений духовности, что связано со сложностью этого феномена; его различные определения представляют собой частные проекции сложного многомерного объекта на разные плоскости его рассмотрения.

Узкое и широкое определение духовности

Имеющиеся определения духовности можно отнести к широким и узким. Примером широкого определения является, например, определение, данное В. И. Мурашовым [24], который рассматривает духовность в качестве саморазвивающейся «клетки» социального организма, творческой субстанции, содержащей в себе в свернутом виде всю совокупность общественных отношений и порождающей из себя социальную деятельность. Автор пишет: «Так как человеческий дух является самоопределяющимся субъектом всех своих универсальных способностей: мышления, чувства, воли, интуиции и т. д., а его закономерное состояние – духовность – родовой основой существенного содержания этих способностей, выступающих в качестве истины, красоты, свободы (добра) и любви, то все проявление многообразно-единого духа будут различными формами духовности» [24, с. 17].

По нашему мнению, автор рассмотренного понятия и подхода к проблеме духовности объединяет под этой рубрикой психику человека с совокупностью всех общественных отношений. Такой широкий подход недостаточно перспективен в плане исследования. Однако признание духовности родовой основой содержания универсальных способностей человека, к которым, наряду с мышлением, чувствами, интуицией, относится и мотивация, актуально для принятой в наших работах структуры музыкальной одаренности. Оно дает продуктивную возможность не выделять в этой структуре мотивацию, как это предлагают многие западные ученые.

В узком смысле понятие «духовность» применяют, когда хотят сказать об устремленности людей к возвышенным идеям и целям, об их способности отдавать приоритет общественно-значимым

задачам. Эти черты также связываются с высокоразвитыми потребностями человека в познании, в творчестве, со способностями широко мыслить, испытывать глубоко эмоциональные переживания от соприкосновения с высотами искусства, литературы и науки, со способностью разделять радость и горе других людей, что, несомненно, составляет важные стороны содержания духовности.

В обществе, придерживающемся христианского мировоззрения, понятие духовности осмысливается в контексте «аутентичного», т. е. соответствующего первоисточникам христианского мироучения (см.: [24]). Если в качестве исходной позиции рассуждений выделить его заповеди: во-первых, возлюби Господа Бога своего всем сердцем, душою, разумением и крепостью, и, во-вторых, возлюби подобным образом своего ближнего, тогда уровень духовности народа, сообщества, отдельных лиц надо определять тем, насколько далеко они продвигаются в следовании этим заповедям. При этом если первая заповедь христианства отражает «небесный», сугубо религиозный аспект духовности, то вторая заповедь – ее земной аспект, вполне совместимый с любыми гуманистическими учениями, в том числе и атеистических направлений.

Наиболее последовательно из всех течений христианства проводит принцип человеколюбия православие. Духовность в его «земном» аспекте по своей сущности – это любовь к ближнему, выражаясь языком Евангелия, или – отношение к другому человеку как высшей ценности, говоря языком философии. Субъективно она, как и гуманизм, выражается в добрых чувствах, помыслах, интенциях, объективно – в соответствующих поступках, действиях, в труде на благо других людей. «У идеалиста и реалиста, – отмечал Ф. М. Достоевский, – если только они честны и великодушны, одна и та же сущность – любовь к человечеству, и один и тот же человек, только лишь формы представления объекта различны» [7, с. 70].

Центральной смысловой частью определений духовности является способность человека испытывать радость от процесса сознательной самоотдачи, сотворения добра и блага другим людям. Именно благодаря этой способности, считает К. Леви-Стросс, «...человек претерпел тройное изменение – от естественного состояния к цивилизации, от чувства к познанию и от животного

состояния к человеческому... Эта способность... вытекает из отождествления себя с другим – не родственным, не близким, не соотечественником, а просто с любым человеком, поскольку тот является человеком, более того, с любым живым существом, поскольку оно живое» [19, с. 23].

Н. В. Наливайко дает определение духовности, основываясь на значении социальных и культурных ценностей, отмечая, что духовность – это «неутилитарная жизненная ориентация, столь характерная для классической российской культуры» [25, с. 127–128]. По мнению В. И. Слободчикова [32], духовность взаимосвязана с общим образом жизни людей.

Значительный интерес, на наш взгляд, представляет определение духовности, данное С. В. Казначеевым и Л. В. Молчановой [11]. В их понимании духовность есть способность к организации жизни личности в каком-либо мифологическом пространстве. В этой способности, которую авторы называют демиургической, проявляется умение формировать вокруг себя оптимальную социально-психологическую сферу жизнедеятельности. Используя это определение, по мнению авторов, можно организовать процесс воспитания духовности. Посредником в этом процессе является мировоззрение этноса, как система обобщенных взглядов на объективный мир и место человека в нем. Яркость представления об индивидуальном психологическом пространстве во многом определяется степенью, мерой, уровнем знакомства каждого человека с национальными мифами и преданиями, историей, судьбой, путем, призванием этноса, который он представляет.

Духовность и способности

Для поставленной в нашем исследовании проблемы актуально то, что многие ученые для определения духовности используют такие понятия, как качества личности, *способности*. По общепринятому мнению, духовность как свойство личности является фундаментальным качеством человека.

В. И. Слободчиков духовность относит к родовым определениям человеческого способа жизни: «Дух есть то, что связывает отдельного индивида, субъекта психической деятельности, личность человека со всем человеческим родом во всей развертке его культурного и исторического бытия» [32, с. 22].

По мнению В. Д. Шадрикова [37; 38], духовность существует в форме духовных способностей. Ученый заметил, что энергетическая активизация, энергетическая концентрация и усиление воли обеспечат прямую возможность заменить волевой компонент более крупным, более всеобъемлющим духовным компонентом в структуре одаренности. Духовные способности проявляются в стремлении к духовному процессу – умственному, нравственному и деятельностному в сложнейшей сфере познания человека и его отношений.

В. Д. Шадриков относит духовные способности к способностям духовного состояния. Духовное состояние характеризуется расширением сознания, активным включением в процесс постижения истины подсознания и тем самым резким расширением информационной базы понимания проблемы, энергетической активизацией, переключением эмоций с режима блокирования информации на режим энергетической подпитки. Это приводит к гармонизации личности, устранению противоречий с окружающей средой, сосредоточению на познаваемой проблеме, на постижении истины, характеризуется внутренним равновесием, позитивным взглядом на жизнь, высокой концентрацией устремлений; усилением воли и ее контроля со стороны личности, «я». Отметим, что отмеченные ученым энергетическая активизация, концентрация устремлений и усиление воли дают прямую возможность заменить в структуре музыкальной одаренности волевой компонент более масштабным и всеобъемлющим духовным.

Духовность и смысловая сфера личности

Важный подход к изучению проблемы духовности в традициях российской школы заключается в исследовании *смысловой сферы* личности. По мнению С. Л. Рубинштейна [28; 29; 30], смысловой анализ человеческого поведения выступает как путь раскрытия его духовной жизни для определения того, что для человека значимо, как происходит изменение акцентов, переоценка ценностей – всего, что составляет историю душевной, духовной жизни человека.

Решающую роль в построении духовности отводит смыслу Б. С. Братусь [2]. Обращаясь к термину «смысл», ученый применяет его синоним «связь» или, точнее, «субъективно устанавливаемая и личностно переживаемая связь между людьми, предметами

и явлениями, окружающими человека в пространстве и времени как текущих, так и бывших или предполагаемых событий» [2, с. 289]. Используя метафору, он описывает образование душевной жизни, как производство ткани. Роль узлов выполняют смыслы, благодаря которым ткется материя душевной жизни и не распадается вся ткань на нити отдельных психических процессов, с потерей главного смысла жизни. Разрушение смысловой сферы означало бы разрушение главного стержня личности. Похожую мысль высказал В. В. Знаков [8], отмечающий, что процессы смыслообразования ведут к порождению духовности.

Духовность в контексте музыкальной культуры

Обозначим роль духовности в контексте музыкальной культуры для раскрытия в дальнейшем особенностей ее взаимосвязи с синестетичностью. Известно, что духовность принято рассматривать, прежде всего, как качество церковной музыки. Особенности церковного пения взаимосвязаны с самобытностью русской национальной культуры и с ведущей музыкальной деятельностью народа – пением. Хоровое пение на протяжении всего исторического периода становления являлось основой русской музыкальной культуры [6; 26]. В области богослужебного пения следование православным нормам предполагало: духовную сонастроенность певцов на клиросное пение; знание основного круга богослужебных песнопений русской православной церкви; овладение певцами исполнительских традиций русского православного богослужения.

Обращаясь к исследованию духовности как светского понятия, необходимо отметить, что большое значение в России имеет фундаментальный труд Б. М. Теплова «Психология музыкальных способностей» [35; 36]. Роль духовности в своем исследовании Б. М. Теплов описывает так: «Значительным музыкантом может быть только человек с большим духовным – и интеллектуальным и эмоциональным – содержанием» [35, с. 27]. Автор отмечает значимость профессионального становления музыканта, постижения основ музыкального искусства, подчеркивая, что для этого необходимо «быть человеком большого ума и большого чувства» [35, с. 27].

Отечественные исследователи дополняют определение духовности, данное Б. М. Тепловым. Д. К. Кирнарская отмечает, что

«ни интеллект, ни интеллектуальная активность, ни креативность, никакие другие психологические свойства и качества не определяют музыкальную одаренность в отсутствии специальных ее компонентов, связанных с природой музыкальной деятельности – выражением духовного содержания в звуковой форме» [16, с. 53]. Л. И. Ларионова [18] представляет духовность высшим уровнем развития личности. По мнению ученого, духовность «связана со способностью творить добро, красоту, счастье для других, служить обществу» [18, с. 163–164].

С. М. Каргапольцев [15] ввел термин «эмоционально-нравственная отзывчивость», определяя взаимосвязь данной способности с эмоциями, подчеркивая ее неразделимость с высокими идеалами морали, человечности и альтруизма.

Говоря о коммуникативно-знаковой природе музыкальной деятельности, Г. С. Тарасов [33; 34] представляет предметно-духовную содержательность, которая является совокупностью внешней предметности и внутренних состояний субъекта музыкальной деятельности.

Таким образом, обобщая вышесказанное, необходимо отметить, что сущность понятия духовность как одного из направлений нравственного развития определяет духовная сторона самовыражения каждого музыканта. Духовная основа, отраженная в концепции музыкального произведения, воспринимается слушателем как высокая эстетическая ценность музыки. Духовность связана с интеллектуальным и эмоциональным содержанием; содержанием в звуковой форме в музыкальной деятельности; со способностью человека испытывать радость от процесса созидательной самоотдачи, концентрируя устремления, переводить внутреннюю вселенную личности в социальную плоскость.

Духовность и синестетичность

Духовность как компонент музыкальной одаренности обнаруживает связь с *синестетичностью* мышления композиторов. Рассматривая вопрос о взаимосвязи духовности с синестетичностью музыкальной одаренности, считаем необходимым связать данный подход с социокультурной спецификой закономерности *восприятия цвета*.

Наибольшую сложность в осмыслении синестетической природы духовности вызывает поиск инструмента анализа, способного связать знаковую сторону текста с процессом мышления и выявляющего механизм реализации порождаемого и воспринятого смысла языка музыкального искусства. Такой инструмент, раскрывающий механизм взаимодействия духовности и синестетичности, обнаруживается в социокультурном пространстве. Некоторую закономерность можно установить в исследованиях З. А. Абрамовой, Б. В. Виппер, Л. П. и В. П. Сычевых, О. А. Фрейденберг, В. Г. Ардзинба, В. У. Тэрнера, Е. В. Богословского, Н. В. Серова, С. Н. Жученковой, Е. Н. Трубецкого, Х. Э. Керлота, Г. В. Забозлаевой, Э. Бенца, Л. Р. Гагаулиной и мн. др. Важную роль при этом играет синестетическое восприятие, связанное с религиозностью, которая строится на фундаменте архетипов, а они, в свою очередь, органически связывают данный социум⁸.

Действия механизмов синестезии в творчестве того или иного композитора раскрывается исследователями в разных аспектах. Л. М. Багирова [1] классифицирует степень и уровень включения синестезийного компонента в мировоззрение композиторов: у Н. А. Римского-Корсакова, например, это – компонент объективного уровня, у А. Н. Скрябина – вселенско-субъективный компонент личностного уровня. Так, по мнению исследователя, в операх Н. А. Римского-Корсакова устанавливается символика тональностей. Каждая из них – отражение архетипических смыслов солярной мифологии. Система древнеславянских верований построена на олицетворении сил добра и зла, а также на обряде жертвоприношений. Каждый компонент выражен посредством цвета. Добро, божество Солнца – желтый, Духовная мать – синий, символ Жертвы – розовый. У Н. А. Римского-Корсакова они наделяются тональностями (соответственно, Ре мажор, Ми мажор и Ля мажор). В операх возникают цветосемантические комплексы (например, к партитуре «Царской невесты» указана цветовая линия, обозначающая 12 эмоционально-красочных зон, соответствующих 12 звукам хроматической гаммы).

⁸ Для каждой религии характерны свои цветовые предпочтения: Иудаизм выделяет голубой цвет, буддизм – оранжевый, западное христианство – белый, ислам – зеленый, православие – красный (по Н. В. Серову, 2004).

Сознательное наделение цвета психо-музыкальной семантикой было осуществлено в конце XIX – начале XX века. Так, известный художник и теоретик неfigurативного изобразительного искусства XX века Василий Кандинский [12] приводит подробную психологическую характеристику каждого цвета в своем труде «О духовном в искусстве», наделив цвета еще и музыкальными качествами. В этой книге В. В. Кандинский, предчувствуя «поворот к духовному» в искусстве, излагает свой взгляд на прогресс в этом направлении. По его мнению, это – процесс, не происходящий сам по себе, а включающий большую работу и большую ответственность как художника, так и зрителя. Задача художника – поиск «принципа внутренней необходимости», согласуясь с которым и используя выразительные средства, он достигает цели – «вибрации человеческой души».

Прибегая к увлекательным аналогиям, В. В. Кандинский [13; 14] много рассуждает об изобразительных средствах художника: о психологии воздействия цвета, о композиционном созвучии форм и т. д., однако главной задачей творца является поиск той самой «внутренней необходимости», произрастающей из духовного начала. В свою очередь работа зрителя заключается в обнаружении внутри себя чистоты восприятия, которая на этом уровне уже не соотносится с красотой природы. Идеальное подражание природе как верх изобразительного мастерства осталось в прошлом. Впечатления импрессионистов, эмоции экспрессионистов, эксперименты кубистов – все эти этапы пройдены, и теперь задача зрителя – увидеть красоту чистого цвета и чистой формы. В. В. Кандинский предвосхищает рождение абстрактного искусства, как наиболее чистого по воздействию на человеческую душу и с оптимизмом смотрит в будущее, предвидя скорое рождение эпохи великой духовности.

Описывая синестетичность духовной составляющей музыкальной одаренности, обратимся к понятию духовности как объективному качеству музыки, акцентируя его значение в глубинном и истинном, то есть в космически-вселенском, масштабе. Синестезия, как уже указывалось, – это соощущения или «межчувственные связи» (Б. М. Галеев), своего рода «смычка» между чувствами, предназначенная для выражения того или иного понятия,

традиционно воспринимаемого в «закрепленной» за ним модальности. Синестезия способствует расширению возможностей восприятия музыки, дает дополнительное измерение и объем предмету, помогает установить новые связи в хаосе ощущений, внести элемент упорядоченности в хаотические процессы. Возникает своего рода «цепь замыкания» между чувствами, переводящая восприятие в иное измерение, дающая ему новый и неожиданный ракурс. Главное в этом процессе – это момент новизны и установление нетрадиционных связей. Полнота чувств, избыток душевного напряжения, сопровождающие появление внутренних форм, невозможно выразить обычным способом. Они всегда больше, чем только звуки, или визуальные образы, или ароматы, или тактильные ощущения. Например, это музыкальные звучания и еще что-то, переходящее их пределы, выходящее за границы видового образования. Это «что-то» требует дополнительного измерения, выраженного при помощи других чувств. Избыточность внутренней формы воплощается при помощи синестезии, включающей новые способы ее выражения. Потенциально мыслимые элементы становятся, таким образом, реальным качеством нового искусства, порождая новации в морфологических формах культуры. Так устанавливается не только неразрывная связь между чувствами, но и их художественное единство, создавая принципы их взаимопереходов.

Л. С. Выготский [3; 4; 5] выдвигает следующее положение о том, что многомерный мир человека есть то, что располагается между субъективной и объективной реальностями, между «духом и материей». Мир каждого человека уникален и составляет то, что является собственно человеческим в человеке, то есть самость, его существенную характеристику. Этот мир не рождается вместе с человеком – он им создается, констатируется и, в конечном счете, человек таков, каков его мир. Тем самым автор выделяет внутренний мир, подчеркивая его единство с внешним.

Духовность и эмпатия

Синестетичность духовности в структуре музыкальной одаренности, как полагаем, может проявляться в виде *эмпатии* (способности проникать в чувственный мир другого человека, распредмечивать или осваивать опыт его эмоционально-чувственных

переживаний). Основные механизмы эмпатии – созерцание-понимание, сопереживание, соучастие, содействие – определяют духовную направленность синергетического обмена энергией в протекании внутреннего процесса самоорганизации музыкального текста. Эффективность этого процесса можно проследить с помощью создания полимодальной среды, синестетической ауры, формируемыми разномодальными ощущениями. Подобный процесс соощущений в музыкальной деятельности необходим композитору, а музыкальная одаренность композитора способствует творению его произведений, его исполнению и восприятию слушателями. Являясь основой духовного компонента музыкальной одаренности, эмпатия способствует проникновению синестетичности в структуру музыкальной одаренности. «Синестетическая эмпатия как резонансный энергетический обмен», в процессе которого «на глубинных уровнях континуального сознания происходит интерпретация образов», способствует «постижению через микрокосмическое макрокосмических смыслов» [17, с. 89].

Заключение

Как полагаем, сущность понятия духовность, как одного из направлений нравственного развития, определяет духовная сторона самовыражения каждого музыканта – композитора и исполнителя, отраженная в концепции музыкального произведения как его духовная основа и воспринимаемая слушателем как высокая эстетическая ценность музыки. Духовность связана с интеллектуальным и эмоциональным содержанием; содержанием в звуковой форме в музыкальной деятельности; со способностью создавать высокие нравственные ценности. В то же время ее основой является такой механизм, как основанная на межчувственных связях эмпатия, способствующая глубокому проникновению во внутренний мир музыки. Синестетическая эмпатия в музыкальной одаренности может содействовать духовному единению участников трехэтапного процесса «произведение – его исполнение – восприятие», создавая необходимый психологический и акустический резонанс, в основе которого не единоверчество, как в богослужбном пении, а единомыслие и законы музыкальной гармонии – основы светского музыкального искусства.

Таким образом, мы можем говорить о том, что в структуре музыкальной одаренности духовность играет значимую роль и является ее незаменимым компонентом, а «межчувственные связи прокладывают путь в художественном обобщении и реализации смыслов к высшим духовным уровням» [17, с. 90].

Литература

1. Багирова Л. М. *Культурологические и психосемиотические аспекты музыкальной синопсии : автореф. дис. ... канд. культурологических наук : 24.00.01 / Багирова Лиана Машаллаевна. – Саратов, 2002. – 20 с.*

2. Братусь Б. С. *Личностные смыслы по А. Н. Леонтьеву и проблема вертикали сознания / Б. С. Братусь // Традиции и перспективы деятельностного подхода в психологии: школа А. Н. Леонтьева / под ред. А. Е. Войскуновского и др. – М., 1999. – С. 284–298.*

3. Выготский Л. С. *Мышление и речь / Л. С. Выготский. – Изд. 5, испр. – Издательство «Лабиринт». – М., 1999. – 352 с.*

4. Выготский Л. С. *Психология искусства / Л. С. Выготский / Общ. ред. В. В. Иванова, коммент. Л. С. Выготского и В. В. Иванова, вступит. ст. А. Н. Леонтьева. – 3-е изд. – М. : Искусство, 1986. – 573 с.*

5. Выготский Л. С. *Собрание сочинений. В 6 т. Т. 1. Вопросы теории и истории психологии / Л. С. Выготский. – М. : Педагогика, 1982. – 487 с.*

6. Дмитриев Л. Б. *Основы вокальной методике / Л. Б. Дмитриев. – М. : Музыка, 2007. – 368 с.*

7. Достоевский Ф. Д. *Полное собрание сочинений. Т. 23 / Ф. Д. Достоевский. – Л.: Наука, 1981. – 423 с.*

8. Знаков В. В. *Психология понимания: проблемы и перспективы / В. В. Знаков. – М.: Изд во «Институт психологии РАН», 2005. – 448 с.*

9. Каган М. С. *Музыка в мире искусств : учеб. пособие для вузов / М. С. Каган. – М. : Юрайт, 2019. – 218 с.*

10. Каган М. С. *Эстетика как философская наука / М. С. Каган. – СПб. : ТООТК «Петро-полис», 1997. – 544 с.*

11. Казначеев С. В. *Духовное развитие личности – новый теоретический подход / С. В. Казначеев, Л. В. Молчанова // Новые образовательные технологии в стратегии духовного развития общества : материалы Междунар. конф. Новосибирск, 1–31 марта 2000 г. – Новосибирск, 2000. – С. 64–70.*

12. Кандинский В. В. О духовном в искусстве // Точка и линия на плоскости / В. В. Кандинский. – М. : Архмед, 1992. – 109 с.
13. Кандинский В. В. Текст художника. Ступени / В. Кандинский // Точка и линия на плоскости / В. В. Кандинский. – СПб., 2001. – С. 141–195.
14. Кандинский В. В. Точка и линия на плоскости / В. В. Кандинский. – СПб. : Азбука, 2001. – 558 с.
15. Каргапольцев С. М. Музыка и развитие эмоционально-нравственной отзывчивости младших школьников / С. М. Каргапольцев. – М. : Педагогический вестник, 1994. – 88 с.
16. Кирнарская Д. К. Теоретические основы и методы оценки музыкальной одаренности : дис. ... д-ра психологических наук : 19.00.01 / Кирнарская Дина Константиновна. – М., 2006. – 373 с.
17. Коляденко Н. П. Синестетичность музыкально-художественного сознания (на материале искусства XX века) : монография / Н. П. Коляденко. – Новосибирск : Новосиб. гос. консерватория, 2005. – 392 с.
18. Ларионова Л. И. Интеллектуальная одаренность и культурно-психологические факторы ее развития : дис. ... д-ра психологических наук : 19.00.07 / Ларионова Людмила Игнатьевна. – Иркутск, 2002. – 420 с.
19. Леви-Стросс К. Первобытное мышление / К. Леви-Стросс. – М. : Республика, 1994. – 384 с.
20. Лосева С. Н. Духовность как компонент музыкальной одаренности: синестетический аспект исследования / С. Н. Лосева. – Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – Кемерово, 2019. – № 47. – С.129–132.
21. Лосева С. Н. Психологические особенности мотивации спортсменов в аспекте теоретического анализа / С. Н. Лосева, Г. И. Садыгов // Теория и практика физической культуры. – 2024. – № 3. – С. 44–46.
22. Лосева С. Н. Роль синестезии в творческой деятельности композиторов / С. Н. Лосева // Вестник ТГУ. Культурология и искусствоведение. – 2021. – № 43. – С. 207–213.
23. Лосева С. Н. Синестетичность в структуре музыкальной одаренности и её проявление в композиторском творчестве: дисс. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 / Лосева Светлана Николаевна. – Новосибирск, 2020. – 315 с.

24. Мурашов В. И. *Идея духовности как основа и способ социальной жизни* / В. И. Мурашов // *Новые образовательные технологии в стратегии духовного развития общества : материалы Междунар. конф. Новосибирск, 1–31 марта 2000 г. – Новосибирск, 2000. – С. 6–26.*

25. Наливайко Н. В. *Проблемы духовности в современной стратегии образования* / Н. В. Наливайко // *Новые образовательные технологии в стратегии духовного развития общества : материалы Междунар. конф. Новосибирск, 1–31 марта 2000 г. – Новосибирск, 2000. – С. 125–134.*

26. Никольская-Береговская К. Ф. *Русская вокально-хоровая школа : от древности до XXI века* / К. Ф. Никольская-Береговская. – М. : Владос, 2003. – 301 с.

27. Панаева Т. Н. *Развитие творческого потенциала будущего учителя на основе духовного общения с музыкальным искусством : автореф. дис. ... канд. педагогических наук : 13.00.01* / Панаева Тамара Николаевна. – Улан-Удэ, 2006. – 22 с.

28. Рубинштейн С. Л. *Основы общей психологии* / С. Л. Рубинштейн. – СПб. : Питер, 2008. – 713 с.

29. Рубинштейн С. Л. *Проблемы психологии восприятия* / С. Л. Рубинштейн // *Исследования по психологии восприятия. – Л., 1948. – С. 3–20.*

30. Рубинштейн С. Л. *Человек и мир* / С. Л. Рубинштейн. – М.: Наука, 1997. – 189 с.

31. Скуднова О. Ю. *Духовность в системе профессиональной культуры государственных служащих : автореф. дис ... канд. психологических наук: 19.00.13* / Скуднова Ольга Юрьевна. – М., 2001. – 24 с.

32. Слободчиков В. И. *Реальность субъективного духа* / В. И. Слободчиков // *Человек. – 1994. – № 5. – С. 21–38.*

33. Тарасов Г. С. *К вопросу об интонационной природе музыкального слуха* / Г. С. Тарасов // *Психологический журнал. – 1996. – № 5. – С. 132–134.*

34. Тарасов Г. С. *Проблема духовной потребности (на материале музыкального восприятия)* / Г. С. Тарасов. – М. : Наука, 1979. – 191 с.

35. Теплов Б. М. *Психология музыкальных способностей* / Б. М. Теплов. – М. : Наука, 2003. – 379 с.

36. Цыпин Г. М. *Психология музыкальной деятельности: проблемы, суждения, мнения* / Г. М. Цыпин. – М. : Интерпракс, 1994. – 374 с.

37. Шадриков В. Д. *Происхождение человечности* / В. Д. Шадриков. – М. : Логос, 1999. – 269 с.

38. Шадриков В. Н. *Мир внутренней жизни человека* / В. Д. Шадриков. – М. : Логос : Университет. кн., 2006. – 390 с.

**СИНЕСТЕЗИЯ
В КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ
И ВОСПРИЯТИИ МУЗЫКИ.
СИНЕСТЕЗИЯ И СИНТЕЗ ИСКУССТВ**

СИНЕСТЕТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ СИСТЕМЫ РИТОРИЧЕСКИХ ФИГУР В СОНАТЕ ОР. 28 С. РАХМАНИНОВА

Будников В. В., Хабаровск
(vlboudnikov@maul.ru)

Аннотация

Статья посвящена синестетической интерпретации музыкальной символики Первой фортепианной сонаты С. Рахманинова. Вскрывается глубинная связь русского символизма и аналитической психологии К. Юнга. В ней обнаруживается синестетическое родство *архетипа* и *символа*. Музыкальные символы и риторические фигуры, используемые в сонате, играют ключевую роль в драматургии фортепианного цикла. Их форма трактуется как символично-архетипическая идея *целостности* (*eidōs*). Таким образом целостность архетипа-символа в конкретно-чувственном выражении формирует *синестетический образ*, который понимается как лежащее в основании художественной действительности целостное полимодальное восприятие.

SYNESTHETIC ANALYSIS OF THE SYSTEM OF RHETORICAL FIGURES IN THE SONATA OP. 28 S. RACHMANINOFF

Budnikov V. V., Khabarovsk
(vlboudnikov@maul.ru)

Abstract

The article is devoted to the synesthetic interpretation of the musical symbolism of the First Piano Sonata by S. Rachmaninoff. The deep connection between Russian symbolism and the analytical psychology of K. Jung is revealed. It reveals the synesthetic relationship of *the archetype* and *the symbol*. The musical symbols and rhetorical figures used in the sonata play a key role in the drama of the piano cycle. Their form is interpreted as a symbolic archetypal idea of *totality* (*eidōs*). Thus, the integrity of the archetype-symbol in concrete sensory expression forms a *synesthetic image*, which is understood as an integral polymodal perception underlying artistic reality.

Фортепианная соната № 1 С. Рахманинова⁹ стоит особняком в наследии композитора – она вдохновлена символикой драмы И. Гете «Фауст». По свидетельству К. Игумнова, которому композитор доверил премьеру в 1908 году, трехчастный цикл имеет программу: «Фауст», «Гретхен», «Полет на Брокен и Мефистофель»¹⁰. Но следует заметить, что программа сонаты нигде не опубликована С. Рахманиновым и, следовательно, вряд ли имеет непосредственное отношение к содержанию. Ю. Келдыш считает, что «не следует слишком прямолинейно воспринимать тот программный комментарий, который был дан Рахманиновым в беседе с Игумновым» [6, с. 321]. Можно предположить, что композитор не стремился интерпретировать сюжет или давать портретные характеристики персонажей. Он имел в виду нечто иное. Ю. Келдыш относит Первую фортепианную сонату «к произведениям философского плана, затрагивающим коренные вопросы человеческого бытия» [там же, с. 320]. Именно такой ракурс представляется верным. Он может раскрыться в процессе подробного анализа композиторского текста, в частности, через рассмотрение системы риторических фигур и символов, явно присутствующей в цикле, сквозь призму аналитической психологии. По К. Юнгу, «только глубинная психология способна полновесно познать внутреннее содержание символа» [15, с. 281]. В этом утверждении заключено понимание коренной связи *архетипа* и *символа*, а также глубинного характера их сверхчувственного содержания.

Обозначенный подход уместен, поскольку русский символизм, к которому относится соната ор. 28 С. Рахманинова, и теория архетипов К. Юнга связаны одним *философским* основанием. Его заложил неокантианец Э. Метнер¹¹, которого исследователи определяют «центральной фигурой» не только «русского символизма,

⁹ Фортепианная соната ор. 28 сочинена в Дрездене в январе–феврале 1907 года.

¹⁰ По словам К. Игумнова, Рахманинов «имел в виду гетевского „Фауста“, и 1-я часть соответствует Фаусту, 2-я – Гретхен, 3-я – полет на Брокен и Мефистофель». Свидетельство пианиста зафиксировано им самим в «Русской музыкальной газете», выпуск № 1 (97) за 1946, в рубрике «Из архива К. Н. Игумнова», С. 84–89.

¹¹ Эмилий Карлович Метнер (1872–1936) – издатель «Мусажета», музыкальный и литературный критик, один из идеологов младосимволизма. С 1014 года он – пациент К. Г. Юнга в Швейцарии, впоследствии его соратник и близкий друг [1, с. 44].

но и всего культурного движения Серебряного века» [3, с. 129]. Метнеру удалось донести до К. Юнга «преимущества трансцендентального идеализма в качестве одной из ключевых составляющих теоретического фундамента аналитической психологии» [1, с. 42]. Связь архетипической теории Юнга и теории русского младосимволизма исследована в работах С. Лютовой [8], В. Балановского [1], А. Жеребина [4], М. Юнггрена [18]. Как пишет С. Лютова, «Метнер подарил Юнгу на переплавку идеи русского младосимволизма» [8, с. 162]. Весьма существенно, что символ для Э. Метнера и символистов (В. Соловьева, А. Белого, В. Брюсова, др.), как и для К. Юнга, может быть не только *понятием*, но и особым *ощущением* (не связанным, однако, с психологическим переживанием эмоции). Его Юнг трактует как «первопереживание», в котором прослеживается архетипический генезис.

В данной статье исследуется присущее архетипу¹² и символу особое, синестезийное восприятие внутреннего психического состояния, которое, как представляется, тождественно «первопереживанию», а именно – *интероцепция*¹³. Интероцепция (один из семи сенсорных каналов) в своем *протопатическом*¹⁴ аспекте регистрирует архетипическое, глубинное переживание. Таким «первопереживанием» наполнен «живой символ» младосимволиста А. Белого. С. Лютова замечает, что Белый предвосхищает теорию архетипа, «отличая понятие о Символе от самого Символа», подчеркивая непознаваемость и несотворимость последнего. Понятие отлично также от рядоположенных феноменов – *символического образа переживания* и *художественного символа* [8, с. 164]. Это различие прослеживается и у К. Г. Юнга. Он разделяет *архетип* как невоплощенную структурную формулу и *архетипический образ* как аллегорическое воплощение конкретной модели [там же, с. 164]. То есть в контексте

¹² Термин «архетип» впервые употребляется Юнгом в докладе «Инстинкт и бессознательное» на состоявшемся 12 июля 1919 года в Лондоне симпозиуме Британского психологического общества.

¹³ Интероцептивные, или органические, ощущения человека сигнализируют состоянии его внутренних процессов и сохраняют свою близость к эмоциям (см. об этом: [2, с. 99–100]).

¹⁴ Протопатическая чувствительность выявляет «примитивные, в гносеологическом отношении более древние» ощущения, она присуща всем пяти каналам внешней сенсорики [2, с. 100–101].

данной статьи необходимо различать понятия *архетипа* (живого символа) и *архетипического образа* (художественного символа). Логично, таким образом, архетипическому переживанию «живого символа» приписать *интероцептивный* характер¹⁵. И взглянуть на музыкальный символ подробнее, привлекая к анализу символики сонаты более широкий, *синестетический* подход.

Синестетический архетип и символ, лежащие в основании художественного образа, постигаются внутренними (интероцепция, проприоцепция) и внешними (осязание, слух, зрение) каналами восприятия соответственно¹⁶. Архетип в самом общем представлении – это *принцип* организации особых глубинных (архетипических) чувственных ощущений. Архетипические же образы, опосредованные архетипом, синестетически полнокровны: имеют художественно оформленные визуальные, слуховые, пластические проекции.

Проникая в источники глубинного содержания сонаты, добавим, что проявления рахманиновского вдохновения никогда не приобретало крайних форм. По свидетельству современников, его музыка «прежде всего целомудренна: она может быть страстной, но никогда – чувственной» [18, с. 67]. «Сверхчувственный» Рахманинов был «целомудрен в духовной области, в области мыслей и идей» [14, с. 122]¹⁷. Поэтому его крупные произведения воспринимались как необыкновенно цельные и величественные художественные полотна. М. Шагинян относит масштабность

¹⁵ С. Ульман замечает, что часто встречаемость «синестетических переносов от „низших“ чувств к „высшим“ (точнее, от протопатических компонентов к эпикритическим – применительно к любым ощущениям). Вероятно, подобные синестетические характеристики придают определяемому „высшему“ ощущению присущую протопатическому компоненту большую непосредственность, эмоциональность и скрытую „первобытную“ силу воздействия» (цит. по: [2, с. 103]).

¹⁶ Проприоцепция – это кинестетическая и вестибулярная чувственность, рецепция движения и тяжести, в то время как интероцепция, напомним, – органические ощущения о состоянии внутренних процессов [2, с. 99]. К внешней рецепции относятся также обоняние и вкус.

¹⁷ Современники отмечали в рахманиновском композиторском методе главенствующую роль интуиции. Э. Метнер был поражен «закоренело бессознательной установкой, какую Рахманинов проявлял в отношении творческого процесса» [18, с. 180]. А. Сван вспоминает, что Рахманинов избегал философских бесед о музыке, потому что «его творчество было непосредственного, интуитивного порядка» [13, с. 194].

его сочинений к национальному характеру гения: «страстная потребность философствовать, превращать произведения искусства в общие явления всей мировой культуры – была искони русской особенностью» [там же, с. 100]. *Сверхчувственность его творческого мироощущения, как можно заключить, лежит в поле архетипического чувствования*¹⁸. Интуитивистские и символистские ориентиры творческого метода Рахманинова, как и Гете, имеют под собой весомые основания. Именно в интуитивно-символистском истоке творческого метода лежит ключ к пониманию образной сферы сонаты Рахманинова.

Музыкальная интерпретация драмы И. Гете требовала от С. Рахманинова поиска глубинно опосредованной символики¹⁹. Возможность архетипической трактовки сонаты опирается на явный символично-риторический контекст композиторского замысла, зафиксированного в музыкальном тексте. Его помогает обнаружить взгляд на символ, как таковой, через целостную архетипическую структуру. Возвращаясь к указанному выше философскому основанию, заметим, что архетип и символ, по мнению Юнга, есть *eidōs*. Идея трансцендентальной апперцепции взята К. Юнгом в качестве модели для описания целостностных форм бессознательного. То, что И. Кант называл *ноуменами*, в аналитической психологии обрело форму архетипа²⁰. Его частные варианты – *anima, animus, тень, мудрец*, др. Но самую общую форму Юнг определяет как архетип Самости. Этот архетип, по К. Юнгу, «в силу своих эмпирических особенностей, оказывается *eidōs*, лежащим в основе важнейших идей единства и целокупности» [17, с. 49].

Синестетический подход позволяет осмыслить *eidōs* как *чувственный, синестетический образ* Самости. Понятие синестетического образа введено Б. Галеевым в синестетику для обозначения

¹⁸ Показательно, что Э. Метнер и в художественном мышлении И. Гете замечал то, что оно основательно «было укоренено в бессознательном» [18, с. 178].

¹⁹ По мнению М. Юнгрена, Э. Метнер в качестве «моста, ведущего к изначальной целостности, преподнес символизм», приведя в доказательство определение символа, который дал И. Гете: «живое сиюминутное откровение непостижимого» [18, с. 159].

²⁰ Э. Метнер обсуждал «*intellectus archetypus*, идею мифического, интуитивного первозданного состояния, лежащего в основе ненаписанной метафизики Канта» [18, с. 159].

такого феномена как *целостное полимодальное восприятие*. Одна из его «задач» – подготовить посредством ассоциаций конкретно-чувственную почву для художественного образа. По мнению Н. Коляденко, полнота сенсорного восприятия возможна даже при мономодальном восприятии музыки, в первую очередь, поскольку «звуковые феномены обладают наиболее ярко выраженной внутренней полимодальностью» [7, с. 11]. Именно синестезия «как бы снимает модально-видовые ограничения в пользу уникальной (идеальной) „полисенсорности“ художественного образа» [2, с. 127]. Она преодолевает моносенсорную ограниченность музыкального искусства и позволяет обнаружить закодированный в музыке архетип, «заслоненный» материальностью звука. Для синестетического анализа музыкальных символов (риторических фигур) это положение синестетики является весьма плодотворным и дает возможность приблизиться к смыслу, тем более что архетипическая символика «Фауста» и музыкальные символы сонаты глубинно связаны.

Для рахманиновской сонаты, как и для иной возможной интерпретации фаустианской темы, характерно погружение в коллективное бессознательное. Такого анализа в своих работах придерживался К. Юнг в отношении творчества И. Гете, связывая типы персонажей его произведений с архетипами, например, Фауст есть олицетворение *Тени*, *Animus* (взгляд Фауста внутрь своей души), Гретхен – это *Anima* (вечная женственность), Мефистофель – *Дух* (*alter Ego Фауста, возможно, Мудрец*) [18, с. 178]. Этот факт необходимо учитывать в контексте нашего анализа.

К. Юнг видел Мефистофеля «центром притяжения», благодаря которому в поэме «Фауст» выстраиваются основные образы [18, с. 179]. Он рассматривал образ Мефистофеля как своеобразную исходную «точку» системы координат художественной образности. На наш взгляд, смысл рахманиновской сонаты начинает раскрываться с анализа символики именно финала.

В письме Н. Морозову Рахманинов намекал о некоей руководящей идее, через призму которой рассматривается образный строй цикла [12, с. 433]. Думается, что представления композитора о «мефистофельском» начале и содержат обобщенный ракурс этой идеи. Симптоматично, что образы финала менее всего, по мнению

некоторых исследователей (Г. Прокофьев, Ю. Келдыш), соответствует «программе», озвученной Игумновым [6, с. 324]. В них нет черт инфернальности. Но созданный Рахманиновым художественный мир близок к юнговскому пониманию психического процесса достижения Самости – духовной цельности. С. Рахманинов, возможно, осуществляет архетипическую реализацию образа Мефистофеля, которую предполагает К. Юнг в творчестве И. Гете, как было сказано выше. Юнг утверждает, что образ Фауста – это символ, «не простое семиотическое указание, <...> но выражение изначально-жизненного действующего начала...» [16, с. 277]. Поэтому в музыкальном тематизме финала рахманиновской сонаты слышится иное: вознесение, решимость, ликование, радость, созерцание – то есть проявление сил *активного творческого начала*.

Обратимся к «узлам» композиционной структуры, образуемым символами. Система символов, скрепляющая композицию, интонационно опирается на две основные риторические фигуры *Sapientia* и *Interrogatio*.

Фигура *Sapientia*. Как было сказано, главная тема финала, «иллюстрирующая» полет на Брокен, служит исходной точкой для развертывания понимания.



Энергичные восходящие мелодические тетракорды $c^1-d^1-e^1-f^1$ и $g^1-a^1-c^2-d^2$ символизируют основную философскую тему всей сонаты – стремление постичь смысл бытия, в которой воплощено

деятельное творческое начало. Восходящий тетрахорд относится к системе музыкальных символов И. С. Баха, которую в свое время исследовал Б. Л. Яворский (см. об этом: [11, с. 6]). Эта фигура в применении к анализу барочной музыки означает *Постижение воли Всевышнего*. Думается, что она представляет из себя один из самых важных символов музыкальной риторики вообще и обозначает как бы постижение смысла человеческого существования на земле. Поскольку Яворский не дал латинского эквивалента символу, предлагается условно обозначить его в рамках статьи – *Sapientia*²¹, фигура *Постижения*. В анализе музыки сонаты С. Рахманинова, воплощающей фаустианскую идею, такая фигура может нести обобщенный смысл – *Постижение смысла бытия*. Фигура *Sapientia* имеет явную пространственную (интонационно-интервальную) характеристику, опосредованную *ладовым ощущением* (стремлением к разрешению). Она изложена восходящими диатоническими мотивами-тетрахордами, звуки которых разъяты паузами и помещены на слабые доли такта (2-ю и 4-ю). Она обладает эмоциональной (*интероцептивной*) формой риторической фигуры *Tmesis* (рассечение) (см. о ней: [5, с. 37]). Специфическая фигура *Tmesis* содержит «обобщающий выразительный прием», и в сочетании с фигурой вдоха *Suspiratio* может трактоваться как фигура «*перехватывающей дыхание*» речи, указывающей на высокий градус аффекта [9, с. 69]. Такое изложение мало напоминает полет нечистой силы, скорее, некий подъем, вознесение Духа, его стремление к Истине. Здесь чувственное «первопереживание» не совпадает с образной программой, которую предлагает К. Игумнов.

Следует заметить, что интероцептивные представления, рассматриваемые на примере данной темы, несут в себе смысл *общего эмоционального знака* (одного из основных принципов художественного невербального мышления). Он имеет «самое непосредственное отношение к сущности музыкального смысла» [7, с. 34].

²¹ *Sapientia* в переводе означает *мудрость* – знание вечных вещей (по Фоме Аквинскому), первых причин и принципов (по Аристотелю), постижение истинно существующих вещей (по Боэцию). Существуют варианты перевода, имеющие различные смысловые нюансы: *Comprehensio*, *Captum*, *Apprehensio*, *Raptus*, *Cognitio*.

Общий эмоциональный знак «выполняет функции смыслового обобщения, но в то же время является вероятностной структурой <...>, дающей не точную, а содержащую элемент неопределенности картину смысла» [там же, с. 35]. Эмоциональный знак есть фиксация interoцептивных ощущений, придающих смыслу фигуры *Sapientia* конкретно-чувственный нюанс *вдохновенного подъема сил*. В синестетической интерпретации упомянутый знак охватывает и общие качества ощущений – *интермодальные квалитаты*²². Как отмечает Б. Галеев, за интермодальными квалитатами «стоят собственно характеристики качества и интенсивности разномодальных ощущений (взятых вне структурной их оформленности), опосредованные общностью эмоционального тона» [2, с. 95]. В этом особом ощущении видится внутреннее сенсорное соответствие общего качества, которое может относиться к модальному единству синестетического образа и, следовательно, дает символу целостность²³.

²² Интермодальные квалитаты – «общие качества всех ощущений, характеризующие тонус (силу, активность), насыщенность, или проникающую их способность» [2, с. 95].

²³ В этих символах отчетливо запечатлено «посредничество» проприоцепции в налаживании «эмоциональных» синестетических связей в восприятии музыкальной фактуры: пространственные характеристики (устойчивость, определенность, тяжесть, равновесие, перспектива, воспарение, падение) дают форму interoцептивным ощущениям, образуя внутренние проприо-interoцептивные связи. Синестетический образ с необходимостью включает в себя также и внешнюю сенсорнику. В ней роль посредничества играет осязание, благодаря которому становится возможным образование более разветвленной ассоциативной сети уже между проприоцептивными синестезиями (внутренними) и музыкальным образом.

Тактильно-проприоцептивные синестезии играют большую роль в исполнительском искусстве. В отношении музыкального исполнительства можно сказать, что ему доступно две тесно связанные модальности – слух и проприоцепция, которые «работают» на восприятие музыки. В этом смысле исполнительство является синтетическим искусством, которое воссоздает произведение инструментального искусства после акта познания-восприятия – интерпретации. То есть после работы синестетического механизма (проприоцептивно-слуховая синестезия) само исполнение начинает использовать его как алгоритм для создания звуковой художественной картины, а проприоцептивные ассоциации становятся реальными ощущениями. Возникающие синестезии в бисенсорном поле имеют более определенные ассоциативные образы: звучащая фактура приобретает точные пространственные характеристики, такие как: тяжесть, легкость, полетность, эхо, отдаленность, перспектива, др.

Как говорит Х. Майстер: «Следует всегда быть осторожным с толкованиями отдельно взятых фигур. Решающими факторами является их связь, соотношение и комбинация» [9, с. 28]. Поэтому фигуры, используемые интуитивно или сознательно Рахманиновым, следует рассматривать в организованной им *системе* символов, которые очерчивают смысловой абрис композиции и осуществляют акценты и связи, то есть смысловую драматургию.

Фигура *Sapientia* впервые заявляет свой смысл – постижение – в кульминации первой части. Она олицетворяет то, что сомнения Фауста сопряжены и уравновешены стремлением к познанию.



Фигура *Interrogatio*. Интонацией восходящей секунды (риторическая фигура *Вопроса*) пронизана интонационная драматургия сонаты в целом. Риторический вопрос задает смысловое поле интероцептивной неопределенности. Вокруг главного вопрошания сонаты о смысле бытия разворачиваются интероцептивные «со-бытия»: сомнение, непостижимость, созерцание своего Я, вдохновение, предначертанность, обреченность, смерть. Фигура *Interrogatio*, секундовое вопросительное восхождение, «прошивает» всю композицию, придавая повествованию свойства неразрешенности, вопросительности.

Современник композитора Г. Прокофьев в своей рецензии пишет: «основное настроение 1-й части – какой-то вопрос один из тех проклятых вопросов, которые умрут лишь одновременно с исчезновением человеческой жизни земного шара».

Meno mosso.

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system includes dynamics markings: *mf*, *dim.*, *p*, *cresc.*, *mf*, and *dim.*. The second system includes *p* and *mf* markings. The music is in a minor key and features complex harmonic textures with various articulations and phrasing.

Как и любой символ, *Interrogatio* имеет двойственный смысл. Побочная партия полностью построена на секундовой интонации, которая попевает терцию лада. *Interrogatio* приобретает смысл, вбирающий состояние *безусловности* мира и бога, его условно можно трактовать как тему *Абсолюта*.

Статичность, «невесомость» аккомпанемента, который задает ощущение эфира, решена при помощи полиметрии. Но в кульминации эфирность приобретает черты незыблемости – фактура уплотняется за счет синхронности шестнадцатых. Устойчивость подчеркивается и ладово – секунда *Interrogatio* попевает уже *тони-ческий* звук: интонация приобретает категоричность и холодность (фигура, близкая по смыслу фигуре *Предопределения*: I ступень – VII ст. – I ст.) (по А. Мальцевой: [10, с. 13, 16]).

Moderato (♩ = 68).

poco a poco dim.

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system includes dynamics markings: *ff* and *poco a poco dim.*. The music is in a minor key and features complex harmonic textures with various articulations and phrasing.

Такое утверждение может показаться надуманным. Но, проанализировав интонационный материал, становится понятным сознательное использование интонации секунды, ее лейтмотивное значение в драматургии. Секунда *Interrogatio* в финале приобретает повелительное наклонение, вплетаясь в фактуру, нюансируя фигуру *Sapientia* и изменяя сам смысл репризы.



Двойственный посыл интонации реализуется в постепенном накапливании полноты ответа на главный вопрос. Восходящая секунда – это частица, из которой постепенно складывается символ *Dies irae*. То есть, предположительно, композитор в католическом музыкальном символе увидел скрытый смысл и только подвел музыкальное развитие к неутешительному ответу на вопрос о смысле бытия. «Наша жизнь – есть чаша зла» [18, с. 180]. Возможно, в этой сентенции композитора, которую упоминает М. Юнггрен, содержится мотивация к переосмыслению образа Мефистофеля: не он есть зло и смерть, а сама Жизнь – зло, в том экзистенциальном смысле, что конечна.

В процессе развития сначала в фактуру проникают разрозненные интонации вопроса в нисходящей секвенции;



потом секвенция приобретает характер «безапелляционного» марша в финале.



Прорастая, секунды «складываются» в секвенцию *Dies irae*, которая в генеральной кульминации сонаты подводит к ответу на главный вопрос. В кульминации угрожающе и мощно звучит в басу используемая намеренно *Dies irae* в полном виде.



Символ *Dies irae*. Особое место в комплексе символов играет католический напев *Dies irae*. Он имел для Рахманинова «глубоко символическое значение, давно уже отвечавшее каким-то неотвязчивым его думам <...> он в нем внутренне ощущал какие-то немusикальные элементы, – быть может, некие „зовы” из нездешнего мира» [19, с. 158]. Рахманинов, как интуитивист, воспринимал в архетипическом чувствовании мотива-символа нечто бытийно важное для себя. Можно предположить, что композитор использует мотив в значении «трубного гласа», возвещающего о Страшном суде. В годы эмиграции, по свидетельству И. Яссера, Рахманинова весьма занимал этот знаменитый средневековый напев [19, с. 366]. Он сообщает, что «в сохранившихся личных архивах Рахманинова отчеркнута его рукою следующая (третья) строфа посланного ему мною русского текста поэмы *Dies Irae* («День Гнева»):

Раздается чудесный звук трубы

Он проникает в земные могилы

Зовет всех предстать перед Троном» [там же, с. 161].

Эта строфа является единственной во всей поэме, которая «окрашена до некоторой степени в „музыкальный” колорит» [там же].

В завершающем разделе финала мотив *Dies irae* решен по-иному, в «мефистофельской» окраске целотонного лада.



Фигура *Polysyndeton*. Эта фигура помещена в композиционный «узел» сразу после вопроса о смысле бытия – фигуры *Sapientia*. Фигура выражает неопределенность – первую реакцию рефлексирующего сознания. Ее можно трактовать и как *Circulatio* (в музыкально-пространственном аспекте она изображает кружение, а в символическом – «чашу страдания»). Интонационно фигура *Polysyndeton* как бы «зависает», не получив ответа, – повторяющиеся мотивы, «фиксированный взгляд в одну точку» семантически дополняют раздел и символизируют состояние растерянности [9, с. 66]. В этой композиционной риторике читается предопределение: что суждено, того не миновать.

Фигура *Polysyndeton* выражает интероцептивное состояние психики – восприятие глубинного Я, взгляд внутрь. Характерно, что внутри риторически оформленной фактуры помещена интонация вопроса – *Interrogatio*.

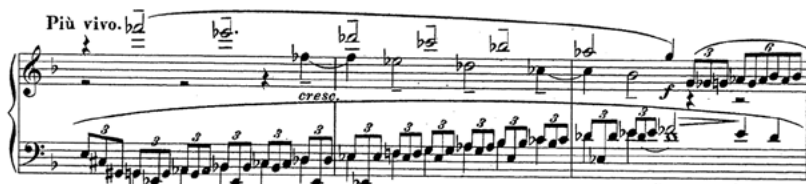


Аналогичная риторика присутствует в первой части.



Но в ней *Polysyndeton* противопоставляется фигурам сомнения – *Catabasis* и *Anabasis*.

Фигуры *Anabasis* и *Catabasis*. Особо ярко они проявлены в разработке первой части, «изображая» интенсивность исканий. Полифонические линии фигур расположены то параллельно, то в противоположном движении.



Характерен гармонический план первого раздела разработки: d-e-fis-as-b-c-d-e. Возможно, появление тональностей, подчиненное ступеням целотонной гаммы, выражает состояние максимальной неопределенности.

Два смысловых *Catabasis*'а использованы в завершении второй части, как успокоение души через страдание и прощение (интерорецептивное восприятие усилено хроматическим сползанием *Passus duriusculus*, фигурой страдания). А в третьей части – как падение в бездну небытия.

Особо стоит сказать о реализации символа Вечной женственности во второй части, который воплощен в продолжительном звучании диатоники и использовании в фактуре – в мелодии и аккомпанементе – чистой квинты²⁴. Отсутствие пауз в непрерывной

²⁴ Подобное решение *Anima* можно найти в произведениях, которые архетипически приближаются, но не касаются интерорецептивных состояний Хаоса, сохраняя состояние предельной чистоты и невозмутимости: скрипичная соната ор. 57 (3 часть), 2й фортепианный концерт (2 часть) Н. Метнера; скрипичная соната И. Ахрона ор. 45 (3 часть).

полифонической ткани выражает текучесть архетипического образа *Anima*. А гиперболизированная форма фигуры *Anabasis* дано в *Cadenza* перед репризой, как вариант яркой риторической фигуры *Hypobola-Hyperbola*, которая, касаясь краев диапазона, символизирует целостность мира и души.



Соната завершается четырехтактным скандированием минорного трезвучия. Простота приема совсем не свойственна рахманиновской манере. Возможно, это намеренное, но интуитивное использование фигуры *Trias harmonica imperfectum*, выражающей состояние *безнадёжности*. Синестетический образ «заземленности», невозможности «подняться» до смысла бытия, тяжесть унисонов буквально «пригвозждает». Между двумя «скалами» ре-минора звучит тема *Абсолюта*, как подтверждение невозможности человеческого бессмертия.



Подводя итог, заметим, что символика сонаты ор. 28 С. Рахманинова раскрыла свои смыслы через архетипическое «первопереживание» (интероцепцию), лежащее в основании синестетического образа. Символический план произведения, композиционно реализованный через риторические символы, позволяет глубже и точнее понять художественные образы сонаты, не прибегая к поиску в музыке Рахманинова прямых соответствий ее программному содержанию, на которое привычно ссылаются исполнители в опоре на воспоминания Игумнова.

В нижеследующей таблице отображена предлагаемая автором синестетическая интерпретация системы архетипов сонаты № 1 С. Рахманинова.

Самость (Дух)				
Внутренняя сенсорика		Внешняя сенсорика		
Архетип: Animus (Тень), anima, др.	Архетипическая идея: текучесть, гравитация, порывистость, возгонка, левитация	Архетипические образы (персонажи): Духи стихий воды, земли, воздуха, огня, эфира. Возможная визуализация: озеро, лес, пожар, свет; Гретхен, Фауст, Мефистофель...		
Интероцепция	Проприоцепция	Осязание	Слух	Зрение
Синестетический образ				
Эмоция – смысл: общий эмоциональный знак	Пространственные ощущения	Тактильные ощущения	Звук	Цвет
Сенсорный слой звучащего музыкального художественного образа				
–	Артикуляция: легато, стаккато	Фактура	Звучащая фактура	Тембральность
Синестетическая интерпретация символики: <i>Catabasis / Anabasis</i>				
Надежда / разочарование	Рост / уменьшение	Усиление / ослабление	Повышение / понижение тесситуры	Просветление / сгущение (омрачение)

<i>Interrogatio</i>				
Ожидание	Приподнимание	Легато	Активное интонирование Большая секунда	Красный
<i>Polysyndeton</i>				
Взгляд внутрь: созерцание своего состояния	Кружение	Повтор	Завороженность	Темный
<i>Hyperbola, hipobola</i>				
Созерцание целостности	Крайности	Амплитуда	Весь диапазон	Весь тонный спектр (светлота-темнота)
<i>Sapientia</i>				
Свершение, законченность	Достижение опоры (ладовой, метрической)	Тяготение-опора (тяжесть)	Разрешение (ладовое) Тон-тон-полутон	Свет (знания)

Литература

1. Балановский, В. В. Синтезирующая рациональность Э. К. Метнера и его вклад в развитие аналитической психологии // *Философская мысль*. – 2019. – № 2. – С. 42–51.

2. Галеев, Б. М. *Человек, искусство, техника (Проблема синестезии в искусстве)* / Б. М. Галеев. – Казань: Изд-во Казанского университета, 1987. – 264 с.

3. Гришин, А. С. *Трудоемкая книга трудолюбивого исследователя (Магнус Юнгрен «Русский Мефистофель. Жизнь и творчество Эмилия Метнера»*. СПб., 2001. 286 с.) // *Вестник ЧелГУ*. 2003. № 1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/trudoechkaya-kniga-trudolyubivogo-issledovatelya-magnus-yunggren-russkiy-mefistofel-zhizn-i-tvorchestvo-emiliya-metnera-spb-2001-286-s> (дата обращения: 13.03.2024).

4. Жеребин, А. И. *Второй транс. К истории русского юнгианства* // *Вопросы философии*. 2017. № 10. – С. 111–122.

5. Захарова, О. И. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы, приемы. М.: Музыка, 1983, 77 с.
6. Келдыш, Ю. В. Рахманинов и его время, М., Музыка, 1973, 432 с.
7. Коляденко, Н. П. Проблемы музыкальной синестетики. – Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория, 2015. – 160 с.
8. Лютова, С. Н. Младосимволизм и архетипическая теория: религиозные, антропологические, культурные аспекты преемственности // Вестник МГИМО. 2012. № 6. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mladosimvolizm-i-arhetipicheskaya-teoriya-religioznye-antropologicheskie-kulturnye-aspekty-preemstvennosti> (дата обращения: 13.03.2024).
9. Майстер, Х. Музыкальная риторика: ключ к интерпретации произведений И. С. Баха / Х. Майстер. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2009. – 112 с.
10. Мальцева, А. А. Музыкально-риторические фигуры Барокко: проблемы методологии анализа (на материале лютеранских магнификатов XVII века): монография. Новосибирск: Изд-во НГТУ, 2014. 324 с.
11. Носина, В. Б. Символика музыки И. С. Баха. М., Классика-XXI, 2006. – 54 с.
12. Рахманинов, С. Литературное наследие. Том 1. Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма. М.: Всесоюзное издательство «Советский композитор», 1978. – 648 с.
13. Сваны, А. Дж. и Е. Воспоминания о С. В. Рахманинове // Воспоминания о С. В. Рахманинове. В 2-х томах. Т. 2. Изд. 4-е, доп. М., «Музыка», 1974. – С. 190–222.
14. Шагинян, М. Воспоминания о С. В. Рахманинове // Воспоминания о С. В. Рахманинове. В 2-х томах. Т. 2. Изд. 4-е, доп. М., «Музыка», 1974. – С. 94–164.
15. Юнг, К. Архетип и символ. М.: Ренессанс, 1991. – 304 с.
16. Юнг, К. Собрание сочинений. Т. 4. Дух Меркурий. М.: Канон, 1996. – 384 с.
17. Юнг, К. Эон. Исследования о символике самости. Москва: Издательство АСТ, 2019. – 352 с.
18. Юнгрен, М. Русский Мефистофель: Жизнь и творчество Эмилия Метнера. СПб.: Акад. проект, 2001. – 285 с.
19. Яссер, И. Памяти Рахманинова. Нью-Йорк: издание С. А. Сапиной, 1946. – С. 150–175.

СИНЕСТЕТИЧЕСКИЕ ПАРАМЕТРЫ ПОНИМАНИЯ ЖИВОПИСНЫХ ФУГ ПАВЛА ХОДАЕВА

Васирук И. И., Самара
(vasiruk@mail.ru)

Аннотация

В статье рассматриваются проблемы понимания абстрактных картин с названием «Фуга» челябинского художника Павла Ходаева. Синестетичность творчества живописца определяет смысловую палитру его произведений. В данном вопросе важными оказываются два формата: мышление автора и художественное отражение окружающего мира сквозь призму творца-мыслителя и художника-синестета, а также восприятие картин зрителями с необходимой базой интеллектуальных и синестетических способностей.

SYNESTHETIC PARAMETERS OF UNDERSTANDING PICTORIAL FUGUES BY PAVEL KHODAEV

Vasiruk I. I., Samara
(vasiruk@mail.ru)

Abstract

The article discusses the problems of understanding abstract paintings called “Fugue” by Chelyabinsk artist Pavel Khodaev. The synesthetic nature of the painter’s work determines the semantic palette of his works. Two formats turn out to be important in this issue: the author’s thinking and the artistic reflection of the surrounding world through the prism of a creative thinker and a synesthetic artist, as well as the perception of paintings by viewers with the necessary base of intellectual and synesthetic abilities.

Творчество композиторов, художников, писателей разных эпох – и их биографии, жизненные пути. Насколько сопоставимы эти два пересекающихся фактора? Многоаспектность

и вариантность ответов очевидна. Бесспорно, что музыкальный или литературный текст, скульптурный или живописный объект, когда создан, то приобретает «надличностное, объективное бытие» [7, с. 198]. Однако это лишь один аспект художественного произведения. Художник любого вида искусства, прежде всего, «человек со своей судьбой, характером, привычками, поведением, привязанностями и т. д., сфера деятельности которого – художественное творчество» [3, с. 274]. Значит, точный взгляд на эту проблему предполагает, что «жизненный путь и творческий путь художника – это сообщающиеся сосуды, что в самой природе таланта заключена *предуготовленность к судьбе особого рода*» [7, с. 199]. Действительно, «загадочная двойственность феномена творца состоит в том, что, представляя собой нечто человечески-личное, в то же время он реализует внеличностный творческий процесс» [5, с. 125]. При этом следует отметить, что у каждого творца определяется разная грань между биографическими фактами, чертами характера и художественными концепциями и замыслами.

В творческом наследии челябинского художника Павла Ходаева очень много картин с музыкальными названиями: «Фуга», «Фугетта», «Прелюдия», «Ноктюрн», «Экспромт», «Дивертисмент», «Интермедия». Как хорошо известно, музыкальность живописи воплощается в разных аспектах, и здесь необходимо вспомнить термины Н. П. Коляденко «музыкальность как общеэстетическая категория» и «музыкальность как неакустический феномен» [6, с. 13], которые указывают на музыкальность не в звуковом опыте, а в особом свойстве других видов искусства. Самый простой путь к музыкальности не в музыке – это музыкальные названия художественных сочинений. В современной живописи это явление весьма нередкое, и тенденция к музыкализации живописи «стала резонансным следом общей линии абстракционизации» [6, с. 286].

Музыкальные названия абстрактных картин П. Ходаева не отражают сути явления: в них не только фиксация красивых музыкальных терминов, но и особое изобразительное пространство с воплощением музыкальности окружающей жизни. Такое понимание настроенности живописных картин Павла Ходаева связано с определением двух основополагающих интересов художника: музыка

и изобразительное искусство. «Музыкально одаренный с детства, Ходаев никогда не исключал музыкальную составляющую из творческого арсенала» [4, с. 190]. Таким образом, музыкальность картин художника неслучайна, и она не фиксируется только в названиях картин, а отражает особое качество – синестетичность, позволяющая художнику более тонко и понимающе рисовать «мелодии» своих полотен. Возможно, избегание предметности в живописных работах, как аспекте изобразительности, дает большие вибрации художественной выразительности его живописи.

При этом следует указать на важность момента прочувствования, проживания и переживания многих аспектов бытия, зафиксированных в произведениях искусства. Причем двухвекторно. С одной стороны, автор-творец передает свои эмоции и чувства от фиксации окружающего мира, жизни, но не только. Здесь присутствуют и философские мысли, и собственные идеи, и индивидуальные замыслы. Так картины с названием «Фуга», которых планируется создать 24, формируют целую концепцию автора. Музыкальный термин «фуга» (fugue), означающий бег голосов в имитационном многоголосии, понимается художником иначе. Новый нетрадиционный перевод слова «фуга» с японского языка («гармония всего существующего и в противоречии, и в слиянии») позволяет рисовать неоднаправленно, а двухвекторно, и даже многовекторно. Здесь фиксируется гармоничность, красота, пропорциональность, с одной стороны, и контрастность, разность, противоречивость, с другой. Философичность мышления автора отражается и в признаниях художника, и в его работах. Живописные фуги П. Ходаева появляются в спокойном темпе, в особой числовой логике. «Я не могу это торопить, я должен прожить и снова решить эту задачу в какой-то последовательности», признается автор и создает свои шедевры многие годы. Так, картина «Фуга № 1» появилась как трансформированная картина на основе этюда «Татарник у обочины». Автору понадобилось целое десятилетие, чтобы работа обрела глубокую идею и новое название.

Для художника фуги отражают многоцветный эмоциональный спектр, создают гармоническую основу творческого процесса. Как признается сам художник, «гармония – это главная и единственная задача художника, так как он, если взялся за кисть, то должен

рождать только здоровые объекты». Однако здоровые объекты, которые изображает П. Ходаев, весьма трансформированы сквозь личное творческое отношение к миру автора. Предметы реального мира, конкретные объекты изображены художником в необычной форме, как бы сквозь калейдоскоп, цветовой и фактурный фильтр абстрактной живописи.

Поиски ответов на конструктивные вопросы, например, что такое точка и линия, привели к пониманию живописного пространства и рождению картины «Фуга № 6». При этом художника интересует и живописное пространство, и «космическая» суть цвета («скорость пространства»). По мнению Павла Ходаева, «каждый цвет имеет безграничные возможности продвижения в пространстве. И вот это: от черного до белого, и луч света, который является разлетанием в разные стороны белого и черного, и рождает этот спектр, делает его видимым. И серый цвет, если, конечно, такое можно допустить в Космосе, – это мгновенная остановка» [9]. На отношение к серому оказали влияние и воззрения столь почитаемого Сезанна о сером цвете («все рождается из нечто серо-пепельного...»). Синестетичность ощущений цветовых сочетаний художником рождает интересные аналогии с музыкальными звуками: шесть звуков в соответствии с шестью цветами (черный – белый, синий – желтый, красный – зеленый) и «сатанинская» нота си, которая соответствует в живописи серому цвету (состояние хаоса). Появление цветного спектра – это начало всех начал, ведь он живописец и «для него важна энергия краски» [8].

Цветовые сопряжения и логические созвучия встраиваются в пространство и общую композицию, где весьма важными являются прямые диагональные и наклонные линии, которые разрезают пространство наперекор всему. Они «не имеют себе равных по степени визуальной интенсивности, предполагающей динамичное движение, мощь и при необходимости – глубину пространства», они «эмоционально активны и эстетически динамичны» [2, с. 83]. Их эмоционально-цветовая и структурная выделенность в полотне «Фуга № 6» (рис. 1) и объясняет суть рисования – разрывание пространства, как понимает сущность творческого процесса сам автор.

Синестетичность мышления П. Ходаева выводит и в параллели с музыкальной фугой. Специфику движения музыкальной фактуры фуги художник изобретательно воссоздает посредством полифонического комбинирования художественных элементов. Такой аспект живописных фуг можно проследить на сочетании-сравнении двухвариантных композиций «Фуга» и «Фугетта». При этом полуабстрактные фуги кажутся более понятными. Так, в картине «Фуга № 3» (рис. 2) заметны фигуры и предметы: цветы, звездочки, неполный пушистый белый шар отцветающего одуванчика. Причем два варианта картины разнонаправлены: одна в сторону реализма, другая – абстракции. Можно заметить и другой фактор: разные комбинаторные варианты, связанные с сущностью музыкальных форм фуги и фугетты, поскольку в картине «Фугетта № 3» (рис. 3) меньше предметов, но они яснее и проще (фугетта – маленькая fuga, несложная по своей конструкции). Фуга же наполнена многообразием разнонаправленных форм и линий, уводящих от предметного реализма.

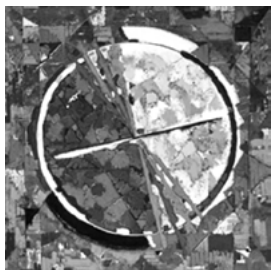


Рис. 1. «Фуга № 6»



Рис. 2. «Фуга № 3»



Рис. 3. «Фугетта № 3»

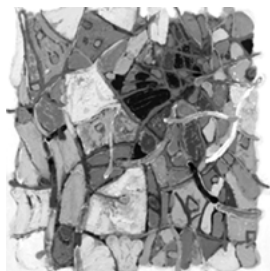


Рис. 4. «Фуга № 4»

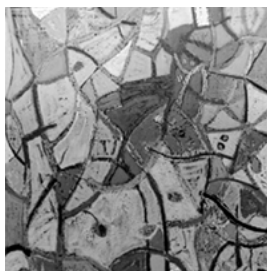


Рис. 5. «Фугетта № 4»

Не столь заметна разница в картинах «Фуга № 4» (2006) и «Фугетта № 4» (2010). Однако в этих живописных вариантах действительно можно найти аналоги высшей музыкальной формы – фуги. Линии мягко «движутся», пересекаясь и соединяясь в разных пространственных форматах, градусных сочетаниях. Заметно сжатие линий и усложнение комбинаторики пересекающихся элементов в правой верхней стороне картины «Фуга № 4» (рис. 4), где, как в музыкальной фуге, происходит процесс всевозможных преобразований темы в свободной части. При кажущейся схожести двух версий картина «Фугетта № 4» (рис. 5) спокойнее в «температуре» света и цвета (меньше цветовых контрастов), проще в объектах композиции и вызывает немного другие эмоции: спокойствие и уравновешенность. Если же отметить эмоциональный уровень восприятия картины «Фуга № 4», то он будет иным: более напряженным, бодрым и оживленным. «Разная по интенсивности цветотональность позволяет удачно балансировать композицию» [2, с. 104]. Действительно, структурная позиция картины «Фуга» более логична и ясна по компонентам всего полотна-формы. На такое рациональное и холодно-мыслительное восприятие воздействует цветовой спектр «прохладных цветов» (синий и зеленый в многочисленных вариантах). Если сравнить две композиции – «Фуга № 3» и «Фуга № 4» – это полифония жизни в разных периодах года: для художника окружающий мир красив по-разному. В одной фуге цветовое коллаборирование рождает полифоническое сопряжение голосов-мазков в весенне-летнем ракурсе, в другой – в зимнем.

Реалистичность многих картин не банальна, она существенна и проявляется и понимается не всеми воспринимающими это искусство. Художнику не нужно визуальное соответствие и обычное узнавание фигур, предметов окружающего мира. Зрители должны в простых форматах через разум и межчувственное ощущение, с помощью эмоций и ассоциаций, мыслей и синтезирования всех компонентов картин прийти к пониманию и осмыслению каждого полотна, «расшифровать» тайные смыслы и увидеть все, что видит и изображает сам художник, который предстает как «масштабный по философскому осмыслению действительности, обладающий сильным темпераментом, тонко чувствующий пластику

в различных областях искусства» [4, с. 189]. Кстати, живопись он воспринимает не как сплошное чувство, а как сплошной рас-судок, бесконечное конструирование. Такое убеждение художника П. Ходаева и воплотилось в музыкально-живописных полотнах с названием «фуга». В работе «Фуга № 7» (2015) фрагмент реаль-ного мира заключен в абстракцию, как результат индивидуаль-ного творческого процесса. «Главная реальность для меня – мои собственные мысли, поэтому я стараюсь вытащить из своего вну-треннего измерения мое отношение к миру, поделиться с людьми позитивными эмоциями. Художник не должен абстрагироваться от реальной жизни, моя задача – трансформировать эту реаль-ность» [9], – отмечает Павел Ходаев. Как видно, цветы в сво-бодной цепочке плетения раскладываются над разновеликими фигурами, окрашенными в разнообразной световой палитре. Этот факт делает пространство картины не плоским, а объемным, многоуровневым. В картине намечается движение от предметно-сти к абстракции. Именно цветовой орнамент выступает в роли ассоциативного толчка к пониманию, а также краткая программа.

Живописная «Фуга № 12» (2017) сложна и проста одновре-менно. Абстракция геометрической правильности квадрата и его «окружения» решена в темных цветовых тонах. Синий цвет ква-драта, как символ интеллекта, в пространстве всей картины уди-вительно работает и вглубь, и вверх. Темные треугольники, запол-няющие картину, постепенно наполняются теплом и цветными оттеками, словно репрезентируя процесс познания и вникания в суть задуманного.



Рис. 6. «Фуга № 7
(райский сад, поцелуй)»



Рис. 7. «Фуга № 12»

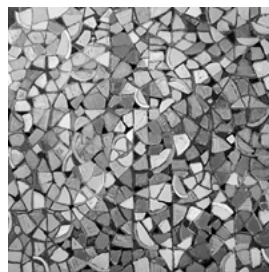


Рис. 8. «Фуга № 21»

Две картины «Фуга № 13» (рис. 9) и «Фуга № 14» (рис. 10) совпадают по конструкции всех объектов композиции, но отличаются цветовой тональностью. Похожие по геометрии, они абсолютно разнятся по цвету, фону и вибрации настроения и смылособирания. Главным фактором изменения является цвет, который художник понимает многофункционально: «цвет – праздник», «цвет – обозначает», «цвет – поэзия» и т. д. В данном индивидуальном решении художник напрямую соприкасается с сущностью фуги музыкальной, ведь при композиционно-схематической схожести нет фуг одинаковых по музыкальным параметрам. Разноцветная гамма полотна «Фуга № 13» (1996) звучит на фоне светло-серого. Геометрическое пространство как пространство мира физического, в котором заметны психофизиологические процессы, отличается несимметричностью и нечеткостью, а возможно и нелогичностью, при стремлении к гармоничности и пропорциональности. В картине «Фуга № 14» П. Ходаева разноцветные треугольники на черном фоне вступают в яркие цветовые контрасты и сливаются в иные фигуры. «Черный цвет, несмотря на то, что он визуально снижает насыщенность любого цвета, в целом способен несколько увеличить яркость цветов, а главное – резко усилить драматизм всей композиции» [2, с. 115]. А, может, это реалистичность видения земли с высоты птичьего полета, ее лоскутность и неоднородность-разноцветность? А переходы из голоса в голос видны-слышны, а звучание-видение темы переходит из одной точки в другую как имитационное созвучие. Многоцветный «парад треугольников» ощущается то в радостном, то в печальном, а то и в трагическом колорите.



Рис. 9. «Фуга № 13»

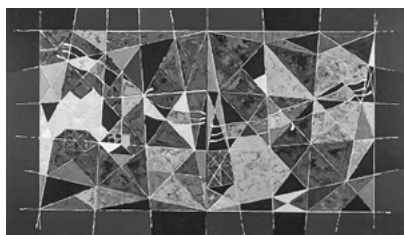


Рис. 10. «Фуга № 14»

Картина «Фуга № 21» (рис. 8) написана в 2006 году и насыщена изображением множественности поленниц, в спилах которых заключено движение: вертикальное, круговое, крестообразное.

И все это пробуждает мысль, поскольку кольцеобразные срезы деревьев вызывают наложение многих и многих ассоциаций. Полотно охватывает человека воспоминаниями, былыми ощущениями о чем-то старинном. Рождающаяся связь с прошлым дает понимание цельности жизни, ее непрерывности и повторяемости. Удивительно, но в этом можно усмотреть вновь пересечение с фугой, как принципом имитационного движения голосов вперед с реальной временной «задержкой», но повторяющей жизненный цикл. Такое многомыслие и глубина ассоциативного плана – вполне естественный процесс восприятия таких полотен.

В процесс понимания и осмысления картин Павла Ходаева включаются все органы чувств, мышление, механизмы сознания и подсознания по-максимуму. Художник дает эмоционально-рациональный импульс к целостному ощущению реальности, красоты и философии жизни, которые он интуитивно-творчески и вдохновенно воплощает в своих полотнах. Живописные фуги соответствуют принципам музыкальной фуги в ее онтологических аспектах. Музыкальная фуга, как «философский трактат на тему» (А. Должанский) соответствует живописи Павла Ходаева, в которой философия жизни отражена гармонично и мудро, и которая наполнена красотой и силой жизни. Конечно, до конца понять все, о чем мыслил художник, невозможно, поскольку «творчество Ходаева – это элитарное искусство, которое требует напряжения мозгов, интеллекта, багажа знаний и вдумчивого отношения» [9]²⁵.

Интеллектуальный ракурс весьма важен в осмыслении творческого наследия художника, но процесс познания сопряжен, как уже было отмечено, и с эмоциями. Именно эмоции человека исследователи наделили познавательными свойствами: «переживать – означает познавать и наоборот.... Нет в искусстве познания, которое не было бы переживанием, и переживания, которое не было бы уже познанием» [1, с. 195]. Однако эмоции должны быть осмысленными, умными. Такой процесс заинтересованного человека-зрителя, стремящегося понять смысл картин «Фуга», можно назвать понятием Л. С. Выготского «эмоциональное мышление». Кроме того, в понимании музыкально-живописных произведений

²⁵ Еще в начале XX века язык абстракции называли «рентгеном на интеллектуальные способности», а чрезмерное увлечение, абсолютизирование этой одной сферы человека «усиливает интеллектуальный фермент произведений» [7, с. 96].

искусства требуются и синестетические параметры. По мнению некоторых исследователей, Павел Ходаев движется к глубокому пониманию живописи, «как жизнедействующей структуры, как организации, влияющей напрямую на человека благодаря проявлению у художественного объекта признаков синкретичности» [4, с. 189]. То есть сами картины автора-синестета синестетичны по своей сути. Действительно, и название «Фуга» настраивает на интонационно-музыкальную тему, и конструкции картин в цвето-световых решениях и коллаборирование изобразительных средств приводят к некоторым аналогиям с музыкальными компонентами. Но первоосновой всего созданного является талант живописца Павла Ходаева, наделенного явными синестетическими качествами: для него «отправным моментом всегда является именно впечатление или ощущение от действительности» [4, с. 191]. Отсутствие каких-либо сюжетных линий и литературной основы в полотнах художника и приводит к необычной образности картин на основе ассоциаций, возникающих аллюзий, чувственных и межчувственных впечатлений, которые усиливают эффект синкретического восприятия и понимания живописных работ.

В заключение стоит отметить: живописные образы полотен П. Ходаева набирают «обобщенность, что обретает силу символа, и тогда мы вправе ввести понятие символика ощущений» [4, с. 191]. Действительно, картины «Фуга» заставляют сосредотачиваться на их символическом полимодальном смысле, впитавшем энергию двух искусств и пролагающем выход в духовно-ментальные смыслы, философски мудро отражающие реальность современной жизни человека.

Литература

1. Адамян А. А. *Художественное мышление // Адамян А. А. Статьи об искусстве. Предисловие и общ. ред. В. Ф. Асмуса. М.: Музгиз, 1961. – С. 133–202.*

2. Дагдидян К. Т., Поливода Б. А. *Абстрактная композиция: основы теории и практические методы творчества в абстрактной живописи и скульптуре. М.: ВЛАДОС, 2020. – 208 с.*

3. Казанцева Л. П. *Основы теории музыкального содержания: Учебное пособие. Астрахань, ИПЦ «Факел» ООО «Астраханьгазпром», 2001. – 368 с.*

4. Козлова Н. А. Скорости пространств: творческий метод челябинского художника Павла Ходаева как заявленная синкретичность культуры // Вестник Челябинского университета. 2003 год № 3. – С. 189–191.

5. Коляденко Н. П. Синестетическая проективная модель как этап интерпретации творчества композитора // Вопросы музыкальной синестетики: история, теория, практика: сб. науч. статей. Вып. 4. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки, 2022. – 254 с.

6. Коляденко Н. П. Синестетичность музыкально-художественного мышления (на материале искусства XX века). – Новосибирск, 2005. – 392 с.

7. Кривцун О. А. Творческое сознание художника. М.: Памятники историч. мысли, 2008. – 376 с.

8. Урга В. Красная и белая история // Миссия. № 046, сентябрь 2007. Сайт: <https://missiya.info/articles/19119> (дата обращения 23.05.2024).

9. Элитарная живопись стала понятна челябинцам // dostup1.ru/society/Elitarnaya-zhivopis-stala-dostupna-chelyabintsam-Vystavka-Speloe-Pole-otkrylas-v-Soyuze-Hudozhnikov_91831.html (дата обращения 23.05.2024 г.)

ТВОРЧЕСТВО СЕРГЕЯ ПАРАДЖАНОВА В СВЕТЕ СИНЕСТЕТИКИ: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

Волкова П. С., Краснодар
(polina7-7@yandex.ru)

Аннотация

В статье ставится вопрос о возможности исследования творчества Сергея Параджанова – режиссера, сценариста, художника, писателя в свете синестетики. Выстраивая систему аргументации о правомерности такого вопроса, автор констатирует наличие музыкального образования у С. Параджанова, который закончил Тбилисское музыкальное училище по классу скрипки и классу вокала, его особый «певучий» талант, – имеется в виду очевидная музыкальность его кинематографа, способность мыслить ассоциациями, в том числе готовность перевыражать музыку на язык телесного Логоса. Отдельное внимание уделяется новелле С. Параджанова «Лебединое озеро. Зона» и ее экранизации режиссером Ю. Ильенковым.

THE CREATIVITY OF SERGEY PARAJANOV IN THE LIGHT OF SYNAESTHETICS: FORMULATING THE PROBLEM

Volkova P. S., Krasnodar
(polina7-7@yandex.ru)

Abstract

The article raises the question of the possibility of studying the work of Sergei Parajanov – director, screenwriter, artist, writer in the light of synaesthetics. Building a system of argumentation about the legitimacy of such a question, the author states the presence of musical education in S. Parajanov, who graduated from the Tbilisi Music College in violin and vocal class, his special “singing” talent – meaning the obvious musicality of his cinema, the ability to think in associations, including the readiness to re-express music into the language of the bodily Logos. Special attention is paid to S. Parajanov’s short story “Swan Lake. Zone” and its film adaptation directed by Yu. Ilyenkov.

На страницах одного из журналов, который предлагает своим пассажирам РЖД, актриса Любовь Толкалина на вопрос журналиста о том, как часто ей приходится использовать в своей работе референсы²⁶, ответила следующим образом.

«– Индустрия так устроена – тебе, для того чтобы что-то сделать, все время присылают референсы. Зачем изобретать велосипед, когда все велосипеды уже изобретены? Бери любой – и катись. Но есть люди, которые референсы изобретают. Их гениальность именно в этом и заключается. Это создатели мира. Таким был режиссер Сергей Параджанов. 2024 год – год его столетия. И вот мы с Серафимой Красниковой²⁷ прошлым летом сделали в параджановском стиле спектакль «Поэма горы» по тексту Марины Цветаевой для Дягилевского фестиваля. Это была эксперимен-

²⁶ Референс в индустрии кино – это некая точка опоры, необходимая для того, чтобы наиболее полно раскрыть авторскую идею. Другими словами, референсами называются вспомогательные материалы, призванные дать представление о будущем проекте. Они нужны не столько для копирования, сколько для иллюстрации возможной концепции, которая не может создаваться без ориентации на уже существующие образцы.

²⁷ Серафима Красикова (р. 1996) – актриса, режиссер, преподаватель.

тальная open-air-опера, в которой принимал участие вокальный ансамбль musicAeterna Folk» [12, с. 58] – речь идет о коллективе профессиональных исследователей и исполнителей русского фольклора, развивающих «мастерство исполнения в широком диапазоне песенных традиций (музыкальный руководитель проекта Елизавета Аньшина)» [14].

Как написано в рекламной листовке, «музыкальная составляющая спектакля вдохновлена словами Иосифа Бродского о поэзии Цветаевой: «Время – источник ритма. Помните, я говорил, что всякое стихотворение – это реорганизованное время? Время говорит с индивидуумом разными голосами. У времени есть свой бас, свой тенор. И у него есть свой фальцет. Если угодно, Цветаева – это фальцет времени. Голос, выходящий за предел» [11]. Согласно представленной в свободном доступе информации, в качестве композитора и звукового художника спектакля выступил Дмитрий Мазуров²⁸. Его партитура насыщена голосами исполнителей musicAeterna Folk, тембрами духовых, звучащих в одном пространстве с dark электроникой, а также голосом аккордеона.

К сожалению, что такое стиль Параджанова, актриса не стала уточнять, хотя в действительности дать развернутую характеристику стиля одного из уникальных режиссеров, одинаково талантливо проявившего себя в самых разных видах творчества (достаточно сказать, что на сегодняшний день известно о Параджанове-художнике, Параджанове-сценаристе, Параджанове-писателе), весьма затруднительно. Тем более, как представляется, еще ждет своего открытия и тема Параджанов-синестетик. Имеется в виду попытка исследовать особый «резонансный канал, осуществляющий в музыкально-художественном сознании интеграцию различных уровней (от телесно-перцептивного – до высшего концептуального)» [4, с. 122].

Насколько в отношении Параджанова уместно говорить о музыкально-художественном сознании? Думается, что никто другой, как Параджанов посчитал недопустимой трактовку образа П. И. Чайковского, воплощенного в фильме И. Таланкина

²⁸ Дмитрий Мазуров – уроженец Новосибирска, в 2007–2011 годах прошел обучение в Новосибирском музыкальном колледже им. А. Ф. Мурова (отделение Теории музыки). С 2013 года живет в Москве.

«Чайковский»²⁹. «...Мир, который окружал и влиял на поэзию, <...> ведь здесь, может, и нет поэзии как таковой, – рассуждал мастер. – Поэт здесь не сидит, не мучится, не вскакивает ночью, не ударяется для смеха в спину ампириного кресла... Меня должны понять композиторы. Неужели надо стучать в полированное кресло, вскакивать ночью под гром, бегать босым..!» [2, с. 616].

Показательным в данном контексте может стать и позиция режиссера, связанная с Оле-Лукойе – андерсеновским героем, к которому Параджанов хотел обратиться в одном из своих несостоявшихся фильмов «Чудо в Оденсе». Отказываясь как от интерпретации знакомого всем сюжета, так и от его иллюстрации, Параджанов подчеркивал, что задача, которую он перед собой ставил – «создать в разных тональностях и модуляциях нечто подобное музыкальной импровизации на тему сказки» [цит. по: 13, с. 15].

А вот фрагмент письма, в котором Параджанов пишет: «Если бы мне талант Достоевского – я бы совершил чудеса!! Но его нет. Есть другой! Певучий – и он тут смешон и вульгарен. Тут хроники прокаженных и уцененных» [5, с. 429]. И еще одно откровение: «я могу песенный материал превратить в действенный, а действенный в песенный...» [6, с. 38].

Отдельного внимания заслуживает тот факт, что во время учебы в музыкальном училище С. Параджанов брал уроки танца в хореографическом училище при Оперном театре. Позднее, наставляя сына, он повторял: «Работай над собой. Читай вслух. Ходи на танцы» [5, с. 576]. С этой точки зрения уместно обратиться к сценарию, созданному Параджановым к фильму «Intermezzo», который возник в диалоге с одноименной новеллой М. Коцюбинского. По словам К. Церетели, «в «Intermezzo» Коцюбинский использовал приемы смежных искусств. И в первую

²⁹ «Чайковский» (1970). Режиссер И. Таланкин. Сценаристы Б. Метальников, Ю. Нагибин, И. Таланкин. Оператор М. Пилихина. Композитор П. И. Чайковский. В ролях: Алла Демидова, Евгений Евстигнеев, Кирилл Лавров, Евгений Леонов, Антонина Шуранова, Иннокентий Смоктуновский, Владислав Стржельчик, Бруно Фрейндлих, Майя Плисецкая, Лилия Юдина, Николай Трофимов, Аркадий Трусов. Фильм был отмечен следующими наградами: Приз за мужскую роль (актер Иннокентий Смоктуновский) и Диплом жюри на Международном кинофестивале в Сан-Себастьяне (1970); Номинация на «Оскар» по категориям «лучший иностранный фильм» и «адаптация музыки» (1971).

очередь – живописи и музыки. Такой прихотливый полет фантазии был близок Сергею Параджанову» [7, с 183]. Что же касается самого автора сценария, то Параджанов «хотел переложить на язык пластики музыкальность прозы Коцюбинского...» [7, с. 183].

Особое отношение к пластике человеческого тела, посредством которой Параджанов намеревался показать духовное выздоровление надломленного интеллектуала-мыслителя, позволяет говорить о своеобразной философии танца, исповедуемой художником. Другими словами, именно телесный Логос видится Параджанову наиболее оптимальным для выражения идеального, наиболее тонкого пласта человеческого бытия, причем, не только в случае с обозначенным сценарием. Не потому ли присутствующий на премьере open-air-оперы «Поэма горы» Владимир Жалнин отметил, что «сочные кадры кинолент Сергея Параджанова», в первую очередь, вызывает «необычная пластика актеров, созданная кропотливой работой хореографа Ольги Цветковой)», а уже затем – их «яркие одежды, изготовленные художником Вадимом Тишиным из поневы – сакрального элемента русского народного костюма» [3].

Пожалуй, все это делает оправданным то обстоятельство, что созданный «в стиле Параджанова» творческий проект С. Красниковой и Л. Толкалиной представлял собой жанр open-air-оперы. Это тем более значимо, что одна из главных встреч Параджанова с матерью его сына Светланой произошла в Киевской опере, а среди оставшихся набросков режиссера – новеллы, рисунки, сценарии и либретто. В их числе и творческая заявка к фильму-балету «Мать», посвященному 50-летию Великой Октябрьской революции. Как пишет режиссер, «В основу музыкального коллажа гармонично войдут: детские хоры, фольклорный песенно-танцевальный материал, частушки, переплясы, церковные песнопения в сочетании с конкретными звуками-шумами, как гудки заводов, сирены тревог, колокольный звон, свистки полицейских и др. В финале балета – симфоническое «Интермеццо» и апофеоз арф и колоколов в сочетании с вокализмом колоратурных сопрано» [8, с. 384]. В качестве композиторов Параджанов видит либо Р. Щедрина, либо – Г. Канчели. Роль Матери отводит или М. Плисецкой, или И. Джандиери.

Среди не состоявшихся замыслов режиссера и фильм «Демон», в сценарии которого потрясает созданный режиссером образ «оглушительного горя» (К. Церетели). Его актуализация происходит следующим образом.

«Наутро монашки молча входили и тут же покидали келью Тамары.

Все молчало...

Молчали бьющие колокола... Онемели.

Молчали горящие свечи... Онемели.

Молчало стадо лиловых буйволов, пришедших к стенам монастыря, к окну Тамары...

Молчало свинцовое небо... Онемело...

Монашки молча звали друг друга на помощь...

Молча монашки кричали на буйволов, впряженных в арбу...» [9, с. 268].

В свою очередь, в сценарии фильма «Пектораль»³⁰ Параджанов обогащает наш слух «тишиной Луны», заставляя его одновременно фиксировать «крик и тишину в степи», а также помогает увидеть золотой звук стрекочущих цикад. Думается, что представленный опыт не был для режиссера случайным. Подтверждение тому – следующий момент. В опубликованной в журнале «Искусство кино» статье, Параджанов делился своими соображениями о том, что, «мысля исключительно кинематографическими категориями, мы обедняем себя. Поэтому он постоянно берет за кисть, охотнее общаясь с художниками, композиторами, чем со своими коллегами по профессии. Когда чувствуешь, что кино – синтетическое искусство – открывается другая система мышления, иные способы восприятия и отражения жизни ...» [6, с. 47].

Знаменательно, что, вспоминая о своем педагоге И. А. Савченко, Параджанов приводит слова учителя о сложности пути художника, которые оставили в его душе неизгладимый след: «Люди, мыслящие ассоциациями, быстро сгорают» [6, с. 31]. По признанию режиссера, «как и все мои сверстники, я лишь смутно догадывался тогда, что это значит – мыслить ассоциациями... Позже уже мы поняли, что Савченко говорил о таких вот моментах – самых трудных и самых незабываемых... и мы стихийно, с первых же встреч попадали под обаяние его мышления...» [6, с. 31–32].

³⁰ Шейное металлическое украшение.

Отдавая себе отчет в том, что такие признанные шедевры режиссера, как «Тени забытых предков», «Саят-Нова» («Цвет граната») дадут богатейший материал для исследователей, интересующихся вопросом межчувственных ассоциаций, остановимся на менее известном для широкой публики произведении – новелле С. Параджанова «Лебединое озеро. Зона»³¹. Впоследствии, когда Параджанов уже был неизлечимо болен, эта новелла послужила сценарием к одноименному фильму. Его режиссером стал оператор фильма «Тени забытых предков» И. Ильенко.

Интерес к обозначенным произведениям обусловлен тем, что в «истории человека, вырвавшегося на волю, но все равно несвободного» [10, с. 343] как автор новеллы, так и осуществивший ее экранизацию режиссер, используют лишь два доминирующих цвета: белый и черный. Отчасти именно эта оппозиция и позволила Ю. Ильенкову предложить принятое Параджановым название новеллы, за которым угадывается противостояние черного и белого лебедей – героев балета «Лебединое озеро» П. И. Чайковского³². Не случайно находящаяся в центре повествования тоска по воле неоднократно противопоставляется свободной, гордо парящей в безграничных небесных просторах лебединой стае, которую охранники зоны безжалостно расстреливают. При этом даже смерть вожака, упавшего за колючей проволокой, воспринимается благом. «И тогда в вышине все – и зеки, и часовые на вышках, и контролеры – услышали, как возник в поднебесье и нарастал, приближаясь, еле уловимый свист падающего тела. Свист оборвался глухим ударом, почти поглощенным туманом, где-то совсем рядом, за колючей проволокой, за оградой, *на свободе*, в степи» [10, с. 347; 348].

Примечательно, что в целом смысловое ядро текста С. Параджанова строится в опоре на лексику «верность», что вполне отвечает вошедшей в поговорку лебединой верности: согласно легенде, лебединая пара складывается лишь однажды, поскольку в случае гибели подруги, самец поднимается ввысь и камнем падает

³¹ Подробнее по данному вопросу см. [1].

³² В новелле Параджанов уподобляет балерине белку, которая «взлетала в воздух – они [снежинки. – П. С.] осыпались с ветвей... и все повторялось снова... белка падала вниз, потому она взмахнула на забор... и, как балерина на пуантах, пробежала-прострочила невесомыми лапками несколько метров под колючей проволокой... и исчезла... там... на свободе...» [10, с. 346].

на землю, предпочитая смерть жизни без любимой. Более того, в новелле имеются частые параллели, подчеркивающие единство человека и птицы. Вот одна из них: начиная свое повествование словами «Такого тумана над Донецкой степью *вожак лебединого* клина не помнил», С. Параджанов, спустя десяток строк, уточняет: «Такого тумана *человек* не видел никогда в жизни...».

Далее, после описания птичьей стаи («И вот уже первая птица, просияв *белоснежной* грудью, прошла на бреющем полете над самой землей...» [10, с. 347]) мы читаем: «Из барака один за другим выскальзывали заключенные, все в *белых* исподних рубахах и *белых* кальсонах... Туман поднимался, дымилась зона... и от дерева к дереву, мокрому, впитавшему в себя ледяную влагу тумана, от дерева к дереву, налитому весенними хмельными соками, перебегали, скользили люди в *белом* – в *белых* кальсонах, в *белых* рубахах... босые...» [10, с. 346]. Аналогичным образом место укрытия беглеца, спрятавшегося внутри полой статуи, Параджанов рассматривает по аналогии с птичьим пристанищем: «Охапка старого слежавшегося сена и какая-то ветошь вполне напоминали ложе, гнездо» [10, с. 350].

В данном контексте весьма привлекательна работа Параджанова с белым цветом. В частности, помимо тумана, который был «просто белый снег», через который нельзя было пройти, как будто человек был закопан в снегу» [10, с. 346], Параджанов пишет о тумане, наливающимся молочной белизной. Далее речь идет о белой, непроглядной бездне тумана. Несколько строк спустя «слепящую мглу тумана» пронзает «серебряный трубный глас с ночных небес» [10, с. 346]. Еще одно цветковое решение тумана раскрывается через описание стволов деревьев: «Люди не отрывались от мокрых стволов, только переходили от дерева к дереву, облепляли его... и казалось в этом тумане, что кто-то выбелил их густо, внахлест, известью... И деревья стоят в этом живом жабо извести...» [10, с. 347].

Примечательно, что на фоне такого тумана тишина оказывается «ватной и тягучей» [10, с. 348], постиранное подругой беглеца полотенце предстает в ослепительной белизне, а первая пороша оборачивается белой-белой крупой, отчего и «Зона, пропитавшаяся мазутом, керосином и бог знает чем еще, будто надела белую фату... маленькие шарики-снежки прыгали, как маленькие шарики пинг-понга» [10, с. 363]. Удивительно, что, несмотря на то, что

в новелле неоднократно присутствует упоминание о крови – имеется в виду и станция переливания крови, где зеку довелось воскреснуть из мертвых, и кровь, которой с ним поделился охранник, ставший для беглеца донором, собственно красный цвет появляется лишь однажды – при описании жидкости, которую выпивает зек, не желая, будучи пойманным, вновь оказаться на зоне.

Думается, подобным образом организованное цветовое пространство служит лишь одной цели. С особенной яркостью передать возникающий в финале визуальный диссонанс, приводящий читателя к эмоциональному потрясению. «На белой фате пороши лежал юноша – побратим контролера... он вскрыл вены... черная кровь ... длинными рукавами ушла далеко от трупа... и пожирала эти маленькие белые шарики-снежинки...

Брат стоял над умирающим братом.

Две тысячи человек наблюдали молча» [10, с. 364].

Об этом косвенно свидетельствуют и слова К. Церетели. По мнению искусствоведа, «Параджанов прежде всего живописец – чем бы он ни занимался, что бы ни создавал... В его фильмах и сценариях, в коротких новеллах-зарисовках смысловой ряд организуется с помощью цветовых и композиционно-живописных решений» [13, с. 8].

В данном контексте черно-белая экранизация новеллы Параджанова, выполненная Ю. Ильенко при поддержке автора, видится вполне достойной первоисточника, который был подвергнут некоторым изменениям. Так, если в новелле в центре повествования оказывается история о настоящей мужской дружбе двух людей, волею судеб оказавшихся разделенными колючей проволокой, дружбе, которая больше смерти, ибо для того, чтобы избежать предательства, главный герой лишает себя жизни, то в фильме Ю. Ильенко акценты проставлены несколько иначе. Самоубийство главного героя в большей степени мотивировано необходимостью отвести опасность от возлюбленной, расправу над которой обещают в случае неповиновения сокамерники главного героя. Обозначенный акцент усилен еще и тем, что, согласно сценарию, именно случайная подруга зека, а не мать контролера делает все возможное, чтобы освобождение наступило как можно раньше.

В остальном фильм полностью отвечает духу новеллы. Важно заметить, что речь в данном случае идет не только о лаконизме

и особенной избирательности в отношении визуальных средств выразительности, о четко дозированных шумовых эффектах и минимальной актуализации вербального текста. Имеется в виду и то обстоятельство, что в ряде фрагментов фильма мы слышим голоса пролетающей стаи лебедей и видим этих птиц сначала парящими высоко в небе, потом – распростертыми на телеге, увозящей бездыханные тушки за пределы зоны. Еще один, примечательный с точки зрения первоисточника эпизод связан с тем, что у поднявшегося с лежака после переливания крови зека на спине отчетливо просматриваются очертания крыльев. Их возникновение обусловлено небрежностью дежурившей в морге пьяной санитарки: подтекающая под лежащее без движения тело кровь, перекачиваемая из вены контролера в вену зека, «рисует» на выступающих лопатках свои причудливые узоры³³.

Не менее соответствующей духу новеллы представляется и музыкальная составляющая художественного текста, авторство которой принадлежит Вирку Балею³⁴. В данном случае можно говорить не только о тончайшем образом подобранной звуковой палитре, но и об удивительном согласовании противоречий, которое складывается между тем, что фиксирует глаз, и тем – что едва уловимо для уха. Так, впервые «мелодия» зарождающегося чувства появляется в сцене, которая происходит внутри полого обелиска «Серп и молот», символизирующего союз славящих труд крестьянина и рабочего. Сначала «любовный дуэт» мужчины и женщины «исполняется» в тесном пространстве под гул, спровоцированный ударами камней о железо, которые бросает в монумент не справляющийся с ревностью мальчик-подросток – сын возлюбленной зека.

Позднее воспоминание о возлюбленной насыщается в болезненном сне героя не только звуками природы – клекотом птиц, но и звуками скрипки, альты, тремоло струнных, флажолетами,

³³ В новелле, напротив, жизнь зека спасает «старая опытная врачиха», которая «при первом осмотре обнаружила, что он жив» [10, с. 357].

³⁴ Вирко Балея – современный композитор и дирижер украинского происхождения. Начав заниматься музыкой в одной из школ Украинского Музыкального Института (УМИ), В. Балея завершает свое музыкальное образование в консерватории Лос-Анджелеса. Среди его учителей, совершенствующих мастерство В. Балея по композиции, фортепиано и дирижированию, такие педагоги, как Р. Савицкий, Р. Левина, М.-Х. Регер, В. ван дер Берг и др.

на фоне которых краткие попевки, не выходящие за пределы диапазона терции, кварты и сексты, уподобляются взмаху крыльев свободно парящих птиц. В то же время, будто издали слышимые обрывки оркестрового звучания свидетельствуют о подлинно человеческом чувстве, высота которого обусловлена культурой отношений, не позволяющих загнанным в угол в своем бесконечном одиночестве людям опуститься до звериного инстинкта.

Это хрупкое состояние внутреннего созерцания, в котором музыка бытия отвечает музыке любви, не грешит ни стилизацией печально известного классического балета, ни переделкой «старого» на новый лад, которая прочно завоевала себе место в современной музыкальной культуре, ни пошлой имитацией. Будучи исключительно авторской, эта музыка столь же искренна и проникновенна, сколь и прозрачна, эфемерна, поскольку чувство любви и нежности насковзь пропитано воздухом и так отстоит от всего плотского, земного, что ощущение близости двух людей скорее постигается душой, нежели телом. Единственная параллель с музыкой П. И. Чайковского, которая кажется оправданной и допустимой, – это тончайшая психологичность и глубина, которые не оставляют слушателя безучастным.

Завершая свое исследование, мы надеемся, что имя Сергея Параджанова не будет утрачено для синестетики и гениальные творения мастера, названного Антониони одним из лучших современных художников, привлекут внимание исследователей, занимающихся этой проблемой как на уровне моноискусства, так и синтеза искусств.

Литература

1. Волкова П. С. «Лебединое озеро» П. И. Чайковского в контексте современного искусства: интерпретация и реинтерпретация // Проблемы музыкальной науки. 2012. № 1 (10). С. 37–43.

2. Выступление Сергея Параджанова в Минске перед творческой и научной молодежью Белоруссии 1 декабря 1971 года // Сергей Параджанов. Исповедь. Приложение. – СПб.: «Азбука», 2001. – С. 607–624.

3. Жалнин В. На Дягилевском фестивале показали open air оперу... URL: muzlifemagazine.ru/gora-gorevala/ (дата обращения 01.04.2024).

4. Коляденко Н. П. Художественная синестезия и ее осмысление в зарубежной и отечественной науке // Вестник музыкальной науки. – 2021. – Т. 9. – № 1. – С. 119–128. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-1-119-128.

5. Параджанов С. Дневник узника (письма из зоны) // Сергей Параджанов. Исповедь. – СПб.: «Азбука», 2001. – С. 393–593.
6. Параджанов С. Вечное движение // Сергей Параджанов. Исповедь. – СПб.: «Азбука», 2001. – С. 31–48.
7. Параджанов С. Intermezzo // Сергей Параджанов. Исповедь. – СПб.: «Азбука», 2001. – С. 181–216.
8. Параджанов С. Творческая заявка к фильму-балету «Мать» // Сергей Параджанов. Исповедь. – СПб.: «Азбука», 2001. – С. 384–392.
9. Параджанов С. Демон // Сергей Параджанов. Исповедь. – СПб.: «Азбука», 2001. – С. 251–272.
10. Параджанов С. Лебединое озеро. Зона // Сергей Параджанов. Исповедь. – СПб.: «Азбука», 2001. – С. 341–364.
11. «Поэма горы»: Экспериментальная open air опера. URL: diaghilevfest.ru/performance/поэма-гору-... (дата обращения 01.04.2024).
12. Сулина П. Легкое дыхание. Интервью //РЖД. Журнал для пассажиров. Февраль, 2024. – С. 56–59.
13. Церетели К. Остров Параджанова // Сергей Параджанов. Исповедь. – СПб.: «Азбука», 2001. – С. 7–18.
14. music Aeterna Folk. – URL: musicaeterna.org.ru/participant/musicaeterna-folk/ (дата обращения 01.04.2024).

**«ЛУННЫЙ ПЬЕРО» А. ШЕНБЕРГА
В ЭКРАННОМ ПЕРЕВЫРАЖЕНИИ: ОСМЫСЛИВАЯ
КОНЦЕПТ ПРОСТРАНСТВЕННОСТИ В МУЗЫКЕ**

Выбыванец Э. В., Краснодар
(elavib@mail.ru)

Аннотация

В фокусе статьи – осмысление концепта пространственности, рассмотрение которого происходит на примере двух мелодрам цикла «Лунный Пьеро» Арнольда Шенберга. Выявляя параллель между пространственной образностью, отмеченной синестезийной природой, и возникающими в современных постановочно-исполнительских версиях обозначенного цикла визуальными образами, автор выходит на объективные установки, обеспечивающие значимость художественного перевода музыки на язык пространственно-временных зрелищных искусств.

A. SCHOENBERG'S "LUNAR PIERROT" IN SCREEN RE-EXPRESSION: COMPREHENDING THE CONCEPT OF SPATIALITY IN MUSIC

Vybyvanets E. V., Krasnodar
(elavib@mail.ru)

Abstract

The focus of the article is on understanding the concept of spatiality, the consideration of which takes place on the example of two melodramas of the cycle "Moon Pierrot" by Arnold Schoenberg. Revealing the parallel between the spatial imagery, marked by a synesthesia nature, and the visual images that arise in modern staged and performing versions of the indicated cycle, the author comes to objective settings that ensure the significance of the artistic translation of music into the language of spatio-temporal performing arts.

Изучая то или иное музыкальное творение, мы стремимся в перспективе анализа его художественно-образного содержания и соответствующих музыкально-языковых средств выражения достичь некой целостности постижения. Последняя вызвана глубинным стремлением не останавливаться на анализе чисто музыкальных структур и рожденных ими образов – в известной мере отвлеченных от конкретики реального мира. Наоборот, чаще всего пытаемся выявить сопряженность музыки с жизненно-культурным контекстом, с всеобщими и интерсубъективными смыслами, которые являются объективными основами ее визуального прочтения. В этом случае мы неизбежно должны будем касаться таких важнейших параметров звучащей музыкальной ткани, как время и пространство. Отправной точкой здесь является осознание целостности, единства онтологических основ бытия, культуры и законов человеческого мышления, разделяющихся на специализированные области в процессе познания.

Данная исследовательская позиция является по сути междисциплинарной. Общеизвестно положение: то, каким образом, под каким углом зрения люди воспринимают окружающую реальность, их картина мира и складывающееся под воздействием

последней культурное сознание общества и индивида – всё так или иначе находит выражение в художественном творчестве. Поэтому междисциплинарные взаимодействия происходят не только в науках об искусстве, но и в самом художественном творчестве – как композиторском (в котором находим множество примеров получения автором творческих импульсов из философии, истории, естественнонаучных, художественных и прочих идей и теорий), так и исполнительско-режиссерском. В последнем случае междисциплинарность трансформируется в активное стремление к межвидовому синтезу искусств в самых разнообразных и отнюдь не традиционных его формах. Весомыми факторами в этом стали «визуальный поворот» в культуре, наметившийся еще на рубеже XIX–XX вв., постмодернистские эстетические пристрастия (к эклектике, смешению «всего со всем»), технологический прогресс, а также повышенный интерес к психологическим и искусствоведческим исследованиям феномена синестезии.

Одним из наглядных проявлений отмеченного движения к синтезу стало создание визуальных версий репрезентации так называемой «абсолютной» музыки, то есть произведений, при своем создании не предполагавших наличие сопутствующего ритуального, сценического или экранного образного ряда. В работах А. Чернышова [14] они получили даже собственное жанровое наименование, подчеркивающее в этих синтетических художественных текстах (СХТ) определяющую (содержательную и формообразующую) роль музыкальных закономерностей: спектакль-на-музыку, фильм-на-музыку. Анализируя образцы таких микстовых художественных жанров, выдвинем следующую гипотезу. «Перевод» слышимого (музыки) в видимое (визуальный ряд) осуществляется не столько произвольно, в субъективном воображении, сколько посредством реально существующего звена. Речь идет о психофизических пространственно-временных ощущениях и представлениях.

Пространство и время, относящиеся к числу базовых культурных констант, определяющих мировоззрение и практическую деятельность человека, являются, как известно, универсальными научными категориями. Осмысление их сущности происходило и происходит в различных областях научного знания, в искусстве

и в обыденной жизненной практике. Вполне резонно, что концепции пространства-времени различаются как в историческом измерении, так и сообразно объектам, целям и закономерностям каждой из областей познания, эксплицирующих определенные грани содержания, свойств и функций данных понятий.

В нашей статье речь пойдет о музыкально-художественном пространстве и времени конкретного произведения искусства. Поясним, что сегодня понимается под означенным концептом в музыке, в чем его суть, уделив основное внимание музыкальному пространству.

Данная категория, на наших глазах постепенно обретающая статус научного термина, активно используется в современном музыкознании. Приведем некоторые рабочие дефиниции музыкального пространства. В широком смысле – по аналогии с такими понятиями, как информационное, социальное, художественное или духовное пространство – музыкальное пространство есть часть художественно-коммуникативной среды, наполненная реально звучащей или потенциально существующей музыкой. В более узком смысле музыкальное пространство может наделяться, с одной стороны, метафизическим значением, подразумевающим идеальный художественный мир музыкального произведения и его образно-поэтическое содержание, которое эксплицируется вербально или визуальными образами. С другой стороны, пониматься как пространственное материально-акустическое и текстографическое выражение музыкальных идей и мыслей композитора, как «поле пространственных характеристик музыкальных смыслов», своего рода «комплексная опосредованная синестезия» [7, с. 25]. Оправданность подобного определения обусловлена тем, что сам звук в его бесконечном высотно-темброво-громкостно-ритмическом многообразии уже обладает пространственными и динамическими свойствами, являясь носителем информации о жизненном и художественном пространстве-времени.

Так, на безусловную связь звука и пространства в музыке указывается, например, в исследовании С. Васениной «Феномен музыкального пространства в концертной практике и звукозаписи»: «Звучания близкие и далёкие, концентрированные и рассеянные, направленные на объект или скользящие мимо, приходящие

спереди, сбоку, сзади – все это, – по мысли автора, – значимо для слухового восприятия, для музыкального искусства». Аргументация представленной точки зрения обнаруживает себя в том, что «направление музыкальных звуков, соотношение их между собой несут музыкально-выразительные намерения, проявляющиеся, в частности, и в пространственном решении» [2, с. 3].

Обобщая, можно вывести несколько уровней значения музыкального пространства, в числе которых: а) физическое пространство, которое музыка наполняет звуками и которое является фактором, обуславливающим «категории форм и видов становления музыки» [1, с. 186]; б) фактурно-фонический уровень художественного музыкального текста, осознаваемый посредством специфических музыкальных координат вертикаль-горизонталь-глубина, а также посредством соотношения фона и рельефа, рождающих пространственные внемusикальные ассоциации и живописные зрительные аналогии [10]; в) художественно-звуковая среда, формируемая пространственными свойствами музыкальной материи [8, с. 5] и воплощающая музыкальные идеи автора; иными словами – материализованное в музыкально-звуковой форме пространство мысли композитора [5, с. 3–4].

Весьма интересным представляется рассмотрение музыкального пространства в аспекте синестетической аналогии. Кроме исследований новосибирской научной школы, которую возглавляет доктор искусствоведения профессор Н. П. Коляденко, имеется в виду оригинальная идея Б. М. Галеева. Ее суть заключается в намерении сопоставить рецепцию физической гравитации и ладовое тяготение в музыке, что делает возможным уподобление музыкального пространства устройству вселенной. В данном модуле Б. М. Галеев рассматривает теорию ладового ритма Б. Яворского и систему П. Хиндемита. Здесь же упоминается и серийное мышление А. Шенберга, которое изучается с позиции модели постоянно расширяющейся вселенной [4]. Вопросы музыкального пространства-времени – хронотопа, «взаимобратимости пространственных и временных отношений... превращения текучих процессов в пространственно-обозримые формы... сообразно смыслу отражаемого объекта или переживаемого состояния» изучены в диссертации М. Старчеус. Непосредственное отношение к обоснованию нашей точки зрения имеют такие выделенные

ученым базовые хронотопы музыки, как «музыкально-акустический хронотоп, который опирается на пространственно-временные отношения обертонового ряда; интонационный (звукосмысловой) хронотоп, определяющий пространственно-временные формы процессов интонирования; архитектурный хронотоп, способствующий непосредственному переводу музыкальных временных процессов в обозримые формы; нотно-письменный хронотоп», в котором «звучные элементы часто ведут себя по законам зрительных образов – сливаясь в сонорные „пятна” или распадаясь на „точки” и „растры”» [12, с. 160].

Интересный эстетический аспект осмысления пространства в музыке на основе нового видения различий и близости между пространственными и временными видами искусства находим у М. Ф. Гнесина в статье «О природе музыкального искусства и о русской музыке» (1915). Отмечая общие художественные признаки музыкальных и изобразительно-пластических образов – податливость материала (как приспособляемость музыкальной темы к трансформациям) и его оформляемость (структурирование в музыкальную форму), он приходит к следующей мысли. Музыкальные образы, развертывающиеся при восприятии, являются «родом пластических образов», то есть по сути пространственных [цит. по: 6, с. 110].

Невозможно пройти мимо еще одной концепции пространственности музыки, ценной в практическом плане «пространственного музыкального общения» (восприятия). Она принадлежит известному культуртрегеру, популяризатору музыкального искусства М. Казинику. В его трактовке такое восприятие музыки противопоставляется «горизонтальному» слушанию-слежению за музыкальными событиями как первой стадии знакомства с произведением, и заключается в сочетании последнего с пространственно-объемным симультанным представлением произведения в целом. Вследствие этого происходит не пассивное слушание, но напряженный, привлекающий ресурсы памяти слухо-мыслительный анализ тематического процесса в виде непрерывного сопоставления-сравнения различных состояний тематических образований и их отдельных элементов на всех стадиях их «жизни», при всех драматургических поворотах, вскрывая содержательные глубины и смысл произведения искусства.

Как показало изучение литературы, в современных исследованиях уже ясно виден отказ от сугубо метафорического, ассоциативного понимания пространственности в музыке в пользу подтверждения реальности существования данной закономерности, ибо авторы опираются на объективные пространственные свойства каждого компонента звучащей музыкальной ткани – от музыкального звука, музыкально-речевых структур/выразительных средств, музыкальной интонации, музыкальной фактуры до архитектоники формы в целом и её драматургического развертывания. При рассмотрении пространственных эффектов в музыке в *перцептуальном* аспекте (Е. Назайкинский, Т. Титова, Г. Орлов [9, 13, 11] и др.) было установлено, что данный феномен связан с реальными трехмерными пространственными ориентациями субъекта восприятия. Однако связан не напрямую, поскольку – как пишет Е. Назайкинский – человек оперирует в обыденном общении, в искусстве, науке «абстрактными квазипространственными представлениями», а посредством «промежуточных звеньев, образующих цепочку постепенных переходов от реального физического к воображаемому, иллюзорному пространству».

Общепсихологическая основа подобного переноса «пространственного опыта на музыкальное восприятие» и «взаимопревращений временного и пространственного» заключается а) в «совместной комплексной деятельности различных систем анализаторов» человеческой психики по осознанию окружающей действительности [9, с. 108]. «Именно в отражении пространства и времени функции различных органов чувств, рецепторов в наибольшей степени пересекаются и совмещаются, именно здесь преобладающую роль играет принцип системности анализаторов» [там же, с. 104]; б) в способности воспринимающего сознания воссоздавать из обобщенных пространственно-временных *слуховых* ориентаций образы зрительные, осязательные, моторно-двигательные; осуществлять «переходы от одной перцептивной модальности (слышания) к другим (видения, осязания, ощущения движения)» [13, с. 160]. С другой стороны (что также оговаривается Е. Назайкинским), музыка – временное искусство, но существует (исполняется и воспринимается) в пространственных

условиях. Более того, как уже упоминалось, и единица материи музыки, носитель информации – звук, и все смыслонесущие звуковые структуры вышестоящих уровней наделены собственными пространственными параметрами. На пересечении этих свойств музыки и особенностей ее рецепции, вероятно, и следует выявлять возможности обоснованной визуализации музыкальных образов.

Проиллюстрируем, как именно фактурно-фонические, интонационные и архитектурные свойства звучания создают ощутимые пространственные эффекты, обратившись к конкретным примерам. На наш взгляд, они оптимально демонстрируют прямую и косвенную обусловленность специфическими пространственными характеристиками музыки ее многочисленных визуальных прочтений. В частности, в известном фильме-на-музыку О. Херрманна «Лунный Пьеро: Одна ночь, одна жизнь» иллюзия перемещения в пространстве возникает в цикле Шенберга в конце № 17 «Пародия» (тт. 31, 32). Повторяемый многократно у фортепиано в нисходящей секвенции краткий трехзвучный секундо-квартовый мотив (кстати, цитирующий тему Графини из «Пиковой дамы» П. И. Чайковского) – это шаги удаляющейся Дуэньи, которые у Херрманна трансформировались в картину выхода-воспарения души, освобожденной от тягот телесности. Специфически пространственная фактура двойного зеркального канона в той же мелодраме, семантика которого – передразнивание – являлась знаком, указывающим на шутовское пародирование любовных переживаний. В фильме же – это запечатление смерти как оборотной стороны жизни и любви, их «зазеркалья».

Во многих мелодрамах присутствуют пространственно-световые эффекты звукописи: блеска сокровищ (№ 10), лунного сияния (№ 1), свerkания свечей (№ 11), водного потока (№ 20), сгущающегося мрака (№ 8) и мн.др., потенциально трансформируемые в визуальные образы подобного же свойства. Например, музыкально-поэтический образ дремлющих в склепе княжеских рубинов – «стустков ...гордой славы» (№ 10) переосмысливается в фильме в довольно неожиданную и на первый взгляд далекую по смыслу визуальную метафору – в сверкающую картину товарного изобилия\богатства нью-йоркского маркета. Мы понимаем

данную метафору как мысль о том, что цена такого богатства – это избыточно-безрассудный грабеж/эксплуатация всех природных ресурсов нашего уникального достояния – Земли.

В № 14 «Кресты» стихотворный образ приближающейся, а затем удаляющейся разъяренной толпы, её нарастающей ненависти к Поэту и расправы над ним, воплощаемые фактурно-тембро-динамическими средствами – все это осмыслено и «перевыражено» у Херрманна в динамичных, шумных, охватывающих большие пространства сценах перестрелок, погонь и катастроф. Остановимся на некоторых конкретных пространственно-музыкальных особенностях «Крестов» – кульминации цикла. Интонационная пространственность, связанная с направленностью звука, характеризуется здесь чрезвычайной интонационно-мелодической напряженностью. В партии *Sprechstimme* в рефрене I и первом эпизоде (тт. 2, 3, 6–8) восходящие скачки на септиму или нону, сопровождаемые повышением тесситуры до as^2 в рефрене II и ассоциирующиеся с экспрессивными возгласами на грани крика, чередуются с «ползучим» движением по секундам. Последнее, с одной стороны, репрезентирует полутоновыми ходами основной элемент риторической фигуры *passus duriusculus*, изначально связанной с распятием. С другой стороны, обрисовывает специфичный для цикла А. Шенберга, но сжатый до трехзвучного «мотив томления» (М. Элик) со своими перечениями по горизонтали, еще более усугубляющими эмоцию смятенности, потерянности, душевного разлада.

Так образуется крайне изломанный интонационный рельеф (см. отмеченное фигурами круга в нотной иллюстрации 1). С каждым проведением он становится – сообразно событийной канве – все более напряженным, почти конвульсивным. В партии фортепиано артикулируются широкие межрегистровые ямбические «броски», часто обостренные декламационно-патетическими пунктирами (см. там же отмеченное диагональной полосой). Плотная многозвучная, но одновременно очень подвижная аккордовая фактура с противопоставлением регистровых пластов выявляет свое основное фоническое качество – резкость, «ударность» и объемность. Последнее касается как вертикального измерения (включение крайних регистров), так и фонической насыщенности,

источник которой – частые наложения разных аккордовых комплексов, образующих кластерные звучания и обертоновые резонансы (см. обведенное темной полосой в иллюстрации). Эти особенности относятся уже к музыкально-акустическому хронотопу. Наиболее очевидно его онтологическая основа – соотношение нижних обертонов, в частности 2:3 – проявлена в повторении 2-х одинаковых аккордов, которыми открывался № 14, в завершении мелодрамы: последнее созвучие «переокрашено» с усилением свойств акустического вибрирования за счет трех дополняющих его звуков, расположенных ниже по чистым квинтам.

Явление того же порядка – фактурно-фонический облик второго эпизода пьесы (смерть распятого поэта). С т. 10 тембровая монохромность фортепиано в его почти ударной функции сменяется эмоционально выразительным звучанием струнно-духового квинтета. Флейта и кларнет в нисходящих имитациях подчеркнута замедленно интонируют мотив ниспадающей квинты, представляющий собой в данном контексте и фигуру *catabasis*, и традиционный оборот каденционного *завершения*. Продолжают начатое движение, воплощая состояние скорбной потрясенности, краткие, преимущественно нисходящие фразы фортепиано и *Sprechstimme*, сама манера которого связана с обогащением фонической красочности и привнесением речевой интонационности. В следующий момент преобладают уже «застылые» – остинатно повторяющиеся, тремолирующие (*frullato* флейты) или выдержанные педальные звуки и звукокомплексы. Вместе с вкрапленными в партии скрипки, фортепиано и голоса тритоновыми ходами, «стонущими» секундами фортепиано (т. 12), резчайшим динамическим перепадом от *ff* к *ppp*, наконец, приглушенными флажолетными звучаниями струнных и фортепиано – все эти знаки пространственной неподвижности и музыкальные фигуры-символы отмечают сферу запредельного, говорят о смерти.

Не менее картинно-наглядно интонационный хронотопический процесс выражен в других фактурных особенностях музыки «Крестов» через «уподобления движению по определенной траектории» [9, с. 98]. Так, в 1-м эпизоде (с т. 5) – описании терзающей поэта стаи коршунов (метафора толпы) и льющейся из его ран крови – преобладают безостановочные кружения

низвергающихся и вновь взмывающих пассажей, трели, «ключущие» последования звуков *marcato*. Во 2-м эпизоде с т. 13 на словах «шум толпы вдали растаял» приемом разнонаправленности мелодического движения (нисходящего у фортепиано, восходящего у остальных инструментов) и динамическим спадом до *ppp* создается впечатление пустующего пространства среднего регистра (см. отмеченное стрелками в нотной иллюстрации 2). Закатывающееся солнце (т. 14) изображается подобным же приемом неуклонного нисхождения всех голосов в неточных имитациях, а дрожащие блики меркнувшего света – репетициями и специфическими приемами звукоизвлечения – стаккато, пиццикато, *spiccato*. В рефрене III начальные секундовые «стоны» кларнета (как и у голоса, но полутонем выше), трели, тремоло у флейты и фортепиано, смятенные разнонаправленные по движению фигурации скрипки и виолончели, подхватываемые флейтой, их постепенное рассеивание передают трепет, боль и последние всплески эмоций перед прощанием. Заканчивается же мелодрама на *fff* жестким вибрирующим созвучием-кластером (о котором уже было сказано ранее) как символом неотвратимости развязки.

В музыке мелодрамы ясно прослушивается, графически просматривается и эмоционально переживается архитектурный хронотоп. Ибо структурная организованность произведения «вообще не может существовать и быть реализована иначе, как в определенных пространственных и временных координатах» [9, с. 99]. Форма целого выстраивается в соответствии с рондальностью стихотворного текста и общими логическими этапами становления музыкальной формы (i:m:t). Особенно четко это можно проследить на трехкратно проводимом рефрене, каждый раз меняющем масштаб путем усечения текстовых строк (4 т. – 3 т. – $1^{1/2}$ т.) и оттого с каждым проведением не только приобретающем иной эмоционально-смысловой оттенок, но и повышающем выпуклость и концентрированность высказывания. Рефренность свойственна не только поэтическому тексту, но и отмечена музыкально: началом *Sprechstimme* с малосекундовой нисходящей интонации скорби и последующим восхождением на терцию или кварту. При этом начинаются рефрены II и III с одинаковых звуков. Вместе с эпизодами образуется ясно прочерченный

психологический рельеф, отражающий «энергетические волны» процесса эмоционально-интеллектуальных переживаний, который можно отнести к феномену энергетического пространства.

Не случайно Эрнст Курт в ряде работ, в частности в главе «Музыкальный феномен пространства» своей «Musikpsychologie» (Музыкальной психологии) рассматривал проявления пространственности в музыке двояко. Как внешнее, относя к нему «ощущения и представления, связанные с внешней локализацией звуков и источников звуков в пространстве, с реальными зрительными, осязательными компонентами восприятия». И как структуру внутреннего мира музыкальных представлений – иррациональных и трансцендентных, как «особое „энергетическое” пространство, возникающее непосредственно из психической энергии движения» [цит. по: 9, с. 90]. На подобных же логических и эмоционально-психологических фазах – правда, укороченных, но многократно повторяемых – выстроены и события фрагмента фильма Херрманна на данную музыку.

Музыкальное пространство – это еще и графический нотный текст. Его визуально фиксируемые детали и особенности позволяют открыть многие содержательные элементы музыки, ускользающие от слуха в силу необычайной концентрированности музыкальных событий, приходящихся на краткий временной отрезок. Такой пристальной визуальной аналитики требуют все опусы А. Шенберга, и перенасыщенная музыкальной событийностью партитура «Лунного Пьеро» не исключение (см. об этом в [3]).

Итоговым выводом сказанного будет следующее. Пространственные явления и эффекты, в том числе синестетической природы – это неотъемлемое качество самой музыки и важный элемент ее восприятия-слухоосмысления. Подтверждение чему находим у Т. Титовой: «в процессе музыкального восприятия сознание опирается прежде всего на обобщенные пространственно-временные характеристики и через них идет к воссозданию зрительных, осязательных или моторно-двигательных образов» [13, с. 160]. В нашем случае концепт «пространство» – это неотъемлемое посредствующее звено-скрепа в создании той или иной визуальной версии прочтения музыки.

Литература

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1 и 2 / ред. и вступ. Ст. Е. М. Орловой. 2-е изд. – Л.: Музыка, 1971. – 373 с.
2. Васенина С. Феномен музыкального пространства в концертной практике и звукозаписи. Автореф. дис... канд. иск. – Нижний Новгород, 2012. – 22 с.
3. Выбыванец Э. «Лунный Пьеро» А. Шенберга сквозь призму художественной традиции // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия «Филология и искусствоведение». – Майкоп, 2016. Выпуск 2 (177). – С. 240–247.
4. Галеев Б. М. Синестезия и музыкальное пространство // Музыка – культура – человек. Вып. 2. –Свердловск: УрГУ, 1991. – С. 36–43.
5. Глазырина Е. Ю. Пространство-время музыки // Педагогика искусства. Электрон. науч. журнал Института художественного образования РАО, 2011. № 3. С. 1–21.
6. Карачевская М. М. Ф. Гнесин о природе музыкального искусства и о русской музыке // Музыкальная академия. – 2016. – № 3. – С. 108–112.
7. Коляденко Н. П. Проблемы музыкальной синестетики. – Новосибирск: НГК, 2015. – 160 с.
8. Мозгот С. А. Музыкальное пространство в творчестве Клода Дебюсси. Автореф. дис....канд иск. – Саратов, 2006. – 23 с.
9. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. – М.: Музыка, 1972. – 388 с.
10. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. – М.: Музыка, 1982. – 319 с.
11. Орлов Г. А. Временные характеристики музыкального опыта // Проблемы музыкального мышления. Сборник статей. Составитель и редактор М. Г. Арановский. – М.: Музыка, 1974. – 336 с. – С. 272–302.
12. Старчеус М. О хронотопах музыкального мышления //Музыкальная академия. – 2003. – № 3. – С. 156–164.
13. Титова Т. О пространственно-временной модели восприятия одноголосия и многоголосия // Восприятие музыки: сб. статей / под ред. В. Н. Максимова. – М.: Музыка, 1980. – 256 с.
14. Чернышов А. В. Медиамузыка: Основы теории, практика и история. Автореф...докт. иск. 17.00.02. – М., 2013. – 40 с.

Нотные иллюстрации

Иллюстрация 1

Die Kreuze

Langsame ♩ (ca 56) Арнольд Шёнберг

Rezitation (ernst)

Heil - ge Kreu - ze sind die Ver - se, dran die Dich - ter stumm ver

ff ff f legato

r.H. L.H.

blu - ten, blind - - ge - schlagen von der Gei - er flatterndem Ges - pen - ster - schwar - me.

immer martellato (non legato)

⑤

cresc. ff

⑥

In den Lei - bern schwelg - ten Schwer - ter, prun - - kend in des

⑦

Рефрен II

Blu - tes Schar - lach! Heil - ge Kreu - ze sind die Ver - se, dran die

Иллюстрация 2

⑬

Flöte

Klarinette in A

Geige

Violoncell

ppp sehr ruhig, ohne Ausdruck

ppp sehr ruhig, ohne Ausdruck

ppp sehr ruhig, ohne Ausdruck

ppp stacc.

weht der Lärm des Pö - bels Lang - - sam sinkt die Son - ne

ohne Zög - - -

**ПОЭТИЗАЦИЯ ТЕЛЕСНО-ЧУВСТВЕННЫХ ВЛЕЧЕНИЙ
В «САЛОМЕЕ» Р. ШТРАУСА
(метод синестетической эмпатии³⁵)**

Еременко Г. А., Новосибирск,
(erema49@mail.ru)

Аннотация

В статье дан анализ сцены соблазнения иудейской принцессой Саломеей пророка Иоканаана. Раскрыты синестезийные приемы в тексте пьесы О. Уайльда. Показан комплекс средств одухотворения страсти главной героини в музыке Р. Штрауса позднеромантического стиля.

**POETIZATION OF BODILY-EMOTIONAL AFFECTION
IN “SALOME” BY R. STRAUSS
(method of synesthetic empathy)**

Eremenko G. A. Novosibirsk
(erema49@mail.ru)

Abstract

The article analyzes the scene of Prophet Jokanaan seduction by Salome, the Jewish princess. It reveals the essence of synesthesia techniques in the text of O. Wilde's piece. The concept of spiritualization passion of the main heroine is shown by means of late romantic style music by R. Strauss.

³⁵ Метод синестетической эмпатии (см.: Коляденко Н. П. Синестетичность музыкально-художественного сознания: На материале искусства XX века. – Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория, 2005. – С.85, 159) дает возможность передачи пограничных – одухотворенных и телесно-инстинктивных – эмоций в нерасчленимой полноте их проживания. Авторам «Саломеи» удалось раскрыть межчувственные нюансы мировосприятия главной героини оперы и тем самым проникнуть в глубины ее неординарного внутреннего мира. Этим во многом объясняется долгая сценическая жизнь оперного шедевра.

Пьеса О. Уайльда «Саломея» (1893)³⁶ возникла в эпоху назревающего кризиса европейской культуры. Многие современники оценивали рубеж XIX–XX столетий как начало крушения старого миропорядка, время «ветшания» духовно-эстетических ценностей, смерть которых поэтически воспел декаданс. Обостренное чувство прекрасного в искусстве декаданса, предельная утонченность восприятия и изысканность вкуса оказались сплавлены с эстетизмом, эксцентрикой, болезненной чувствительностью, провалами в мистику и культом запретных желаний. Открытая романтизмом свобода самовыражения обрела в творчестве поэтов, писателей и художников этого руслу (Россетти, Суинберн, Бердслей – в Англии, Гюисманс, Бодлер, Редон – во Франции, Белый, Мережковский – в России) форму пугающей своей откровенностью исповедальности, восхищающей художественным совершенством воплощения.

Оскар Уайльд признан одной из главных фигур нового искусства эпохи *fin de siècle*. Его пьеса, написанная на французском языке, со скандальным триумфом прошла не только в Париже, но в ряде городов Германии. Несколько драматургов обратились к Р. Штраусу, признанному лидером поствагнеровского театра, с предложением о совместной работе над нашедшей драмой (дано по: [1, с. 325]). Композитор предпочел сохранить (с небольшими купюрами) оригинальный текст Уайльда, чутко ощутив самобытность его художественного стиля. Он оценил завораживающую музыкальность текста пьесы, живописную декоративность в описаниях картин восточной роскоши, эротический накал страстей персонажей библейского сюжета и трагически-нервную вибрацию в их взаимоотношениях. Эпоха расколотого мира древней Иудеи, представшего в пьесе в момент столкновения умирающих и рождающихся религий и цивилизаций, была интуитивно воспринята публикой зрительных залов как «зеркало» тревожных

³⁶ Разночтения в датах появления «Саломеи» Уайльда объясняются ориентацией на письмо автора к Пьеру Луису, в декабре 1891 г. писавшего, что пьеса «еще не закончена и даже не исправлена, но дает представление о конструкции, о мотиве, и драматическом движении ... Идея пьесы достаточно ясна» (цит. по: В. Г. Решетов, О. М. Валова, [3]). Пьеса была опубликована во Франции в 1893 г., премьера состоялась в парижском театре «Творчество» в 1896 г. с Сарой Бернар в главной роли. Премьера оперы Р. Штрауса прошла в Дрездене 9 дек. 1905 г.

предчувствий современности. Но не только с этим связана долгая репертуарная жизнь произведения. Опера притягивала психоаналитическим познанием болезненно-запретных влечений личности, облаченных писателем и композитором в великолепную художественно-эстетическую «оправу».

Уникальный язык Уайльда, представляющий сплав прозы и поэзии, позволил выразить состояния чувственного трепета, транса и экстаза плотских желаний и вместе с тем ощутить мистические вибрации атмосферы инобытия, став мощным импульсом гениального музыкального прочтения пьесы.

Новаии оперы-поэмы, названной Р. Ролланом «чудовищным шедевром», концентрированно воплотились в показе главной героини – юной принцессы Саломеи. Непостижимая притягательность образа кроется в очаровании ее изысканной красоты, пульсирующем биении просыпающейся необузданной чувственности и отталкивающе-жесточкой непреклонности поступков. В ней словно уживаются знающая силу своей обольстительности женщина и испорченный вседозволенностью «невоспитанный ребенок» (так воспринял образ композитор), неосознанно ощутившие в себе далекий отзвук подлинного чувства любви. Узловыми моментами в показе судьбы Саломеи стали сцена обольщения провозвестника христианства Иоканаана (Иоанна Крестителя) и любовный диалог с мертвой головой пророка, шокирующий табуированной темой некрофилии. Сочиненный композитором (в качестве приложения к уже законченной партитуре) танец «Семи покрывал», сплавив ориентальную эротику движений и оргиастический выплеск необузданно-разрушительной экспрессии, стал пластической эмблемой искусства декаданса, запечатлевшего взаимоисключающие порывы восторга и гибели.

Многогранность неповторимо-самобытного образа Саломеи создается взаимодействием смелых находок писателя и их чутким преломлением композитором.

Исследователи-филологи видят оригинальность текста Уайльда в музыкальности его выразительных средств и законов организации, которые действительно ощутимы в пронизанности пьесы повторами словосочетаний, в острых контрастах обрисовки атмосферы действия и нарастаниях экспрессии, сдерживаемых арочными обрамлениями сцен и всей композиции. В статьях литературоведов

встречаются упоминания о сходстве с музыкальным формообразованием – трехчастным строением пьесы и конфликтным принципом сопряжения сфер «света и тьмы», настойчивых повторах слов. О «Саломее», как «играющей изумительными красками музыкальной вещи», писал в одном из писем сам Уайльд.

Сохраняя оригинальный текст, Штраус, вероятно, обратил внимание на искусное использование в тексте пьесы стихотворных законов передачи смысла. Поэтическими *уподоблениями*, повторяющимися в разных вариантах и поэтому близкими оперным лейтмотивам, обрисован облик иудейской принцессы, предстающей (в восхищенных репликах начальника стражи Нарработа) как «отражение белой розы в серебряном зеркале», ее движения ног и рук сравниваются с порханием «белых голубок» и «белых бабочек», ее «золотые» глаза словно «из янтаря», она напоминает «колеблемый ветром цветок нарцисса», «подобна серебряному цветку» и «благоухает словно сады коммифоровые». Этот прием дает толчок к поэтически-возвышенной и одновременно психологически детализированной интерпретации музыкального портрета Саломеи. Образ наделяется эмблематикой совершенного идеала красоты. Однако предостерегающие реплики Пажа придают юной красавице лунные отсветы иного характера – таинственность, сумеречность, непредсказуемую изменчивость настроений и даже исходящую скрытую угрозу. Прием *противопоставлений* становится сквозным в показе ее образа, выявленным в музыке в резких контрастах и гибких сращениях оперной кантилены и экспрессивного декламационного интонирования.

Драматург свободно использует в прозаическом тексте пьесы поэтические тропы – *градации*, связанные с насыщением повторов речи большей выразительностью, *ассонансы* и *аллитерации*, обогащающие образ новыми качествами и фонической яркостью характеристик. Гипнотическую выразительность тексту придают подобные *анафорам* повторы словосочетаний в начальных строчках реплик.

Ярчайшее проявление эти приемы вербальной характеристики получают в сцене оболыщения. Стиль обращенных к Иоканаану слов иудейской принцессы, несомненно, навеян текстом библейской «Песни песен». Любовный призыв в стихах Священной

книги, приписываемых царю Соломону, строится на впечатляющем воссоздании эмоций восхищения совершенством тел возлюбленного и любимой, описании кажущихся осязательно-зримыми красот мест их встречи, все строки насыщены чувственными реакциями любовного ожидания. Законы поэтической риторики придают словам библейского текста многозначность, позволяют теологам трактовать образы как мифо-религиозные символы и метафоры христианского вероисповедания.

Композиция ветхозаветных стихов подсказала Уайльдву возможность использовать в по-восточному «цветистых» обращениях Саломеи к пророку приемы *параллелизма* и *олицетворения*, опору на ключевые слова-символы, воссоздающие в воображении образы космо-вселенной – стихии (море, горы, долины и звездное небо, свечение луны и блики утренней зари), ландшафты природы (сады царицы аравийской и виноградники), цветение флоры (лилий, роз и ливанских кедров, лесов и нескошенных лугов) и образы живых обитателей фауны (священных храмовых голубей, львов и золотистых тигров). Иносказательно в тексте проступают величественные картины мироздания, пышные сады Эдема, роскошь царских дворцов, битвы великих сражений.

Не менее значима уловленная драматургом в «Песни песней» чувственная энергетика текста, возникающая в пьесе благодаря синестетической смене цвето-светового колорита: «сияющей белизны» тела, подобного «лону луны» – «черноты виноградной лозы и мглы ночи» в описании волос пророка и насыщенных оттенков красного цвета (алого, кораллового, киновари) в представлении его вождеденных для Саломеи уст. К разным модальностям зрелищных ассоциаций автор пьесы добавляет т.н. *быстрые ассоциации* – внезапно возникающие иллюзии тонкого и насыщенного аромата (упомянутых цветов и растений), воображаемых телесно-чувственных и температурно-тактильных (ночного холода и жара пустынь) ощущений, усиленных слуховыми эффектами – звуками «раскаленных труб, ... наводящих ужас на врагов».

В сцене обольщения много телесно-перцептивных деталей. Уайльд искусно (в самом начале третьей сцены) пьесы воссоздал силу чар Саломеи, заставившей стражу привести из подземной темницы пророка. Ее эротическое притяжение неосознанно

действует даже на сурового пустычника. В стремлении завоевать расположение пророка она включается в его рассказ о приходе Мессии, но сохраняет эротическую чувственность в тоне обращений к нему:

«Не умолкай, Иоканаан. Твой голос пьянит меня точно вино» (в оперном варианте; *«Твой голос звучит как музыка в моих ушах»*).

*«Кто он, Сын Человеческий? Он так же красив, как и ты, Иоканаан?»*³⁷

В статье «Трагедия Оскара Уайльда «Саломея»: музыка страсти» [3] авторы обращают внимание на постепенное сокращение личностной дистанции между столь полярными персонажами: слух («Я хочу говорить с ним»), зрение («Я хочу видеть его»), осязание – попытки касания («Позволь мне коснуться твоего тела ... твоих волос»), чувственное желание («Позволь мне поцеловать тебя...») и намерение любовного лобзания («Я поцелую тебя в уста Иоканаан») – таковы шаги к сближению, вызванные ее (распаляемой отказами) женской чувственностью.

«Подсказанный» библейской книгой «Песни песней», прием включения разных телесно-чувственных каналов восприятия позволил передать нарастание возбуждения героини, сила которого обостряется из-за открыто исповедального (и прилюдного – в окружении стражи) их произнесения. Эффект возникающей страсти в тексте Уайльда воссоздан приемом *экфрасиса*. «В духе бодлеровских «Соответствий» главная героиня причудливым образом переплетает различные способы восприятия мира. Слово ... больше не выполняет повествовательную или информативную функцию, оно становится музыкальным, пластичным, живописным», – замечает филолог в статье о синтезе искусств в «Саломее» [4, с. 399]. Принцип *экфрасиса* базируется на синтезе интермодальных и синестетических рефлексий, столь свойственных эстетизму литературного стиля Уайльда³⁸. Он использует его

³⁷ Цит. текста пьесы дано по: URL: <https://i-love.by.ru/sprg/salomea/salomeaenter.html>

³⁸ См.: Мещерякова А. В. Экфрасис и его функции в романной прозе рубежа XIX–XX веков (на материале романа О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» и романа Д. С. Мережковского «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи») // Автореф. дис. ... канд. филологич. наук. Иваново, 2015. 26 с.

в описаниях Иоканаана устами Саломеи в начале их встречи³⁹. Даже в репликах обращенных к Иоканаану проклятий Саломеи писатель применяет мощно воздействующие на восприятие эмблематичные образы-аллегии: тело пророка как «выбеленный склеп», с «гнездом скорпионов», волосы – клубок «ядовитых змей». Но во всех случаях сохранены сакральные – жреческие, христологические – детали в обрисовке его облика – провозвестника нового мира.

«Синестетическая интонация» (Б. Галеев) уайльдовского текста тонко перевоплотилась в музыкальной интерпретации образа Саломеи.

Мелодический дар Р. Штрауса позволил композитору выявить романтическую полноту переживаний иудейской принцессы. В музыке ее прельщающий соблазн предстает в начале сцены обольщения как подлинно любовное признание. Образ-эмблема красоты воплощен в музыке как образ-символ высокой страсти.

Одухотворенной эмоциональностью наделяется *первая динамическая волна* любовного призыва Саломеи (ц. 91, т. 2 – ц. 96). Красота оперной кантилены создается гибкостью, кажущегося бесконечным, прорастания лирических оборотов – «острых» малосекундовых предъёмов «томления», узких и широких опеваний опорных звуков си мажора – в музыке романтиков тональности мощных всплесков чувств. Восходящая устремленность пения – знак воспарения и «взлета к блаженству» – детализирована разнообразием ритмо-интервального решения: распетое начало фраз предваряется на сильной доле паузой восторженного глубокого вздоха, напряженно-неровный пульс сердца передан дроблением слабых долей восьмыми, триолями, экстагическая сила переживаний – проникновением широких мелодических ходов (квint и секст – интервалов душевной открытости), восходяще-нисходящим размахом их пропевания, предельной протяженностью

³⁹ «Он похож на хрупкую фигурку из слоновой кости. Или на изваяние из серебра. Он подобен ... серебристому лунному лучу. Его плоть... холодна, как слоновая кость...». Глаза пророка «точно черные дыры, выжженные факелами в тирском гобелене. /.../ Точно черные пещеры Египта, где устраивают свое логовища драконы. Точно черные озера, взбудораженные фантасмагорическими лунами...» (пер. К. Бальмонта). Цит. по: URL: <https://i-love.by.ru/sprg/salomea/salomeaenter.html>

верхних звуков тесситуры. «Накаленность» эмоций усилена звучанием оркестра, дублирующим в одних инструментальных группах вокальную линию и оплетающим ее всплесками подголосков в других голосах. Индивидуальность и дополнительную остроту этим лирико-экспрессивным средствам выразительности придают внедряющиеся альтерации и мелодические отклонения.

Вместе с тем романтическая природа чувств Саломеи обманчива. Мнимость обнаруживает фрагмент проклятия ею тела пророка, белизна которого сравнивается с телом прокаженного: резкий слом всего комплекса средств характеризует озлобленность героини невыполнимостью желания – отмена всех ключевых знаков и внетональная звуковысотность, хроматические пассажи оркестровых голосов и нефункциональные аккорды с расщепленными ступенями, замена кантилены разбросанными мотивами жестких речитативных сессо и инструментальных оборотов, подчеркивающих остродиссонантные интервалы тритона, большой септимы, малой ноты (с ц. 99).

Вторая динамическая волна в сцене соблазнения смещена в тональность ре-бемоль мажор – у романтиков часто тональность смятенного любовного порыва. Использование трехдольного метра наделяет мелос вальсовостью, ритмическая «сетка» которого выдерживается в аккордах оркестра, но в пении произвольно появляющиеся паузы вносят эффект нервной импульсивности. Утрата естественности чувства постепенно проступает из-за разрушения в вокальной партии пластической гибкости кантилены: на вальсовом фоне оркестра звучат тонально разобщенные секундовые обороты томления, квартовые «зовы», экспрессию которых композитор время от времени словно «подстегивает» последовательным нарастанием динамики (от пианиссимо – к форте), широкими бросками голоса к высоким звукам тесситуры сопрано (с ц. 104), в оркестре всплесками пассажей, темповым нарастанием *accelerando*. Непреклонность Иоканаана вновь вызывает вспышку гнева Саломеи, с жесткими *сфорцандо* и колкими штрихами, бросками аккордов в оркестре, размашистыми пробегами со скачками в вокале. Ритмическое триольное дробление долей, спазматические паузы вносят в реакцию черты нервной взвинченности.

Третья динамическая волна наиболее масштабно развернута и предельно интонационно усложнена. Острота чувственно-эротического желания Саломеи («*Deinen Mund begehert mich, Iochanaan*»/ «Твоих уст жажду я, Иоканаан») ⁴⁰; достигает максимальной глубины. Композитор раскрывает многозначность этого любовного влечения комплексом музыкальных средств позднеромантического стиля. Повышенный эмоциональный тонус здесь создается смещением вокала в высокую тесситуру: предельные звуки диапазона драматического сопрано (g², a², h²) становятся не точками-кульминациями, подготовленными постепенным восхождением голоса, а опорными центрами, ритмически протяженно-распетыми, постоянно возникающими в качестве вершины-источника мелодической линии. Накаленность экспрессии повышается из-за неотступного дублирования голоса струнными – в терцовом, октавном и даже аккордовом уплотнении партий-*divisi* ⁴¹.

Насыщение текста упоминанием об оттенках алого цвета, пурпура, киновари получает отражение в экстатическом звучании голоса большого регистрового охвата, с сочетанием бесконечных всплесков устремленных ввысь волн и внезапных широких мелодических скачков, на фундаменте мощного «пения» оркестра и его аккомпанирующих – словно «гигантская лютня» – аккордовых пассажей. Этот *общий музыкально-фонический знак* передачи невысказанного по накалу «извержения чувств» наполняется массой выразительных деталей.

Р. Штраус реагирует на поэтическое богатство слов любовного призыва Саломеи интенсивными изменениями «интонационного словаря» ее пения, индивидуализацией метроритма, ладотональной и гармонической процессуальности (ц. 113–ц. 122).

«Раскованность чувства, свобода высказывания ведут к обилию интонационных неожиданностей», – отмечает музыковед-

⁴⁰ Один из возможных переводов глагола *begeherten* – вождеть.

⁴¹ Ремарки: *mit höherer Leidenschaft* – с высочайшей страстью; *immer äusserst lebhaft* – всегда с предельной эмоциональной наполненностью. О значении авторских ремарок в оперной драматургии см.: Дегтярева Н. И. Авторские ремарки в нотном тексте для выражения режиссерской воли композитора // URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/avtorskie-remarki-v-notnom-tekste-kak-vyrazhenie-rezhisserskoy-voli-kompozitora> (Дата обращения 21 марта 2024).

исследователь О.Е. Шелудякова общее свойство позднеромантической мелодики [6, с. 8). Последнее взывание Саломеи – ярчайшее тому подтверждение. Композитор сохраняет объединяющую роль *перцептивных форм высказывания* – диатонических ариозных (поступенных и опевающих) оборотов, размеренную гимничность восторженных возгласий и пунктирную фанфарность функционально-определенных ходов по звукам трезвучий и септаккордов «сияющего» ми мажора, которые являются изобразительными отголосками упоминаний в тексте о «*трубных кличах*» и упоительной музыке «*битв*». *Миметические обороты* «интонационного словаря» «эхом» отзываются в оркестровых голосах.

Однако не менее значимы в пении Саломеи настойчиво возникающие альтерации, то обостряющие распевы предъемами «томления», то способствующие появлению неустойчивости голоса из-за хроматики и мелодических отклонений или ладовой игры мажоро-минорными сопоставлениями. Эти индивидуализирующие вокал детали используются в контексте пения широкого регистрового диапазона, нередко они сочетаются с приемами свободного секвенцирования, задача которых создать эффект роста напряжения при восхождении-завоевании высоких звуков.

Нервные вибрации звучания голоса возникают из-за метроритмической работы. Обилие залигованных нот, паузирование на сильных долях, ритмическая выделенность (при дробном рисунке мотива) слабых или относительно сильных долей вызывают вуалирование метрической сетки и, как следствие, ощущение разобщенности мотивов. Частое триольное дробление долей вносит нервно звучащие отголоски вальсовости, растворяемые в индивидуальном ритмическом рисунке мотивов.

Особую выразительность вносит гармоническое развитие: начиная со среднего раздела (с ц. 115), тоническая поддержка вокала исчезает, возникает частая смена неразрешенных аккордов доминантовой группы в разных далеких тональностях, диссонантных созвучий нетерцового строения. Возникает разобщение звуковысотной настройки оркестра и вокала, внося нервное биение в музыку, восприятие улавливает эффект психологического расщепления эмоционального состояния. Последнюю фразу Саломея поет словно в изнеможении: звуки замирают, растворяются, исходный

мотив страстного призыва переокрашивается внезапным «сползанием» голоса в тональность второй низкой ступени – фа мажор (ц. 122, пианиссимо, *molto ritard.*). После отчетливой каденции, готовящей утверждение исходной тональности ми мажор, слух воспринимает этот энгармонический сдвиг как «внезапный надлом» в победительно-уверенном тоне высказывания.

Многочисленная попытка Саломеи настоять на своем желании проявляется в использовании композитором ставшего столь значимым для музыки XX века приема остинато. Одержимость страстью, превращающейся в умопомрачение, показана сменой в тексте просьбы («*Позволь мне поцеловать...*») жестким сначала трижды повторенным требованием желаемого («*Ich will deinen Mund küssen...*» / «*Я хочу поцеловать...*»). Каждый раз оно звучит все с большим накалом (*molto appassionato*) со сдвигом на полтона вверх, достигая высочайших звуков тесситуры драматического сопрано – as, a, b второй октавы, эмоционально «взвихриваясь» из-за темпового перелома (*langsamer – Allegro molto*), волновых всплесков в дублирующем голос оркестровом звучании, обретая (как кажется слушателю) предел эмоциональной остроты благодаря гемиольным пропорциям в ритмическом рисунке (4 т. до ц. 123–ц. 128).

Разрушительную силу чувственного желания Саломеи не останавливают ни непреклонный отказ Иоканаана, полный сдерживаемого отвращения⁴², ни самоубийство начальника стражи Нарработа (совершаемое из пылкой любви к принцессе иудейской, попытке – «с величайшим ...отчаянием» – остановить ее унижение), ни проповедь пророка, указывающего путь к исцелению от грехов «дочери распутства». Безостановочно, еще пять раз она «выкрикнет» свой страстный призыв, каждый раз внося в остинатную конструкцию новые экспрессивные нюансы. Они преимущественно связаны с настойчивым приближением к предельному краю тесситуры и ритмическим расширением основных оборотов. Последние фразы Саломея произносит с «тихим отчаянием» и затем ожесточенно (ц. 138, *molto espressivo, stringendo*).

⁴² Репарка: «*leise, in tonlosem Schauer*» – «тихо, в беззвучной дрожи» (ц. 122, т. 6).

Найденные композитором средства создания «*суперэкспрессии мелодического интонирования*» дополняются мелодико-ритмическими остиато «*энергетических эмоций*» (определения В. Н. Холоповой [5]), рождая эмоцию «*чудовищно разросшейся экспрессии*» (Г. Орджоникидзе). Несмотря на то, что этот фрагмент подготавливает «*жесткое ostinato*» (выражение Р. Штрауса) другого – страшного – желания Саломеи, с непреклонной одержимостью многократно повторенного ею после «танца семи покрывал», в музыке сцены обольщения композитору удалось с психологической точностью передать состояние возникшего необъяснимого, рожденного необоримыми всплесками подсознания, разгоревшегося как пламя и превратившегося в экстаз, влечения, преобразив в показе страсти (как справедливо отмечает Г. Орджоникидзе, [2, с. 216–217]) телесное желание в одухотворенность эмоциональных порывов.

Воссозданная в музыке сила чувств предельного накала гипнотически воздействует и завладевает слушателями в этой сцене оперы. Пение столь обольстительной выразительности (сравнимое с пением морских сирен в мифе об Одиссее) отстраняет негативные коннотации глубинного смысла происходящего. Им смогли противостоять только исключительная сила веры и духа, запечатленная в образе пророка Иоканаана. Но уже больше столетия музыка Р. Штрауса сохраняет для мира страсть Саломеи, романтической полнокровностью переживаний «высвобождая (ее) из „физиологического подземья“» [2, с. 217], ибо «*тайна любви больше тайны смерти*» (О. Уайльд).

Литература

1. Краузе Э. Рихард Вагнер. Образ и творчество. М.: Музгиз, 1961. С. 324–332.

2. Орджоникидзе Г. «Саломея» и «Электра» Рихарда Штрауса (к проблеме экспрессионизма в опере) // Музыкальный современник. Сб. статей; вып. 5. М.: Сов. композитор, 1984. С. 214–245.

3. Решетов В. Г., Валова О. М. Трагедия Оскара Уайльда «Саломея»: музыка страсти // URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tragediya-oskara-uaylda-salomeya-muzyka-strasti> (дата обращения 17/02/2014).

4. Соболев Е. И. Реализация идеи о синтезе искусств в драме Оскара Уайльда «Саломея» // URL: <https://elib.bsu.by/bitstream/123456789/150813/1/397-400.pdf>.

5. Холопова В. Н. Музыкальные эмоции. Учеб. пособие для муз. вузов и вузов искусств. 2-е изд. М.: изд-во «Альтекс». Гл. 8. XX век – музыкальные эмоции эпохи культурной поляризации. С. 215–346.

6. Шелудякова О. Е. Мелодика эпохи позднего романтизма: стилевые аспекты. Автореф. канд искусствovedения. М., 1996. 23 с.

МУЗЫКАЛЬНАЯ ПАРТИТУРА ОПЕРЫ И ЕЕ СЦЕНИЧЕСКОЕ ПРОЧТЕНИЕ: К ПРОБЛЕМЕ ИНТЕГРАЦИИ НАУЧНЫХ ПОДХОДОВ В ОСМЫСЛЕНИИ ФЕНОМЕНА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Лысенко С. Ю., Хабаровск
(lsy773@mail.ru)

Аннотация

В статье рассматривается возможность интеграции методологических подходов современной науки к анализу синтетического музыкально-театрального жанра оперы, понимаемого как результат сложного поэтапного процесса художественной интерпретации (композиторской и театрально-постановочной). Результатом такой цепи интерпретации становится рождение новых смысловых вариантов исходного текста, получающих разноязыковое «перевыражение» в музыкальном, пластическом, сценографическом рядах оперы и формирующих целостный сенсорный образ оперы-спектакля. Для осмысления процесса и механизма художественной интерпретации предлагается интеграция синергетического научного подхода и синестетического метода анализа художественных текстов. Взаимодействие методологических процедур указанных научных подходов осуществлено на примере оперы П. И. Чайковского «Пиковая дама» в постановке Г. Вика и сценографии Р. Хадсона

THE MUSICAL SCORE OF THE OPERA AND ITS STAGE INTERPRETATION: TO THE PROBLEM OF INTEGRATION OF SCIENTIFIC APPROACHES IN UNDERSTANDING THE PHENOMENON OF ARTISTIC INTERPRETATION

Lysenko S. Y., Khabarovsk
(lsy773@mail.ru)

Abstract

The article examines the possibility of integrating the methodological approaches of modern science to the analysis of the synthetic musical and theatrical genre of opera, understood as the result of a complex step-by-step process of artistic interpretation (composer and theatrical production). The result of such a chain of interpretation is the birth of new semantic variants of the source text, which receive multilingual “re-expression” in the musical, plastic, scenographic series of the opera and form a holistic sensory image of the opera-performance. To understand the process and mechanism of artistic interpretation, the integration of a synergetic scientific approach and a synesthetic method of analyzing artistic texts is proposed. The interaction of methodological procedures of these scientific approaches is carried out using the example of the opera by P.I. Tchaikovsky’s *The Queen of Spades*, staged by G. Wieck and set designed by R. Hudson

Духовное бытие произведения искусства невозможно без процесса интерпретации. Каждый новый интерпретатор задает тексту свои вопросы, каждое новое прочтение (исполнение, постановка) высвечивает в произведении разные аспекты содержания, выявляет новые грани смысла, порождая порой весьма широкий смысловой диапазон трактовок. Подобная множественность интерпретаций – свидетельство онтологической неисчерпаемости всякого художественного произведения, являющего собой разомкнутую смысловую систему.

«Плюрализм интерпретаций» (П. Пави), допускающий феномен существования различных, но при этом часто равно убедительных прочтений, во многом обусловлен творческим характером художественной деятельности интерпретатора, неповторимостью и индивидуальностью процесса и результата. Именно такую

интерпретацию исследователи определяют как художественную, наиболее многогранно проявляющуюся в сфере искусства. В рамках герменевтической философской традиции художественная интерпретация понимается нами как сложное взаимодействие процесса воссоздания авторского смысла (смысловосоздания) и актуализации собственных смысловых интенций интерпретаторов (смыслопорождения).

Интерпретация музыкально-сценического произведения, каковым является опера, имеет свою специфику, связанную с синтетической природой жанра. Все большую актуальность приобретают исследования, в которых опера рассматривается не только в аспекте анализа музыкальной партитуры, а как особый синтетический жанр, изначально ориентируемый на комплексное сенсорное восприятие при театрально-сценической реализации. Тогда предметом восприятия (и, соответственно, последующего анализа) является целостный *сенсорный образ оперы-спектакля* – слышимый, видимый, понимаемый.

Такой подход позволяет нам несколько иначе осмыслить специфику художественной интерпретации в опере. Отличительной чертой такой интерпретации может быть признан ее неоднородный, «полифонический» характер, обусловленный объединением нескольких видов интерпретации. Музыкально-нотная партитура в таком случае предстает как результат осмысления композитором и либреттистом вербального первоисточника (*композиторская интерпретация*). Звуковой образ оперы-спектакля рождается в результате исполнительской деятельности дирижера, музыкантов оркестра, певцов (*исполнительская интерпретация*). Зрительный образ правомерно рассматривать как объективацию процесса «перевыражения» режиссером, актерами-певцами, сценографами актуальных для постановщиков смысловых мотивов оперной партитуры (*постановочная интерпретация*). Подобная поэтапная многоуровневая интерпретация отражает сложный процесс создания оперы-спектакля, фиксации понятого и вновь рожденного смысла невербальными средствами – с помощью звука (музыкальный ряд), цвета, линии, формы, света (сценография), жеста, пластики, мимики (сценическое поведение актеров).

Рассматривая в данной статье взаимодействие вербального, музыкального и сценографического рядов в опере-спектакле

в аспекте художественной интерпретации, мы ставим задачу найти основания возможности различных смысловых вариантов «пускового» авторского текста на всех этапах создания синтетического художественного текста (каковым и является опера), а также определить смыслообразующие механизмы, которые «скрепляют» синтетическое целое, реализуют в процессе поэтапной интерпретации художественный синтез в опере-спектакле.

Решение поставленных задач актуализирует обращение к комплексной методологии исследования и к интеграции различных научных подходов. Значительным потенциалом, на наш взгляд, обладают научные стратегии, изучающие художественные тексты как открытые системы, характеризующиеся многовариантностью альтернатив, динамичностью, взаимодействием упорядоченных и спонтанных процессов. Также особо отметим те научные подходы, которые ориентированы на поиск смыслопорождающих кодов в художественных текстах различной языковой природы.

В первом случае результативным видится применение *синергетического* научного подхода. В его рамках представление об опере (синтетическом художественном тексте) как об открытой системе, обладающей признаками самоорганизации, позволяет приблизиться к осмыслению некоторых закономерностей в изменении (перестройке) смысловых конструкций исходного текста во вновь порожденных его интерпретациях на всех этапах создания оперы – и композиторском, и постановочном. Как мы будем стремиться показать в последующем анализе, константные, замкнутые смыслы литературного первоисточника (или музыкальной партитуры), закрепленные в семантических единицах, конструкциях, приемах письма и выявленные путем «погружения» в иной исторический и культурный контекст, в процессе своей актуализации в индивидуальной (неповторимой) системе координат художественного сознания интерпретатора (композитора и/или постановщика), как представляется, могут менять свои структурные функции, способствуя «раскачиванию» исходно устойчивой смысловой конструкции. Данный процесс, полагаем, может происходить следующим образом. В строго иерархичной, детерминированной автором смысловой структуре текста семантические узлы («сгустки смысла»), образуемые на условном (потенциальном) пересечении смысловых векторов (линий, связей), могут в процессе

интерпретации с большой долей вероятности смещаться с центра смысловой конструкции на ее периферию, и наоборот. «Раскачка системы» может происходить в процессе переакцентировки периферийных и центральных смысловых узлов текста, реальных, потенциальных и свободных семантических точек-пересечений⁴³. Указанный процесс, на наш взгляд, может способствовать выявлению «невыразимых», «неочевидных» смысловых компонентов, коннотаций, глубинных, «спящих» смыслов, имплицитно присутствующих в интерпретируемом тексте. В этом случае синергетический подход позволяет исследовать стратегию художественного творчества, объективировать наблюдения за динамикой смыслопорождения, приблизиться к осмыслению предпочтений выбора смысловых возможностей текста в процессе интерпретации.

Привлечение же *синестетического метода* анализа может позволить анализировать процессы и результаты невербального смыслового «перевыражения» на языковом уровне сложного синтетического текста. При создании оперы и на композиторском этапе, и на этапе постановки задействовано несколько различных сенсорных модальностей, и в смысловых системах субъектов интерпретации происходят весьма активные обмены между вербальными и невербальными концептами в их внутренней речи. Принято считать, что такая речь состоит из непроизносимых «бесзвучных слов», «невидимых жестов», а потому представляет некую универсальную форму, с которой возможны переводы на все другие языки⁴⁴. Указанные обмены между вербальными

⁴³ Понятие реальных, потенциальных и свободных семантических узлов (фокусов) заимствовано нами из работы Ю. Нигматуллиной. Реальными фокусами исследователь определяет устойчивые, инвариантные семантические узлы, детерминированные автором в соответствии с контекстом его времени. Потенциальные фокусы, будучи неустойчивыми, являются иновыражением реального фокуса, расширяют и углубляют его значение. Свободные фокусы, как предполагает автор научной концепции, находятся в оппозиции к реальным, а потому воспринимаются как «случайные», не имеющие непосредственного отношения к основному фокусу. Именно актуализация последних в качестве параметров порядка, по мнению исследователя, приводит к кардинальному переосмыслению произведения [11, с. 24–25].

⁴⁴ Сошлемся на такое понимание внутренней речи в исследовании Н. Коляденко [8, с. 41], развивающей теоретические положения отечественного лингвиста Н. Жинкина [6].

и невербальными концептами, по-видимому, способны «переводить» вербальный код в звуковой (как способ воплощения музыкально-знакового компонента текста). В свою очередь, в процессе понимания смыслового потенциала текста постановщиками воспринятый концепт способен перекодироваться в предметно-изобразительный код (как способ реализации сценографического ряда оперного спектакля), в двигательно-пластический код (как способ реализации сценического поведения актеров).

Основной предпосылкой для такого кодового перехода современное искусствознание определяет синестезию. В ракурсе избранной проблемы особое значение приобретает исследование синестетичности как специфического проявления невербального мышления, образуемого на пересечении различных чувственных модальностей (слуховой, визуальной, тактильно-кинестетической) [3, с. 119]. Представляется, что синестетичность является одним из важнейших механизмов формирования невербальной концептуальной системы субъектов интерпретации в процессе возникновения сложного синтетического целого в оперном жанре, создавая предпосылки для кодовых переходов между рядами оперы-спектакля – вербальным, музыкальным, пластически-сценическим, сценографическим. Указанный процесс основан на «синестетической перекодировке модальностей, в процессе которой происходит взаимное невербальное «перевыражение» информации» [8, с. 318].

Интеграция синергетического и синестетического научных подходов дает нам методологический инструментарий для понимания механизма интерпретации. Выскажем гипотезу, что невербальный концепт, определяемый нами как инструмент анализа смысловой перекодировки между рядами в процессе художественной интерпретации, как «пучок перекрещивающихся смыслов» [10, с. 95] (синестетический аспект), можно сопоставить с семантическим узлом смысловой конструкции текста. Думается, что в процессе интерпретации в целостном концептуальном пространстве текста по принципу синергетической переакцентировки происходит изменение функций таких смысловых узлов (невербальных концептов) – центральных, устойчивых, периферийных, оппозиционных, неочевидных, свободных, неожиданных, «случайных». Такое переосмысление функций, как полагаем, способствует переходу из устойчивого («замкнутого»),

детерминированного) состояния текста к неустойчивому, открытому – для актуализации (переосмысления, понимания) в новом варианте смысловой структуры на одном из этапов интерпретации в опере.

Рассмотрим высказанную гипотезу, основанную на интегративной исследовательской стратегии двух научных подходов современного искусствознания – синергетического и синестетического, на примере оперы П. Чайковского «Пиковая дама» в постановке Г. Вика и сценографии Р. Хадсона, представленной на Глайндборнском оперном фестивале в 1992 году.

Опера П. Чайковского «Пиковая дама» остается одним из самых загадочных театрально-сценических произведений, неоднозначных для научного осмысления и художественного прочтения. Она, по мнению М. Раку, одна из немногих опер, которая в дополнение к своим прежним смыслам активно «вбирает» в себя коннотативное воздействие культурных, философских, социальных и других установок (концепций, смыслов) каждой новой эпохи, перестает укладываться в ранее отведенные ей параметры, методологические схемы, не удовлетворяет прежним толкованиям [12, с. 9]. Объяснение смысловой вариативности, равноубедительности различных научных и художественных прочтений оперы следует, на наш взгляд, искать в повести А. Пушкина. Лаконизм его прозы, особые сюжетные пропорции данного текста, дефицит сюжетной информации, обуславливающий невозможность смысловой определённости, породили различные аксиологические мнения – от ахматовского восклицания «Как „Пиковая дама” сложна! слой на слое!»⁴⁵ до категоричного «„Пиковая дама” – это вызов интерпретаторам» (В. Шмид: [18, с. 103]). Смысловая структура пушкинского текста, по признанию некоторых исследователей, руководствуется логикой парадокса, понимаемого как «опрокидывание» и замедление понимания, как резкая смена точек зрения, выход за пределы обычного, ожидаемого понимания [17; 16, с 41]⁴⁶. Сюжет построен так, что читатель не может отличить сюжетно значимые элементы

⁴⁵ Цит. по: [4, с. 39]

⁴⁶ Вспомним комментарии Графини в единственном ее разговоре с Германном относительно тайны трёх карт («Это была шутка»), опрокидывающую прежнее понимание смыслового мотива этой тайны, раскрытой ранее в других смысловых ключах – анекдотическом, фантастическом, психологическом, бытовом.

от побочных и вспомогательных [15, с. 93]⁴⁷. Смысловая структура повести, говоря современным языком, подвижна как трансформер, амбивалентна, легко переворачивается (относительно избранной оси), меняя силовые линии смысловой конструкции на противоположные.

Так, в частности, Ю. Лотман, исследуя тему карт и карточной игры в повести Пушкина, отмечает амбивалентность ее смыслов, объясняя это взаимоналожением двух противоположных и равноправных вариантов смысловой структуры (сюжетных моделей), связанных с философским осмыслением роли случая (случайного, непредсказуемого). Миру обыденной светской жизни – упорядоченному, предсказуемому – противостоит хаотический мир иррационального, случая, игры, который побеждает, нарушая планы людей и приводя к катастрофе (Германн⁴⁸, порвавший с миром расчета, порядка, сходит с ума⁴⁹, графиня умирает). Противоположный вариант смысловой модели (по Ю. Лотману) позволяет Пушкину (и его интерпретаторам) осмысливать бытовой мир, составляющий «внутреннее пространство» культуры, как переупорядоченный, лишенный гибкости, механичный, мёртвый, а вторжение случая – как способ его оживления, внесение элемента альтернативы, непредсказуемости, не приводящий, однако, к преодолению костного автоматизма, бездушного порядка. По мнению Ю. Лотмана, в повести «мир, где всё хаотически случайно, и мир, где все настолько омертвело, что „событию” не остается места, просвечивают друг сквозь друга» [9, с. 395].

Сходная точка зрения на причину герменевтической привлекательности повести А. Пушкина принадлежит и В. Шмиду, который размышляет о сопряжении в ней двух взаимоисключающих мотивировочных систем – реалистической и сверхъестественной (фантастической), сопряжении, способном объяснить все главные смысловые мотивы текста двумя разными способами. Однако

⁴⁷ Данное наблюдение сделано Е. Хаевым относительно пушкинского «Евгения Онегина» [15], но весьма актуально и для «Пиковой дамы».

⁴⁸ Отметим, что написание в нашей работе фамилии Германн и имени Герман будет соответствовать своему написанию в повести Пушкина и либретто оперы Чайковского.

⁴⁹ Напомним, что в христианской традиции безумие уподобляют смерти – как смерти духа.

ни один из способов, по мнению исследователя, не является равноубедительным с художественной точки зрения; объяснение спорных эпизодов, событий, моментов текста с позиции лишь одного из способов оставляет непонятные моменты. По нашему мнению, создается впечатление, что текст Пушкина сопротивляется сомнительной однозначности объяснений, стремлению замкнуть смысловую структуру, ее жесткой центрации, фиксации абсолютного (устойчивого) смысла. Другими словами, пушкинская повесть выявляет признаки открытой нелинейной системы, которую можно осмыслить и описать в категориях синергетики.

Именно такая подвижность смысловой структуры повести, ее скрытая парадоксальность, сложность в выявлении (классификации) центральных и периферийных смысловых узлов, по всей вероятности, и стала предпосылкой для ее кардинального переосмысления братьями Чайковскими (либретто и музыкальная партитура), «фантазирования на тему», предложенную Пушкиным. Композиторская интерпретация в опере «Пиковая дама», как представляется, демонстрирует одну из пограничных (относительно свободных) форм работы интерпретатора с исходным авторским текстом, далеких от признаков атрибутивных форм прочтения текстов культурной традиции и сближающих ее с современными опытами художественной практики. Выражаясь языком постнеклассической науки, можно сказать, что Чайковский нарушает традицию осмысления, ориентируясь не на повтор-узнавание, а на обновление-различие, активизируя ситуацию диалога, центрируя подвижную смысловую структуру текста Пушкина и осуществляя на ее основе новую смысловую сборку. Вместе с тем, он сохраняет внутренний механизм первоисточника, его художественно-концептуальную целостность, не нарушая границ вариативного осмысления, заданных семиотическими и синестетическими кодами вербального текста. Как мы будем стремиться показать, многие новые (точнее, кажущиеся таковыми) смысловые мотивы партитуры присутствуют в глубинных уровнях смысловой структуры повести Пушкина, «ожидая» своего будущего осмысления.

В пушкинской повести, как уже отмечалось, на роль реальных, семантически значимых для смысловой структуры текста претендуют два равнозначных уровня – социально-исторический,

тесно связанный с психологическим, и мистический, иррациональный, в которых фокусируются (концентрируются) наиболее устойчивые смысловые узлы. В роли потенциальных смыслов, углубляющих понимание устойчивых смысловых мотивов, выступает мифологический, глубинный смысловой уровень. Пушкин исследует социально-психологический феномен такого состояния сознания, когда человек способен убить в себе «сильные страсти» и «огненное воображение» ради богатства, ради капитала как цели и смысла жизни. По образному выражению М. Бонфельда, Германн – первая «мертвая душа» в русской действительности и литературе [2, с. 82]. Смерть души пушкинского Германна произошла еще до начала повести. Тот, чей профиль «удивительно напоминает профиль Наполеона», кто ради цели готов на многое, не способен любить. Вместе с тем, в тексте Пушкина «разбросаны» множественные оговорки, неожиданные смысловые повороты, связанные с внутренней противоречивостью личности Германна, имманентно присущим ему стремлением к любви и счастью, подавляемым ради меркантильной цели. Эти авторские оговорки, скрытые намёки на возможно отсеченные Пушкиным потенциальные варианты смыслового развития, можно осмыслить как «сигналы текста», словно взывающие к диалогу, как векторы последующего (будущего) смыслового развёртывания. Обозначим некоторые из них: момент выбора Германном направления пути между лестницей, ведущей в спальню к Лизе, обозначенного писателем выразительным многоточием⁵⁰, и спальней графини (III глава повести); пылкий эпистолярный стиль в письмах к Лизе, быстро сменивший дежурные объяснения в любви, заимствованные из немецкого романа, и многое другое.

Для склонного к эмпатии Чайковского, творчество которого характеризуется ярко выраженной экзистенциальной направленностью, значимыми становятся психологический и ирреальный смысловые уровни. Исследование социального явления наполеонизма, «гипертрофированный педантизм» обрусевшего немца⁵¹,

⁵⁰ Обратим внимание: смысловой посыл, подхваченный Чайковским, реализован во 2-й картине оперы.

⁵¹ М. Бонфельд, которому принадлежит данное образное выражение, обращает наше внимание на тот факт, что после видения призрака Графини педантичный немец сел к столу и записал свое видение [2, с. 82].

его подчеркнутая антиромантическая, не близки личности композитора, его художественному *credo*, а потому переводятся в статус периферийных, неустойчивых смысловых узлов новой смысловой структуры (социальный статус Елецкого, богатство Лизы-наследницы, любовь Германа к Лизе, не отягощенная знанием о ее социально-финансовом положении и др.). Чайковский сопереживает Герману, «оживляет» его душу, нарушая хронотопическую линейность фактуально-событийного слоя пушкинского текста, «поворачивая время вспять», смещая хронологические координаты знакомства с Лизой, возвращает его душе способность любить, дает шанс, возможность указанного М. Бонфельдом выбора между двумя системами ценностей – духовной и утилитарной, материальной [2, с. 83], осуществляя тем самым синергетическое вмешательство в смысловую структуру и формируя на ее основе новый порядок.

В художественном сознании композитора при формировании синестетической модели будущего текста акцентируется динамика психологического (и психического) состояния персонажей, процесс «омертвления души» (М. Бонфельд), потери способности любить. Программируется подвижность семантических акцентов первоисточника, их взаимозаменяемость при смене смысловой «точки отсчета», противоречивое двуединство трактовки образов, событий, смысловых мотивов пушкинского текста, получившая аудиальную перекодировку в музыкальной партитуре в сложнейшей и мастерски воплощённой целостной музыкально-симфонической концепции оперы⁵². В свою очередь, композиторский текст содержит в свёрнутом виде потенциальную модель своей последующей, театрально-сценической перекодировки. Постановщики, осуществляя в процессе интерпретации свою переакцентировку смысловой структуры, созданной на этапе композиторского прочтения, осуществляют его «перевод» на язык других видов искусства, реализуют свой «диалог модальностей» в вариативных границах, задаваемых сигналами музыкальной партитуры.

На *этапе композиторской интерпретации* ведущей предпосылкой, определяющей направление для развертывания Чайковским смыслового варианта средствами музыкальной партитуры

⁵² Предваряя последующий анализ музыкальной партитуры, напомним наиболее значимый для музыкальной драматургии феномен смысловой трансформации темы любовного ариозо Германа в зловещую тему трёх карт.

в процессе невербального перевыражения, является полимодальность вербального образа пушкинского текста, которая содержит потенциальную возможность межчувственной расшифровки. Одним из центральных смысловых мотивов повести, как полагаем, следует определить навязчивую идею Германа об обогащении. Находясь во власти наваждения, он легко «переступает» запретную грань, отделяющую реальность от мистического мира, где властвуют иррациональные законы, выражает готовность «взять грех на свою душу». В смысловую орбиту вербального образа вовлекаются такие эмоциональные смысловые компоненты, как страх, тоска, страсть, мистический ужас⁵³. Пушкинский текст изобилует прилагательными, характеризующими «сильные страсти и огненное воображение» героя⁵⁴. Итогом стремительного разлада с реальностью становится фраза «Германн сошел с ума», дважды повторенная в финальном разделе повести⁵⁵.

Так в концептуальной системе пушкинского текста неразрывно переплетаются смысловые мотивы страха, дьявольского наваждения, мистического ужаса и порожденных им инфернальных

⁵³ Обратим внимание, что вербальный концепт «страх», как показано в исследовании Ю. Степанова, находится в одном концептуальном поле с другими константными понятиями русской культуры. Осмысливая философский и литературный дискурс, Степанов отмечает, что внутренняя форма концепта «страх» близка духовному, экзистенциальному состоянию таинственного страха человека перед самим бытием. Этимологический анализ выявляет единство концептов «страх» и «страдание», «страсть» в славянских языках. В свою очередь, христианская традиция углубляет смысловые составляющие концепта страх как «Страха Божьего», т. е. «благочестия, боязни греха» (по В. Далю). Ю. Степанов подчеркивает нерасторжимую связь страха с концептом тоски, выявляя близость значений в различных языках: стеснение, сжимание (лат.), страх, узкий (нем.), узкий, тесный, утесняющий (рус.), нездоровье, болезнь (др.-рус.), страх, тревога (совр. франц.). Тоска-страх понимается С. Кьеркегором как тоска-страх перед своим «Я», перед своей реакцией на ситуацию, грозящей извне изменить жизнь человека, Ж. Сартром, вслед за М. Хайдеггером, – как осознание своего собственного будущего в его модусе не-бытия, смерти. Такие представления усиливают смысловые коннотации концепта «тоска» как «страха перед существованием» [13].

⁵⁴ Примером может служить многочисленное привлечение прилагательного «ужасный» (проигрыш, горе, грех, истина и др.) и его глагольных форм («ужасала потеря тайны»).

⁵⁵ В сцене карточной игры (реплика Нарумого – еще только предположение) и в заключении повести (констатация факта).

образов, смерти, рока, безумия. Данный сложный полифонический вербальный образ, свёрнутый во внутренней речи поэта, приобретает, на наш взгляд, признаки *невербального концепта*, который без существенных смысловых потерь не может быть вербализован каким-либо одним понятием. Однако для облегчения методологических процедур анализа оперного синтеза, осуществляемого в данной статье, сведём смысловой диапазон невербального концепта к ключевому понятию «безумие», который фокусирует на себе разнонаправленные смысловые потоки и является, на наш взгляд, смысловой доминантой оперной партитуры П. Чайковского и избранной для анализа сценической постановки Г. Вика.

«Разворачивая» в тексте данный концепт, образуемый, как уже отмечалось, на пересечении аудиальной, визуальной и других модальностей, Пушкин использует множество выразительных приемов, которые становятся для композитора и постановщиков векторами в процессе последующей перекодировки невербальных смысловых импульсов в музыкальном и сценографическом рядах оперы-спектакля. Так, трансформация образов в сознании Германа отмечена неожиданными визуальными метафорами («тройка цвела перед ним в образе пышного грандифлора, семерка представлялась готическими воротами, туз огромным пауком»). Заданный невербальным концептом пушкинского текста, прием образной трансформации впоследствии становится определяющим для композитора в процессе смыслового перевыражения и реализуется в звуковом коде на уровне музыкально-тематического развития. Одним из ярких примеров его использования является образно-смысловое «преломление» в сознании Германа темы его лирического ариозо из 1 картины («Я имени ее не знаю») в зловещую тему трех карт. Однонаправленным можно определить и прием «преображения» музыкально-выразительных средств темы трех карт в целотоновый интонационный комплекс призрака графини – холодный, лишенный «теплых», чувственных вводно-тоновых сопряжений. Такой прием, в свою очередь, способствует возникновению целого «шлейфа» межчувственных ассоциаций.

В ряду других характеристик вербального образа, определяемых невербальным концептом безумия, следует отметить смещение этических, временных и визуальных координат в сознании героя. Оно «просматривается», в частности, в сцене объяснения Германа

с Лизой, зеркально отражающей композиционную структуру предшествующей ей сцены в спальне графини, а также в строении IV главы повести, нарушающей линейную логику хронотопа. Потеря «центростремительных тяготений» рационально-структурированного сознания Германа, спутанность логических связей (признак бреда, безумия), броско обозначенная Пушкиным как «беспорядок необузданного воображения», зафиксирована в тексте, в том числе, многочисленными алогизмами («трепетал как тигр», «свеча темно горела» и др.). Полагаем, что такие сигналы текста предопределяют поиск интермодальных соответствий в музыкальных и визуальных образах на следующих этапах интерпретации.

Сложная система фонетической организации, акцентирование звучания слова, многочисленные приемы аллитераций пушкинского текста также содержат подспудные синестетические координаты, стимулирующие процесс перекодировки невербального концепта в звуковой код партитуры. Воспринятые Чайковским звуковые сигналы вербального текста в сцене напряженного ожидания Германом графини в ее спальне («он услышал дальний стук кареты», «стук опускаемой подножки») находят воплощение в «сухом перестуке» деревянных духовых (*staccato* фаготов). Активность волевого ритмического мотива трех карт, агрессивность, наступательность восходящего движения «секвенций-анapestов» (Б. Асафьев) осмысливается как музыкальный эквивалент вербального образа карточной игры, имеющего в тексте Пушкина отчетливые координаты аудиальной модальности. «Спрессованное» сочетание артикулируемых согласных, тревожащих слух, аллитерационные повторы «рычащих, «гремящих» звуков воплощают треск выравниваемых карточных колод, шум тасуемых карт, звон монет («**три верные карты**», «**три карты сряду**», «**пригрезившиеся**» во сне «**груды червонцев**», которые Герман «**выигрывал беспрепятственно**», «**загребал ... золото**»). Звучание слова во многом программирует и тембровое решение аудиального образа.

Но то, что для Пушкина является развязкой, итогом вызова, брошенного героем судьбе, для Чайковского становится точкой отсчета. Смысловой мотив безумия, «„внутренней атаки” психики Германа мыслью о трех картах» [19, с. 75], подхвачен уже с первых картин оперы и усилен в либретто: «что это – бред?», «безумец»,

«эта мысль сведет меня с ума», «а если тайны нет, и это бред моей больной души?».

Синестетический механизм ассоциирования формирует во внутренней речи Чайковского звуковую форму невербального концепта. По закону рассмотренного ранее *общего эмоционального знака*⁵⁶, художественное сознание композитора осуществляет подбор ассоциативных элементов, «созвучных» смысловому ядру концепта. Его интонационно-звуковая форма получает реализацию в динамике сквозного развития, которое основано на сложном взаимодействии и взаимопроникновении двух ведущих музыкально-выразительных комплексов оперы – сферы трех карт, в процессе развития выявляющей все большее сходство с темами рока, судьбы, имеющими inferнальную окраску, и сферы любви, стремления к счастью. Актуализация в опере жанровых признаков психологической драмы, в сравнении с литературным первоисточником, поэтапно фиксирует процесс потери Германом душевного равновесия, смещая его к началу действия. Предчувствие обреченности, по мнению Б. Асафьева, содержит уже экспозиционная мелодическая характеристика Германа [1], направляющая слуховое восприятие в визуально-пластическую плоскость: хроматически изломанная, затрудненная в подъеме и диатонически сглаженная, «скользящая» на спаде мелодическая линия; стонущий мотив, «обрастающий» звуковыми повторами, «спотыкающимися» синкопами; нервная пульсация ритма (косвенная характеристика Германа в партии Томского). Звуковую перекодировку концепта, отражающую сдвиг в сознании героя в эпизоде с насмешками Сурина и Чекалинского (сцена бала), воплощает новый комплекс музыкально-выразительных средств: «мотивы-мысли разорваны, мелодические фразы переданы оркестру, речитативы отрывисты и, так сказать, вспыльчивы – беспокойство царит и в ритмике: нигде нет опоры, кроме как в назойливых выступлениях ниспадающей линии припева – лейтмотива о картах» [1, с. 342]. Такая звуковая форма концепта, с одной стороны, «подхватывает»

⁵⁶ Напомним, что закон общего эмоционального знака позволяет в процессе создания художественного образа или его восприятия осуществлять отбор элементов не по рациональным признакам, а по единому аффективному тону или центру притяжения.

и углубляет смысловые мотивы вербального текста, с другой, как уже отмечалось, – содержит предпосылки для поиска межчувственных соответствий в визуально-сценических образах.

Чайковский, экономно используя музыкальный материал, мастерски реализует в опере метод симфонического сквозного развития. Основа его работы с материалом – разработочное развитие, сопоставимое с трансформацией, «лепкой», преобразованием «звучащего вещества» (определение Б. Асафьева), представляющего в музыкальной партитуре в различных соотношениях – «превращениях, истаиваниях, возрождениях в новом облике, разворачивании, сжатии» [там же, с. 349], развитие, формирующее бесконечное множество музыкально-смысловых вариантов исходного выразительного комплекса. Можно предположить, что такое преобразование звукового образа является отголоском, своеобразным «отзвуком» образно-визуальной трансформации, представленной в пушкинском тексте (игральных карт – в причудливые фантазии, образа кормилицы – в призрак графини, пиковой дамы – в Старуху и др.). Подобная работа со звуковой материей, музыкальными элементами, в «эмбриональном виде» представленными в теме трех карт (Б. Ярустовский), может быть осмыслена и как звуковая перекодировка концепта «безумие», который современная концептология рассматривает как одно из проявлений хаоса – хаоса внутри человека, порождающего образ мрака, темноты в его сознании [5].

Однако в ракурсе нашего анализа актуализацию приобретают не только негативные, разрушительные смысловые составляющие понятия «хаос». Становятся значимыми представления о нем как о некоей животворящей субстанции, вызывающей ассоциации с синергетическим «креативным хаосом» начальной стадии творческого процесса, с праматерией художественного творчества, из которой рождаются образы, темы, линии, формы. В этом смысле обращают на себя внимание пластичная трансформация «звучащего вещества» музыки Чайковского, смешивание и «густое» переплетение элементов музыкальной ткани, множественные переходы «от раздробленного, дифференцированного звучащего материала к его восстановлению, к концентрации» [1, с. 359]. Отражающие образное развитие и смысловую трансформацию, они могут быть осмыслены как «сигналы текста», предопределяющие поиск интермодальных соответствий

в визуальных образах сценографического ряда, с использованием языковых средств пластических видов искусства.

Перевыражение *сценографами* глайндборнской постановки «Пиковой дамы» указанных смысловых импульсов в пространственно-пластический код спектакля порождает тревожный, динамичный визуальный образ: хаотическое переплетение на плоскостных поверхностях декорации спутанных линий, точек, пятен, росчерков, сливающихся в плотную густую темноту-глубину к центру визуальной композиции и разреженных, резко прочерченных на «периферии» зрительного пространства. Такое сценографическое решение стало возможным благодаря статичной световой проекции графического рисунка-изображения на чистый световой фон трехмерного пространства сценической коробки.



Сцена в спальне Графини
4 картина оперы П. Чайковского «Пиковая дама»
в постановке Г. Вика – Г. Хадсона

Оно является, как нам представляется, визуальной перекодировкой невербального концепта безумия, хаоса иррационального, страха и ужаса перед неизбежным⁵⁷. Выскажем предположение,

⁵⁷ Подобный визуальный образ, как полагаем, в трактовке исследователей, работающих в области музыкальной графики, можно отнести к «психограммам», «экспериментам переживаний» [20, S. 17], которые «оказывают по закону общего эмоционального знака столь характеристичное действие своей формой и красками, что из них можно установить существенные черты музыки» (Г. Зюндерман; цит. по: [8, с. 290]).

что «звучащее вещество» музыки при помощи пластики света «переплавляется» в «пластическое вещество» светотени. Близкое понятию «звучание пластики», предложенному Н. Коляденко для актуализации межчувственных особенностей невербального мышления в его двигательно-пластических проявлениях [8, с. 320], оно может, на наш взгляд, быть определено как «звучание светотени».

С одной стороны, такое определение, как представляется, выявляет глубинные интермодальные соответствия между световыми, звуковыми и кинетическими компонентами невербального концепта. Пластика светотени, в частности, определяет линейно-двигательные пластические характеристики графических и мелодических линий-движений, подобных кинетическим жестам, в данном сценографическом образе как будто «остановленных» фотографической вспышкой, запечатленных в статике как потенциальной динамике. Примером могут служить экспрессивные ломаные линии – как преломление в зрительной модальности пронзительно-визгливых тиратных «росчерков молний» у высоких деревянных духовых в сцене появления призрака графини.

С другой стороны, определение «звучание светотени» вовлекает в свою смысловую орбиту и другие характеристики музыкального звучания – динамику (*fortissimo* густых теней – *pianissimo* легких световых контуров), фактуру (интенсивность туттийного звучания – густота светотени), тембровое решение и тембровую драматургию (густые низкие регистровые характеристики – насыщенная темнота, глубина тени). Так, в частности, сценографическим приёмом «отражения» временной организации музыкального звучания может быть осмыслена неравномерная «пульсация» пятен и линий, которая воспринимается как визуальная перекодировка нервного метроритмического рисунка партитуры.

Невербальный концепт безумия Германа, спровоцированного участием иррациональных сил в его судьбе, «притягивает» во внутренней речи композитора такие музыкально-языковые средства, которые символизируют потерю устойчивости в сознании героя («расчета, умеренности, трудолюбия»). Воплощенные Чайковским в звуковом коде посредством сложного музыкально-гармонического комплекса, они, в свою очередь, имплицитно содержат синестетические координаты будущего зрительного образа. Сценографическое решение постановки Г. Вика отражает нарушение визуальных

координат, искажение симметрии геометрического пространства. Основу декорации составляет покосившаяся, накренившаяся сценическая коробка (представляющая то комнатой, то садом, то залой), потерявшая точку опоры, силу ровной, устойчивой вертикали.



Сцена «Летний сад»

1 картина оперы П. Чайковского «Пиковая дама»
в постановке Г. Вика – Г. Хадсона



Сцена «Комната Лизы»

2 картина оперы П. Чайковского «Пиковая дама»
в постановке Г. Вика – Г. Хадсона

Представляется, что такое решение может быть осмыслено и как визуализация гармонического компонента звукового кода концепта: потери тонально устойчивых координат в увеличенных ладах, нарушения функционально-логических связей в эллиптических последовательностях неразрешенных доминант, участвующих в гармонизации дважды увеличенного лада (секвенции лейткомплекса трех карт). Визуально-пластическому образу синестетически соответствует и накопление доминантовой напряженности в протяженных органных пунктах, повышение «градуса напряжения» в динамике усложнения их гармонической организации, использование увеличенного трезвучия, имеющего интермодальную характеристику «распахнутого», «развернутого», и др.

Следует заметить, что привлечение Чайковским гармонического комплекса симметричных ладов не разрушает целостной тональной организации музыкального материала оперы. Такое сложное сплетение центростремительных («цементирующие» тонально-функциональные связи) и центробежных («размагниченность» увеличенных ладов) сил-движений находит перевыражение в потенциальной динамике «остановленного мгновения» визуального образа: разлетающиеся в разные стороны линии-брызги, «расплескивающие» темную густоту тени и «уплотненная слепота» (выражение Г. Абрамова) центра, скрытого где-то в глубине, затягивающая восприятие в воронку зияющей черноты, мистического мрака. Оттуда приходит призрак Старухи, туда исчезает Лиза (сцена «У Канавки»).

Мистический мир, посланником которого становится графиня, в постановке представлен как мир Зазеркалья – перевернутая проекция как аллегория перевернутого мира, его привычных ценностей. На потолке комнаты Германа («В казармах») и во всех последующих, заключительных сценах оперы зеркально отражается тень-призрак кресла-скелета (как символа смерти), на котором сидела графиня, отсутствующего в тот момент на сцене. Такое решение воспринимается как реализация в предметно-изобразительном коде смысловых интенций вербального и музыкального рядов оперы. Это – и зеркальная композиция формы IV главы повести Пушкина, и смысловой мотив-перевертыш «молчащая живая Старуха (в сцене смерти) – говорящий призрак», и зеркально

отраженная образная метаморфоза темы ариозо-мечты о Лизе, превратившаяся в тему трех карт, и другие приемы мотивно-смыслового преобразования, отмеченные нами ранее.

Художественное сознание Чайковского, «разворачивая» в партитуре невербальный концепт безумия, мистического ужаса, осуществляет по закону общего эмоционального знака подбор тембрового колорита музыкального ядра указанного концепта. Иррациональное «проглядывает» в использовании темных густых тембров кларнета, фагота, бас-кларнета, особых приемов исполнения, порождающих разнообразие «колющих», «шуршащих», «острых» звучаний деревянных духовых. Поиск постановщиками в цветовом коде концепта интермодальных соответствий регистровой глубине их звучания, необычным дублировкам, создающим особую интенсивность, насыщенности зловещего тембрового колорита, приводит к выбору черного цвета – цвета мрака, смерти, молчанья, тишины (по В. Кандинскому)⁵⁸, имеющего в европейской культурной традиции трагическую семантику и входящего в семантический спектр (зону) *h-moll* – основной тональности оперы.

Внутренне динамичный, пульсирующий свето-цвето-пластический визуальный образ, не изменяя общего «внутреннего звучания» невербального концепта, вместе с тем расставляет свои смысловые акценты. Хаос графического переплетения, сгусток пластических форм и линий вызывает ассоциации с автографами творца (Пушкина? Чайковского?), нервными росчерками пера, брызгами чернил, фрагментами черновиков, перепутанными линейками нотного стана, густо зачеркнутыми, плотно заштрихованными потенциальными (нереализованными) вариантами текста.

Актуализируя синергетический аспект анализа оперы Чайковского, отметим, что такое осмысление визуального образа становится особенно рельефным в 5 картине оперы – сцене чтения Германом письма Лизы. Она содержит намек на возможность

⁵⁸ Черная краска в литературных работах художника В. Кандинского понимается как «самая беззвучная краска, как мертвое ничто», «нечто погасшее, как сожжённый костер», как «некое ничто без возможностей, как вечное молчание без будущего и надежды», «нечто бездвижное, лежащее за пределами восприятия всех событий и мимо которых проходит жизнь» [7, с. 44].

другого развития событий, неосуществленную реализацию (воплощение) потенциальных смыслов, отвергнутых Пушкиным и М. Чайковским, на возврат к точке *ветвления смысловой структуры* (точке бифуркации), как если бы искушение тайной было преодолено. Кроме того, такая визуально-графическая проекция, на наш взгляд, может способствовать выявлению глубинных экзистенциональных связей творца со своим произведением, реализовать его потребность в анализе собственных страхов, страстей, волнующих его проблем посредством художественного текста.

Другим потенциальным смысловым мотивом партитуры, актуализированным постановщиками в сценографическом ряду оперы-спектакля, становится Петербургский миф, в рамках которого город Петра предстает мистически-зловещим, тёмным, пугающим. Хаотические «росчерки» линий, абстрактные пластические формы на декорационном заднике в 1 картине («В Летнем саду») и в сцене «У Канавки» легко трансформируются в восприятии в изломанные, переплетенные ветки деревьев зимнего Петербурга. Они будто делятся, «продолжаются» в них, «втягивая» в зону синестетического восприятия аудиальные координаты концепта («постукивают деревянные духовые словно ломаные сухие ветки» [1, с. 345]). Лаконичная цветовая палитра сценографического ряда, причудливые тени, оттенки серого как варианты черно-белой графики рождают визуальные ассоциации с зимними «внекрасочными» (Б. Асафьев) контрастами Петербурга – «черными стволами, снежной пеленой, давящей тяжестью гранитных масс и четкостью чугуновых плетений» [там же, с. 328].

Такая режиссерско-сценографическая концепция «Пиковой дамы» А. Пушкина – П. Чайковского – Г. Вика – Р. Хадсона тесно «вплетает» данный синтетический художественный текст в культурно-мифологическую парадигму Петербурга. В петербургском тексте (определение В. Топорова) находит свое отражение «остропротиворечивая двулика полнота» петербургского хаоса и петербургского космоса [15, с. 6]. Она способствует возникновению сверхобычного напряжения, ведущего в крайних точках или к духовным прорывам и взлетам, или к безумию, рождающему мистические фантазмагии, гипноз иррационального, влечение к неустойчивым образам, понимание призрачности и бренности

всего. В таких состояниях «фантастические образы принимают облик призраков жутко реальных, а образы реальные искажаются до бредовых» [1, с. 327].

Чутко уловленный Пушкиным, Петербургский миф преломляется в художественном сознании Чайковского сквозь призму мистической и психологической прозы Н. Гоголя, Ф. Достоевского и получает свое музыкально-звуковое воплощение в экспрессивном оркестровом колорите оперы. В свою очередь невербальное творческое мышление постановщиков насыщает тревожный, пульсирующий звуковой образ музыкальной партитуры смысловыми обертонами символистского мировосприятия А. Белого, петербургской поэзии переломного мятежного времени А. Блока, А. Ахматовой. «Разворачивая» невербальный концепт безумия в визуальные образы будущего «не календарного, настоящего двадцатого века» (А. Ахматова), оно придает тексту Пушкина-Чайковского провидческий характер.

Таким образом, использование категории невербального концепта в качестве инструмента для распознавания подспудных интермодальных сигналов вербального и музыкального текстов выявляет обоснованность синестетического ракурса анализа процессов композиторской и постановочной интерпретации в оперном жанре. Предпринятый анализ позволяет рассмотреть не только законченный художественный результат, но и процесс, динамику поэтапного формирования синтетического целого, в котором, на наш взгляд, значительна роль синестетического механизма как основы невербального перевыражения смысла между рядами оперы-спектакля. Выполненный анализ глайндборнской постановки оперы П. Чайковского показал, что проективная синестетическая модель будущего оперного спектакля, «свёрнутая» в музыкальный текст на этапе композиторской интерпретации, получила театрально-сценическую реализацию в задаваемых композитором смысловых границах текста. И хотя Чайковский не мог предусмотреть в сценических ремарках художественные средства современного сценографического творчества (в частности, сложные световые проекции, пластику светотени, рожденную под влиянием живописно-изобразительных приемов экспрессионизма), целостность вновь рожденного смыслового варианта «Пиковой дамы» подтверждена

синестетическим родством языковых элементов различных рядов. С герменевтической точки зрения, мера условности такого постановочного решения позволила избежать излишней синхронизации в художественном синтезе оперы, исчерпывающего изображения (иллюстрации) музыкальных событий, их «пошагового истолкования», лишаящего реципиентов возможности «вчитывать» свои смыслы в классический текст, ориентироваться на собственный чувственный и интеллектуальный опыт.

Синергетический подход позволил выявить процесс рождения новых смысловых вариантов исходного классического текста, понимаемый нами в русле данной научной стратегии как смещение семантического равновесия, децентрация текста, появление новых точек «ветвления» смысла, переакцентировка смысловой структуры «пускового» текста на всех этапах формирования оперы как синтетического художественного текста – и композиторском, и постановочном. Кроме того, синергетический подход позволил нам осуществить анализ литературного текста (на этапе композиторской интерпретации) и музыкальной партитуры (на этапе постановочного прочтения). Он показал, что в строго упорядоченной, иерархичной, зафиксированной художественно-языковыми средствами смысловой структуре исходного текста, которую можно описать, научно систематизировать, самим автором нередко исподволь программируются спонтанные процессы, игра смысловой структурой, подспудное отрицание конечности смысловой структуры текста. Потенциальное вариативное смещение семантической доминанты в процессе будущей интерпретации, как мы стремились показать, программируется автором посредством введения периферийных (потенциальных) смысловых мотивов, коннотативных смыслов, нарушений жанровых ожиданий, парадоксальных художественных приемов и мн. др.

Литература

1. Асафьев, Б. О музыке П. И. Чайковского. Избранное / Б. Асафьев. – Л.: Музыка, 1972. – 376 с.
2. Бонфельд, М. Ш. Проблема двуязычия в опере П. И. Чайковского «Пиковая дама» // Бонфельд М. Ш. К 70-летию со дня рождения: Избранные статьи и рецензии / Сост., ред. и прим. С. В. Блиновой. – Волгода: ВГПУ, 2009. – С. 76–85.

3. Галеев, Б. М. Человек, искусство, техника: (Проблема синестезии в искусстве) / Б. М. Галеев – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 1987. – 263 с.
4. Ермакова, Н. А. Фактор сюжетных пропорций «Пиковой дамы» А. С. Пушкина в выборе интерпретаторской стратегии / Н. А. Ермакова // Текст и интерпретация: Межвуз. сб. науч. тр. / Под ред. Т. И. Печерской. – Новосибирск: НГПУ, 2006. – С. 39–51.
5. Ермакова, О. П. Концепт «безумие» с точки зрения языка / О. П. Ермакова // Логический анализ языка. Космос и хаос: Концептуальные поля порядка и беспорядка / Отв. ред Н. Д. Арутюнова. – М.; Индрик, 2003. – С. 108–117.
6. Жинкин, Н. И. Язык. Речь. Творчество / Н. И. Жинкин. – М.: Лабиринт, 1998. – 368 с.
7. Кандинский, В. О духовном в искусстве / В. Кандинский. – Л., 1990. – 66 с.
8. Коляденко, Н. П. Синестетичность музыкально-художественного сознания (на материале искусства XX века) / Н. П. Коляденко – Новосибирск, 2005. – 392 с.
9. Лотман, Ю. М. «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века / Ю. М. Лотман // Избранные статьи: В 3 т. – Таллин: Александра, 1992. – Т. 2. – С. 389–415.
10. Лысенко, С. Ю. Синтетический художественный текст как феномен интерпретации в музыкальном театре. – Хабаровск : ХГИИК, 2013. – 340 с.
11. Нигматуллина, Ю. Г. Синергетический аспект в исследовании художественного творчества / Ю. Г. Нигматуллина. – Казань: Изд-во «Фэн» АН РТ, 2008. – 92 с.
12. Раку, М. Г. «Пиковая дама» братьев Чайковских: опыт интертекстуального анализа / М. Г. Раку // Муз. академия. – 1999. – № 2. – С. 9–27.
13. Степанов, Ю. С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования / Ю. С. Степанов. – М.: Языки русской культуры, 1997. – 824 с.
14. Топоров, В. Н. Петербургский текст / В. Н. Топоров. – М.: Наука, 2009. – 820 с.
15. Хаев, Е. С. Проблемы фрагментарности сюжета «Евгения Онегина» / Е. С. Хаев // Болдинское чтение: Статьи, заметки, воспоминания. – Н. Новгород: ННГУ, 2001. – С. 87–97.
16. Ходель, Р. Парадокс как реализованная метафора / Р. Ходель // Парадоксы русской литературы: Сб. ст. под ред. В. Марковича и В. Шмида. – СПб.: ИНАПРЕСС, 2001. – С. 54–66.

17. Шмид, В. Заметки о парадоксе / В. Шмид // Парадоксы русской литературы: Сб. ст. под ред. В. Марковича и В. Шмида. – СПб.: ИНАПРЕСС, 2001. – С. 9–16.

18. Шмид, В. «Пиковая дама» как метатекстуальная новелла / В. Шмид // Проза как поэзия. Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард. – СПб.: ИНАПРЕСС, 1998. – С. 103–137.

19. Ярустовский, Б.М. Оперная драматургия Чайковского / Б.М. Ярустовский. – М., 1947. – 241 с.

20. Sündermann H., Ernst B. Klang – Farbe – Gebärde. Musikalische Grafik / H. Sündermann – Wien: Verl. Anton Schroll, 1981. – 241 s.

ОТ ЛИТЕРАТУРНОЙ СЕМАНТИКИ К МУЗЫКАЛЬНОЙ ЧЕРЕЗ СИНЕСТЕЗИЙНОСТЬ НА ПРИМЕРЕ КАНТАТЫ «ГОСПОДЬ – УПОВАНИЕ МОЕ» АЛЕКСАНДРА СМЕЛКОВА

Овсянкина Г. П., Санкт-Петербург
(galkax@mail.ru)

Серегина Н. С., Санкт-Петербург
(nseregina@mail.ru)

Аннотация

Статья посвящена процессу смыслового перехода литературной семантики в музыкальную в синтетических музыкальных жанрах. Высказана мысль об особой значимости литературной семантики и ее первичности в формировании художественного пространства. В качестве примера избирается кантата «Господь – упование мое» для сопрано, баритона, смешанного хора и большого симфонического оркестра современного петербургского композитора Александра Смелкова (г. р. 1950). В качестве литературных источников, вносящих в музыкальный текст мощный семантический ток, избраны стихотворение Анатолия Жигулина (1930–2000) «Ржавые елки...» – в первой части и Псалом 90 (Псалтирь 90:9–11) – в финале. Доказано, что литературная семантика, пройдя через синестезийное мышление композитора, становится импульсом для становления ведущих жанров произведения – элегии, хорового песнопения православной службы и трактовки исполнительского состава. Они также обретают семантические черты.

**FROM LITERARY SEMANTICS TO MUSICAL
THROUGH SYNESTHESIA ON THE EXAMPLE OF A CANTATA
“THE LORD IS MY HOPE” BY ALEXANDER SMELKOV**

Ovsyankina G. P. St. Petersburg
(galkax@mail.ru)

Seregina N. S. St. Petersburg
(nseregina@mail.ru)

Abstract

The article is devoted to the process of semantic transition of literary semantics into musical in synthetic musical genres. The idea was expressed about the special importance of literary semantics and its primacy in the formation of artistic space. As an example, the cantata “The Lord is My Hope” is chosen for soprano, baritone, mixed choir and large symphony orchestra of the modern St. Petersburg composer Alec-Sandra Smelkov (born 1950). Anatoly Zhigulin’s poem (1930–2000) “Rusty Christmas Trees...” was chosen as literary sources that bring a powerful semantic current to the musical text. – in the first part and Psalm 90 (Psalms 90: 9–11) – in the final. It has been proven that literary semantics, having passed through the composer’s synesthesia thinking, becomes an impulse for the formation of the leading genres of the work – elegy, choral chant of the Orthodox service and interpretation of the performing composition. They also acquire semantic traits.

В теории музыкального содержания, базирующейся в российском музыкознании прежде всего в трудах В. Н. Холоповой, Л. П. Казанцевой, А. Ю. Кудряшова, Л. Н. Шаймухаметовой, М. Г. Арановского, М. Ш. Бонфельда и других, при всем разнообразии рассуждений о первичности носителей содержательной константы, она трактуется по-разному. В одних случаях первичной признается интонация (В. Н. Холопова), в других – звук, средства музыкальной выразительности (Л. П. Казанцева), в-третьих – музыкальная семантика (А. Ю. Кудряшов, Л. Н. Шаймухаметова). На наш взгляд, первичность содержательных констант зависит от эпохи, в которую создавалось произведение, его стиля, жанра, от конкретного образно-выразительного комплекса. Тем не менее,

особой смысловой единицей является все-таки семантика, которая пронизывает все художественное пространство. Во взаимодействии с музыкой усиливаются ее информационные качества.

Существует множество определений семантики, причем в различных аспектах: лингвистическом, литературоведческом, философском, информационном и др. Обратимся к формулировке из Большого энциклопедического словаря: семантика – «1. *Лингв.* Содержание, смысл языковых единиц <...> 2. *Лингв.* Один из основных разделов семиотики, изучающий знаковые системы как средства выражения смысла. 3. *Лингв.* = семасиология. 4. *Информ.* Система правил истолкования отдельных языковых конструкций в программировании; определяет смысловое значение предложений алгоритмического языка» [с. 1618]. В «Философском словаре» (под редакцией И. Т. Фролова) семантика трактуется как часть семиотики, «изучающая знаковые системы как средство выражения смысла» [4, с. 326]. Во всех случаях семантика предполагает такие свойства, как содержательность, знаковость, смысловая устойчивость. В музыкальную науку семантику (как *музыкальную семантику*) ввел в 1930 годы Б. В. Асафьев в широко известном труде «Музыкальная форма как процесс»⁵⁹.

В музыкальном искусстве наиболее сильны семантические взаимодействия при наличии литературного материала – в синтетических жанрах, в связи музыки с литературной программой в виде заголовка, более пространного литературного текста, комментария и т. д. Причина интенсивности литературно-семантического воздействия обусловлена большей конкретностью литературной семантики, связанной с вербальным элементом. К тому же нельзя не учесть тот факт, что исторически музыкальные жанры со словом (прежде всего песенные) неизмеримо старше; по существу, они одни из первичных. К тому же литературная семантика стала формироваться раньше музыкальной, становясь ее импульсом.

В этом процессе «перетекания» смысловой энергии в музыку значительную роль играет *синестезийность сознания*

⁵⁹ Факт этот был озвучен в докладе В. Н. Холоповой «Теории музыкального содержания, музыкальной герменевтики, музыкальной семантики: сходство и различия» на Первом Международном конгрессе Общества теории музыки в 2013 г. в Санкт-Петербурге [7].

творца – композитора, а вслед за ним эта энергия переходит к музыканту-исполнителю и слушателю при постижении музыкального смысла. Причем чем сильнее, интенсивнее композиторское синестетическое мышление, его способность представлять смысл в разных художественных аспектах, тем выразительнее, экспрессивнее воздействие литературной семантики через музыку.

Рассмотрим этапы этого процесса на примере кантаты «Господь – упование мое» для сопрано, баритона, смешанного хора и большого симфонического оркестра современного петербургского композитора Александра Павловича Смелкова (г. р. 1950). Кантата была написана в 2021 году, посвящена годовщине великой Победы в Отечественной войне и впервые прозвучала во Владивостоке 10 мая того же года.

Произведение включает оркестрово-хоровое вступление (*Adagio molto*) и идущие без перерыва три части, образующие единое повествование: хоровой напев и баритоновое соло на оркестровом фоне (*Andante* – первая часть), неторопливый элегический вокализ сопрано (*Adagio non troppo* – вторая часть) и протяженную вокально-симфоническую картину для сопрано, баритона и хора (*Allegro* – третья часть). В качестве литературных источников, вносящих в музыкальный текст благодаря композиторской синестезийности мощный семантический ток, были избраны стихотворение Анатолия Жигулина (1930–2000) «Ржавые елки...» – в первой части и Псалом 90 (Псалтирь 90:9–11) – в финале.

Само название кантаты «Господь – упование мое» – строка из Псалма 90, его слова: «Живый в помощи Вышняго / в покрове Бога Небеснаго водворится...» [5]⁶⁰ несут семантическую функцию и обращены к смысловому статусу Псалма. Псалом 90 с первых слов рождает массу глубоко семантических образов и в творческом процессе композитора способствует движению сознания в соответствующее музыкальному образу выразительное русло. Отсюда особая, поистине знаковая роль хора, особенно мужского, дуэта сопрано и баритона.

Такое воздействие Псалма 90 обусловлено тем, что он широко известен в самой демократичной среде русского народа под

⁶⁰ Здесь и в дальнейшем цитаты Псалма 90 даются по указанному изданию.

названием «Живые помощи». Псалом издавна обрел защитное значение от грехов, искусов, всякого зла, от смерти на поле брани и т. д. Роль Псалма 90 в народной среде колоритно описывается в романе «Доктор Живаго» Б. Л. Пастернака. Однако позволим себе привести в пример личные наблюдения о значимости Псалма «Живые помощи» одного из авторов⁶¹: «В начале 1950 годов мои родители уезжали в длительную служебную командировку в Германию (тогдашнюю ГДР). Покидая дом, мама услышала от соседки по коммунальной квартире очень жесткое пожелание в грубой форме. Мама со слезами вышла. В это время женщина из другой квартиры догнала ее и, успокаивая, передала небольшую записку, которая явно у нее хранилась как нечто ценное. В ней ученическим пером крупным почерком были выписаны „Живые помощи“. Мама всегда хранила Псалом при себе. Через много десятилетий, в переломный момент уже моей жизни она дала мне этот истершийся на сгибах старый тетрадный листок с выцветшими фиолетовыми чернилами и добавила: „Всегда держи при себе. Поможет“».

Знаковая роль в народном сознании Псалма 90 сообщила в Кантате А. П. Смелкова подлинно семантическую функцию молитвенному звучанию мужского хора в третьей части: «Живый в помощи Вышняго / в покрове Бога Небеснаго водворится...». Семантичен и далее следующий «выразительный молитвенный речитатив солирующего баритона на слова: „Заступник мой еси и Прибежище мое / Бог мой и уповаю на него“. Последний, в свою очередь, «движением струнных переходит к *Allegro*, в котором оркестр и мужской хор участвуют в противоборстве злых сил и Божественной воли, ограждающей человека, вставшего под ее защиту: „Он избавит тебя от сети ловца, / от губительной язвы. / Перьями Своими осенит тебя, / и под крыльями Его будешь безопасен; / щит и ограждение – истина Его. / Не убоишься ужасов в ночи, / стрелы, летящей днем, / язвы, ходящей во мраке, / заразы, опустошающей в полдень”.

К мужскому хору присоединяется женский: „Перьями Своими осенит тебя / и под крыльями Его будешь безопасен; защита и ограждение – истина Его. ...”». И далее «Дуэт баритона

⁶¹ Овсянкиной Г. П.

и сопрано выделяет главную мысль: „Господь упование мое; / Всевышнего ты избрал прибежищем твоим, / Господь – упование мое”» [2, с. 149].

Таким образом, в финале Кантаты благодаря священному слову семантическую роль приобретает трактовка исполнительского состава – прежде всего мужской части хора и солирующего баритона, воссоздание речевой структуры. В произведении, посвященном победе в кровопролитной войне, возникают стойкие ассоциации с православной службой, ее храмовым пением. Завершается псалом молитвенным хором на *p*, что тоже семантически. «Семантически в том числе распределение ролей в исполнительском составе. Воплощается принцип сочетания массовости и личного самовыражения. Особо подчеркивается прямая речь: „Господь упование мое”, порученная дуэту, затем его поддерживает хор, что подобно настрою на битву. Постепенно вводится и остальной исполнительский состав, что вызывает ассоциации с собиранием сил: оркестровое звучание начинается с зарождения фанфар, и в конце Псалма постепенно, как бы издалека, утверждается победный *Re majор*.

Так молитвенный дуэт перерастает в победное звучание, воплощаемое масштабным исполнительским составом: большим оркестром и мощным хором. Воссоздается образ грандиозной Победы, но образ с *религиозной окраской, с новым упованием и новым Спасением...*» [2, с. 152].

Не менее семантически наполнено стихотворение А. В. Жигулина. Его скорбное содержание, обращенное к военной тематике, к бесчисленным жертвам на поле брани, насыщено семантической лексикой, издревле ассоциирующееся с гибелью, душами усопших – *ржавые елки, ласточки, души ...* [6]. «Ржавые елки / На старом кургане стоят. / Это винтовки / Когда-то погибших солдат. / Ласточки кружат / И тают за далью лесной. / Это их души / Тревожно летят надо мной [1, с. 53]. При этом также упоминается курган, который вызывает в памяти древние могильники.

Содержательно-эмоциональный тонус стихотворения А. Н. Жигулина, его структура и семантика соответствуют всем параметрам таких «скорбных» жанров и академической, и фольклорной поэзии как элегия (и ее разновидности), плачи. Жанровый прообраз

литературного первоисточника проникает в музыку не только первой части – соло баритона, но и в вокализ сопрано, образующий вторую часть. Таким образом, жанровая семантика первой части проникает во вторую, но в ином тембровом оформлении и без слов, словно открывая новые выразительные возможности скорбного жанра. Это эмоциональный отклик на содержание элегии, в окончании которой образ ласточек видится как образ душ когда-то погибших воинов: «Поэтому соло сопрано во второй части кантаты читается в этом ключе не только как голос скорбной памяти о павших когда-то воинах, но как звучание древнего мифа, действующего и присно, и ныне...» [2, с. 148].

Жанровая семантика наиболее действенна, ибо она многосоставна и воздействует на сознание слушателя на основе нескольких средств музыкальной выразительности. Поэтому семантически в первых двух частях и мелодический рельеф, и медленные темпы, и трактовки солирующих голосов: баритона, перемежающегося с хоровыми репликами в первой части, и только сольного распева сопрано во второй. Они подобны чередованию двух элегий, равно как и двух плачей – мужского и женского.

Таким образом, литературная семантика академической поэзии А. Н. Жигулина и сакрального текста Псалма 90, пройдя через синестетическое мышление композитора, обогатила, а возможно, и сформировала музыкальный материал кантаты «Господь – упование мое».

Именно литературная семантика стала импульсом для становления ведущих компонентов произведения: жанровых обликов – элегии и хорового песнопения православной службы, с привнесением в нее симфонической мощи в конце, а также выбора исполнительского состава и его трактовки.

Литература

1. Жигулин А. В. *Черные камни*. – М.: Книжная палата, 1989. – 239 с.
2. Овсянкина Г. П., Серегина Н. С. *Жанровая природа текстовых источников в кантате Александра Смелкова «Господь – упование мое» и их отражение в музыкальном стиле // Искусство и образование*. – 2024. – № 2. – С. 145–153.

3. Семантика // БЭС Новейший энциклопедический словарь. 120000 словарных статей. – М.: РИПОЛ Классик, 2010. – С. 1618.

4. Семиотика // Философский словарь / Под ред. И. Т. Фролова. – изд. четвертое. – М.: Изд-во Политической литературы, 1980. – С. 326.

5. Толковая псалтирь с подстрочным комментарием и краткой историей. – М.: Фавор-XXI, 2003. – 466 с.

6. Федотов О.И. Ласточка как мифологема души (Интертекстуальные связи «Ласточек» Ходасевича) // Птица как образ, символ, концепт в литературе, культуре и языке: Коллективная монография / Отв. ред. А. И. Смирнова. М.: Книгодел; МГПУ, 2019. – С. 165–180.

7. Холопова В. Н. Теории музыкального содержания, музыкальной герменевтики, музыкальной семантики: сходство и различия // Журнал Общества теории музыки. 2014 1 (5) С. 20–42

WECHSELBEZIEHUNGEN VON BILD UND MUSIK IN FRITZ LANGS STUMMFILM METROPOLIS (1927)

Porschke, K., Wien
(a12026169@unet.univie.ac.at)
Jewanski, J., Jena und Wien
(Jewanski@gmx.de)

Einführung

Es liegt in der Natur des Stummfilms, durch musikalische Mittel die dem Film durch fehlenden Ton abhandenkommenden Effekte und Emotionen zu kompensieren. Daher muss die Musik dort in der Regel deutlich ausdrucksstärker und semantisch schärfer sein als im Tonfilm oder der Oper. Die Wechselbeziehung von Bild und Ton ist hier daher von ungleich großer Bedeutung und stellte zur Zeit des Stummfilms auch ein Qualitätsmerkmal dar.

Eindrucksvoll lässt sich dieses nachweisen an einem der monumentalsten Stummfilme überhaupt – Fritz Langs *Metropolis* mit der

Musik von Gottfried Huppertz von 1927: Die Handlung spielt in Metropolis, einer Stadt der Zukunft, die aus einer hellen Oberstadt für die herrschende Klasse und einer dunklen Unterstadt für die Arbeiter besteht. Herrscher über dieses Gesamtimperium ist Johann Fredersen, während sein Sohn Freder in die Unterstadt hinabsteigt und sich in die Arbeiterin Maria verliebt, die der unterdrückten arbeitenden Klasse Liebe und Brüderlichkeit predigt. Fredersen lässt durch den Erfinder Rotwang eine Kopie Marias als Roboter anfertigen, der die Arbeiter täuschen und aufwiegeln soll. Den daraus resultierenden Aufstand will er durch Waffengewalt niederwerfen. Freder und die richtige Maria können im letzten Augenblick die Bedrohung abwenden. Am Ende reichen sich der Kapitalist Fredersen und der Arbeiterführer zur Versöhnung die Hand.

Auch wenn der Film bei Kritikern und Publikum wegen der sentimentalischen Liebesgeschichte und der simpel-naiven Verbrüderung von Kapitalismus und Arbeiterschaft durchfiel, wird er heute hochgeschätzt und als Klassiker des Science-Fiction-Kinos betrachtet: Erstmals wurde eine Stadt der Zukunft entwickelt, initiiert durch die Skyline von Manhattan, die mit so noch nicht gesehenen Spezialeffekten auch international Maßstäbe setzte. Die expressionistische Inszenierung setzte zudem auf eine künstlerische ballettartige Choreographie sämtlicher Filmelemente, von den Arbeitermassen bis zu den Lichtringen an der künstlichen Maria. Mit *Metropolis* schuf Fritz Lang einen der bedeutendsten monumentalsten Stummfilme, in seinem Einfluss auf die Filmgeschichte vergleichbar mit dem amerikanischen *The Birth of a Nation* (1915, David Wark Griffith), dem französischen *Napoléon* (1927, Abel Gance) oder dem sowjetischen *Броненосец Потёмкин* [Panzerkreuzer Potemkin] (1925, Sergei Eisenstein) [3; 7; 12; 13, C. 94–98; 15, C. 425–427].

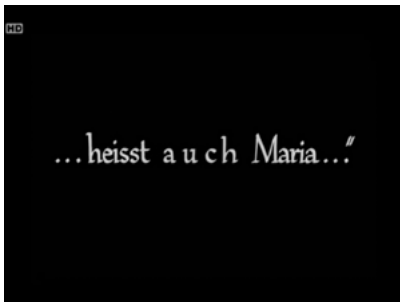
Herbert Biehle erkannte schon im Jahr der *Metropolis*-Uraufführung 1927, „daß hier zwischen Film und Musik eine bisher nicht gekannte Einheit geschaffen worden“ [2, C. 268] war. Rund 17 Jahre später sprach Konrad Ottenheim in seiner Dissertation [9], der ersten wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit *Metropolis* davon, dass der Film nach Tonmalerei verlange und erkannte so ein Hauptmerk-

mal der illustrativen Mittel Huppertz', welches durch das symbiotische Zusammenwirken von Bild und Ton eine neue Wirkungsebene im Film eröffnet. Seit dieser Erkenntnis Ottenheims fokussierte sich die Forschung gezwungenermaßen auf die aufwendige Rekonstruktion des monumentalen Werkes, welches nach seinem Debüt 1927 im Ufa-Palast immer wieder in verschiedensten Schnittfassungen auftauchte, bis 2010 mit der Aufführung unter Frank Strobel eine vorläufig vollständige Version basierend auf dem Fund der 16mm-Rolle in Buenos Aires 2008 entstand [14].

Leitmotivische Stärkung des Bildlichen

Perspektiven auf die Filmmusik außerhalb der Rekonstruktion fokussierten sich seit 2001 mit Arbeiten von Enno Patalas, Rainer Fabich, Peter Larsen und Christoph Henzel [4; 5; 6; 8; 10] weitgehend auf die leitmotivische Arbeit Huppertz' und behandelten daher Fragen der Wechselbeziehung von Bild und Musik in *Metropolis* bisher nur am Rande.

Beispielhaft dafür kann die von Ole Pflüger gezeigte intratextuelle Bezugnahme des Maria-Motivs bei Nennung ihres Namens im Zwischentitel gesehen werden [11, C. 97]. Er zeigt, dass Leitmotive bei Huppertz eine entsprechende meta-narrative Verwendung finden, da hier wie an anderen Stellen das Thema Marias trotz ihrer Abwesenheit erklingt (Abbildung 1 & Notenbeispiel 1) und bloß an ihre Erwähnung geknüpft eine stärkere Assoziation zur Figur und Differenzierung zu den zuvor gezeigten Bildern der falschen Maria herstellt.





As-Dur-Akkord, wenn sich Maria, nachdem Freder sie aufgefunden hat, an ihr Herz fasst.

*Maria
Brust*
Andante moderato

Celesta



The image shows a musical score for a Celesta. It consists of two staves, treble and bass clef, in G major (one sharp) and 4/4 time. The tempo is marked 'Andante moderato' and the dynamics 'p'. The music features a rhythmic motif of eighth notes and chords. The treble staff starts with a quarter rest, followed by a dotted quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass staff starts with a quarter rest, followed by a dotted quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. The piece ends with a double bar line.

Notenbeispiel 3: Rhythmisches Motiv der Celesta [A, Auftakt, Takt 1190]

Das in der Partitur vermerkte Schlagwort dazu bezeichnet die Stelle als *Maria Brust* und hebt die Roller Freders und des Herzes nach dem Sinnspruch des Filmes hervor, als Mittler zwischen Hand und Hirn. Diese Anwendung der Celesta lässt jedoch eine zweite Interpretation zu, da sich mit diesem Moment auch die Liebesgeschichte des Filmes entspinnt und die Betonung des Herzens auch in diesem Kontext verstanden werden kann.

Musikalische Verselbstständigung

Unter anderem nutzt Huppertz im Zusammenhang des Narrativen Generalpausen in der sonst durchgängigen Musik zu *Metropolis* gezielt in dieser Funktion, beispielsweise, um die Schwere der Tat jener Eltern zum Ausdruck bringen, welche ihre Kinder in der überschwemmten Stadt zurückgelassen haben (Abbildungen 3&4 und Notenbeispiel 4).



The image shows a musical score for a film. It consists of three staves: a vocal line for 'Vik. Coll. Mar.', a piano accompaniment for 'Herc. Haras.', and a lower piano part for 'G.P.'. The tempo is marked 'Andante'. The key signature has two flats. The score is divided into two sections. The first section, starting at measure 57, is titled 'Kindergeichter' and features a vocal line with the lyrics 'Vik. Coll. Mar.' and a piano accompaniment. The second section, starting at measure 890, is titled 'Wo sind eure Väter?' and features a vocal line with the lyrics 'Wo sind eure Väter?' and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Andante' and the key signature has two flats. The score is divided into two sections. The first section, starting at measure 57, is titled 'Kindergeichter' and features a vocal line with the lyrics 'Vik. Coll. Mar.' and a piano accompaniment. The second section, starting at measure 890, is titled 'Wo sind eure Väter?' and features a vocal line with the lyrics 'Wo sind eure Väter?' and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Andante' and the key signature has two flats.

Abbildung 3 (links): Marias Ruf zu den Kindern [1:59:10] &
 Abbildung 4 (rechts): Zwischentitel „Wo sind Eure Väter, Eure Mütter?“ [1:59:12] &
 Notenbeispiel 4: Generalpause als betonendes Element [B, Furioso, Takte 890–898]

Pflüger stellt dazu eine Interpretation auf, die eine kommentierende Funktion der Musik erkennen lässt: „Huppertz meinte, dieser ungeheuerliche Vorgang könne nur durch betroffenes Schweigen kommentiert werden: Die aufgehetzten Eltern vergessen im Überschwang ihre Kinder und bringen sie beinahe um.“ [11, C. 98] Ein ähnlicher Umgang mit musikalischem ‚Schweigen‘ lässt sich wiederholt in Huppertz‘ Filmmusik beobachten, beispielsweise in Takt 661 des Auftakts – Film und Partitur sind in drei Teile eingeteilt: *Auftakt–Zwischenspiel–Furioso*, die Taktzählung beginnt in jedem Teil wieder neu bei der Zahl eins –, wenn während einer Fermate nur die leisen Streichertremoli zu hören sind. Durch das Verstummen des Orchesters soll hier das Schicksal Josaphats hervorgehoben werden, der im nächsten Augenblick von Fredersen verstoßen wird und in die Unterstadt ziehen muss, während zeitgleich die plötzliche Offenbarung der tatsächlichen Gesinnung und Kälte des Charakters Fredersens erkennbar wird (Abbildung 5 & Notenbeispiel 5).



48 *Die G-Bank*
Andante quasi largo

The image shows a musical score for three parts: Violoncello, Kontrabass, and Orchester. All three parts are marked with a fermata (a horizontal line with a vertical bar at each end) over a whole note. The Violoncello and Kontrabass parts are marked with 'arco' and 'p'. The Orchester part is marked with 'p' and includes a '1. Ob. solo' instruction above the staff. The tempo is 'Andante quasi largo'.

Abbildung 5: Fredersen entlässt Josaphat [0:28:06] &
 Notenbeispiel 5: Fermate vor dem Verstoß Josaphats [A, Auftakt, Takt 661]

Diese parallel zum Narrativen auch kommentierende Ebene in Huppertz' Musik spricht ihr auch Larsen zu, der eine solche Funktion unter anderem anhand dessen identifiziert, wie sich die Musik durch die Verzerrung der hier zitierten *Marseillaise* (der Quartsprung wird zum Tritonus erhöht) zum Aufstand der Arbeiter distanziert (1:46:39). Gleichzeitig rückt diese das Handeln der Arbeiter als Gruppe damit ins Negative, statt sie als Bekämpfer Fredersens, dem anderen Antagonisten, dastehen zu lassen [8, C. 60]. Ähnlich kann auch das Zitat des *Dies Irae* (2:07:25) interpretiert werden, welches erklingt, noch bevor Fredersen durch den als Priester und Bringer der Hiobsbotschaft stilisierten Schmalen realisiert, welches Unheil er durch sein Handeln über die Stadt gebracht hat. Dadurch entfaltet die Musik hier einen vorausahnenden Charakter und nimmt seine folgende Verzweiflung vorweg.

Methodisch anders aber im Prinzip gleich kann eine solche Funktion in der Musik bereits früher in den *Ewigen Gärten* erkannt werden, welche Huppertz mit einem später auch als Schallplatte erschienenem Walzer unterlegt. In diesem mit dem Wien des Fin de Siècle verbundenen Genre identifiziert Marco Bellano eine Parallele zwischen dem späten Kaiserreich in seiner Blüte und dem ebenfalls kurz vor dem Zusammenbruch stehenden Imperium des Fredersen. Er geht so weit, eine Passage als Johann Strauss' (Sohn) *An der schönen blauen Donau* Op. 314 zu identifizieren [1, C. 59]. Ob dies tatsächlich ein Zitat Huppertz' war ist fraglich, dennoch bleibt dessen Effekt nicht aus, da dem

Publikum so eine, in den 1920er Jahren noch deutlich frischere, Assoziation ins Bewusstsein gerufen wird. Analog dazu finden sich mit der neu-sachlichen Maschinenmusik und dem Foxtrott im Yoshiwara zwei zeitgenössische Musiken, von denen letztere zum einen Langs Assoziationen von *Metropolis* zu Manhattan hervorhebt und andererseits die als ebenso instabiles Imperium gleichsetzte Gesellschaft von *Metropolis* durch die Verwendung des zeitgenössischen Musikgenres an die sozialen Zustände seiner Entstehungszeit knüpft, wodurch ein verstärkter Realitätsbezug mit politischem Kommentar entsteht.

Wechselwirkung von Bild und Klangfarbe zur Charakterentwicklung

Dies ist nicht nur Harbous Drehbuch dienlich, sondern lässt eine allgemein gültige Tendenz zur musikalischen Erzählung in Huppertz' Filmmusik erkennen. Während nämlich Ottenheim zwar noch von einer „Technik in der illustrierenden Komposition“ [9, C. 101] spricht, kann klar erkannt werden, dass Huppertz' Nutzung von Klangfarbe und Instrumentation zentrale Mittel in der Charakterentwicklung des Films über die schlichte Illustration hinaus darstellen.

Freilich greift Huppertz über den Film hinweg immer wieder auf Topoi verschiedener Instrumente zurück, um die erwünschte Wirkung zu den Szenen Harbous und den Bildern Langs ganz nach illustrierenden Maßstäben zu kreieren. Unter anderem finden sich so in den Trompeten und Posaunen Fanfaren, wenn im *Klub der Söhne* der ritterlich-erhabene Aspekt der jungen Elite von *Metropolis* deutlich werden soll. Nebst solch einfachen Anwendungen kulturell geprägter Topoi (es finden sich weitere wie z.B. die Verknüpfung von *Klarinette-Weiblichkeit-Maria*, *Kleine Trommel-Trompete-Revolution-Arbeiteraufstand*, *Harfe-Licht-Metropolis'-Lichter*, *Harfe-Märchen-Legende von Babel*, *Harfe-Liebe-Maria* u.a.) finden sich in *Metropolis* jedoch auch Agglomerationen verschiedener Topoi mit verwandten Bedeutungen, welche dramaturgisch wirksame Klangfarben und damit Bedeutungsebenen schaffen. So dienen bei Huppertz ungewöhnliche Instrumentierungen wie eine Kombination aus Harfe, Celesta, Triangel und Xylophon mit der Klangfarbe des Streichertremolos der Darstellung des Mysteriösen (Abbildung 6 & Notenbeispiel 6).



31 *Elektrizität* *Kreise stärker*

Schlagwerk Becken mit Schwammschlägeln

Xylophon *p*

Harfe *p* *3* *3* *3* *3* *ff* *6* *6* *6* *6*

Celesta *p*

Violine I *f*

Violine II *p*

Viola *p*

The musical score is for a symphonic work, likely by Hans Zimmer, featuring a variety of instruments. The score is in 3/4 time and the key signature has three sharps (F#, C#, G#). It begins at measure 31. The percussion part (Schlagwerk) includes a snare drum (Becken mit Schwammschlägeln) and xylophone. The strings (Violine I, Violine II, Viola) play a rhythmic pattern. The harp and celesta provide a melodic and harmonic accompaniment. The harp part features triplets and a dynamic shift from piano (p) to fortissimo (ff). The celesta part is marked piano (p). The violin parts are marked forte (f) and piano (p). The score is divided into measures by vertical bar lines, and there are dynamic markings throughout.

Abbildung 6: Verwandlung des Maschinenmenschen in Marias Abbild [1:24:38] & Notenbeispiel 6: Mysteriöse Klangfarbe während der Verwandlung der falschen Maria [A, Zwischenspiel, Takte 243–246]

In ihrer konträren Anwendung zur imaginären Superwissenschaft (z.B. Abbildung 5), welche zum Zeitpunkt ihres Erdenkens den Zuschauern als pure Fiktion und unerreichbar vorgekommen sein muss, eröffnet diese Anwendung der in Notenbeispiel 6 dargestellten Klangfarbe bei Huppertz dadurch eine neue Bedeutungsebene, auf welcher eine Vermischung aus Wissenschaft und Magie entsteht und die Entstehung der bösen Maria und ihre spätere Verbrennung als ‚Hexe‘ umso treffender illustriert und musikalisch darstellt.

Dieses Verschwimmen der Grenzen zwischen „Wissenschaft und Magie, Aufklärung und Mythos“ [10, Minute 41:58] wurde bereits von Patalas attestiert, weiter aber nicht aufgearbeitet. Darüber hinaus werden diese Klangfarben, es lassen sich die nach den Schemata der Programmmusik typisch herausgearbeiteten Klangfarben von Gut und Böse erkennen, aber auch genutzt, um die oben referenzierte Charakterentwicklung zu steuern. Exemplarisch dafür können die gedämpften Blechbläser im Zusammenhang zur Figur des Erfinders Rotwang sein. Der ursprünglich als Komplize Fredersens auftretende Antagonist wird bis in den Takt 312 des Furiosos wie andere Antagonisten auch instrumentiert (Notenbeispiel 7).

The image shows a musical score for a brass section and strings. The brass section includes 4 Horns in F, 2 Trumpets in B, and 3 Trombones (Eb, Bb, F). The string section includes Violins I and II, Viola, Violoncello, and Kontrabass. The score is in common time (C) and features various dynamics and articulations. The brass parts are marked with 'con sord.' (con sordina) and dynamics such as *sfz*, *mf*, *f*, and *p*. The string parts are marked with 'arco' and 'pizz.' (pizzicato) and dynamics such as *p*, *p < f*, *f*, *mf < f*, and *f*.

Notenbeispiel 7: Rotwangs Motiv in den Streichern, gesetzt in der ursprünglichen Klangfarbe der Antagonisten, mit gedämpften Blechbläsern [A, Auftakt, Takte 845–852]

Mit der Offenbarung seiner Hintergehung Fredersens jedoch wird er folgend deutlich neutraler, wie zwischen den Welten bereits nahe an der Klangfarbe der Protagonisten, welche vor allem die Holzbläser und Streicher konstituieren, instrumentiert [6, Furioso, Takte 1085–1091], bis der Charakter mit seiner zweiten Verfolgung Marias im Dom von Metropolis zu seiner antagonistischen Natur und der entsprechenden Instrumentation zurückkehrt. Sogar als Rotwang nach dem Sturz vom Dach des Doms verstirbt, verstummt dessen Klangfarbe nicht abrupt, sondern erklingt noch drei Mal vor ihrem Verschwinden, als solle der Charakter den Zuschauern noch ein letztes Mal in Bewusstsein gerufen werden.

Neben dieser zur Figur des zwischen den Fronten positionierten Einsiedlers passenden Instabilität in der musikalischen Darstellung, lässt sich hier der Umgang Huppertz' mit den von ihm genutzten Mitteln erkennen. So wirkt die Klangfarbe hier als Leitfaden, der analog zu einem Leitmotiv nicht die Figur, sondern die Stellung jener Figur im Drama erkennen lässt.

Psychologisierung

Mit dem Tod Rotwangs endet der spannungsmäßige Höhepunkt des Furiosos, welchen Huppertz auch sonst äußerst modern unterlegte. Statt dem Zweikampf zwischen Freder und Rotwang musikalisch zu folgen, lenkt Huppertz die Aufmerksamkeit mithilfe eines durch ein stehendes Geigentremolo hervorgerufenen Akkords mit Innenspannung auf die Gemütslage Fredersens, des besorgten Vaters, der um seinen Sohn bangt. Hier hebt die Musik die Furcht des Fredersen deutlich stärker hervor, als es das Bild vermocht hätte (Abbildung 7 & Notenbeispiel 8). Eine solche Psychologisierung zeugt von Huppertz fortschrittlichem Verständnis von Filmmusik.



Agitato *Fredersen kniet* *lunga*

Abbildung 7: Der besorgte kniende Vater [2:21:15] & Notenbeispiel 8: Stehendes Geigentremolo für die Gemütslage Fredersens [B, Furioso, Takte 1913–1915]

Semi-diegetische Illustration

Dennoch ist Ottenheym's obige Forcierung einer illustrativen Kompositionstechnik keineswegs fehlgeleitet, da Huppertz durchgehend starke Bände zwischen Bild und Ton knüpft. Zu erkennen ist dies beispielsweise an der zwischen Topos und Tonmalerei liegenden Verwendung des Beckens. Dieses wird an vielen Stellen zur Symbolisierung eines Knalls verwendet, welcher zwar nicht diegetisch wirken soll, jedoch klar zugeordnet werden kann. So zum Beispiel das schnelle Schließen zweier großer Türflügel oder das Hinabstürzen eines Aufzugs. Dabei ist dieser Einsatz, vor allem in ersterem Fall, mit dem Ende einer filmischen und musikalischen Phrase gepaart, sodass das Becken auch eine Schlusswirkung erzielt. An anderer Stelle jedoch, wenn der Tod in Freders Fiebertraum seine Sense schwingt, erklingt genau auf deren Hieb ein Beckenschlag (Abbildung 8 & Notenbeispiel 9), der sich nicht tatsächlich diegetisch ergibt, da die Sense auf keinen Widerstand trifft, der ein solches Geräusch erzeugen könnte und auch die Zuschreibung einer Schlusswirkung, wenn auch mit einem Bildwechsel zusammenfallend, trifft nur begrenzt zu.



The image shows a musical score for three instruments: Pauken (Drums), Schlagwerk (Percussion), and Orchester (Orchestra). The score is in 2/4 time and features three parts. The tempo is marked 'Lento' and 'Freder' with the subtitle '[Letzter Senseschlag]'. The score is divided into two sections: 'Agitato' (marked 'ff') and 'Lento' (marked 'p' and 'ff'). The percussion part includes 'Becken' and 'Gr. Trommel u. Becken'. The orchestra part includes 'ff', 'p', and 'ff' dynamics.

Abbildung 8: Der Tod mit Sense in Freders Fiebertraum [1:34:35] & Notenbeispiel 9: Letzter Senseschlag des Todes, illustriert durch das Becken [A & B, Zwischenspiel, Takte 512–515]

Vorrangig ist der hier erzielte Effekt eine Verstärkung der Dramatik des Hiebes und seiner Bedeutung für die Dramaturgie. Nicht nur erwacht Freder daraufhin, er ist in heller Angst, erschreckt durch das, was er soeben gesehen hat, eben wie durch einen lauten Knall, der hier durch das Becken Realität wird.

Derlei Techniken finden sich in Metropolis wiederholt, so dass die Musik mit dem Bild zusammenwirkend die Dramaturgie stützt und die gegenseitigen Effekte verstärkt. Weitere populäre Beispiele sind „rhythmisch repetierende, mechanische Ostinatofiguren“ [4, C. 41] der Maschinenmusik, welche rotierende Räder sowie stossende Kolben nachahmen und das Pfeifen der Sirenen, welche den Schichtwechsel der Arbeiter einläuten und von Huppertz tonmalerisch mithilfe hoher Triller in den Holzbläsern und liegenden Akkorden in der Orgel nachgeahmt werden.

Conclusio

Schließend lässt sich über die Wechselbeziehung in diesem Film sagen, dass die Musik Huppertz' über lange Strecken Langs Bilder unterstützt und in ihrer Wirkmacht stärkt. Jedoch geschieht dies in einer Manier, welche für ihre Zeit äußerst fortschrittlich war und die enge Zusammenarbeit zwischen Lang, Harbou und Huppertz erkennbar macht. Aus Huppertz tiefgehenden Kenntnis des Drehbuchs und Absprache mit anderen Akteuren gehen Methoden wie die innovative Psychologisierung Fredersens hervor und eröffnet sich die Möglichkeit zu musikalischen Kommentaren,

in welchen sich die Musik über die Bilder erhebt und damit das Narrativ auf einer Metaebene fruchtbar macht. Und dennoch vermindert weder dies noch Huppertz' Spiel mit der Diegese die Wirksamkeit seiner Musik. So schafft er es bis heute durch seine teils plakative bis geschickte Verwendung von Leitmotiven und Klangfarben, Harbous Drehbruch und Langs Bilder symbiotisch in klarer Weise erscheinen zu lassen.

Quellen

1. Film

Lang, F. *Metropolis. Restaurierte Fassung* – Berlin: Transit Film & Universum-Film A.-G., 2010 [1927].

2. Partituren

[A] Huppertz, G. *Metropolis op. 29. Musik zum Fritz-Lang-Stummfilm von 1925/26; für Orchester: Gottfried Huppertz. Bearb. zum Film von Berndt Heller* – Berlin: Ries & Erler, 2006 [Orchesterpartitur].

[B] Huppertz, G. *Metropolis op. 29. Musik zum gleichnamigen Ufa-Film; für Klavier* – Berlin: Universum-Film A.-G., 1927 [Klavierauszug].

Literatur

[1] Bellano, M. *Metropolis como „metapartitura“: due sonorizzazioni a confronto. // Metapartiture. Comporre musica per i film muti. / M. Bellano – Venedig: Cinit, 2007. – C. 50–62.*

[2] Biehle, H. *Gottfried Huppertz und seine Musik zu ‚Metropolis‘ // Neue Musik-Zeitung. – Vol. 48, 1927. – No. 11/12. – C. 268.*

[3] Elsaesser, T. *Metropolis. Der Filmklassiker von Fritz Lang. – London: British Film Institute, 2000. Deutsche Übersetzung: Hamburg: Europa, 2001. – 135 c.*

[4] Fabich, R. *Fallbeispiel: ‚Metropolis‘. Anmerkungen zu Gottfried Huppertz's Stummfilmkomposition (1927). // Musikforum. – Vol. 37, 2001. – No. 94. – C. 37–42.*

[5] [Fabich, R.] & Patalas, E. *Metropolis in, aus Trümmern: eine Filmgeschichte. – Berlin: Bertz, 2001. – 174 c.*

[6] Henzel, C. *Wagner-Nachfolge? Leitmotivtechnik in der deutschen Filmmusik der 1920er bis 40er Jahre. // wagnerspectrum. – Vol. 18, 2022 – No. 1. – C. 83–118.*

[7] Koebner, T. *Metropolis. // Filmgenres: Science Fiction. / hg. T. Koebner. – Stuttgart: Reclam, 2003. – C. 21–27.*

[8] Larsen, P. *Back to the Future: Metropolis, 1927. // Film Music. / P. Larsen. – London: Reaktion, 2005. – C. 47–65.*

[9] Ottenheim, K. *Film und Musik bis zur Einführung des Tonfilms. Beiträge zu einer Geschichte der Filmmusik.* – unveröffentlichte Dissertation Friedrich-Wilhelms-Universität Berlin, 1944. – 152 с.

[10] Patalas, E. *Der Fall Metropolis.* – DVD, Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung & Transit Film, 2003.

[11] Pflüger, O. *Musik und Zwischentitel im Stummfilm.* // *Filmmusik. Ein alternatives Kompendium.* / hg. F. Hentschel & P. Moormann. – Wiesbaden: Springer, 2018. – С. 87–100.

[12] Schobert, W. *Metropolis.* // *111 Meisterwerke des Films.* / hg. G. Engelhard, H. Schäfer & W. Schobert. – Frankfurt: Fischer 1989. – С. 81–84.

[13] Seeßlen, G. *Die deutschen utopischen Filme.* // *Kino des Utopischen. Geschichte und Mythologie des Science-fiction-Films.* / G. Seeßlen. – Reinbek bei Hamburg: rowohlt, 1980. – С. 90–101.

[14] Strobel, F. *Rekonstruktion und Originalmusik von ‚Metropolis‘.* – Homepage Frank Strobel. – <https://www.frankstrobel.de/texte-von-frankstrobel/metropolis>. Zugriff 29. März 2024.

[15] Toeplitz, J. *Geschichte des Films, Band 1: 1895–1928.* – Warschau 1955/1956 in zwei Bänden; deutsche überarbeitete Ausgabe Berlin: Henschel, 1972; Nachdruck 1992. – 609 с.

ВЗАИМОСВЯЗЬ ВИЗУАЛЬНОГО ОБРАЗА И МУЗЫКИ В НЕМОМ ФИЛЬМЕ ФРИЦА ЛАНГА «МЕТРОПОЛИС» (1927)

Порике К., Вена
(a12026169@unet.univie.ac.at)

Евански Й., Йена и Вена
(Jewanski@gmx.de)

(перевод с немецкого языка
Н. П. Коляденко и И. А. Шапошникова)

Аннотация

В статье рассматривается эффективная роль музыки Готфрида Хупертца в формировании семантики визуальных образов одного из самых монументальных немых фильмов всех времен – «Метрополиса» Фрица Ланга.

WECHSELBEZIEHUNGEN VON BILD UND MUSIK IN FRITZ LANGS STUMMFILM METROPOLIS (1927)

Porschke K., Wien
(a12026169@unet.univie.ac.at)
Jewanski J., Jena und Wien
(Jewanski@gmx.de)

Abstrakt

Die Artikel untersucht die effective Rolle der Musik von Gottfried Huppertz bei der Gestaltung der Semantic der visuellen Bilder eines der monumentalsten Stummfilme überhaupt – Fritz Langs «*Metropolis*»

Введение

В природе немого кино – использование музыкальных средств с целью компенсации эффектов и эмоций, которых в фильме недостает из-за отсутствия звука. Поэтому музыка там обычно должна быть существенно более выразительной и семантически острой, чем в звуковых фильмах или операх. Следовательно, взаимосвязь между изображением и звуком имеет здесь в сравнении с другими жанрами неодинаковую значимость, и во времена немого кино представляла собой важное свойство кинофильма.

Это можно впечатляюще продемонстрировать на примере одного из самых монументальных немых фильмов всех времен – «*Метрополиса*» Фрица Ланга на музыку Готфрида Хуппертца 1927 года. Действие фильма происходит в Метрополисе, городе будущего, состоящем из светлого верхнего города для правящего класса и темного нижнего города для рабочих. Правителем всей этой империи является Иоганн Фредерсен, а его сын Фредер спускается в нижний город и влюбляется в работницу Марию, проповедующую любовь и братство с угнетённым рабочим классом. Фредерсен просит изобретателя Ротванга сделать копию Марии в виде робота, который должен обманывать и подстрекать рабочих. Он хочет подавить возникшее восстание силой оружия. Фредеру и настоящей Марии удастся в последний момент предотвратить угрозу. В конце концов капиталист Фредерсен и лидер профсоюзов пожимают друг другу руки в знак примирения.

Несмотря на то, что фильм не понравился критикам и зрителям из-за сентиментальной истории любви и простого, наивного братства капиталиста и рабочих, сейчас он высоко ценится и считается классикой научно-фантастического кино: впервые был показан город будущего, инициированный горизонтами Манхэттена, а также установлены международные стандарты кинофильма с ранее невиданными спецэффектами. Кроме того, выразительность постановки опиралась на художественную балетную хореографию всех элементов фильма, от масс рабочих до световых колец на искусственной Марии. В «*Метрополисе*» Фриц Ланг создал один из важнейших монументальных немых фильмов, сравнимый по своему влиянию на историю кино с американским «*Рождением нации*» (1915, Дэвид Уорк Гриффит), французским «*Наполеоном*» (1927, Абель Ганс) или советским фильмом «*Броненосец Потёмкин*» (1925, Сергей Эйзенштейн) [3; 7; 12; 13, стр. 94–98; 15, С. 425–427].

В 1927 году, в год премьеры «*Метрополиса*», Герберт Биле признал, что «между кино и музыкой создано небывалое доселе единство» [2, С. 268]. Примерно 17 лет спустя Конрад Оттенгейм в своей диссертации [9], первом научном обсуждении «*Метрополиса*», высказался о том, что фильм требует звуковой живописи, и тем самым признал главную особенность иллюстративных средств Хупперца, способствующих достижению через симбиотическое взаимодействие визуальных образов и звука нового высокого уровня воздействия фильма. Со времени открытия Оттенгейма исследователи были вынуждены сосредоточиться на тщательной реконструкции монументального произведения, которое снова и снова появлялось в различных версиях после его дебюта во дворце Уфа (Ufa-Palast) в 1927 году, вплоть до 2010 года, когда под руководством Франка Штробеля была представлена полная версия, основанная на использовании рулона диаметром 16 мм, созданного в Буэнос-Айресе в 2008 году [14].

Лейтмотивное усиление визуального ряда

Перспективы киномузыки за пределами реконструкции с 2001 года были сосредоточены на работах Энно Паталаса, Райнера Фабиха, Питера Ларсена и Кристофа Хенцеля [4; 5; 6; 8-й; 10],

которые, в основном, были сконцентрированы на лейтмотивной работе Хупперца, и поэтому лишь незначительно затрагивали вопросы взаимосвязи между изображением и музыкой в «*Метрополисе*».

Примером такого подхода может служить внутритекстовая отсылка к мотиву Марии, показанная Оле Пфлюгером при упоминании ее имени в подзаголовке [11, С. 97]. Он отмечает, что лейтмотивы находят у Хуппертца соответствующее метанарративное применение, поскольку здесь, как и в других местах, звучит тема Марии, несмотря на ее отсутствие в кадре (рис. 1 и нотный пример 1), и краткое музыкальное упоминание о ней вызывает более сильную ассоциацию с персонажем, в отличие от ранее появлявшихся образов Лже-Марии.

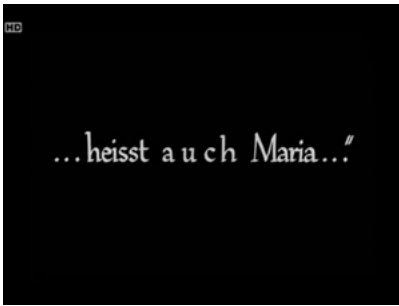


Рисунок 1: Упоминание Марии в диалоге между Иосифом и Фредером [1:38:15] и Нотный пример 1: Лейтмотив Марии во время ее упоминания [B, Furioso, такты 125–129]

И в другом месте, когда Фредер рассказывает отцу о катастрофе на М-машине, музыка передает содержание шокирующих описаний Фредера через соответствующую тему Молоха (рис. 2 и нотный пример 2) [5, с. 28]. Музыка может выполнять такую повествовательную функцию, помимо приемов лейтмотивности, и другими музыкальными средствами.



Рисунок 2: Фредер рассказывает отцу об аварии на М-машине [0:22:20] & Нотный пример 2: Тема Молоха [А, вступление, такты 550–553]

В этом контексте, среди прочего, Хупертц выделяет повествовательные моменты с метафорическим значением. Челеста, которая в других случаях используется очень экономно, звучит в течение одного такта, как показано в нотном примере 3, с ритмически акцентированным аккордом ля бемоль мажор, когда Мария хватается за сердце после того, как Фредер нашел ее.



Обратите внимание на пример 3: Ритмический мотив челесты [А, Вступление, такт 1190]

Яркая фраза, отмеченная в партитуре (Maria Brust), характеризует этот лейстмотив как *сердце Марии* и, согласно девизу фильма, подчеркивает роль Фредера и смысл сердца как посредника между

действием и мыслью («руками и разумом»). Однако такое использование челесты допускает и вторую интерпретацию, поскольку в этот момент разворачивается история любви в фильме, и акцент на сердце также можно понять в этом контексте.

Самостоятельность музыки

Среди прочего, во взаимосвязи с повествованием Хуппертц специально использует общие паузы в непрерывной музыке Метрополиса; например, чтобы выразить тяжесть преступления, совершенного теми родителями, которые оставили своих детей в затопленном городе (Рисунки 3 и 4 и нотный пример 4).



Рисунок 3 (слева): Призыв Марии к детям [1:59:10] и Рисунок 4 (справа): Подзаголовок «Где ваши отцы, ваши матери?» [1:59:12] & Обратите внимание на пример 4: Общая пауза как подчеркивающий элемент [Б, Фуриозо, такты 890–898]

Пфлюгер выдвигает интерпретацию, раскрывающую комментирующую функцию музыки: «Хуппертц решил, что это чудовищное событие можно комментировать только через напускное молчание: взволнованные родители в своем восторге забывают

своих детей и чуть не убивают их» [11, С. 98] Подобный подход к музыкальному «молчанию» можно неоднократно наблюдать в киномузыке Хуппертца, например в такте 661 Вступления (фильм и партитура разделены на три части: *Вступление – Интерлюдия – Кульминация (Фуриозо)*), и в каждой части отсчет тактов начинается снова под номером один), когда во время ферматы слышны только тихие тремоло струнных. Молчание оркестра призвано подчеркнуть судьбу Иосифа, который в следующий момент отвергается Фредерсеном и вынужден переехать в нижний город. Кроме того, в то же время становится очевидным внезапное раскрытие действительного отношения к людям и холодности характера Фредерсена (рис. 5 и нотный пример 5).



48 *Die G-Bank*
Andante quasi largo

Violoncello *arco*

Kontrabass *p arco*

Orchester *p* 1. Ob. solo

Рисунок 5: Фредерсен увольняет Иосифа [0:28:06] и
 Обратите внимание на нотный пример 5: Фермата перед увольнением Иосифа
 [А, начало, такт 661]

Подобный же уровень комментария в музыке Хуппертца, параллельный повествованию, отмечает и Ларсен, который выделяет такую функцию, основанную, среди прочего, на том, как музыка превращается в изображение бунта рабочих через искажение цитируемой здесь «*Марсельезы*» (скачок на кварту заменен тритоном), создавая дистанцию с рабочим классом (1:46:39). В то же время это выставляет действия рабочих как группы в негативном свете, вместо того, чтобы представить их в качестве борцов против своего антагониста Фредерсена [8, С. 60]. Подобным образом можно интерпретировать и цитату *Dies Irae* (2:07:25), которая звучит еще до того, как Фредерсен осознает через Шмалена, стилизованного под священника и принесшего плохие новости, какое бедствие он своими действиями принес городу. В результате музыка здесь приобретает зловещий характер и предвосхищает последующее отчаяние Фредерсена.

Драматургически иную, но в принципе похожую функцию музыки можно узнать в более ранних «*Вечных садах*», которые Хуппертц переложил в возникшем позже вальсе, выпущенным на пластинке. Посредством этого жанра, связанного с Веной конца века, Марко Беллано проводит параллель между поздней кайзеровской империей в период ее расцвета и империей Фредерсена, которая была настолько же близко от грани краха. Он заходит так далеко, что приводит отрывок из вальса под названием «*На прекрасном голубом Дунае*» Иоганна Штрауса (сына), соч. 314 для идентификации [1, с. 59]. Сомнительно, действительно ли это была цитата из Хуппертца, но ее эффект все же очевиден, поскольку аудитория знакомится с ассоциацией, которая была гораздо более свежей в 1920-х годах. Аналогично этому существуют два современных музыкальных произведения: новая, объективная машинная музыка и фокстрот в ресторане Ёсивара, последний из которых, с одной стороны, подчеркивает ассоциации Ланга, связывающего *Метрополис* с Манхэттеном, а с другой стороны, приравнивает к нему общество Метрополиса, как столь же нестабильную империю, посредством акцентирования социальных условий, современных моменту создания музыкального жанра, что создает повышенную связь политических комментариев с реальностью.

Взаимодействие изображения и музыкальной краски для показа развития персонажа

Это не только соответствует сценарию Харбоу, но и раскрывает общую тенденцию к музыкальному повествованию в музыке к фильмам Хуппертца. Хотя Оттенхейм все еще говорит о «технике иллюстративной композиции» [9, С. 101], ясно видно, что использование Хуппертцем тембра и инструментовки представляет собой центральное средство развития персонажей фильма, выходящее за рамки простой иллюстрации.

Конечно, на протяжении всего фильма Хуппертц неоднократно прибегает к звуковой краске различных инструментов, чтобы создать нужный эффект для сцен Харбоу и образов Ланга в соответствии с иллюстративными стандартами. Среди прочего, звучат фанфары под звуки труб и тромбонов, когда рыцарский и возвышенный облик молодой элиты Метрополиса должен проясниться в показе «Клуба сыновей знати». Помимо таких простых применений окраски тембров, находящихся под культурным влиянием (есть и другие, такие как связь между *кларнетом – женственностью – Марией, малым барабаном – трубой – революцией – восстанием рабочих, арфой – светом – огнями Метрополиса, арфой – сказкой – Легендой о Вавилоне, арфой – Любовью – Марией* и др.), в «Метрополисе» также присутствуют скопления различных звуковых красок, связанных между собой смыслами, которые создают драматургически действенные тембры и, следовательно, смысловые уровни. В случае Хуппертца необычные инструменты, такие как сочетание арфы, челесты, треугольника и ксилофона с тембром струнного тремоло, служат для представления фантастического образа (рис. 6 и пример нот б).



Рисунок 6: Превращение человека-машины в образ Марии [1:24:38] & Нотный пример 6: Загадочный тембр во время превращения ложной Марии [A, Интерлюдия, такты 243–246]

В своем противоречивом применении в качестве иллюстрации воображаемой сверхнауки (например, рисунок 6), которая, должно быть, казалась слушателям чистой фикцией, недостижимой в момент ее зарождения, такое использование тембра, показанное в нотном примере 6, открывает новый уровень значения для Хуппертца, в котором возникает смесь науки и магии, а также появление злой Лже-Марии и позднее ее сожжение как «ведьмы», тем более удачно иллюстрированное и представленное музыкально.

Это размытие границ между «наукой и магией, научной ясностью и мифом» [10, минута 41:58] уже было засвидетельствовано Паталасом, но не подвергалось дальнейшему исследованию. Кроме того, эти тембры – тембры добра и зла, обычно разрабатываемые по схемам программной музыки, – используются и для комментирования процесса развития персонажа, о котором говорилось выше. Примером этого могут быть приглушенные духовые инструменты в связи с фигурой изобретателя Ротванга. Антагонист, который первоначально появился как сообщник Фредерсена, оркеструется, как и другие антагонисты, до такта 312 «Фуриозо» (см. пример 7).

The image displays a musical score for Example 7, featuring the Rottwang motif. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- 4 Hörner in F** (4 Horns in F): Each part starts with a dynamic of *sfz* and a *con sord.* (con sordina) marking. The dynamics fluctuate between *mf* and *p*.
- 2 Trompeten in B** (2 Trumpets in B): Similar to the horns, starting with *sfz* and *con sord.*, with dynamics ranging from *mf* to *p*.
- Posaunen** (Trumpets): Also starting with *sfz* and *con sord.*, with dynamics between *mf* and *p*.
- Fauchen** (Tuba): Marked *E♭, B♭, F*. It begins with a dynamic of *f* and later shifts to *mf* and *p*.
- Violine I** (Violin I): Alternates between *arco* and *pizz.* (pizzicato) playing, with dynamics from *p* to *f*.
- Violine II** (Violin II): Similar to Violin I, alternating *arco* and *pizz.* with dynamics from *p* to *f*.
- Viola**: Alternates *arco* and *pizz.* with dynamics from *p* to *f*.
- Violoncello** (Cello): Alternates *arco* and *pizz.* with dynamics from *p* to *f*.
- Kontrabass** (Double Bass): Alternates *arco* and *pizz.* with dynamics from *p* to *f*.

The score illustrates the Rottwang motif in the strings, characterized by a specific timbre, while the brass instruments play a muted accompaniment.

Обратите внимание на пример 7: Мотив Ротванга у струнных, заданный оригинальным тембром антагонистов, с приглушенными духовыми инструментами [А, Вступление, такты 845–852]

Однако с раскрытием его обмана Фредерсеном он становится значительно более нейтральным, приближаясь к звуковым краскам, уже близким по тембру главным героям, состоящим преимущественно из деревянных духовых и струнных, оркестрованных таким образом [6, *Furioso*, такты 1085–1085–1091], пока персонаж не вернется к своей антагонистической природе и соответствующим инструментам во время второго преследования Марии в соборе Метрополиса. Даже когда Ротванг умирает после падения с крыши собора, его тембр не замолкает внезапно, а звучит еще трижды перед его исчезновением, как будто персонаж должен был в последний раз довести свой образ до сознания зрителей.

Помимо этой нестабильности музыкального изображения, которое соответствует фигуре отшельника, расположенного между фронтами действия, здесь можно увидеть то, как Хуппертц обращается со средствами, которые он использует. Тембр выступает здесь ориентиром, который, подобно лейтмотиву, раскрывает не характер, а положение этого персонажа в драме.

Психологизация

Со смертью Ротванга заканчивается тревожная кульминация «Фуриозо», которому Хуппертц также придал чрезвычайно современный фон. Вместо того, чтобы музыкально проследить дуэль Фредера и Ротванга, Хуппертц обращает внимание на эмоциональное состояние Фредерсена, обеспокоенного отца, опасющегося за сына, с помощью аккорда с внутренним напряжением, вызванным дрящимся тремоло скрипки. Здесь музыка подчеркивает страх Фредерсена гораздо сильнее, чем это могло бы сделать изображение (рис. 7 и пример музыки 8). Такая психологизация является свидетельством прогрессивного понимания Хуппертцем киномузыки.



Agitato *Fredersen kniet* *lunga*

Viol. *p* *pp*

Рисунок 7: Обеспокоенный отец, стоящий на коленях [2:21:15] и Обратите внимание на нотный пример 8: Дрящееся тремоло скрипки для показа тревожного состояния Фредерсена [В, Furioso, такты 1913–1915]

Семантико-диегетическая иллюстрация

Тем не менее, вышеупомянутое продвижение Оттенхеймом идеи иллюстративной композиционной техники ни в коем случае не является ошибочным, поскольку Хупперц последовательно создает прочные связи между изображением и звуком. Это можно увидеть, например, в использовании тембра тарелок, лежащего где-то между музыкальным тембром и тоновой живописью. Во многих местах это используется для обозначения шумов, которые не имеют диегетического (внутрикадрового) эффекта, но могут быть четко обозначены. Например, быстро закрываются две большие двери или падает лифт. Это использование, особенно в первом случае, сочетается с окончанием кинематографической и музыкальной фразы, так что звучание тарелок также достигает конечного эффекта. Однако в другом месте, когда Смерть взмахивает косою в лихорадочном сне Фредера, точно при взмахе слышен удар по тарелкам (рис. 8 и примечание к примеру 9), что на самом деле не происходит диегетически, поскольку коса не встречает никакого сопротивления, которое могло бы вызвать такой звук, а приписывание конечного эффекта, даже если оно совпадает со сменой изображения, применимо лишь в ограниченной степени.

Достигнутый здесь эффект заключается прежде всего в увеличении драматизма удара и его значения для драматургии. Фредер не только просыпается, он в ужасе, напуган тем, что он только что увидел, а также громким хлопком, который реализуется здесь через звучание тарелок.



The image shows a musical score for the film 'The Cabinet of Dr. Caligari'. It consists of three staves: Pauken (Drums), Schlagwerk (Percussion), and Orchester (Orchestra). The score is in 2/4 time and key of B-flat major. The first section is marked 'Agitato' and 'ff' (fortissimo). The second section is marked 'Lento' and 'Freder [Letzter SensenhieB]'. The percussion part includes 'Becken' (cymbals) and 'Gr. Trommel u. Becken' (snare drum and cymbals). The orchestra part includes 'ff trum' (fortissimo trumpet).

Рисунок 8: Смерть с косой в лихорадочном сне Фредера [1:34:35] & Нотный пример 9: Последний удар косы Смерти, иллюстрированный тарелками [А и В, Интерлюдия, такты 512–515]

Подобные приемы повторяются в «Метрополисе», так что музыка взаимодействует с изображением, поддерживая драматургию и усиливая взаимные эффекты. Другими популярными примерами являются «ритмически повторяющиеся, механические фигуры остинато» [4, С. 41] машинной музыки, имитирующие вращающиеся колеса, толкающие поршни, свист сирен, возвещающих о смене рабочих, и изображенные Хуппертцем тембровыми красками с помощью высоких трелей деревянных духовых инструментов и дрящущихся аккордов органа.

Заключение

Наконец, что можно сказать о взаимосвязях в этом фильме, – так это то, что музыка Хуппертца поддерживает визуальные образы Ланга на длительных отрезках времени и усиливает их эффективность. Подчеркнем, что сделано это в чрезвычайно прогрессивной для своего времени манере и свидетельствует о тесном сотрудничестве Ланга, Харбоу и Хуппертца. Глубокое длительное изучение сценария Хуппертцем и консультации с другими участниками создания фильма приводят к появлению таких методов, как, например, новаторская психологизация образа Фредерсена, и открывают возможность музыкальных комментариев, в которых музыка возвышается над изображениями и, таким

образом, делает повествование плодотворным на мета-уровне. И все же ни это, ни игра Хуппертца с диегезисом не умаляют эффективности самой его музыки. Так, он способствовал тому, что по сей день, благодаря его поразительному и умному использованию лейтмотивов и тембров, сценарий Харбоу и визуальные образы Ланга воспринимаются как симбиотичные и ясные.

Источники

1. Фильм:

Ланг, Ф. *Метрополис. Восстановленная версия* – Берлин: *Transit Film & Universum-Film A.-G.*, 2010 [1927].

2. Нотные материалы:

[А] Хупперти, Г. *Метрополис, ор. 29. Музыка к немому фильму Фрица Ланга 1925/26 года; для оркестра: Готфрид Хупперти. Аранжировка к фильму Берндта Хеллера* – Берлин: *Рис и Эрлер*, 2006 [оркестровая партитура].

[Б] Хупперти, Г. *Метрополис, ор.29. Музыка к одноименному Уфа-фильму; для фортепиано.* – Берлин: *Universum-Film A.-G.*, 1927 [фортепианная редукция].

Литература

[1] Беллано, М. *Метрополис как «метапартитура»: дуэт согласия и конфронтации.* // *Мета-оценка. Совместите музыку для разных фильмов.* / М. Беллано – Венеция: *Cinit*, 2007. – С. 50–62.

[2] Биле, Х. *Готфрид Хупперти и его музыка для «Метрополиса».* // *Новая музыкальная газета.* – Т. 48, 1927. – Н. 11/12. – С. 268.

[3] Эльзессер, Т. *Метрополис. Классический фильм Фрица Ланга.* – Лондон: *Британский институт кино*, 2000. *Немецкий перевод: Гамбург: Европа*, 2001. – 135 с.

[4] Фабич, Р. *Тематическое исследование: «Метрополис». Заметки о композиции немого кино Готфрида Хуппертца (1927).* // *Музыкальный форум.* – Том 37, 2001. – Н. 94. – С. 37–42.

[5] [Фабич, Р.] и Паталас, Э. *Метрополис из-под обломков: история кино.* – Берлин: *Бери*, 2001. – 174 с.

[6] Хенцель, К. *Преемник Вагнера? Техника лейтмотивов в немецкой киномузыке 1920–40-х годов.* // *Вагнерспектр.* – Том 18, 2022. – № 1. – С. 83–118.

[7] Кебнер, Т. *Метрополис.* // *Жанры кино: Научная фантастика.* / ред. Т. Кебнер. – Штутгарт: *Reclat*, 2003. – С. 21–27.

[8] Ларсен П. *Назад в будущее: Метрополис, 1927.* // Музыка из кино. / П. Ларсен. – Лондон: Реакция, 2005. – С. 47–65.

[9] Оттенхейм, К. *Кино и музыка до появления звуковых фильмов. Вклад в историю киномузыки. – неопубликованная диссертация Университета Фридриха Вильгельма в Берлине, 1944. – 152 с.*

[10] Паталас, Э. *Дело Метрополиса.* – DVD, Фонд Фридриха Вильгельма Мурнау и транзитный фильм, 2003.

[11] Пфлюгер О. *Музыка и титры в немом кино.* // Музыка из кино. Альтернативный сборник. / ред. Ф. Хентшель и П. Мурманн. – Висбаден: Springer, 2018. – С. 87–100.

[12] Шоберт, В. *Метрополис.* // 111 шедевров кино. / ред. Г. Энгельхард, Х. Шефер и В. Шоберт. – Франкфурт: Фишер 1989. – С. 81–84.

[13] Зисслен, Г. *Немецкие утопические фильмы.* // Кино утописта. История и мифология научно-фантастических фильмов. / Г. Зисслен. – Рейнбек под Гамбургом: rowohlt, 1980. – С. 90–101.

[14] Стробель, Ф. *Реконструкция и оригинальная музыка «Метрополиса».* – Домашняя страница Фрэнк Стробел. – <https://www.frankstrobел.de/texte-von-frank-strobел/metropolis>. По состоянию на 29 марта 2024 г.

[15] Теплиц, Дж. *История кино, Том 1: 1895–1928.* – Варшава 1955/1956. В двух томах; Немецкое переработанное издание. Берлин: Henschel, 1972; Переиздано 1992 г. – 609 в.

СМЫСЛОВОЕ МАСШТАБИРОВАНИЕ ОБРАЗА ПОСРЕДСТВОМ ВЕРБАЛЬНО-НЕВЕРБАЛЬНЫХ ПАРАЛЛЕЛЕЙ ПРИ ЕГО ВОПЛОЩЕНИИ В СИНТЕТИЧЕСКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ

*Приходовская Е. А., Томск
(prihkatja@mail.ru)*

Аннотация

В статье предлагается обратить внимание на такой процесс, как смысловое масштабирование образа, приводящее к тотальным переменам в его восприятии – от конкретного персонажа до глобального архетипа. Внимание концентрируется на синтезе искусств и синтетическом тексте вообще в связи с тем, что именно он располагает таким явлением, как вербально-невербальное единство, посредством которого и совершается масштабирование образа.

MEANINGFUL SCALING OF AN IMAGE THROUGH VERBAL-NONVERBAL PARALLELS WHEN ITS IMPLEMENTATION IN A SYNTHETIC LITERARY TEXT

Prikhodovskaya E. A., Tomsk
(prihkatja@mail.ru)

Abstract

The article proposes to pay attention to such a process as the semantic scaling of an image, leading to total changes in its perception – from a specific character to a global archetype. Attention is concentrated on the synthesis of arts and synthetic text in general due to the fact that it is precisely this text that has such a phenomenon as verbal-nonverbal unity, through which the scaling of the image is accomplished.

Каждый образ, попадающий в ракурс восприятия произведения искусства – становится естественной оппозицией собственному «Я» воспринимающего сознания. Не вдаваясь в подробности психологического подхода к изучаемой проблематике, остановимся на оппозиции сознания и объекта его внимания – их вполне можно рассматривать как пару «Я – Другой». «Другим», в таком случае, является персонаж произведения, выступающего объектом восприятия – произведения любого вида искусства.

Акцентируем внимание на синтетических художественных текстах – любых жанрах, допускающих взаимодействие вербального и невербального начал. Показательнее всего такое взаимодействие наблюдается в вокальной музыке – взаимодействие, обозначаемое рядом современных исследователей как вербально-невербальное единство [1]. Весь потенциал невербальных средств выразительности, включая их динамику и смысловую неоднозначность, оказывается непосредственно востребованным в опере, мюзикле и других родственных вокально-сценических жанрах.

Именно посредством действия вербально-невербального единства в синтетических жанрах происходит возрастание смысловой значимости образа от персонажа до архетипа, которое обозначим как его *смысловое масштабирование*. Здесь вступают в силу закономерности восприятия образа – каждый, вследствие индивидуальной природы собственного сознания, «наделяет» образ теми деталями,

которые будут «вызваны к жизни» собственным опытом. Такие образы, по традиции, называются «вечными», хотя их «вечность» не проверена и неизвестна. В любом случае, исследование вечных образов – дело будущих специалистов по эстетике и мировой культуре. Акцентируем два образа – Дон-Жуана и Золушки: это – конкретные персонажи, обладающие рядом собственных характеристик.

Одной из основ аргументации обращения именно к этим образам может служить множественность их воплощений – в разных жанрах и в разные исторические периоды.

Непосредственным прообразом Дон Жуана считается некий севильский дворянин по имени Хуан де Тенорио, живший в XIV веке. Идея Дон Жуана возвышается до альтруизма, чуть ли не до самопожертвования: он дарит себя всем женщинам, чтобы ни одну не обидеть своим невниманием. Такая точка зрения действительно нравственна и неоспорима, но она возможна только при полном осознании своей необходимости всем. Понятие измены для Дон Жуана не существует. Никого ведь не возмущает, что щедрый хозяин за праздничным столом угощает всех гостей, а не одного избранного. Так поступает и Дон Жуан – весёлый «тамада» на празднике жизни...

Тем не менее, покинутые Дон Жуаном женщины воспринимают его как ненасытного повесу и соблазнителя.

После Моцарта более традиционной стала позитивная трактовка Дон Жуана, произошёл перелом от «злодея» к «герою».

Воплощение этого образа можем видеть в творчестве многих авторов и во многих жанрах, от литературного произведения до симфонической поэмы.

Если применить к образу Дон-Жуана принцип смыслового масштабирования, он оказывается аналогичным архетипу «Анимус» [2]. Каждый придаст ему при восприятии черты того, кто встретился в жизни – прежде всего, это относится к восприятию женской аудиторией. По причине обычной гендерной зависимости, образ Дон-Жуана преимущественно наделяется воспринимающими его женскими сознаниями качествами «соблазнителя», что коррелирует с существующим в сознании каждой женщины образом «её идеала». У каждой этот образ сугубо индивидуален.

Такой же индивидуальностью, можно умозаключить, обладает образ Золушки для ряда мужских сознаний – опять же, по причине гендерной противоположности. Золушка становится образом

«девушки вообще», некоторой «идеальной девушки», коррелирующей с таким архетипом, как Анима.

Такой взгляд на смысловое масштабирование образа вполне может быть проиллюстрирован простым экспериментом – опросом ряда женщин на предмет основных характеристик внешности и поведения Дон-Жуана или опросом ряда мужчин на предмет аналогичного «портрета» Золушки. Если в первом случае можем ориентироваться на достаточно известную оперу В.-А. Моцарта «Дон-Жуан» в русскоязычном варианте, во втором – только на знаменитый фильм 1947 года «Золушка» или на такой же, только гораздо менее знаменитый фильм «Три орешка для Золушки» 1973 года. В любом случае, «работа» этого образа в воспринимающем сознании зависит от совпадения этого образа с его жизненным прототипом (тем человеком, который реально присутствует в подобной функции в сознании слушателя). Литературный образ героини оперы «Золушка» Дж. Россини, по сути, реально «не существует» для слушателя, так как она традиционно исполняется только на языке оригинала, что практически нивелирует вербальный компонент синтетического текста и, к тому же, мало известна. Таким образом, механизм смыслового масштабирования непосредственно зависит от известности, или – более точно – популярности текста.

Подчеркнём, что механизм смыслового масштабирования образа от персонажа до архетипа возможен только при наличии единства вербальных и невербальных средств выразительности. В сознании любого человека такое единство очевидно, но осознаётся нечасто. Смысловое масштабирование образа восходит к процессу его восприятия. Основой смыслового масштабирования образа в музыкальном произведении выступает межъязыковой невербальный комплекс средств выразительности, нивелирующий многие аспекты предметной конкретики и актуализирующий эмоциональную, скрытую составляющую восприятия.

Литература

1. Клименко В. В. Понятие внутренней *quasi*-монооперы // Музыкальный альманах Томского государственного университета. 2022. № 14. С. 39–54.

2. Юнг, К. Архетипы и коллективное бессознательное / Карл Густав Юнг; [перевод А. Чечиной]. – Москва: АСТ, 2019. – 495 с.

СИНЕСТЕТИЧЕСКИЕ КОМПОНЕНТЫ МУЗЫКАЛЬНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЫШЛЕНИЯ О. МЕССИАНА

Старикова Е. Н., Новосибирск
(tosha.starikov@yandex.ru)

Аннотация

В статье рассматриваются основные синестетические компоненты музыкально-художественного мышления О. Мессиа́на, обозначенного как «витражное мышление». Исследование осуществляется посредством синестетической проективной модели и карты сознания.

SYNESTHETIC COMPONENTS OF O. MESSIAEN'S MUSICAL AND ARTISTIC THINKING

Starikova E. N., Novosibirsk
(tosha.starikov@yandex.ru)

Abstract

The article examines the main synesthetic components of O. Messiaen's musical and artistic thinking, designated as "stained glass thinking". The research is carried out through a synesthetic projective model and a map of consciousness.

Творчество О. Мессиа́на представлено широким спектром различных жанров, тем и музыкально-образных особенностей. В числе последних можно назвать обращение к пению птиц, григорианскому хоралу (связанному с католическими мотивами, создающими христианско-религиозное наполнение в произведениях композитора). Кроме того, важным является уже отмеченное исследователями (7, 11) синестетическое видение музыки О. Мессиа́ном («цветной слух», которым обладал композитор). Его цветовые ощущения начали формироваться в детские годы и основаны на впечатлениях от сияния католических витражей.

Это дает основание говорить об особом характере синестезий Оливье Мессина, сформировавшихся на основе тесной связи их с католическими витражами, фактурой драгоценных камней, и о «витражности», как отличительной черте синестетического мышления композитора.

В исследовательской литературе вопросы творческого процесса композиторов рассматриваются в основном в общепсихологическом аспекте (роль эмоций в формировании настройки на творческий процесс в работах Н. М. Найко [10], влияние характеристик высшей нервной деятельности на творческий процесс у М. Т. Блиновой [2], исследование синкретизма первоначальной стадии творчества художника в работах С. Т. Веймана [3]). Иной подход, связанный с существованием симультанного психического образования, сопровождающего все этапы творческого процесса и, как следствие, являющегося формой существования музыкального текста, был впервые применён М. Г. Арановским [1], который обозначил данную форму предбытия музыкального произведения «эвристической моделью».

Данная «эвристическая», «предваряющая», «проектировочная модель» может быть рассмотрена также и как «синестетическая перспективная модель» [7, с. 110], поскольку она обладает качествами симультанности, пространственности и в некоторых случаях основана на пересечении разных модальностей восприятия. Синестетическая модель становится тем психическим образованием, которое концентрирует в себе «качественные элементы трёх стадий художественного процесса» [7, с. 110]. Согласно мысли Н. П. Коляденко, синестетические модели могут быть как предваряющими, так и перцептивными, отражая, соответственно, стадии композиторского замысла и восприятия в творческом процессе. В творчестве разных композиторов можно найти предпосылки для формирования синестетической проективной модели, однако особенно ярко она проявляется у композиторов, прибегающих к «синестезии искусств», таких как Н. А. Римский-Корсаков, А. Н. Скрябин, К. Дебюсси, О. Мессиан.

Для создания синестетической модели художественного мышления композиторов продуктивным является обращение к такой предлагаемой в психологических исследованиях структуре

внутренней психической жизни, как «карта сознания». Карта сознания содержит схематические обозначения различных уровней психической деятельности человека и может выполнять функцию своеобразной вероятностной матрицы образования смыслов в художественном мышлении. Рассмотрение карты сознания О. Мессиаана представляет интерес, поскольку она служит фундаментом для понимания особенностей музыкально-художественного мышления французского композитора. Для формирования указанной модели основой может быть избрана карта сознания, которая сформирована в музыковедении впервые Н. П. Коляденко по отношению к творчеству К. Дебюсси, рассмотренному сквозь призму синестетичности музыкально-художественного сознания [7]. Фундаментом карты сознания, представленной в работе Н. П. Коляденко, служит модель сознания В. Налимова (карта сознания в вероятностно-ориентированной модели личности).

При обращении в статье к составлению вероятностной модели музыкально-художественного сознания О. Мессиаана, представляется возможным опора на карту сознания В. Налимова, которая включает шесть уровней.

Первый уровень – *мышления* (аристотелева логика) подразумевает, по В. Налимову, «редукцию спонтанно-чувственного, ...огрубление смыслов» [цит. по 7, с. 29] и является абстрактно-логическим, вербально-логическим, логико-понятийным компонентом сознания. Присутствие этого уровня в мышлении О. Мессиаана не подлежит сомнению. Создание строго структурированных ладов ограниченной транспозиции, симметричных и несимметричных ритмов, ритмических пермутаций, четко выверенной концепции ритма на основе философии А. Бергсона, нотная фиксация птичьих «юбилейных», опирающихся на строго научные наблюдения, а также детальное описание указанных музыкально-выразительных средств в «Технике моего музыкального языка» отвечают логико-понятийному, вербально-логическому уровню мышления композитора. Мессиаан продемонстрировал полную структурализацию в одном из своих Ритмических этюдов, обратившись к тотальному сериализму и закрепив за каждым звуком своё положение, ритм, лад.

Основу логико-понятийного уровня сознания составляют понятия, которые, по мнению А. Шопенгауэра, представляют собой

«настоящие абстракции», что «делает их похожими на камешки мозаичной картины», и управляют они только техникой искусства [цит. по 7, с. 30]. Указанное свойство и приведённая метафора раскрывают истоки фундаментального для техники музыкального языка Мессиа́на принципа мозаичности, витражности, проявляющегося на различных уровнях произведений композитора. Можно предположить, что уровень «аристотелевой логики», включающий и подразумевающий свойства дискретности и определённости, во многом составил указанную особенность творчества Мессиа́на, которую мы, вслед за исследователями (7, с. 153; 11, с. 109) предлагаем обозначать как «витражное мышление».

Однако следует подчеркнуть, что, говоря о витражности относительно первого уровня, мы имеем в виду лишь технику витража, составление целого из отдельных кусочков, фрагментов.

Т. Цареградская отмечает, что даже стиль и внешний вид теоретической прозы Мессиа́на специфичен, отражает принципы музыкально-художественного мышления композитора, тексты подобны «ожерелью» – последованию некрупных фрагментов, разделённых пустыми пространствами [12].

Композитор писал о впечатлении от витражей: «сначала толпа персонажей, больших и маленьких, рассказывает нам жизнь Христа, Святой Девы, пророков и святых. Это что-то вроде катехизиса в картинках. Этот катехизис заключается в круги, гербовые щиты, трилистники. Однако дальше без бинокля, без лестницы, без какого-либо другого объекта, призванного на помощь нашему слабеющему зрению, мы не видим ничего – ничего, кроме того, что витраж весь зелёный, весь фиолетовый. Мы не проникаем дальше, мы ослеплены!..» [8, с. 234].

Описанное композитором общее эмоционально-художественное «ослепляющее» впечатление от витражей, если обратиться к предлагаемой карте его художественного сознания, относится не к уровню понятийной аристотелевой логики, а к уровню *телесности* (четвёртый уровень), включающему весь спектр психосоматических проявлений человека, его телесно-чувственный опыт, в том числе – синестетический. Прежде чем зафиксировать на бумаге свои мысли, наблюдения, птичьи юбилеи, О. Мессиа́н долго наблюдал, вслушивался, созерцал важные для его творчества образы, которые уже впоследствии находили отражение

и выражение в его музыкальных и литературных творениях. Без уровня телесности и чувственного восприятия данные созерцания были бы невозможны.

Важность телесно-перцептивного уровня в общей карте сознания Мессиаана объясняется синестетичностью мышления композитора. Визуальное восприятие композитором художественных элементов действительности: витражей готических соборов, ландшафтов восточных и европейских стран (Японии, Швеции, Франции) – всегда сопровождалось одновременным действием аудиальной сенсорной системы, и наоборот. В беседах с К. Самюэлем композитор признавался: «...когда я слушаю, или когда я читаю партитуру, слушая её внутренне, я в воображении представляю соответствующие цвета, движущиеся, кружащиеся, сливающиеся, как и звуки, которые движутся, кружатся, сливаются одновременно с ним» [14, с. 12]. Указанная особенность восприятия О. Мессиааном окружающей действительности и составляет синестетичность мышления композитора. Поскольку Мессиаан ассоциировал аккордовые комплексы и с цветами спектра, и с фактурой драгоценных камней, невозможно обозначить его способность как синопсию или цветной слух: это именно синестезия, в которой задействованы сразу три сенсорные модальности: аудиальная, визуальная и кинестетическая (тактильная).

Необходимо отметить, что в вероятностной модели сознания интеграция всех уровней происходит на уровне, обозначенном В. Налимовым как *подвалы сознания* и объединенным с уровнем *коллективного бессознательного*. Можно предположить, что на этом уровне формируются, зарождаются и созревают все основные элементы творчества Мессиаана⁶², будь то витражи католических соборов, поэтические образы, картины природы или пение птиц. Указанный уровень (В. Налимовым он обозначается также как «созерцание») связан с глубинными личными переживаниями, архетипами личного бессознательного композитора. Мессиаан признавался, что сильное влияние на него оказали его родители – отец (Пьер Мессиаан), учитель английского языка, переводчик произведений Шекспира, и мать (Сесиль Соваж), поэтесса. При этом не исключено, что поэтичность натуры композитора была

⁶² «плоды деятельности разума и воображения» [цит. по: 6, с. 31].

предопределена еще до его рождения стихотворением матери «Душа в почке»: *«Ты принадлежишь мне, как заря равнины. Вокруг тебя моя жизнь, теплая шерсть, В которой втайне растут твои зябнущие члены. О, ты, которого я нежу со страхом, в вате, Маленькая расцветающая душа, привязанная к моему цветку. Из кусочка своего сердца я делаю твое сердце, О мой плод, покрытый пушком, мой влажный ротик»* [14, с. 1]. Можно предположить, что приведенный поэтический образ оказал на юного Мессиаана сильнейшее, определяющее впечатление, стал своеобразным импринтингом – ранним бессознательным впечатлением, векторизирующим дальнейший процесс его творческого становления.

Композитор отмечал также значимость образов природы: «в возрасте трёх-четырёх лет я жил в Амбере и там, конечно, мне открывалась природа, но это откровение осталось неосознанным, ... мои воспоминания восходят к четырнадцати-пятнадцатилетнему возрасту... равнина, большие луга, обсаженные деревьями, великолепные заходы и восходы солнца и огромное количество птиц» [14, с. 9]. С этого времени Мессиаан начал фиксировать пение птиц, что нашло отражение в произведениях композитора (две пьесы из «Семи хайку» – «Яманака-каденция» и «Птицы Каруицавы»⁶³ – полностью посвящены птицам; в «Хронохромии» ведущими являются образы дроздов и полевых жаворонков, в этом же произведении Эпод написан как восемнадцатиголосный канон струнных, изображающий пение птиц на рассвете; в «Квартете на конец времени» – «Бездна птиц»; в фортепианном цикле «Двадцать взглядов на младенца Иисуса» пение птиц сопровождает тему радости; в опере «Святой Франциск Ассизский» птицам посвящён номер «Проповедь птицам»; образ пернатых и изображение их щебетания неизменно присутствуют в «Цветках града небесного»; птицам посвящены «Экзотические птицы» и «Каталог птиц»).

⁶³ В «Яманака-каденции» собраны голоса всех птиц, которых композитор слышал у японского озера Яманака, в лесу. В следующей пьесе, «Птицы Каруицавы», привлечены почти все птицы Японии. По признанию Мессиаана, Каруицава – прелестное место в окрестностях Токио, где растёт множество азалий. Цветы привлекают птиц, и в это место слетаются почти все птицы, что есть в Японии [15].

Обращение к птичьему пению⁶⁴ стало одним из сквозных образов творчества О. Мессиана и явилось еще одной, не менее важной, особенностью творчества композитора, дополняющей его синестетическое мышление. Интерес к пению птиц был привит композитору в юношеские годы его наставником Полем Дюка. Щебетание пернатых для О. Мессиана – не только создаваемый в произведении звукоизобразительный эффект: композитор «в пении птиц усматривал род музыкального искусства» [5, с. 85]. «Путем смешивания своих песен птицы делают чрезвычайно изысканные переплетения ритмических педалей. Их мелодические рисунки, особенно рисунки дроздов, превосходят по фантазии человеческое воображение» [13, с. 42].

Для композитора, с одной стороны, важна была иллюстративность птичьего пения. Это проявилось в создании птичьими переживаниями особого пространства, подобного природному ландшафту, в котором внимание человека может произвольно переключаться от пения одной птицы к щебетанию другой. Элементы изобразительности проявились в создании образов конкретных птиц. В данном случае Мессиаан проявил себя как носитель французской традиции, следуя за клавесинистами Франсуа Купереном, Клодом Дакеном, Жаном Филлипом Рамо с их яркой звукоизобразительностью и филигранностью в изображении пернатых⁶⁵. Впоследствии, будучи уже профессором Парижской консерватории, О. Мессиаан показывал студентам пение птиц, подробно описанное им в пояснении к «Каталогу птиц», не только на фортепиано (в чем ему помогала И. Лорио), но и посредством звукоподражания голосом⁶⁶.

С другой стороны, птицы в произведениях Мессиаана выступают в качестве символов. В искусстве символичность всегда направлена на создание определенной смысловой перспективы,

⁶⁴ В третий период творчества (1953–1960 гг.) О. Мессиааном было создано большое количество произведений, посвященных «птичьей» тематике: «Черный дрозд» для флейты и фортепиано, «Каталог птиц» для фортепиано. К этому же периоду относится и содержащая указанную тематику «Хронохромия» для большого оркестра.

⁶⁵ Имеются в виду знаменитые «Перекличка птиц», «Курица» Ж. Ф. Рамо; «Кукушка» Ф. Куперена, одноименная пьеса К. Дакена,

⁶⁶ Об этом свидетельствуют сохранившиеся видеозаписи данных лекций.

а символ, как считает Л. Яроцинский, является «вектором смысла». По мнению Л. Гуральник, – в творчестве О. Мессиана птицы – это символы «природы, земли, неба, времени» [4, с. 13], создающие впечатление диалога неба и земли. Данная символика, как считает исследователь, более характерна для культуры Востока. И для того, чтобы современный западный слушатель понял замысел композитора, музыка наполнена разного рода фактурными, тембровыми, интонационными ассоциациями, которые, соединяясь с его синестетическим мышлением, заполняют музыкальное пространство его произведений. Кроме того, символика Мессиана имеет и сакральный смысл, что, несомненно, было связано с верованиями самого композитора, его приверженностью католицизму. «Птицы, – как считает Т. Цареградская, – символически ассоциировались у композитора с вестниками Божьими, и поэтому логично, что эти послания Мессиаан внимательно изучал и обрабатывал, находя в них „неземную радость”» [11, с. 157].

Основу для рождения глубинных художественных смыслов способны формировать такие качества, как спонтанность и континуальность. В карте сознания В. Налимова они включены в уровень *предмышления*, на котором в сознании художника происходит формирование образов. Указанные свойства мышления являются немаловажными для композитора. В мышлении континуальность, если следовать теории В. В. Налимова, создаёт непрерывное смысловое поле. «...Всякое слово имеет две стороны: атомарную, представляющую его как некую отдельность, и континуальную – поле смыслов, связанное со словом» [9, с. 52]. Так и строго определённые фрагменты музыкальной «мозаики» произведений Мессиана, музыкальные блоки со строго выверенными элементами складываются в необычные структуры, имеющие сквозное континуальное строение, обозначаемые как «открытые», «свободные» формы, и служат прообразом открытости и бесконечности космического пространства. Примером таких форм служат «Цвета града небесного» (1963), «Семь хайку» (1963), отдельные разделы «Хронохромии» для большого оркестра (Интродукция и Кода), «Квартета на конец времени» (Танец ярости для семи труб, Бездна птиц, Хвала вечности Иисуса, Хвала бессмертию Иисуса), «Двадцати взглядов на младенца Иисуса».

Спонтанность же приравнивается В. Налимовым к Истине, Созерцанию, Воображению, Тайне [9, с. 253], подразумевая, что «зарождение спонтанности инициирует космическое сознание» [7, с. 33]. Данный ряд синонимов весьма отвечает глубоким мистико-религиозным убеждениям композитора, которые обусловили также обращение О. Мессиаана к витражам католических соборов. Поскольку Мессиаан был католическим органистом и верующим человеком, он привнес во многие произведения глубокое чувство веры. В целом, образы католической веры, рассматриваемой как один из компонентов вероятностной модели его внутреннего мира, несомненно, составляют более высокий уровень в карте сознания О. Мессиаана, так называемый *метауровень*, или, иначе, уровень космического сознания.

Рассмотрение особенностей музыкально-художественного мышления О. Мессиаана, осуществленное посредством составления карты сознания композитора, позволяет сделать выводы о существовании синестетических элементов на всех уровнях вероятностной матрицы творческой личности Мессиаана. На уровне телесности возникают пересечения и наложения чувствований, полученных опытным путем. Однако возникающие ассоциации во многом обусловлены уже существующими в «подвалах сознания» Мессиаана образами, которые, в свою очередь, спонтанно формируются на уровне предмышления и связаны с более высоким уровнем «подвалов космического сознания». Спонтанность, стремление композитора к трансцендентным началам (глубокие религиозные верования) позволяет выйти на уровень «космического сознания». Все художественные элементы, связанные с синестетическими ощущениями композитора, вербализуются, конкретизируются, находят воплощение в конкретных аккордах, музыкальных приёмах (в витражности как формообразующем принципе), высказываниях и подробных вербальных пояснениях на уровне мышления.

Из выявленных особенностей карты сознания Мессиаана можно сделать вывод о необычайном синкретическом единстве всех составляющих ее компонентов. Сложность понимания творческой натуры О. Мессиаана состоит в понимании неразрывного единства контрастных, а порой и несовместимых элементов:

логико-понятийного и спонтанного, дискретного и континуального, вербального и невербального, телесно-земного и космического. Композитора невозможно однозначно причислить к определённому типу творческой личности. Своеобразное пересечение личностных черт-«контрастов», подобное пересечению чувствований в синестетическом опыте, отвечает глубокой поэтической и в то же время по-научному дисциплинированной личности композитора. Указанные особенности и составляют, на наш взгляд, основу музыкально-художественного мышления композитора.

Наиболее ярко все вышеперечисленные особенности творчества проявились в зрелых сочинениях О. Мессиана. Основой художественного замысла и образного содержания его произведений, наряду с иными образными и концепционными элементами, стала синестетичность «вitraжного мышления» композитора.

Литература

1. Арановский М. Г. Музыка. Мышление. Жизнь. Статьи, интервью, воспоминания. М.: Государственный институт искусствознания, 2012. – 440 с.
2. Блинова М. Т. Музыкальное творчество и закономерности высшей нервной деятельности. – Л.: Музыка, 1974. – 143 с.
3. Вейман С. Т. Диалектика творческого процесса // Художественное творчество и психология. – М.: Наука, 1991. – С. 3–31.
4. Гуральник Л. Ю. Символика и программность у О. Мессиана // Символ, символическое, символизация в искусстве и культуре. Проблемы языка искусства. – СПб: РИИИ, 2001. – С. 9–16.
5. Клюев А. С. Онтология музыки. – Изд. Санкт-Петербургского университета, 2003. – 143 с.
6. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. – М.: Музыка, 1976. – 366 с.
7. Коляденко Н. П. Синестетичность музыкально-художественного сознания (на материале искусства XX века). – Новосибирск, 2005. – 392 с.
8. Мессиа́н О. «Вечная музыка цвета...»: Речь на конференции в Нотр-Дам/ Пер. с фр. Кривицкая Е. // Музыкальная академия, 1999. – № 1. – С. 233–235.

9. Налимов В. В. *Спонтанность сознания. Вероятностная теория смыслов и смысловая архитектоника личности.* – М.: Прометей, 1989. – 287 с.

10. Найко Н. М. *К вопросу о композиторской психотехнике (на материале высказываний русских музыкантов) // Процессы музыкального творчества.* – Вып. 9. Сб. трудов РАМ им. Гнесиных. – М., 2002. – С. 19–38.

11. Цареградская Т. В. *Время и ритм в творчестве О. Мессиана.* – М.: Классика XXI, 2002. – 374 с.

12. Цареградская Т. В. *Мессиа́н и его «Трактат о ритме, цвете и орнитологии»// Труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского.* – Сб. 69. Век Мессиа́на: – М.: «Московская консерватория», 2011– С. 154–160.

13. Самюэль К. *Беседы с Оливье Мессиа́ном (перевод с французского, 7 глав).* – Париж, 1968. *Беседа 1. [Электронный ресурс] // Электронная библиотека Music student [сайт]: <http://musstudent.ru> (дата обращения 02.06.2024).*

14. Самюэль К. *Беседы с Оливье Мессиа́ном (перевод с французского, 7 глав).* – Париж, 1968. *Беседа 2. [Электронный ресурс] // Электронная библиотека Music student [сайт]: <http://musstudent.ru> (дата обращения 02.06.2024).*

15. Клод Самюэль. „Беседы с Оливье Мессиа́ном”. Париж, 1968 г. *Перевод с французского, 7 глав. Машинопись.* – 5 глава. Компьютерный набор – Дмитрий Альхов, пользователь библиотеки Music Student: musstudent.ru...music-history/samuel-omessiaen/227... (дата обращения 02.06.2024).

**СИНЕСТЕЗИЯ
И СЕНСОРНАЯ ИНТЕГРАЦИЯ
В МУЗЫКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКЕ**

**ПУТИ ПОСТИЖЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО СОДЕРЖАНИЯ
ФОРТЕПИАННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ ЮНЫМ МУЗЫКАНТОМ
(на примере пьесы Ф. Листа «Альпийская пастушка»)**

Данилова Д. В., Уфа
(darydan92@ya.ru)

Аннотация

Целью исследования методологических подходов постижения содержания музыкального сочинения является репрезентация возможностей обновления педагогической практики начального фортепианного образования на пути воспитания исполнительской и, шире, общехудожественной культуры учащегося. *Научная новизна* статьи состоит в компаративном изучении применения синестетического музыковедческого подхода в развитии музыкального и, шире, художественного мышления начинающего музыканта. *Результат* проведённого исследования – выявление особенностей познания ребёнком звукового и художественного мира фортепианного произведения с помощью синестетического подхода в целях формирования основ восприятия музыки и культуры исполнения на инструменте⁶⁷.

**WAYS TO UNDERSTAND THE MUSICAL CONTENT
OF A PIANO WORK BY A YOUNG MUSICIAN
(based on the example of F. Liszt's play
"The Alpine Shepherdess")**

Danilova D. V., Ufa
(darydan92@ya.ru)

Abstract

The purpose of the study of methodological approaches to comprehending the content of a musical composition is to represent the possibilities of updating the pedagogical practice of primary piano education

⁶⁷ Полная версия статьи опубликована: Манускрипт. – 2021. – Т. 14. – № 10. – С. 2179–2186.

towards the development of a student's performing and, more broadly, general artistic culture. The scientific novelty of the article lies in the comparative study of the use of the synesthetic musicological approach in the development of musical and, more broadly, artistic thinking of a novice musician. The result of the study is the identification of the characteristics of a child's knowledge of the sound and artistic world of a piano work using a synesthetic approach in order to form the foundations of the perception of music and the culture of performing the instrument.

В воспитании исполнительской культуры юного музыканта в классе фортепиано в ДМШ и/или ДШИ важнейшую роль играет постижение музыкального содержания произведения. В обучении детей игре на инструменте, исполнительскому мастерству на уроках фортепиано возникает множество проблем, связанных со становлением пианистического аппарата, а также обретением навыков выразительного интонирования, владения фразой, музыкальным «дыханием» и тонкостью звукоизвлечения и звуковедения. Однако не менее важным является воспитание эстетического вкуса, творческого потенциала детей, формирование у них образного мышления. В этой связи, необходимо развитие способности ученика к осмыслению содержания музыкального сочинения. Опора на художественное восприятие даст возможность целостного постижения музыки, воссоздания образно-эмоционального плана фортепианного произведения.

В качестве примера выступает программная, яркая по образно-эмоциональному содержанию, входящая в репертуар средних классов ДМШ и ДШИ, фортепианная пьеса Ф. Листа «Альпийская пастушка» – переложение одноимённого камерно-вокального сочинения Дж. Россини. Посредством *синестетического* метода анализа рассмотрим содержание звуковой материи музыкального произведения. Опора на полимодальный опыт с участием межчувственных связей восприятия ребёнком беспредметных явлений даст возможность подключить иные формы модальности и уловить тончайшие характеристики звука.

Теоретической базой, помимо теории музыкального текста (М. Г. Арановского [1; 2], Л. С. Дьячковой [5], Л. Н., Шаймухаметовой [13]), адаптированной к музыкальной педагогике

Л. Н. Шаймухаметовой, Р. М. Байкиевой [3], Д. И. Баязитовой [4], станут труды Н. П. Коляденко [8], Т. И. Калужниковой [7], С. Ю. Лысенко [11], в которых рассмотрен синестетический метод анализа содержания звуковой материи, а также иностранные исследования в области синестезии [14; 15; 16]. Их сравнительный анализ, а также демонстрация применения при осмыслении музыкального содержания произведения детского фортепианного репертуара проводится впервые и свидетельствует о возможной практической ценности.

Семантический и синестетический методы постижения содержания музыкального произведения

В основе семантического подхода лежит теория музыкального текста, адаптированная к педагогической практике в семантическом методе анализа. Он подразумевает общение юного исполнителя не только с нотным, но и с содержащим смысловые структуры или устойчивые интонационные обороты с закреплёнными значениями музыкальным текстом. В этой связи изучение семантических категорий текста само по себе не приводит к постижению смысла, а «как бы надстраивается над отдельными значениями и отношениями между значениями» [1, с. 31]. При этом постижение содержания, по словам М. Г. Арановского, «выполняет итоговую функцию» [Там же, с. 30], то есть смысл становится выводом, который складывается в процессе анализа значений интонационных единиц музыкального текста. Смысловые структуры выявляются учащимися (совместно с педагогом) в нотном тексте, что даёт возможность конкретизировать содержание музыкального произведения. Постижение лексикографии помогает разбираться в структуре музыкального содержания, а грамотный анализ смысловой организации – выстроить исполнительский сценарий. Явные и скрытые интонации обнаруживаются в мелодическом и ритмическом рисунке, гармонической и жанровой канве произведения. Устанавливая связь звука со смыслом, а мотива или темы с музыкальным образом, ученик-исполнитель включается в проблемные ситуации сюжетного действия и учится произносить музыкальный текст в разных вариантах.

Синестетический подход же принципиально отрицает аналитическое разделение целого на части и базируется на рассмотрении

звуковой материи в совокупности, как это происходит при чувственно-эмоциональном постижении явлений жизни и искусства. Он основывается на привлечении межчувственных связей восприятия, которые участвуют в расшифровке невербальных форм музыкального звучания. При этом, для постижения содержания, образного строя сочинения привлекаются общехудожественные механизмы мышления, полимодальный опыт восприятия и мультисенсорных ассоциаций [16, р. 157–162], в том числе и различных видов искусства. В этой связи осуществляется опора на априорную способность ребёнка к синкретизму, полимодальному синтезу различных чувственных восприятий в постижении художественной картины мира. Названное требует междисциплинарного методологического подхода к постижению ребёнком музыкального содержания, что предполагает включение в процесс его обучения на уроках фортепиано различной художественной деятельности.

Применение в процессе обучения игре на фортепиано обоих подходов (условно назовём их предметный и беспредметный) позволит наиболее глубоко проникнуть в содержание музыкального сочинения и адекватно выразить его в звуке. Взаимодействие аналитических и эмпирических, научных и чувственно-эмоциональных сторон познания станет основой интеграции сенсорной, зрительной, моторно-пластической и других модальностей на пути воспитания художественного мышления личности юного музыканта. Однако для того, чтобы выявить специфику, участие каждого подхода в постижении ребёнком музыкального содержания рассмотрим их отдельно на примере переложения для фортепиано Ф. Листа камерно-вокального сочинения Дж. Россини “*La pastorella dell’Alpi*” («Альпийская пастушка»).

Ф. Лист «Альпийская пастушка»: опыт синестетического анализа

Синестетический подход отталкивается от представления о музыке как «незнаковой семиотической системе» (М. Г. Арановский), способной осуществлять коммуникативную функцию уже на дотекстовом уровне. Он позволяет воспринимать и воспроизводить в момент исполнения музыкальное содержание целостно. В отличие от знакового подхода к анализу учеником на уроках фортепиано музыкального содержания (которое начинается

со знакомства с нотным текстом), синестетический подход направлен на целостное восприятие невербальных форм звучания акустического текста и при расшифровке музыкальных смыслов основывается на межчувственных связях восприятия. В связи с этим, рассмотрим содержания фортепианной пьесы «Альпийская пастушка» с привлечением, помимо слуховых, иных – зрительных, тактильных, сенсорных, пространственно-временных модальностей. Главным «персонажем» и источником выразительности станет собственно звук, поскольку именно «полиmodalная энергетика музыкального звучания объясняет тот факт, что для слухового восприятия характерна органическая „сливаемость” с иноmodalными ощущениями, что синестезийность является его неотъемлемым компонентом» [8, с. 41].

По мнению учёных, характеристики музыкального звучания, относящиеся к разным типам восприятия – цвето-световым, двигательного-линейным, тактильным – объединяются при создании в восприятии целостного художественного образа. Как отмечает Н. П. Коляденко, постижение звуковой материи происходит в опоре на различные грани человеческих соощущений. При этом «путь к освоению музыкального звучания лежит в „оживлении” звука, в наделении его чувственной плотью, заключающей в себе энергетiku живого, органического явления» [8, с. 179]. Названное становится возможным благодаря наделению звука метафорическими характеристиками, относящимися к интерmodalному опыту ученика. Например, к слуховым впечатлениям относятся определения звука – тихие, мелодичные, дребезжащие, гудящие, приглушённые (их эквивалентами в нотном тексте становятся термины *cantando* – певуче, *forte* – громко, *diminuendo* – затихая, *sotto voce* – вполголоса и др.). Среди визуальных представлений обозначаются другие характеристики звука – блеклый, ясный, тёмный, матовый (их аналогами в нотном тексте являются обозначения композитором/редактором требуемого качества звука – «*brillante*» («блестяще») и др.). Свойства звука, основанные на двигательном опыте человека, отображают плавные и порывистые, кружащиеся и скачкообразные, летящие и скользящие реально существующие в природе и отображённые средствами музыки типы физического движения. Качество звуковой материи при

подключении пространственно-временных представлений возможно определить различными эпитетами – разреженность или плотность, приближённость или удалённость, массивность или лёгкость. Тактильные ассоциации особо распространены в определениях фортепианного звучания – например, мягкое и колючее, вязкое и упругое. Все они опираются на межчувственные связи и подразумевают постижение музыки как невербальной беспредметной звуковой материи, любой элемент которой обладает априорной семантикой. В этой связи содержательны и несущностные контекстуальные, с точки зрения теории музыкального текста, компоненты – тембр, темп, регистр, динамика.

Музыкально-синестетический подход посредством слухового анализа звука и его целостной организации в музыкальном сочинении даёт возможность обнаружить метафорические характеристики звука. В опоре на визуальный, моторно-двигательный, сенсорный, пространственно-временной виды восприятия он формирует полимодальное мышление ученика.

Наиболее ярко синестетическое восприятие проявляется при визуализации звуковых образов, которая, по мнению В. Н. Носуленко, отражает «взаимодействие слуха и зрения, складывающееся в процессе онтогенетического развития человека» [12, с. 87]. При этом «опредмечивание» невербальных беспредметных образов окружающей действительности осуществляется во многом благодаря визуализации, так как она является первичным свойством восприятия, в особенности детского. С помощью синестетических механизмов происходит ассоциативно-пространственный перенос слуховой модальности в зрительную. Названный синестетический процесс заложен на уровне физиологии и психологии восприятия и является априорным для детского восприятия, которому свойственны нерасчленённость и целокупность. В этой связи постижение музыкального содержания учеником на уроках фортепиано возможно в опоре восприятия на полимодальный синтез.

В отличие от второго, семантического подхода, где постижение смысла происходит посредством анализа внемузыкальных компонентов нотного и знаковых элементов музыкального текста, – в синестетическом подходе исключаются вербальные

составляющие пьесы «Альпийская пастушка» – заголовок, посвящение, поэтический текст Метастазии камерно-вокального первоисточника. Для того чтобы не наводить внимание ученика на незримо существующие в музыкальном тексте предметные образы, учитель помогает ученику «считывать» невербальный слой звуковой материи. Особая роль среди других элементов принадлежит тембру, поскольку учёные отмечают его способность затрагивать смежные чувственные ощущения при воздействии на органы слуха ребёнка. По словам А. В. Лимитовской, «тембр, обогащающий качественными подробностями слуховой образ, выполняет роль перцептивной метафоры – ассоциативного переноса из слуховой в иную сенсорную модальность» [10, с. 18].

При этом осмыслению подвергается целостное музыкальное звучание, без расшифровки и расчленения его на сегменты – знаки-символы или интонационные стереотипы. Музыкальный текст воспринимается как целокупный феномен, воплощающий синтез звуковых, визуальных, эмоциональных и других впечатлений. В этой связи слуховые представления ребёнка от музыкальной материи пьесы Ф. Листа формируются в опоре на ассоциативные ряды звукообразов с беспредметными цветовыми (красочный тон, прозрачность или насыщенность и др.), пространственными, осязательными и иными видами чувственного опыта.

Как уже отмечалось ранее, музыкальный тематизм пьесы выстроен на разнообразных контрастах – фактурных, динамических, характерно-образных, что даёт ученику вероятность полноценно ощутить динамику развития музыки. Так, в теме вступления (Пример 1) возможно уловить лёгкость звончатых флажолетных звуков верхнего регистра фортепиано, усиливающуюся при скачкообразном интонационном движении. Гибкая живая мелодия благодаря большим регистровым перебросам и парным звукам со слабой доли на сильную в устремлённости к яркой вершине обретает порывистость импульсивность движения. Широкий диапазон между басом и мелодией формирует ощущение объёма, простора и воздуха. В опоре на двигательные ощущения в воображении возникает образ лёгкого, *порывистого, кружащегося, скачкообразного и летящего* движения. С точки зрения визуального опыта, помимо обозначений *прозрачных, ясных* созвучий

возможны определения, связанные с цветовой гаммой красок. Наиболее подходящими оттенками в таком случае могут быть от *лазурно-голубых, небесных* и «индиго», *металлических флейтовых* до *прозрачных еле-уловимых* и осязаемых глазу *воздушных* оттенков. Их ребёнок может запечатлеть в беспредметном эскиз-рисунке или инсталляции на уроке фортепиано. В исполнительских версиях ребёнку с помощью штрихов (*staccato* и парные лиги), акцентирования синкопы, динамического нюанса *forte* можно попытаться передать разнообразные характеристики звучания благодаря лёгкому, но в то же время острому прикосновению к инструменту. Важно привлечь и подвижный темп, который позволит юному музыканту создать определённое настроение.

Далее – во втором мотиве вступления (Пример 2) звучание становится более насыщенным, аккордовая фактура плотной, где унисон тонов в настойчивом ритмическом повторении придаёт звучанию (при его сравнении с тактильными ощущениями) свойства *колкости* и *остроты*. Визуальные же представления обретают *яркость* и *глубину*. Благодаря подобным ассоциациям можно охарактеризовать звучание данного фрагмента как *стремительное* и *энергичное* с новыми императивными красками. Разумеется, названное требует изменения в прикосновении к инструменту. Ученику предстоит найти необходимые приёмы, способы звукоизвлечения и звуковедения.

Как уже отмечалось, фортепианное переложение Ф. Листа объединяет вокальную и инструментальную строки текста оригинала. При этом, мелодия остаётся в регистре женского голосового тембра сопрано (Пример 3), охватывая небольшой диапазон. Ритмической особенностью звуковой текстуры становится насыщение мелодии мелкими отрывисто звучащими тонами, которые создают эффект *учащённого дыхания* или порывистых чувствительных *вздохов*. Однако благодаря вариантному повторению мотивов возникает ощущение *кружения, танцевальности, полётности* в опоре на двигательный, пространственный опыт. Возможно уловить в музыке и тактильные прообразы *ласковых* и *нежных* дуновений, прикосновений прохладного ветерка, а визуально представить приятные «*пастельные*» *тёплые* тона *розового, персикового* цветов и вообразить «*фактурное*» *жемчужное* мерцание

звучания. В работе над свето-цветовым исполнительским решением звукового полотна ученику предстоит с помощью градаций глубины нажатия клавиш найти тонкое и чуткое прикосновение кончиками пальцев к инструменту. Таким образом, благодаря слиянию разномодальных ощущений в восприятии содержания музыки формируются чувственно-эмоциональные представления о любви, блаженстве и созерцании мира природы.

Перемена различных состояний и настроений в пьесе происходит без плавного перехода. Так, благодаря звучащим акцентам, уплотнённой аккордовой фактуре, более низкому насыщенному регистру и минорной тональности тема второго раздела (Пример 4) внезапно приобретает встревоженный характер. Напряжённые гармонические краски с *колким и острым* диссонансным звучанием интервалов на уровне тактильных ощущений погружают слушателя в состояние неопределённости и взволнованности. С помощью полимодальной связи звука с пространственными представлениями возникают ощущения *прохлады порывистого ветра от надвигающихся грозовых туч* и т.п. Этому соответствуют цветовые визуальные аналогии с *холодными «грязноватыми»* оттенками *серо-синего или фиолетового*. В данном случае важно применить более чёткое и резкое произношение аккордов штрихом *staccato* с ярким выделением верхнего голоса. Особую эмоционально приподнятую атмосферу, спонтанную надежду создаёт колорит звучания, построенный на гармонических сопоставлениях: фрагмент в ля миноре неожиданно оканчивается в ля мажоре посредством одного полутонового восхождения от *до* к *до диезу* (т. 4 Примера 4). Тем самым формируется аналогия тактильным ощущениям *тепла* от внезапно появившегося и пронзающего густые тучи, одинокого *золотого/жёлтого* солнечного луча.

Иной образ возникает во фрагменте «вокализа» (тт. 41–51), его отличают *лёгкость* и *воздушность*. Вариативность ступеней, высокий регистр, обилие мелизмов, стремительный скачкообразный взлёт мелодии придают музыке *невесомость, полётность* и *возвышенность*. При игре на фортепиано данного фрагмента для расширения или сжатия временной плотности звучания, для придания музыке пространственных эффектов ребёнку можно пользоваться инструментами музыкальной агогики. Возможны

и иные полимодальные ассоциации данного музыкального фрагмента, к примеру, с разнообразными *ароматами* и *благоуханием* цветов и растений, устремлённых ввысь к солнцу. В этой связи, в воображении возникает визуальная картина *зелёной* поляны, обильно усыпанной всевозможными *яркими* оттенками цветущих растений, а представление о текстуре предметов вероятно связано с *бисерным, золотистым, сверкающим* образом.

Завершая изложение, отметим, что рассмотренные на примере фортепианной пьесы Ференца Листа «Альпийская пастушка» противоположные подходы к постижению учащимися ДМШ музыкального содержания – *текстовой* и *синестетический* – не являются взаимоисключающими, а, напротив, могут гармонично дополнять и обогащать друг друга. Демонстрация богатых возможностей методов анализа обуславливает их включение и адаптацию к педагогической практике обучения юного музыканта творческому общению с музыкальным текстом на уроках фортепиано.

С помощью семантического метода анализа юным музыкантом косвенно или непосредственно осознаются принципы организации художественного текста, изучается интонационный «словарь», выявляются смысловые структуры исполняемого сочинения. Постигаются запечатлённые в тексте сюжеты, герои и персонажи, формируются предметные художественно-образные представления. Они позволяют выстроить разнообразные версии исполнения.

Благодаря синестетическому методу анализа происходит целостное постижение невербальных форм музыкального звучания произведения. В опоре на межчувственные связи, разнообразные формы восприятия с привлечением тактильного, пространственного, визуального, сенсорного опыта юного музыканта становится возможным приближение к постижению таинства содержания фортепианного звука. Ученик учится доверять своей интуиции, привлекать практику общения с миром и его отображением другими видами искусства, межхудожественные контакты.

Первый метод анализа произведения на уроках фортепиано в рамках общей проблемы «музыкальный текст и исполнитель» уже нашёл применение в практике обучения игре на инструменте. Второй же – синестетический, привлекающий разнообразные виды художественной деятельности ученика в творческом процессе

изучения фортепианного репертуара, только начинает свой путь в музыкальной педагогике. Как бы то ни было, интерес со стороны педагогов-музыкантов к инновационному подходу в настоящее время возрастает. Гипотезой и предложением автора является приоритетное и первостепенное использование синестетического подхода с участием беспредметного рисования, песочной анимации, пластических «этюдов» и мн. др. на уроках фортепиано в ДМШ, развивающих живое чувственное восприятие и впечатление, целостное представление о звуковом и художественном мире музыкального произведения. В ходе постижения музыкальных смыслов межчувственные представления и самовыражения юного музыканта должны предшествовать аналитическому разбору знаковых структур текста и процессу исполнительства на инструменте.

Представления о том, что на уроках фортепиано достаточно обучать ребёнка игре на инструменте, что передача ученику готовой информации является единственной моделью музыкального обучения, что развитие навыков чтения музыкального текста вполне отвечает исполнительским задачам ДМШ, остались в далёком прошлом. Однако по-прежнему в дискуссионной зоне находятся вопросы об уместности, возможности и необходимости привлекать иные виды искусства и художественной деятельности ребёнка, создание полисенсорной среды на уроках фортепиано.

Надеемся, что изложенные в статье предложения будут способствовать привлечению и развитию интереса к названной проблеме, станут творческим стимулом для поисков новых путей в сфере детского музыкального образования. Разумеется, анализ музыкального содержания не сводится только к обозначенным здесь методам анализа. Можно с уверенностью утверждать, что эксперименты, поиски инновационных подходов будут продолжаться.

Проведённое исследование является вкладом в решение проблемы обновления форм и методов обучения, оптимизации учебного процесса на начальном этапе музыкального образования. Внедрение его результатов в практику преподавания станет импульсом в воспитании креативного мышления учащегося. *Перспективной* включения семантики на уроках фортепиано в ДМШ и ДШИ будет возможность формирования у юного музыканта первичных представлений о музыкальной речи и музыкальном

языке. А синестетический подход позволит последовательно развивать его художественное восприятие. Оба метода дадут возможность целостного постижения музыкального содержания фортепианного произведения и создания индивидуального «исполнительского сценария» юным пианистом-исполнителем.

Movimento di Waltz $\text{♩} = 152$

Пример 1. Ф. Лист «Альпийская пастушка»,
переложение песни Дж. Россини

Movimento di Waltz

Пример 2. Ф. Лист «Альпийская пастушка»,
переложение песни Дж. Россини

Movimento di Waltz

Пример 3. Ф. Лист «Альпийская пастушка»,
переложение песни Дж. Россини



Пример 4. Ф. Лист «Альпийская пастушка»,
переложение песни Дж. Россини

Литература

1. Арановский М. Г. Вопросы терминологии или «О пользе быть наивным» // Музыкальное содержание: наука и педагогика: материалы Первой Российской научно-практической конференции 4–5 декабря 2000 г. Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского / отв. ред.-сост. В. Н. Холопова. М.; Уфа, 2002. С. 24–31.

2. Арановский М. Г. Музыкальный текст: структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 343 с.

3. Байкиева Р. М. Заголовок как смысловая структура музыкального текста в атрибутировании героя пьес детского фортепианного репертуара // Из опыта работы педагога-музыканта: сборник статей. Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГАИ им. Загира Исмагилова, 2016. вып. 4. С. 84–97.

4. Баязитова Д. И. Интонационная лексика в содержании произведений детского фортепианного репертуара. Автореф. дисс. ... канд. иск., Магнитогорск, 2008. 25 с.

5. Дьячкова Л. С. Поэтика нелинейности в современной музыке // Музыковедение. 2012. № 1. С. 2–10.

6. Зряковский Н. Н. Общий курс инструментоведения. М.: Музыка, 1976. 479 с.

7. Калужникова, Т. И. Акустический текст ребенка (по материалам, записанным от современных российских городских детей): автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2005. 51 с.

8. Коляденко Н. П. Музыкально-эстетическое воспитание: синестезия и комплексное воздействие искусств. Учебное пособие. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория, 2003. 258 с.

9. Коробова А. Г. Пастораль в музыке европейской традиции: к теории и истории жанра: Исследование. Екатеринбург: Уральская гос. консерватория им. М. П. Мусоргского, 2007. 656 с.

10. Лимитовская А. В. *Роль тембра в детском слуховом восприятии отобразённого инструментальной музыкой окружающего мира: дисс. ... канд. иск., Магнитогорск: МаГК, 2019. 187 с.*

11. Лысенко С. Ю. *Об интеграции методологических подходов в изучении музыкально-хореографического синтеза: музыкальная синестетика и музыкальная семантика // «Полилог и синтез искусств: история и современность, теория и практика»: материалы III Международной научной конференции / Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова; Голландский институт в Санкт-Петербурге; под ред. Н. А. Николаевой, С. В. Конанчук. СПб.: Изд-во РХГА, 2020. С. 150–153*

12. Носуленко, В. Н. *Психология слухового восприятия. М.: Наука, 1988. 216 с.*

13. Шаймухаметова Л. Н. *Семантический анализ музыкальной темы. М.: РАМ им. Гнесиных, 1998. 265 с.*

14. Baron-Cohen, S., Harrison, J. E. (Eds.). *Synaesthesia: Classic and contemporary readings. Oxford: Blackwell, 1997. 296 p.*

15. Cytowic, R. *Synesthesia. Cambridge, MA: MIT Press, 2018. 288 p.*

16. Howes, D., Classen, C. *Ways of sensing: Understanding the senses in society. New York: Routledge, 2013. 208 p.*

МЕЖЪЯЗЫКОВАЯ НОТНО-ВЕРБАЛЬНАЯ АССОЦИАЦИЯ КАК СПОСОБ ОСМЫСЛЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Окишева А. А., Томск
(larianna.ok@mail.ru)

Аннотация

В статье предлагается такой способ освоения исполнителем музыкального произведения, как межъязыковая нотно-вербальная ассоциация: с данным музыкальным произведением может ассоциироваться картина, фильм, стихотворение и др. Способ межъязыковой ассоциации рассматривается в применении к учебной и исполнительской практике.

INTERLANGUAGE NOTE-VERBAL ASSOCIATION AS A WAY TO UNDERSTAND A MUSICAL WORK

Okisheva A. A., Томск
(larianna.ok@mail.ru)

Abstract

The article proposes a method for a performer to master a piece of music as interlingual note-verbal association: a picture, film or poem, etc. can be associated with a given piece of music. It is proposed to make the method of interlingual association used in both educational and concert practice.

Межъязыковая ассоциация является общераспространённым механизмом не только восприятия музыкального произведения, но и его исполнения – перевода из модификации письменной фиксации в модификацию аудиомодели – звучащего факта, воспринимаемого слушателем (по классификации модификаций, предлагаемой В. Клименко [1]). Такой механизм особенно востребован в настоящее время, при наличии тенденции к нивелированию не свойственной музыке предметности и «полному освобождению от внемузыкальной конкретности и достижению адекватности внутренним „бестелесным” психологическим сущностям» [2, с. 4].

Исполнителю, как известно, произведение «даётся» в модификации письменной фиксации, и известны также сведения о жизни композитора, мало с этим произведением связанные: даже детальное изучение предыстории сочинения не сможет определить всё множество психологических механизмов, действовавших в период сочинения в сознании композитора, как и в сознании исполнителя: ряд воспоминаний и ассоциаций может быть весьма неожиданным – в любом случае, субъективным и неподконтрольным.

В целях «восстановления» творческого процесса композитора желателен комплексный подход, позволяющий понять – или хотя бы представить – как создавалось произведение и о чём оно. Как уже давно известно, «в своем творчестве музыкант выражает не только свои индивидуальные чувства и переживания, но и события, эмоции, мировосприятие людей того времени, в котором сам живет. Например, Л. Бетховен, Ф. Шопен, Р. Вагнер, Д. Верди

и многие другие композиторы по-разному отзывались на различные знаменательные события в своих странах, что стало причиной для создания их произведений. Слушая произведения «Революционный этюд» Ф. Шопена, «Ракоци-Марш» Ф. Листа, «Славянский марш» П. И. Чайковского, мы будто сами переносимся в то время, принимаем участие в тех или иных событиях, вносим свой личный вклад путем выражения своих чувств и эмоций» [3. С. 52–53]. Такой подход может быть востребован и в учебной, и в концертной практике. Он позволяет создать модель, точнее – эскиз произведения, помогающий осмыслению его содержания и соответствующего распределения средств выразительности. Средства выразительности оказываются не просто предзаданными, да ещё чужой, с точки зрения исполнителя, волей – а оправданными и необходимыми по собственному замыслу исполнителя.

В этом подходе целесообразно опираться на *принцип межъязыковой ассоциации*. Принцип межъязыковой ассоциации отличается от обычной, в таких случаях, наглядности тем, что в нём задействуется не только визуальный язык. Межъязыковая ассоциация требует использования целого комплекса разнохарактерных параллелей (основанных на различных межчувственных ассоциациях). Такой принцип может применяться не только при сочинении музыкальных произведений: исполнение произведения может задействовать «декорации», актуальные не только в театре. Исходя из сказанного, «декорации» могут быть не только визуально-цветовыми, а, например, двигательными, обонятельными и др. Судя по множеству параллелей в творческом процессе того, кто создаёт текст – кстати, не только музыкальный (известно множество рисунков Пушкина «на полях» – в частности, всем известные «автопортреты») – такой принцип актуален при создании произведения. Если воспринимать творчество исполнителя как некоторый «дубликат» творчества композитора, вполне адекватными представляются композиторские опыты исполнителя, позволяющие ему подойти к произведению как процессу развертывания собственного внутреннего мира.

Принципиально значимым принцип межъязыковой ассоциации оказывается в контексте оппозиции музыки и «технэ», о которой говорит Г. Нейгауз [4]. Именно Г. Нейгауз в этом знаменитом труде сокрушается о частом преобладании «технэ» в исполнительском

искусстве; с годами эти проблемы не только не исчезли, но вполне усугубились – достаточно задать любому молодому пианисту вопрос о содержании исполняемого им произведения. Поэтому такой способ исполнительской работы, как межъязыковая ассоциация, представляется необходимым как регулярный и систематически востребованный (как педагогический приём может использоваться требование вербализации исполнителем смысла исполняемого произведения). Такой способ позволяет «обойти» даже монологическую природу фортепианного искусства и смоделировать некоторый синтетический язык средств выразительности.

У автора статьи имеются сочинения – обладающие статусом не самостоятельного произведения, а творческой практики, позволяющей с той или иной степенью достоверности «пройти» путь композитора от замысла к его письменной фиксации. Приводимым пьесам соответствуют (с точки зрения индивидуальных предпочтений автора) их визуальное отражение. Так, начальную часть фортепианной пьесы «Светлое озеро» автор соотносит с картиной А. Ромма «Рассвет над озером». Далее настает черед другой «декорации» – «Озеро» И. Левитана. Характер заключительной части пьесы наглядно отображает картина П. Мёнстеда «Закат над лесным озером». Так возникает вербализованный «quasi-сюжет», представляющий музыкальное произведение как процесс – цепь воспринимаемых в экстра-музыкальной действительности психологических фактов.

Согласно ряду философско-эстетических концепций, исполнитель «отвечает» не за создание произведения, а за его воссоздание. Для слушателя, в принципе, композитор и исполнитель неразличимы – они оба создают одно и то же произведение. Средства создания и воссоздания произведения не идентичны, как и средства выразительности разных искусств, вступающих в контакт при межъязыковой ассоциации.

Литература

1. Клименко В. В. Понятие внутренней *quasi-монооперы* // Музыкальный альманах Томского государственного университета. 2022. № 14. С. 39–54.

2. Коляденко, Н. П. Синестетичность музыкально-художественного сознания: На материале искусства XX века / Н. П. Коляденко. – Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория, 2005. – 392 с.

3. Окишева А. А. Комплексный подход к исполнению произведения в процессе творческой деятельности пианиста // Музыкальный альманах Томского государственного университета. 2022. № 13. С. 51–53.

4. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: записки педагога. – 5-е изд. – М.: Музыка, 1988. – 240 с.

**КРЕАТИВНАЯ ПЕДАГОГИКА.
К ПРОБЛЕМЕ СОЗДАНИЯ МЕТОДИКИ
ИСПОЛЬЗОВАНИЯ СЛУХОЗРИТЕЛЬНЫХ СИНЕСТЕЗИЙ
В МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ ШКОЛЬНИКОВ**

Трофимова И. А., Казань
(trofimovairan@yandex.ru)

Аннотация

Статья посвящена разработке методики «музыкальной графики» в рамках комплексной программы исследований СКБ «Прометей» КАИ. Автором представлены оригинальные дидактические материалы изучения «цветного слуха» и цветового мышления школьников, развития культуры музыкально-художественного восприятия обучающихся на примере рисования музыки.

**CREATIVE PEDAGOGY. ON THE PROBLEM
OF CREATING A METHODOLOGY FOR THE USE OF AUDITORY
SYNESTHESIA IN MUSIC EDUCATION OF SCHOOLCHILDREN**

Trofimova I. A., Kazan
(trofimovairan@yandex.ru)

Abstract

The article is devoted to the development of the methodology of “musical graphics” within the framework of the comprehensive research program of the Prometheus Research Institute of the KAI. The author presents original didactic materials for the study of “color hearing” and color thinking of schoolchildren, the development of a culture of musical and artistic perception of students using the example of drawing music.

В ряде наших публикаций [1,2] рассматривалось педагогическое направление деятельности студенческого конструкторского бюро «Прометей» Казанского авиационного института – известного с 1960-х годов коллектива светомузыкантов. Содержание педагогической составляющей представлялось опытом автора, принимавшего активное участие в реализации комплексной программы исследований СКБ «Прометей» под руководством Б. М. Галеева, выдающегося ученого-философа, основоположника казанской школы светомузыкантов.

Опубликованные материалы вызвали интерес и вопросы читателей. В частности, на прошедшей в Казани XX международной научно-практической конференции «Искусство звука и цвета: Галеевские чтения-2023» (30 июня – 4 июля 2023 г.) по окончании нашего доклада «Синестезия в профессиональном мышлении педагога-музыканта» молодые специалисты – новое поколение светомузыкантов, интересовались спецификой и конкретикой нашей педагогической деятельности в СКБ «Прометей». В этой связи укажем ниже хронологию нашей включенности в творческую практику «прометеевцев».

1973 год – год знакомства с Ириной Леонидовной Ванечкиной и Булатом Махмудовичем Галеевым. Основание к знакомству изначально носило образовательно-воспитательный характер – поступление на учебу в Казанский государственный педагогический институт, на музыкальный факультет, в класс фортепиано ассистента И. Л. Ванечкиной.

С первого года обучения дополнительно к учебным занятиям, во внеучебное время наметилось посещение научно-образовательных лекций Б. М. Галеева и И. Л. Ванечкиной на базе педагогического института и непосредственно в СКБ «Прометей» КАИ. Лекции посвящались вопросам становления и развития светомузыки. Самостоятельная работа в студенческие годы заключалась в изучении публикаций Б. М. Галеева и И. Л. Ванечкиной, других авторов по проблематике светомузыки с целью выбора предмета собственного исследования.

1975–1977 годы. Первый эксперимент «Изучение «цветного слуха» и цветового мышления школьников». 1976 год. Экспериментальная площадка – средняя общеобразовательная школа № 116 г. Казани. По материалам эксперимента подготовлена студенческая

научная работа (Москва, Всероссийский конкурс студенческих научных работ. Диплом I степени). Второй эксперимент «Использование слухозрительных синестезий на уроках музыки». 1977 год. Экспериментальная площадка – та же средняя общеобразовательная школа № 116 г. Казани. Подготовлена выпускная дипломная работа.

1977–1992 годы. Работа в школе учителем музыки. Обучение в аспирантуре. Продолжение сотрудничества с СКБ «Прометей» КАИ. Дальнейшие эксперименты «Рисование музыки» проводились с расширением аудитории, учетом профессиональных задач, решаемых конкретным учебным заведением: с учащимися детских художественных школ (ДХШ №№ 1, 6), детских музыкальных школ (ДМШ №№ 5, 8), учащимися художественного училища, музыкального училища, учащимися профтехучилища (ПТУ № 15). ТВ-передача «Рисуем музыку» на республиканском телевидении в прямом эфире. Защита кандидатской диссертации.

1992–2000 годы. Эксперимент «Рисуем татарскую музыку». Экспериментальные площадки – детские музыкальные и художественные школы, художественное и музыкальное училища г. Казани. Предоставление материалов в Научный отчет НИИ экспериментальной эстетики «Прометей» АН РТ по теме: «Исследование проблемы синтеза и взаимодействия искусств с ориентацией на интересы Республики Татарстан». Подготовка и издание монографии «Дети рисуют музыку» в соавторстве с И. Л. Ванечкиной; научный и литературный редактор Б. М. Галеев.

В архиве прошедших лет сохранились оригинальные тексты первых экспериментальных занятий по изучению «цветного слуха» и цветового мышления учащихся, рисования музыки. Приведем их ниже.

Примерный текст занятия с учащимися по изучению «цветного слуха» и цветового мышления

Ребята! Сегодня мы с вами проведем необычное занятие. Каждый день по радио, телевизору, с экранов кинотеатров, в оперных театрах, в концертных залах консерватории мы слушаем музыку. Часто поем сами. Вы спросите человека, почему он поет – человек удивится. Радостно на душе – сама на волю просится веселая, бодрая песня. Задумался, замечтался – на ум приходит мелодия неторопливая, задумчивая. А горе навалилось – ничто не выразит так, как музыка, боль и скорбь человеческую.

Люди дружны с музыкой со времен далекой древности. Она воспевает деятельное начало в человеке, отражает тончайшие оттенки душевных переживаний, – от самых хрупких, едва уловимых, до самых сильных, острых и глубоких. И это неудивительно, потому что в процессе эволюции жизни на земле сложнее становился труд, выше разум, а в связи с этим – глубже и тоньше переживания человека – все это находило отражение в музыке, делая ее, в свою очередь, богаче, разнообразнее.

Рядом с музыкой развивались разные виды искусства: литература, живопись и др. Они тоже учили человека внимательнее всматриваться в жизнь, в окружающую действительность, помогали приобщаться к духовным ценностям. Сокровищница мирового искусства накопила немало удивительных фактов взаимовлияния различных видов искусства друг на друга. «Это не пустой образ и не аллегория, – писал Т. А. Гофман, – когда музыкант говорит, что краски, запахи и лучи представляются ему в виде звуков, и в их сочетании видит он дивный концерт».

Да вы, ребята, сами знаете, что существуют музыкальные произведения, музыка которых претендует отображать видимый мир. Например, «Рассвет на Москве-реке» М. Мусоргского, «Море», «Облака» К. Дебюсси. Музыка может отображать не только краски, но и движения, пластику, зачастую это сочетается со звукоизобразительностью, как например, в «Полете шмеля» Н. Римского-Корсакова.

С другой стороны, пытаются приблизиться к музыке художники, используя специальные приемы композиции и организации красок. Это такие мастера, как М. К. Чюрленис, В. Кандинский, П. Мондриан. В своем творчестве они часто пользуются музыкальной формой организации живописного произведения.

А существуют художники, которые рисуют вполне определенные музыкальные произведения, как иллюстраторы, создающие рисунки к романам, стихам. Например, художник В. Бем зарисовал «Венгерский танец» И. Брамса, «Grave» из «Патетической сонаты» Л. В. Бетховена, Симфонию И. Гайдна. Но музыка, в отличие от литературы, не содержит конкретных данных, поэтому-то и картины на музыкальные произведения часто не содержат реальных изображений. (Показ слайдов М. К. Чюрлениса: «Фуга», «Соната», композиций В. Кандинского, П. Мондриана).

Если произведение программное, т.е. имеет определенное название, сюжет, то изображение музыки у этих художников может иметь реальные образы. Вот, например, так видел музыку Р. Вагнера к опере «Тристан и Изольда» Д. Г. Бельмонт (показывается слайд). Примером непрограммной музыки могут служить рисунки, взятые из австрийской книги «Музыкальная графика» (Показывается серия слайдов).

Можно ли догадаться, глядя на них, какое точно произведение изображено? Нет. Даже музыканты не смогут однозначно ответить на такой вопрос. Здесь проявляется индивидуальность художника. Но полного произвола, когда от музыки в рисунке ничего не осталось, не может быть. В этом можно убедиться следующим образом. Я предлагаю вам разобраться в такой ситуации: Сейчас вы видите два слайда. На одном зарисован вальс, а на другом – произведение иного жанра. Можете сказать, на котором из них зарисован вальс? (Показываются слайды).

Учащиеся обсуждают содержание слайдов. Преподаватель подводит итоги дискуссии.

Пластика вальсового движения сохранилась в картине (на экране слайд). Значит от музыки в этих картинах запечатлевается ритм, а плавность или резкость, протяженность мелодии также находит отражение в ее инструментовке.

Так вот, ребята, способность сравнивать видимое и слышимое носит название «цветного слуха». Близка к «цветному слуху» и способность давать цветовые оценки другим невидимым явлениям. Например, два цвета: красный и черный – скажите, который из них соответствует радости или грусти?

Очень большое количество примеров «цветного слуха» и других подобных явлений дают поэзия и дети, которые тоже в душе поэты. Послушайте забавные примеры К. Чуковского из книги «От двух до пяти».

- 1) Отсидела ногу. «У меня в ногах боржом».
- 2) «Почему летом огурцы зеленые, а зимой соленые?»
- 3) «Рисует цветы, а вокруг три десятка точек. Что это? Мухи?

Нет, запах от цветов».

А вот пример из Чехова. Рассказ «Дома» Сын прокурора Сережа «находил возможным и разумным рисовать людей выше домов, передавать карандашом, кроме предметов, и свои ощущения.

Так, звуки оркестра он изображал в виде сферических дымчатых пятен. Свист – в виде спиральной нити... В его понятии звук тесно соприкасается с формой и цветом, так что, раскрашивая буквы, он всякий раз неизменно звук «л» красил в желтый цвет, «м» – в красный, «а» – в черный и т. д.».

Можно вспомнить также пример из «Войны и мира» Л. Н. Толстого:

– Мама, а он (Борис – И. Т.) очень влюблен? Как на ваши глаза? В вас были так влюблены? И очень мил, очень, очень мил! Только не совсем в моем вкусе – он узкий такой, как часы столовые... Вы понимаете? ... Узкий, знаете, серый, светлый...

– Что ты врешь? – сказала графиня.

Наташа продолжала:

– Неужели вы не понимаете? Николенька бы понял... Безухов – тот синий, темно-синий, с красным, и он четвероугольный ...».

Далее зачитываются в качестве примеров стихи А. Рембо и Г. Романовой. Детям сообщается информация об опытах изучения «цветного слуха» в Оксфорде в 1885 году. Далее рассказывается об исследовании в Казани:

В городе Казани СКБ «Прометей» (КАИ) занималось вопросами светомузыкального синтеза, провело изучение «цветного слуха»: 25 тысяч анкет были разосланы художникам, композиторам, кинематографистам в разные уголки страны. Получены ценные результаты.

Интересно провести исследование со школьниками. Мы полагаем, что эта способность в разной мере присуща каждому человеку. Так, все мы в разговорной речи используем и понимаем выражения: яркий звук, острый, колючий звук, хотя сам звук не колется и не светится. И подобных выражений много: яркое выступление, тоненький голос.

– Ответьте, пожалуйста, какой звук больше? (Звучит нота «до» большой октавы и нота «соль» второй октавы);

– Какой звук светлее? (Звучит нота «ми» третьей октавы и нота «си» большой октавы.

Или другой пример (наигрывается плавная мелодия, а затем синкопированная). Учащиеся отвечают на вопросы. В оценке музыки плавной и «рваной» разногласий не возникает. Однако в отношении

сравнения звуков и мелодии с цветами четкого единодушия нет; то же самое отмечается в окраске гласных, в окраске цифр, тембров и т. д., хотя и здесь можно отметить некоторую общность.

С целью выявления наиболее точных характеристик, экспериментатор предлагает учащимся заполнить анкету под условным названием «Цветной слух». Анкета разработана в СКБ «Прометей».

*Текст первого занятия с учащимися по рисованию музыки
(вариант для экспериментальных групп)*

Ребята! Наше сегодняшнее занятие будет посвящено «музыкальной графике». Изучая математику (алгебру, геометрию) и физику, мы уже сталкивались с графическим отображением различных невидимых явлений и процессов. График помогал вам проникнуть в их суть и решить поставленную задачу. Музыка, как явление художественное, эстетическое, может быть представлена графически (визуально). Зарисовывание впечатлений от восприятия того или иного музыкального произведения в красочных предметных и беспредметных формах и носит название «музыкальной графики».

Как явление научное, «музыкальная графика» берет начало в 20-х годах XX столетия в работах австрийского профессора Оскара Райнера. Интересно послушать пример описания одного из его первых экспериментов в этой области.

Так как в классной комнате не было музыкального инструмента, профессор выбрал мальчика, обладающего музыкальными способностями, и попросил его вспомнить любой музыкальный отрывок так, чтобы мальчик смог выразить этот отрывок в цвете и рисунке. Ребенок, вспоминая музыку, нарисовал пейзаж, по которому профессор О. Райнер понял, что этот пейзаж навеян музыкой Л. В. Бетховена.

Следующие эксперименты с детьми (прослушивание музыкального произведения в исполнении самого профессора и зарисовывание музыкальных переживаний в формах и цветах) показали, что Райнер натолкнулся на что-то необыкновенное.

Рисование музыки у детей вызывало неиссякаемую фантазию, ошеломляющую буйством красок, красотой форм самих рисунков. Репродукции таких картин хранятся и сегодня в Вене в «Институте музыкальной графики».

Необычность, новизна исследований профессора Оскара Райнера привлекла внимание многих видных ученых мира – он получает приглашение сделать турне с чтением лекций по США, но больше всего Райнер выступает в Германии. В научной печати периодически выходят в свет его работы. После смерти Райнера (в 1941 г.), эксперименты продолжил доктор музыковедения Ганс Зюндерманн совместно с профессором Бертой Эрнст. С работами их учеников мы уже познакомились. Сейчас посмотрим новые слайды. Это «Румынская полька» Б. Бартока, Увертюра «Сон в летнюю ночь» Ф. Мендельсона.

Наше сегодняшнее занятие включает в себя слушание и зарисовку трех различных музыкальных произведений. Все три произведения звучат в исполнении оркестра. А это значит, что, в отличие от песен, романсов, хоров, где музыка, благодаря словам, конкретна и определена, оркестровые музыкальные произведения раскрывают свое содержание только в музыкальных образах. Его трудно пересказать словами, но можно почувствовать, понять и даже представить. Хорошо об этом сказал, обращаясь к школьникам, писатель Лев Кассиль: «В музыкальном произведении мысли и чувства человека передаются в условной, только музыке присущей форме. Композитор выражает те или иные думы, переживания, радость, негодование, печаль. И происходит чудо: слушатель, внимая музыку, разделяет именно те же настроения, чувства и мысли, ради которых сочинял музыку композитор».

Материалом для первой зарисовки послужит маленький отрывок из музыкального произведения под названием «Скерцо», представляющий два предложения. Само слово «Скерцо» буквально означает «шутка». Порошу вас подумать, как эта мелодия может быть запечатлена в рисунке. В этом вам помогут ее выразительные средства: темп, динамика, высота звучания или регистр, ритм, а также инструментовка. Прослушаем два музыкальных предложения и сравним их.

При повторном прослушивании учащимся предлагается отметить начало второго предложения поднятием руки. Учащиеся сами отличают сходство в мелодии обоих предложений, после чего приступают к рисованию. (За время 5-ти минутной работы предлагаемый отрывок из «Скерцо» М. Мусоргского прослушивается несколько раз).

По окончании работы экспериментатор переходит во второе музыкальное произведение. Это пьеса Ю. Левитина под названием «Жираф и оса». Педагог заостряет внимание учащихся на том, что если из первого произведения графически представлялось всего два музыкальных предложения, то теперь произведение прослушивается целиком. (Запись «Жирафа и осы»).

Далее педагог констатирует, обращаясь к ребятам:

Наверное, каждый из вас обратил внимание на контрастность изложения музыкального материала. Неторопливая, даже ленивая размеренность мелодии первой части противостоит второму разделу пьесы, где музыка динамична и даже взвинчена. Само название предполагает яркую образность. (На работу отводится 12–13 минут).

Третье музыкальное произведение, которое предлагается учащимся зарисовать, называется «Быдло» М. П. Мусоргского. (Пьеса давалась в инструментовке М. Равеля).

Предварительное слово экспериментатора также краткое. Он сообщает учащимся следующую характеристику произведения:

Медленно по дороге тащится убогая колымага: телега на огромных колесах, запряженная волами. На фоне однообразного движения грузно переступающих аккордов зычно звучит протяжная крестьянская песня, исполненная глухой тоски и угрюмой силы. «Быдло» – сурово-печальная картина из народной жизни.

При прослушивании произведения обращается внимание детей на характер музыки, на то, как постепенно возникает звучность, а затем отдалается; предлагается выделить основную мелодию и проследить за ее развитием. В работе над созданием своеобразного «портрета» к произведению помогает оркестровка, которая во много определяет красочный эффект музыки. (На работу отводится 14–15 минут). В конце занятия учащиеся сдают рисунки педагогу.

Приведенные выше конспекты первых экспериментальных занятий по анкетированию «цветного слуха» и цветового мышления школьников, рисования музыки – теперь уже страницы истории педагогически ориентированных творческих практик СКБ «Прометей» КАИ, в последствии НИИ экспериментальной эстетики «Прометей» Академии наук Республики Татарстан, ныне Фонд «Галеев-«Прометей». Надеемся, что данные методические материалы в сочетании с нашими аналитическими публикациями

[3, 4, 5, 6], раскрывающими итоги проведенных экспериментов, заинтересуют молодых специалистов, а также всех тех, кто занимается решением проблемы использования слухозрительных синестезий в художественном и музыкальном образовании подрастающего поколения.

Литература

1. Трофимова И. А. Педагогическая составляющая исследовательской деятельности казанского СКБ «Прометей» // *Вопросы музыкальной синестетики: история, теория, практика: сб. науч. ст. Вып. 4.* – Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки, 2022. – С. 49–54. (256 с.)

2. Трофимова И. А. О педагогике И. Л. Ванечкиной // *Вопросы музыкальной синестетики: история, теория, практика: сб. науч. ст. Вып. 2.* – Новосибирск: Новосиб. гос. Консерватория, Агентство «Сибпринт», 2018. – С. 79–90. (228 с.)

3. Ванечкина И. Л., Трофимова И. А. Дети рисуют музыку. – Казань: Изд-во «Фэн» (совместно с журналом «Казань»), 2000. – 120 с., 62 илл.

4. Трофимова И. А. Музыкальная графика как проявление синестезии / Проблема комплексности изучения художественного творчества. – Казань: Изд.-во КГУ, 1980. – С. 113–119. (174 с.)

5. Трофимова И. А. Анкетный опрос по изучению «цветного слуха» среди школьников // *Всероссийская школа молодых ученых и специалистов «Свет и музыка».* – Казань: КАИ, 1979. – С. 87–88. (175 с.)

6. Трофимова И. А. Опыты с музыкальной графикой в общеобразовательной школе // *Всероссийская школа молодых ученых и специалистов «Свет и музыка».* – Казань: КАИ, 1979. – С. 112–113. (175 с.)

СОДЕРЖАНИЕ

Коляденко Н. П.

Предисловие 3

К ИСТОРИИ И ТЕОРИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ СИНЕСТЕТИКИ

Зайцева М. Л.

Ощутить вкус жизни: от перцепции к метафоре. Синестезийность как основа мироощущения и миропонимания 7

Коляденко Н. П.

Музыкальность живописи и синестетичность визуального мышления 15

Конанчук С. В.

Роль синестезии в символизации художественного образа 41

Корнелюк Т. А.

Синестетика и сомаэстетика: методологические взаимодействия 50

Лосева С. Н.

Синестетичность духовной составляющей музыкальной одаренности 59

СИНЕСТЕЗИЯ В КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ И ВОСПРИЯТИИ МУЗЫКИ. СИНЕСТЕЗИЯ И СИНТЕЗ ИСКУССТВ

Будников В. В.

Синестетический анализ системы риторических фигур в сонате ор. 28 С. Рахманинова 76

Васирук И. И.

Синестетические параметры понимания живописных фуг Павла Ходаева 95

Волкова П. С.

Творчество Сергея Параджанова в свете синестетики: к постановке проблемы 105

Выбыванец Э. В.

«Лунный Пьеро» А. Шенберга в экранном перевыражении: осмысливая концепт пространственности в музыке 116

Еременко Г. А.

Поэтизация телесно-чувственных влечений в «саломее» Р. Штрауса (метод синестетической эмпатии) 131

Лысенко С. Ю.

Музыкальная партитура оперы и ее сценическое прочтение: к проблеме интеграции научных подходов в осмыслении феномена художественной интерпретации 143

Овсянкина Г. П., Серегина Н. С.

От литературной семантики к музыкальной через синестезийность на примере кантаты «Господь – упование мое» Александра Смелкова 168

Porschke, K., Jewanski, J.

Wechselbeziehungen von Bild und Musik in Fritz Langs Stummfilm Metropolis (1927) 175

Поршке К., Евански Й.

Взаимосвязь визуального образа и музыки в немом фильме Фрица Ланга «Метрополис» (1927) 189

Приходовская Е. А.

Смысловое масштабирование образа посредством вербально-невербальных параллелей при его воплощении в синтетическом художественном тексте 204

Старикова Е. Н.

Синестетические компоненты музыкально-художественного мышления О. Мессиана 208

**СИНЕСТЕЗИЯ И СЕНСОРНАЯ ИНТЕГРАЦИЯ
В МУЗЫКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКЕ**

Данилова Д. В.

Пути постижения музыкального содержания фортепианного произведения юным музыкантом (на примере пьесы Ф. Листа «Альпийская пастушка») 220

Окишева А. А.

Межъязыковая нотно-вербальная ассоциация как способ осмысления музыкального произведения 233

Трофимова И. А.

Креативная педагогика. К проблеме создания методики использования слухозрительных синестезий в музыкальном образовании школьников 237

Сведения об авторах 252

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Kolyadenko N. P.</i> Preface	3
MUSICAL SYNESTHETIK: HISTORY, THEORY, PRACTICE	
<i>Zaitseva M. L.</i> To experience the taste of life: from perception to metaphor. Synesthesia as the basis of perception and cognition of the world	7
<i>Kolyadenko N. P.</i> The musicality of painting and the synesthetic nature of visual thinking	16
<i>Konanchuk S. V.</i> The role of synesthesia in symbolization artistic image	42
<i>Kornelyuk T. A.</i> Synaesthetics and somaesthetics: methodological interactions	51
<i>Loseva S. N.</i> Synesthetics of the spiritual component musical giftedness	60
SYNESTHESIA IN COMPOSERS CREATION AND MUSICAL RECEPTION. SYNESTHESIA AND SYNTHESIS OF ARTS	
<i>Budnikov V. V.</i> Synesthetic analysis of the system of rhetorical figures in the sonata op. 28 S. Rachmaninoff	76
<i>Vasiruk I. I.</i> Synesthetic parameters of understanding pictorial fugues by Pavel Khodaev	95
<i>Volkova P. S.</i> The creativity of Sergey Parajanov in the light of synaesthetics: formulating the problem	106
<i>Vybyvanets E. V.</i> A. Schoenberg's "Lunar Pierrot" in screen re-expression: comprehending the concept of spatiality in music	117

<i>Eremenko G. A.</i>	
Poetization of bodily-emotional affection in “Salome” by R. Strauss (method of synesthetic empathy)	131
<i>Lysenko S. Y.</i>	
The musical score of the opera and its stage interpretation: to the problem of integration of scientific approaches in understanding the phenomenon of artistic interpretation	144
<i>Ovsyankina G. P., Seregina N. S.</i>	
From literary semantics to musical through synesthesia on the example of a cantata “The Lord is my Hope” by Alexander Smelkov	169
<i>Porschke, K., Jewanski, J.</i>	
Wechselbeziehungen von bild und musik in Fritz Langs stummfilm Metropolis (1927)	175
<i>Prikhodovskaya E. A.</i>	
Meaningful scaling of an image through verbal-nonverbal parallels when its implementation in a synthetic literary text	205
<i>Starikova E. N.</i>	
Synesthetic components of O. Messiaen’s musical and artistic thinking	208
SYNESTHESIA AND SENSORY INTEGRATION IN THE MUSICAL PEDAGOGY	
<i>Danilova D. V.</i>	
Ways to understand the musical content of a piano work by a young musician (based on the example of F. Liszt’s play “The Alpine Shepherdess”)	220
<i>Okisheva A. A.</i>	
Interlanguage note-verbal association as a way to understand a musical work	234
<i>Trofimova I. A.</i>	
Creative pedagogy. On the problem of creating a methodology for the use of auditory synesthesia in music education of schoolchildren	237
About the Authors	252

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

БУДНИКОВ Владимир Викторович – кандидат искусствоведения, доцент, зав. кафедрой искусствоведения, музыкально-инструментального и вокального искусства Хабаровского государственного института культуры

ВАСИРУК Ирина Ивановна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры фортепиано и музыковедения Самарского государственного института культуры

ВОЛКОВА Полина Станиславовна – доктор искусствоведения, доктор философских наук, профессор кафедры музыкального воспитания и образования Института музыки, театра и хореографии РГПУ им. А. И. Герцена, г. Санкт-Петербург

ЕВАНСКИ Йорг – доктор философии (Ph.D) Венского университета (Австрия)

ВЫБЫВАНЕЦ Элеонора Васильевна – кандидат искусствоведения, преподаватель МУ ДОД ДШИ № 12, г. Краснодар

ДАНИЛОВА ДАРЬЯ ВИКТОРОВНА – аспирантка Башкирского государственного педагогического университета им. М. Акмуллы, преподаватель ДМШ № 4, г. Уфа

ЕРЕМЕНКО Галина Анатольевна – кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории музыки Новосибирской государственной консерватории имени М. И. Глинки

ЗАЙЦЕВА Марина Леонидовна – доктор искусствоведения, кандидат философских наук, профессор кафедры музыковедения и аналитической методологии Российского государственного университета имени А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), г. Москва

КОЛЯДЕНКО Нина Павловна – доктор искусствоведения, кандидат философских наук, профессор, зав. кафедрой истории, философии и искусствознания Новосибирской государственной консерватории имени М. И. Глинки

КОНАНЧУК (МОСКОВСКАЯ) Светлана Витальевна – кандидат философских наук, доцент Санкт-Петербургского государственного института психологии и социальной работы

КОРНЕЛЮК Татьяна Александровна – кандидат искусствоведения, научный работник Дальневосточного государственного института искусств, г. Владивосток

ЛОСЕВА Светлана Николаевна – доктор искусствоведения, кандидат психологических наук, профессор кафедры психологии и педагогики Новосибирского государственного технического университета

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

ОВСЯНКИНА Галина Петровна – доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкального воспитания и образования Института музыки, театра и хореографии РГПУ имени А. И. Герцена, Санкт-Петербург

ПОРШКЕ КОЛЯ – доктор философии (Ph.D) Венского университета (Австрия)

ПРИХОДОВСКАЯ Екатерина Анатольевна – доктор искусствоведения, профессор, доцент кафедры хорового дирижирования и вокального искусства Института искусств и культуры Томского государственного университета

ОКИШЕВА Анна Александровна – аспирантка философского факультета Томского государственного университета

СТАРИКОВА Елена Николаевна – кандидат искусствоведения, преподаватель ДМШ № 1 г. Новосибирска

ТРОФИМОВА И. А. – кандидат педагогических наук, преподаватель музыкального колледжа им. И. В. Аухадеева, Казань

ШАПОШНИКОВ Иван Альбертович – кандидат искусствоведения, Новосибирск

Научное издание

**ВОПРОСЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ
СИНЕСТЕТИКИ**
история, теория, практика

Сборник статей
Выпуск 5

Составитель и ответственный редактор
Н. П. Коляденко

ISBN: 978-5-9294-0133-6



9 785929 401336

Подписано в печать 15.08.2. Формат 60x84/16.
Усл. печ. л. 14,76. Печать **цифровая**. Тираж ??? экз. Заказ № ????.
Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки.
630099, г. Новосибирск, ул. Советская, 31.

Отпечатано в ГАУК НСО НГОНБ.
630007, г. Новосибирск, ул. Советская, 6.
ipo@nso.ru, vk.com/ipo_ngo nb