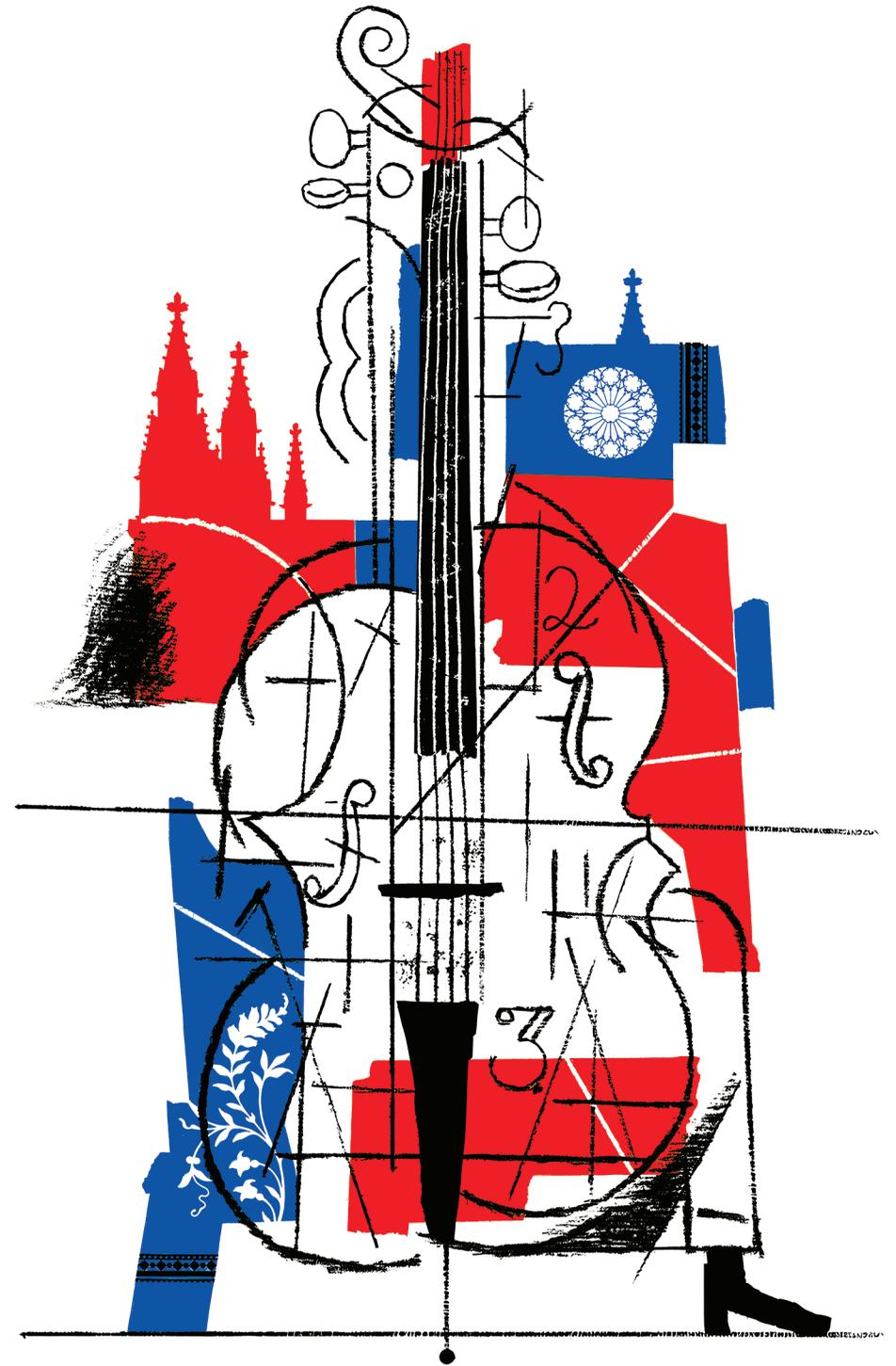


ВРЕМЕННЫЕ И ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ, АУДИАЛЬНЫЕ И ВИЗУАЛЬНЫЕ ИСКУССТВА
В КУЛЬТУРЕ И НАУКЕ ЕВРОПЫ И АЗИИ

ВРЕМЕННЫЕ И ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ, АУДИАЛЬНЫЕ И ВИЗУАЛЬНЫЕ ИСКУССТВА В КУЛЬТУРЕ И НАУКЕ ЕВРОПЫ И АЗИИ



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

**ВРЕМЕННЫЕ И ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ,
АУДИАЛЬНЫЕ И ВИЗУАЛЬНЫЕ ИСКУССТВА
В КУЛЬТУРЕ И НАУКЕ ЕВРОПЫ И АЗИИ**

Тезисы и рефераты докладов
Международной научно-практической конференции
(Санкт-Петербург, 7–9 октября 2024 г.)

Санкт-Петербург
2024

УДК 781.9
ББК 85.31

Серия «Сравнительное искусствознание – XXI век»

Ответственный редактор и составитель
кандидат искусствоведения А. А. Тимошенко

Составитель
кандидат искусствоведения О. В. Колганова

Научный консультант
доктор искусствоведения И. В. Мациевский

Временные и пространственные, аудиальные и визуальные искусства в культуре и науке Европы и Азии: тезисы и рефераты докладов Международной научно-практической конференции «Временные и пространственные, аудиальные и визуальные искусства в культуре и науке Европы и Азии» (цикл «Сравнительное искусствознание») (Санкт-Петербург, 7–9 октября 2024 г. / Рос. ин-т истории искусств; отв. ред. и сост. А. А. Тимошенко. – Санкт-Петербург: РИИИ, 2024. 166 с.

В сборнике представлены результаты исследований российских и зарубежных специалистов различных сфер гуманитарных наук (искусствоведов, музыковедов, этномузыковедов, киноведов, философов, филологов, музыкантов-исполнителей, дизайнеров) о выявлении внутренних связей между различными искусствами посредством анализа выраженных средствами языка музыки, изобразительного искусства и архитектуры, сценических и экранных искусств и литературы пространственно-временных категорий.

Сборник предназначен для широкого круга специалистов, интересующихся вопросами сравнительного искусствознания и теории искусства, феноменами художественных универсалий в различных культурах Европы и Азии.

Редактор английских текстов М. И. Карпец

Дизайн обложки: Александр Яковлев

ISBN 978-5-86845-310-6

© РИИИ, текст, 2024

© Тимошенко А. А., составление, 2024

СОДЕРЖАНИЕ

Теоретические и методологические проблемы сравнительного искусствознания

<i>Игорь Мацевский (Санкт-Петербург)</i> Природные, биологические, функциональные основания и факторы исторического взаимодействия музыки, временных и пространственных искусств	7
<i>Нина Коляденко (Новосибирск)</i> Синергетический подход к осмыслению роли музыкальности в системе искусств	12
<i>Светлана Конанчук (Санкт-Петербург)</i> Синестезия и эстетические подходы к изучению пространственности в искусстве	16
<i>Элёрхон Абдуллаев (Ташкент)</i> Метод функциональных аналогий в исследовании синтеза аудиовизуальных искусств.....	21
<i>Галина Губанова (Москва)</i> Архетип «иногo времени и пространства» в искусстве	24
<i>Татьяна Букина (Санкт-Петербург)</i> Стратегия «непосредственного наблюдения» в исследовательской парадигме Б. В. Асафьева 1920-х годов: звучание и движение	28
<i>Максим Карпец (Санкт-Петербург)</i> К вопросу об организации, интерпретации и восприятии хронометрии музыкального опуса	32
<i>Александр Демченко (Саратов)</i> Древний мир: магистрали художественного хронотопа	35
<i>Алиса Тимошенко (Санкт-Петербург)</i> Поэтика орнамента как межвидовая универсалия искусства	41

**Полиэлементные комплексы
и межвидовые универсалии в традиционном,
конфессиональном и академическом искусствах**

Сун Фэй (Харбин)

Китайские традиционные музыкальные инструменты
и инструментальная музыка: история и современное состояние45

Татьяна Карташова (Саратов)

Религиозный мистериальный театр Северной Индии
в аспекте синтеза искусств50

Александр Джумаев (Ташкент)

О синтезе архитектурных, каллиграфических
и музыкально-поэтических элементов в культуре
интеллектуальных «собраний» в городах Средней Азии54

Ирина Чудинова (Санкт-Петербург)

Взаимосвязь интонирования, слушания и каллиграфии
в древнерусском и византийском литургическом искусстве58

Александр Никаноров (Санкт-Петербург)

Феномен гармонии колокола в синтезе аудиальных
и пространственных искусств62

Наиля Глазунова (Санкт-Петербург)

Миф о божьей коровке
в пространственно-временном аспекте65

Галина Тавлай (Санкт-Петербург)

Пространственные и временные координаты искусства
традиционного белорусского ансамблевого пения71

Юлия Овчинникова (Москва)

Взаимосвязь и взаимодействие этнокультурных
интонационных кодов в континууме устной традиции
шотландских гэлов73

Динара Булатова (Санкт-Петербург)

Музыкальный инструмент как явление аудиального и визуального
искусств (на материале тюркской смычковой культуры)77

Аделина Миннебаева (Санкт-Петербург)

Образ Су анасы в пространственных и временных
видах искусства Татарстана80

Ирина Вискова (Москва) Многохорная композиция в архитектурном пространстве европейских храмов на рубеже XVI–XVII веков	83
Ольга Колганова (Санкт-Петербург) Экспериментальный цветомузыкальный зал Московской студии электронной музыки по проекту Евгения Мурзина: от реализации (1965) к виртуализации (2022)	87
Цзяцзюнь Линь (Шаньтоу) Современный оперный театр и стихия воды: музыка, ландшафт, архитектура (на примере Китайской Народной Республики)	93
Ван Хуэй (Харбин) Архитектура современных музеев в Китае	98
Арарат Агасян (Ереван) О «Живописи в пространстве» Ерванда Кочара	101
Цзюньбай Гэ (Чанчжоу) Многоликость сельской темы в русской живописи XX столетия (по материалам собрания Государственного Русского музея)	105
Абдулазиз Хасанов (Ташкент) Мусоргский сквозь призму современности: Путь адаптации и интерпретации	111
Елена Николаева (Москва) Пространственно-временной вектор в драматургии оперы Н. Корндорфа «M&R» («Марина и Райнер»), 1989)	117
Елена Бабичева (Москва) Этюдный метод подготовки студентов-вокалистов в свободном пространстве музыкальной реальности сцены	121
Сяо Ни (Пекин) Концепции артистизма Востока и Запада в системе вокально-сценической подготовки студентов вузов Китая	125
Маргарита Камалян (Ереван) Синтез искусств в балете Анри Дютийе «Волк»	128
Анна Асатрян (Ереван) Стихия танца в творчестве Тиграна Чухаджяна	131
Шойиста Ганиханова (Ташкент) Поэтика И. фон Гёте в сочинении Д. Сайдаминовой «Западно-восточный диван»	135

Феруза Мухамедова (<i>Ташкент</i>) Звукосозерцательность в цикле Дилором Сайдаминовой «Диалог с Хайямом» в контексте развития фортепианной исполнительской культуры Узбекистана	139
Нина Николаева (<i>Санкт-Петербург</i>) Воззрения Велимира Хлебникова на звукопись как семантический образ пространства-времени	142
Егор Мельников (<i>Москва</i>) Стилистические традиции в современной русской прозе	145
Роман Померанцев (<i>Санкт-Петербург</i>) Пространственные аспекты образов блокадного Ленинграда в кинодокументалистике 1941–1944 гг.	150
Лариса Березовчук (<i>Санкт-Петербург</i>) О реверсе синтетического искусства кино к архаическому синкретизму (к вопросу о специфике киноэстетики Сергея Параджанова)	154
Денис Мыльников (<i>Санкт-Петербург</i>) «Архаисты или новаторы?»: к осмыслению эстетики перформанса в фильме «Ашик-Кериб» С. Параджанова и Д. Абашидзе	158
Ситора Нартураева (<i>Ташкент</i>) Полиэлементные союзы: музыка и изображения в образной структуре мультипликационного фильма	162

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ СРАВНИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

Игорь Владимирович Мацневский

— композитор, органист, доктор искусствоведения, профессор, заведующий сектором инструментоведения Российского института истории искусств, академик РАН (Российской академии естественных наук) и Международной академии информатизации при ООН (Организации объединенных наций), заслуженный деятель искусств Украины и Польши (Санкт-Петербург, Россия)

Ihor Maciejewski

— composer, organologist, D.Sc. (Art History), Professor, Head, Department of Organology, Russian Institute for the History of the Arts, Academician, Russian Academy of Natural Sciences, International Informatization Academy, UN (United Nations), Honored Artist of Ukraine and Poland (St. Petersburg, Russia)

Natural, Biological, Functional Foundations and Factors of Historical Interaction of Music, Temporal and Spatial Arts

The report is devoted to the basic foundations of the interaction of temporal and spatial art forms. Using the material of traditional academic music, various manifestations of the synthesis of auditory and visual channels of perception are analyzed.

Природные, биологические, функциональные основания и факторы исторического взаимодействия музыки, временных и пространственных искусств

Как известно, пение и инструментальная музыка по своей природе и опыту исторического развития относятся к сфере *аудиальных*, звуковых искусств, произведения которых реализуются и воспринимаются в качестве, во-первых, их *представления* мастерами искусств, а во-вторых – *восприятия* слушателем-реципиентом во *временном* (развернутом во времени) *процессе*. Творения *визуальных искусств* – живописи, графики, лепки, скульптуры, резьбы, архитектуры и т. д. – предстают перед зрителем в целостном единовременном *пространственном образе*. Поэтому вполне понятны взаимосвязи и исторические опыты объединения в *целостные художественные структуры* явлений вокального и инструментального искусства, да и шире – музыки и хореографии, пантомимы, театра, равно как и живописи, скульптуры и архитектуры (включая храмовую культуру) и т. д.

На первый взгляд, в этом плане могут показаться менее очевидными взаимоположения и взаимосвязи между *визуальными* (связанными со зрительными образами) и *аудиальными* (со слуховым восприятием) искусствами – музыкой и живописью, орнаментом, архитектурой и т. д.

Вместе с тем, как сегодня хорошо известно, в самых разных художественных проявлениях у различных народов и – шире – в мировой истории искусств полномасштабно представлены *не только взаимосвязи*, но и разного рода *взаимодействия временных и пространственных, аудиальных и визуальных искусств*, таких как *музыка и живопись, звуковые и зрительные композиции*, а также их весьма многообразные художественные объединения.

Это обусловлено как *природными*, физико-биологическими, так и *функциональными* факторами, а именно: *созданием*, реализацией и самим *существованием* различных видов искусств. Здесь нам очень поможет обращение не только к *биопсихологической природе человека*, но и к *традиционному искусству* самых различных *народов мира* [4].

Первой здесь выступает объективная, изначально дарованная человеку свыше так называемая *бинауральность* слуха, при которой звуки большей частоты резонируют в его голове, и далее, постепенно, меньшей: в груди, животе и т. д. [1: 145–153]. Не случайно ведь во всех языках и культурах народов мира первые – называются *высокими* звуками, вторые – *средними*, и далее – всё более *низкими*...

Существенным в исторической эволюции человека и в восприятии, постижении им искусства является **осознание** традиционным слушателем различных *высотных* и *пространственных* уровней тех или звучаний на горных вершинах: *высоких* и *более низких, ближайших* и *более отдаленных* пространственных зон – уже на *ранних стадиях* деятельности человека, например при традиционном пастушестве и охоте, различных обрядовых церемониях/передвижениях и т. д.

На становление и эволюцию пространственного восприятия человеком музыки существенно повлияло и сейчас реально сказывается также *зональная функциональная* и тесно связанная с ней **структурная дифференциация** самого *расположения* и *звучания* различных персонажей: поющих и играющих при *богослужениях* в храмах самых разных конфессий и культов, таких как иудаизм и ислам (с учетом в том числе фактора *пространственного разделения* женской и мужской половин общины верующих), православия и католицизма (пение священника/пастора, дьякона, хора, игра на органе, за стенами храма – переливы колокольных звонов) и т. д. и т. п. [5].

Осознание традиционным (в том числе собственно *народным* музыкантом) **пространственной дифференциации регистров инструмента** отразилось как на их традиционном *терминологическом обозначении*, так и на собственно *музыкальном формообразовании* самих произведений традиционного инструментального музыкального искусства.

Начальный раздел музыкальной формы традиционного *кюя* (инструментальной поэмы казахов и других тюркских народов Евразии) народные казахские музыканты-профессионалы называют *головным (баш-буын)*, следующий за ним – *шейным (орта-буын)* и т. д.

Кроме того, традиционные музыканты многих – и весьма различных – народов и регионов мира достаточно часто и сами являются **создателями** и непосредственными изготовителями музыкальных инструментов, музыкантами-художниками. Для них является важным не только *звучание*, но и сама **форма инструмента**, его внешний вид, цвет, орнаментика и т. д. (естественно, согласно эстетическим представлениям соответствующего народа и среды!). Помимо отмеченных *звучания* и **формы**, значительную роль играет собственно *художественный* и *функциональный* фактор их успешного существования в каждой конкретной региональной и национальной культуре.

Указанные факторы сказываются и во внимании народного музыканта к своему собственному внешнему облику, одежде и т. д. (разумеется, при соблюдении всех необходимых в той или иной ситуации и в соответствующее время *поведенческих*, прежде всего **обрядовых норм!**),

в общении со своими учениками и коллегами по ансамблевой игре, со своими традиционными слушателями/зрителями, а также с другими представителями локальной культурной традиции, в которой они – народные музыканты – также являются *носителями* и *хранителями* как музыкально-эстетических, так и – шире – *художественных воззрений* и *творческих позиций*. Естественны поэтому и факты *совмещения* в рамках традиционной культуры видов деятельности и *профессий музыканта-инструменталиста* и *художника* в сфере пространственных искусств.

Обращению внимания музыканта на зрительную образность звучащего творения немало способствовало и возникновение в разные исторические времена *письменных форм* фиксации *музыки*. Широко известное высказывание П. И. Чайковского о том, что нет большего наслаждения, чем рассматривать (!) недавно созданную партитуру, в этом плане весьма показательны. Вместе с тем, в европейской профессиональной и особенно академической культуре – в сравнении с традиционной – сочетание *музыканта* и *деятеля изобразительного искусства* явление в целом более редкое (может быть, здесь свою роль сыграло весьма жесткое *размежевание* функционирующих в последние века в наших городах музыкальных и художественных школ?), но тем не менее вполне *имеющее право* на существование и успешное функционирование!

В числе особо выдающихся творческих свершений в этом плане по-прежнему является плодотворная деятельность (и, само собой, творческая личность!) великого литовского художника-живописца и композитора Микалоюса Константинаса Чюрлиониса (в некоторых русскоязычных написаниях – Чюрлёниса [2; 3]). И в наше время вполне возможно ожидать и приветствовать появление равновеликих по масштабу новых фигур мастеров искусства и, соответственно, направлений их деятельности. Этому безусловно способствовали бы детские школы искусств, где учащиеся (дети) – будущие художники и музыканты – не просто соприкасались бы в одном учебном заведении (такое иногда имеет место, хотя, увы, редко!), но могли бы *параллельно* заниматься и музыкой, и изобразительным искусством...

Широкие перспективы в данном направлении видим также в грядущей деятельности *ученых* – *исследователей* музыкальной культуры и пространственных искусств. Их новые достижения и открытия безусловно способствовали бы развитию как нашей *науки* – искусствознания, так и самих *искусств*, во всем многообразии их видов.

В рамках конференции автор предполагает осуществить видеодемонстрацию своей инструментальной поэмы «Prisiminimai» (*литовск.:*

воспоминания) в исполнении Оркестра национальных музыкальных инструментов клайпедских факультетов Литовской государственной консерватории (дирижер Витаутас Тятянскас) с одновременным, синхронным показом соответствующих живописных полотен М. К. Чюрлиониса.

Литература

1. *Алдошина И. А., Приттс Р.* Музыкальная акустика. СПб.: Композитор, 2006. 720 с.
2. *Ландсбергис В.* Творчество М. К. Чюрлёниса: (Соната весны). Л.: Музыка, 1975. 280 с.
3. *Мацевский И. В.* Музыка живописи (культурно-антропологические аспекты феномена М. К. Чюрлёниса // Мацевский И. В. В пространстве музыки. СПб.: РИИИ, 2011. Т. 1. С. 121–124.
4. *Мацевский И. В.* О взаимосвязи визуального и аудиального в построении целостного художественного образа: о перспективах опыта М. П. Мусоргского // М. П. Мусоргский: Истоки. Истина. Искусство: тез. и реф. докл. Международ. науч.-практ. конф., посвящ. 185-летию со дня рождения М. П. Мусоргского (г. Великие Луки – д. Наумово, 12–14 апреля 2024 г.) / Рос. ин-т истории искусств; отв. ред. и сост. О. В. Колганова; ред. А. А. Тимошенко. СПб.; Великие Луки: РИИИ, 2024. С. 111–115.
5. *Мацевский И. В.* Сравнительное искусствознание в XXI в.: введение в проблематику // Мацевский И. В. В пространстве музыки. СПб.: РИИИ, 2018. Т. 3. С. 3–14.
6. *Мацевский И. В.* Структура мироздания в музыке, временных и пространственных искусствах номадических традиций // Мацевский И. В. В пространстве музыки. СПб.: РИИИ, 2018. Т. 3. С. 15–29.
7. *Мацевский И. В.* Контонация и формообразование // Мацевский И. В. В пространстве музыки. СПб.: РИИИ, 2011. Т. 1. С. 3–33.

Нина Павловна Коляденко

– доктор искусствоведения, кандидат философских наук, заведующая кафедрой, профессор кафедры истории, философии и искусствознания Новосибирской государственной консерватории имени М. И. Глинки. Главный редактор журнала «Вестник музыкальной науки» (Новосибирск, Россия). nk42-68@mail.ru

Nina Kolyadenko

– D.Sc. (Art History), PhD, Professor, Head, Department of History, Philosophy and Art Studies, Novosibirsk State Conservatory named after M. I. Glinka, editor-in-chief, «Bulletin of Musical Science» journal (Novosibirsk, Russia). nk42-68@mail.ru

Synergetic Approach to Understanding the Role of Musicality in the System of Arts

The proposed report examines the application of a number of synergetic concepts to the study of interspecific interactions, in which music plays a leading role. The synergetic role of «non-acoustic musicality» is revealed, which originates from the intelligible eidos of the ancient «harmony of the spheres» and implements «musical» meanings in related arts.

Синергетический подход к осмыслению роли музыкальности в системе искусств

Обращение в искусствоведении к синергетическому подходу нередко вызывает недоверие. Известно, что многозначность художественного смысла с трудом «поддается» научному анализу: синергетика же, возникшая в русле развития термодинамики, пользуется строгим аппаратом точных наук. Однако, как показывают последние исследования, синергетика все более гуманизируется, и объектом синергетического подхода становится художественное творчество. Формируя целостное восприятие мира, синергетика может учитывать внутри системы искусств связь ее отдельных видов, поскольку рассматривает их постоянное эволюционное становление, акцентируя при этом не обособленность, а взаимозависимость.

Решение поставленной проблемы предполагает опору на ряд понятий синергетики, позволяющих по-новому рассмотреть привычные представления об искусстве. Среди них – трактовка видов искусства как «открытых систем» – структур, вступающих в процесс обмена энергией и информацией и способных изменять свои параметры организации. Важность приобретает термин *творческий (динамический) хаос*, трактуемый как полная нераскрытых возможностей продуктивная среда, содержащая живую динамику созидания, а также *параметр порядка*, уравновешивающий креативный хаос и создающий относительную устойчивость системы. Актуальным становится понятие *нелинейности*, сопутствующее в синергетике самоорганизации открытых систем и создающее многовариантность путей становления. Еще одно важное понятие – представление о роли *аттракторов* или участков развития, к которым стремится эволюция структуры и которые, словно магнит, притягивают к себе множество «траекторий» движения. И последний термин – положение о «*малых резонансных воздействиях*», действующих исподволь и обеспечивающих самоуправляемое развитие отдельных видов искусства. Синергетические понятия могут способствовать установлению многолинейности и органичности межвидовых взаимодействий.

Как известно, искусство является *невербальным* способом познания мира, а художественный образ означает принципиально невербализуемое выражение некой смысловой реальности (В. Бычков). Как полагаем, музыкальный образ является наиболее соответствующим специфике искусства и, одновременно, особенно синергетичным. Изменчивость, нестабильность семантики музыкального образа в синергетическом аспекте адекватно выражает идею неравновесных открытых систем и может быть трактована как присутствие в нем креативного хаоса, несущего живую динамику потенциальных смыслов. Неудивительно, что многие художники и мыслители считали, что «музыка – корень и алгебраическая формула всех искусств» (Г. Клейст), «идеальный образец искусства вообще» (Т. Манн). Поэтому считаем правомерным присоединиться к точке зрения А. Клюева, считающего музыку *аттрактором* искусства.

Однако для осмысления аттрактивной роли в системно-видовых контактах необходимо ориентироваться не на музыку как вид искусства, а на такой феномен, как *музыкальность*. На основе привлечения понятия музыкальности как межвидовой эстетической характеристики, как полагаем, более продуктивно может быть рассмотрена способность музыки развиваться, притягивая к себе траектории самодвижения других искусств. Межвидовые характеристики, функционируя на границах локализованных в системе видов искусства, образуют пути, каналы,

по которым на основе малых резонансных воздействий осуществляется обмен художественной информацией.

Такая межвидовая характеристика нередко именуется *музыкальностью как неакустическим феноменом*, поскольку предвосхищением в музыке как аттракторе будущих синергетических возможностей смежных видов искусства можно считать пифагорейскую гармонию сфер. Умопостигаемость, недоступность слуху в концепции Пифагора, выражающая суть прообраза музыки, ее «небесного» эйдоса, послужила отправным пунктом осмысления в системе искусств «неслышимого», «незвучащего». Незвучащая музыка сфер являет собой первый образец музыкальности как неакустического феномена, ориентируясь на который формируются смыслы произведений смежных искусств.

Важную аттрактивную роль в системе искусств позволяют выполнять присущие музыкальности качества, важные для определения каналов, которые открывают пути для ее проникновения в смежные искусства. К ним относится, во-первых, *эмансипация от звучания*. Заменой звучания в неакустической музыкальности выступают «музыка» линий, красок, форм в живописи, пластические жесты в театре или монтаж кадров в кинематографе. Второй признак – *беспредметность* – проистекает из коренного свойства чистой или абсолютной музыки: «в музыке, как в психике, нет предметов и есть только процессы», – утверждал А. Лосев. Третий онтологический признак музыки – обусловленная ее процессуальным характером *континуальность* мышления как непрерывный «глубинный водный поток» (Э. Курт). Указанные признаки, проникая в открытые ниши художественного слоя произведений смежных искусств, создают возможности для возникновения в них «музыкальных» смыслов.

Реализация же обозначенных свойств неакустической музыкальности в смежных искусствах, как представляется, в свою очередь, происходит на основе трех принципов формирования художественного слоя.

Первый из них обозначим как *конструктивность* (отсылка к структурности и форме явлений). Конструктивные элементы в музыке, организующие все уровни музыкальной речи, служат важным выразительно-компенсирующим средством замены не существующей связи с предметностью. В синергетическом плане упорядоченные структуры реализуют принцип, определяющий роль в искусстве конструктивности – «параметр порядка». В смежных видах искусства конструктивные упорядочивающие языковые элементы создают «отрежиссированность» формы и прокладывают пути к развоплощению предметных образов и глубинному становлению смысла. Примером может служить роль цвета и линии в визуальном ряду, вскрывающих континуальное становле-

ние духовного смысла в фильме А. Тарковского «Ностальгия» (1983 г.). Конденсация темы ностальгии воплощена на основе конструктивно-символического образа треугольника в стихотворении «Треугольник» Анны Присмановой.

Вторым частным принципом, реализующим неакустическую музыкальность в системе искусств, как полагаем, можно считать *условность* художественных образов. В онтологическом смысле для музыки как вида искусства характерна глобальная условность. Вариативный ореол предметных ассоциаций в музыкальном образе, так же как символ, является «вектором смысла» (С. Яроцинский), лишь «приоткрывая» через звуковые проявления тайну предметной явленности окружающих явлений. Поэтому для «раз-вещствления» изображаемого в смежных искусствах, происходит активизация роли различных условных *образов-тропов* – символов, метафор и метонимий. Рассматриваемые с синергетических позиций тропы как открытые, расфокусированные образы содержат в себе, как полагаем, энергию творящего динамического хаоса. «Развещствление» природы в образе-метонимии, создаваемое отдельными деталями, замещающими целостный образ, присутствует на картине «Лайнер» А. Валенси. В творческом хаосе образуемого намеками образа реальный океанский лайнер предстает комбинированным из своих отдельных деталей, но синергетичность метонимии позволяет спрогнозировать музыкально-непредсказуемое расширение смысла.

Наконец, третий принцип – *континуальность*, которая проявляется посредством *свободы хронотопа*. Музыкальная свобода хронотопа (пространственность, создаваемая музыкальными формами) в синергетическом аспекте является признаком нелинейного развития открытых систем. В смежных искусствах возможны два пути его реализации. Во временных искусствах пространственность привносится параллельным сжатым, концентрированным, зеркально-обратимым временем (вплоть до «выключения времени» посредством лейтмотивов в романе-симфонии Т. Манна «Волшебная гора»). В пространственных искусствах способом создания континуальности является усиление их временного параметра. Так, в живописных сонатах М. Чюрлениса происходит «растяжение» в несколько временных фаз, а динамичные трансформации основных мотивов и энергия нелинейного хронотопа вносит в пространственное полотно синергетические нюансы.

Таким образом, рассмотренные принципы прокладывают пути к реализации в смежных искусствах основных свойств неакустической музыкальности. Способствуя эмансипации от предметности, они приводят к выражению тех смыслов, которые формирует музыка как квинтэссенция невербального художественного опыта и синергетический аттрактор в системе искусств.

Светлана Витальевна Конанчук

– эстетик, художник, кандидат философских наук, доцент кафедры социально-гуманитарных дисциплин Санкт-Петербургского государственного института психологии и социальной работы, докторант Института философии Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Россия)

Svetlana Konanchuk

– aesthetician, artist, PhD (Philosophy), Associate Professor, Department of Social and Humanitarian Disciplines, St. Petersburg State Institute of Psychology and Social Work, doctoral student, Institute of Philosophy of St. Petersburg State University (St. Petersburg, Russia)

Synesthesia and Aesthetic Approaches to the Study of Spatiality in Art

Aesthetic space in art is studied on the basis of perception and conceptual analysis of spatiality as a method of sensory-value experience, which is directly related to the phenomenon of synesthesia.

The integrating role of synesthesia is manifested in the formation of the aesthetics of space, revealing such a property as integrity. Spatiality in works of fine, musical, poetic and any other art can be studied from the point of view of understanding space itself, as well as in relation to the study of the methods and laws of representation. The property of integrity is one of the main synesthetic characteristics of a work of art. The concept of integrity is directly related to the problem of spatiality; integrity also represents the first sign of the symbolism of a work of art in the broad sense of the word.

Синестезия и эстетические подходы к изучению пространственности в искусстве

Философ Павел Флоренский (1882–1937) называл пространственность наиболее важной и даже необходимой составляющей чувственного и мысленного опыта, при этом он распространил пространственную метафору на всю сферу сознания со всеми его разновидностями. Можно отметить, что именно этим его понимание пространственности

отличается от разрабатывающихся в начале XX в. феноменологических концепций пространственности/временности Э. Гуссерля, М. Хайдеггера и М. Мерло-Понти. Наиболее близкой по мировоззренческим и методологическим установкам к пониманию организации пространства в произведении искусства Флоренским в настоящее время является семиотическая концепция пространственности В. Н. Топорова [1: 16–17]. Проблема пространства в художественном произведении получила широкое распространение в философии и культурологии, начиная с исследований М. М. Бахтина.

Понятие «пространство» в настоящее время обладает статусом научной категории, при этом эстетическое чувство пространства имеет мифологическое измерение, что относится к музыке, живописи и другим видам искусства, выражено ли оно в математических формулах или философских текстах, — изначально оно обладает синестетической природой и раскрывается в форме пространственных образов. Способы осознания и организации художественного пространства постоянно изменялись, все более тяготая к концептуальным формам его освоения, вплоть до появления виртуальных пространств. Исследования М. К. Мамардашвили, А. М. Пятигорского и других философов подтверждают, что пространственность как форма созерцания внешнего мира изначально присуща сознанию, она составляет его качественную определенность и обнаруживает себя в процессе восприятия.

Эстетическое чувство пространства является основой целостного мировосприятия, оно обладает синестезийными характеристиками, его можно рассматривать как особое интегрирующее начало или единый алгоритм восприятия, объединяющий разные формы осознания типов пространства. Художественное пространство может рассматриваться как эстетическая мировоззренческая концепция. Искусство преобразует действительность, изменяя пространственные отношения и создавая новую художественную реальность, в которой выражается авторское чувство пространства и эстетический образ мира [2].

С. А. Лишаев в своих работах выявляет культурно-исторические и экзистенциальные причины кризиса классической эстетики на основании описания нового типа эстетической восприимчивости, становление которой относится к началу XX в., и связано с формированием в европейской культуре особой чувствительности к пространству и времени. Отказ от классического идеала прослеживается на примере изобразительного искусства конца XIX – начала XX вв.: сначала формы предметов растворились в свете и цвете (импрессионизм), затем их подвергли анатомическому анализу (кубизм); и наконец, – завершение аналитики

живописи до линий, точек, цветовых пятен, геометрических фигур (абстракционизм); позднее отрицание «миметической эстетики» привело художников к отказу от создания произведения как такового (Дюшан, поп-арт, концептуализм и акционизм). Отказ от фигуративности – итог эволюции культуры, утратившей веру в Абсолютное; мимесис утрачивает свой онтологический фундамент, а внимание субъекта смещается в область возможного. Аналогичные процессы происходили и в других видах искусства.

По мнению Лишаева, классическая эстетика рассматривала тела и вещи, занимающие определенное место в пространстве, а современная эстетика обращается к опыту возможности. Новая чувствительность ориентирована не только на тела и вещи, но и на возможность движения. Ранее совершенство мыслилось как данная в прекрасной форме полнота, завершенность и гармония Целого; сегодня человек приходит к чувству полноты и цельности не только через созерцание совершенного тела или вещи (замкнутой структуры), но и через переживание освещенных присутствием Другого феноменов времени и пространства [4: 53–70]. Обозначается проблематика феномена открытой формы.

Немецкий философ Г. Бёме в своих исследованиях раскрывает роль феномена синестезии для аналитики эстетической чувственности на основе изучения атмосфер архитектурно-городских пространств.

Бёме показывает, что атмосферы – это не внутреннее состояние субъекта, которое он (субъект) переносит на внешнее пространство, а совокупность качеств самого пространства, воздействующая на воспринимающего. Атмосферы ни объективны, ни субъективны, это неустойчивые, изменчивые пространства, воспринимаемые не как нечто трансцендентное, а как что-то знакомое: уют маленьких кафе, тоска осенних вечеров и др. Атмосферы могут захватывать воспринимающего или отталкивать, не совпадая с его внутренним состоянием, что является важным для доказательств их несубъективного характера. При восприятии атмосферы мы имеем дело не с интенциональностью, в центре которой расположен субъект, а с доинтенциональным сознанием, которое в своей телесной расположенности затрагивается особой атмосферой. Все чувства могут участвовать в восприятии атмосферы, здесь имеет место синестезия. Синестезии не относятся к внутреннему состоянию субъекта, например, к его психической жизни, настроению или чувству, но принадлежат пространству атмосферы. Отказываясь от концепций метафорического переноса, а значит и от попытки связать синестезию с «внутренним» переживанием, чувством или воображением, Бёме подчеркивает квази-объективный характер чувственных качеств [6].

Этот подход отличается от интерпретации синестезий другими авторами. Здесь эстетическая чувственность имеет дело с переходными, неустойчивыми пространствами, восприятие которых необъяснимо только на основе определенных психических процессов и не может быть сведено к деятельности только одного из органов чувств. Включенность всех чувственных качеств в формирование атмосфер позволяет избежать оптикоцентризма и сделать предметом анализа пересечения визуального, звукового, обонятельного и др., одновременно соучаствующих в создании атмосферы пространства. Синестезии как характеристики и типы атмосфер могут изменить понимание роли субъекта, смещая внимание к квази-объективному статусу чувственности [6].

В исследованиях З. Н. Сколота обосновывается необходимость осмысления проблемы изменений характера телесности в условиях постоянного расширения виртуальной сферы. Компьютерные технологии стимулируют активизацию все большего числа каналов восприятия и передачи информации, трансформируя телесность, как внутреннее, так и внешнее тело человека, его жесты и действия. В виртуальном пространстве возможен выход за границы материальности и преодоление пространственных ограничений. Вероятно, в будущем появится возможность технического воплощения аудио-визуальных измерений не только виртуального пространства, но и тактильных, ольфакторных и др. ощущений, усиливающих эффект восприятия и стимулирующих эмоциональную сферу [5].

Исследования И. Н. Инишева посвящены анализу взаимоотношений образа и пространства [3: 116]. В отличие от однородной и статичной «реальной» пространственности, образная пространственность обладает динамикой и гетерогенностью. Образ – это не только иконический знак, выполняющий функцию означающего, но и генеративная среда, создающая и транслирующая смыслы характерным для нее способом, что подтверждает важность проблемы пространственности [3: 119].

Инишев подчеркивает, что образ – это не явление в пространстве, а пространство явления. Между изображением и изображенным (образом) существует своего рода диалогическое отношение. Образ – это промежуточное «образование», колеблющееся между смыслом и формой, индивидуальным и универсальным, присутствием и отсутствием, пространством и вещью. Образ и действительность взаимосвязаны и взаимобратимы. Образ – это прежде всего процесс и событие, а потом уже факт и объект. Взаимосвязь образности и пространственности имеет множество аспектов, таких как формирование и выявление смысловых пространственных связей, преобразующее воздействие на

субъективность, создание и распространение внеязыковых форм трансляции смыслов. Здесь проявляется связь материального, смыслового и пространственного, что позволяет образу «выступать в роли не только объекта, но и субъекта социального действия» [3: 120–125].

Наличие многообразных подходов к изучению понятия «пространства» указывает на особое значение этой проблематики для современных исследований.

Литература

1. *Генисаретский О. И.* Пространственность в иконологии и эстетике священника Павла Флоренского // Флоренский П., свящ. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. М., 2000.
2. *Журавлева А. А.* Эстетика пространства: дис. канд. филос. наук: 09.00.04. СПб., 2005. 168 с.
3. *Инишев И. Н.* Пространственность образности // Топос: филос.-культурол. журнал. 2011. № 1. С. 116–125.
4. *Лишав С. А.* Эстетика пространства в культурно-историческом и экзистенциальном контексте // Вестник Самарской гуманитар. акад. Сер. «Философия. Филология». 2011. № 1 (9). С. 53–70.
5. *Сколота З. Н.* Эстетика «новой телесности» в виртуальном пространстве // Междунар. науч.-иссл. журнал. Сер. «Философские науки». 2012. Вып. 6. – URL: <https://research-journal.org/archive/7-6-2012-november/estetika-novoj-telesnosti-v-virtualnom-prostranstve> (дата обращения: 16.09.2024).
6. *Böhme G.* Architektur und Atmosphäre. München: Wilhelm Fink Verlag, 2006. 182 s.

Элёрхон Бунётхон угли Абдуллаев

– художник-график, промышленный и цифровой дизайнер, искусствовед, преподаватель-ассистент кафедры «Промышленный дизайн» Ташкентского государственного технического университета им. И. Каримова (Ташкент, Узбекистан).

weartsoft@yandex.ru

Elerkhon Bunetkhon ugli Abdullaev

– graphic artist, industrial and digital designer, art historian, lecturer-assistant, Department of Industrial Design, Tashkent State Technical University named after Islam Karimov (Tashkent, Uzbekistan).

weartsoft@yandex.ru

The Method of Functional Analogies in the Study of Synthesis of Audiovisual Arts

The topic of the report is devoted to the study of the problem of synthesis of audiovisual arts using the method of functional analogies. The author notes that the field of synthetic arts, in particular, the problem of the interaction of artistic and musical creativity, still remains insufficiently studied. To solve this problem, it is proposed to develop an analytical, scientific and experimental design base, as well as the disclosure of individual creative potential.

As a methodological approach, the method is structurally functional, based on the similarity of the internal structure and organization of various objects. The author examines the evolution of color music art, highlighting the stages and directions associated with various experimental creative projects in this field. Special attention is paid to associative and adaptive approaches, as well as the role of chromesthetes – people with innate physiological abilities to «hear colors» and «see sounds». As a result of the research, a new author's adaptive model of color and sound correlation is proposed, based on the improvement of methods and experiments of modern scientists. The practical part of the study is presented by the author's content «ColorMusic», based on theoretical and practical conclusions.

Метод функциональных аналогий в исследовании синтеза аудиовизуальных искусств

Доклад посвящен исследованию проблемы синтеза аудиовизуальных искусств с использованием метода функциональных аналогий. Отмечено, что область синтетических искусств, в частности проблема взаимодействия художественного и музыкального творчества, до сих пор остается недостаточно изученной. Для ее решения предлагается развитие аналитической, научной и экспериментально-проектной базы, а также раскрытие индивидуального творческого потенциала.

Актуальность и проблематика исследования синтеза аудиовизуальных искусств: поиск новых научных парадигм, открытие новых сфер исследований в области синтетических искусств, взаимовлияния художественного и музыкального творчества, корреляции цвета и звука; необходимость междисциплинарного подхода к изучению данной проблематики, вовлечение в процесс исследования широкого круга специалистов (ученых, философов, музыкантов, художников и др.); отсутствие единой теоретической базы, системного понимания механизмов цветозвукового синтеза, специфики его проявления в современном цифровом творчестве.

Методологический подход исследования – метод функциональных аналогий: выявление общих закономерностей, канонов и принципов функционирования различных видов искусств (музыка, живопись, архитектура и др.).

Поиск структурно-функциональных аналогий, сходства во внутреннем устройстве и организации объектов для раскрытия глубинных процессов синтетических искусств.

Использование математических, физических, психологических и других научных моделей как универсальных платформ для исследования цветозвукового синтеза.

Исторический экскурс и эволюция цветомузыкального искусства: древние языки маркировки информации (математика, музыка, цвет, образы, эмоции) как попытки описания и объяснения мироздания. Идея синтеза искусств на протяжении истории, ее воплощение в материальных объектах, инструментах, технологиях. Основные этапы и направления экспериментальных исследований механизмов цветомузыкального синтеза: изучение природы синтеза цвета и звука, методы «механической» и «образно-ассоциативной» корреляции, подходы на основе хроместезии.

Адаптивная модель корреляции цвета и звука на основе функциональных аналогий: выявление глубинной имманентной связи, единства общих и частных процессов музыкального и художественного искусства; расширение понятийного и терминологического аппарата аудиовизуального искусства.

Принципы функциональной аналогии и частотной корреляции цвета и звука как основа для создания новых проектов и моделей в аудиовизуальном творчестве и практическая их реализация: авторский контент «ColorMusic».

Экспериментальное моделирование аудиовизуального цифрового пространства на основе теоретических и практических выводов исследования, а также интеграция современных цифровых технологий в аудиовизуальное творчество, вовлечение специалистов разных областей.

Таким образом, в докладе рассматривается перспективный метод функциональных аналогий для исследования глубинных процессов синтеза аудиовизуальных искусств, раскрытия их имманентной связи, единства общих и частных закономерностей. Данный подход открывает новые возможности для создания инновационных аудиовизуальных проектов на стыке различных областей творчества и науки.

Галина Игоревна Губанова

– кандидат искусствоведения, доцент кафедры журналистики и телевизионных технологий, Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Москва, Россия).
ggubanova@gmail.com

Galina Gubanova

– Ph.D. (Art History), Associate Professor, Department of Journalism and Television Technologies, A. N. Kosygin Russian State University (Moscow, Russia). ggubanova@gmail.com

The Archetype of «Other Time and Space» in Art

Another time and space can be defined as a concept based on the idea of dual worlds; the rootedness of this concept in consciousness and culture allows us to speak of it as an archetype. The structure of this image is based on the semantics of binary oppositions: this world-that world, life-death, top-bottom, before-after, here-there, human-transcendent, death-immortality. One possible meaning of «another world» is afterlife. Death as sleep refers to a special chronotope of a dream and the poetics of dreaming in art, as well as to the mythological concept of Dreamtime. Through the Heavenly City, connections extend to utopias of a better world on earth. The chronotope of a holiday is an illusion of achieving utopia. In sacred music, there is a non-verbal expression of otherworldliness. The description of the Other World is specified according to the pattern presented in the report. The report also considers this archetype in the substance of the Russian Futurist opera «Victory over the Sun» (1913) as an experiment in synthetic approaches in art. (The 1988 production was the first Russian reconstruction; the director is the author of the report.)

Архетип «иного времени и пространства» в искусстве

В результате развития философии, с опорой на науки о физических особенностях мира, выделяются следующие виды пространства/времени (далее П/В)

- Реальное условно-объективное П/В,
- П/В в субъективном восприятии,

- П/В образов ментального поля – (воспоминания, мечты, грезы, предположения, сны). Относительно материального – это *иной* иллюзорный мир, он фрагментарно и подвижно размещается и длится в нашем ментальном пространстве. Там формируется и представление об *ином* П/В.

В искусстве архетип *иного* П/В реализуется как воплощение образов невозможных миров в вымышленной реальности. Можно выделить ключевые черты *иного* П/В:

– НЕОПРЕДЕЛЕННОСТЬ по ряду параметров (размер, форма и пр.). Пространство может быть любой частью местности, а также неизвестным, неопознанным пространством, находящемся где-то («Поди туда – не знаю куда; ни далеко, ни близко; ни высоко, ни низко...»), и существовать в нереалистичных проявлениях времени, закономерность которых невозможно полностью выявить. По форме возможны симметричный и точно измеренный Град небесный, но возможна и бесформенность, неочерченность П/В.

– СТРАННОСТЬ, т. е. нечто вызывающее чувство новизны, удивления, необычности, инаковости. Нелинейность – одна из характеристик иного мира в сюжетах художественных произведений.

– НЕОБЪЯСНИМОСТЬ – нарушающее законы мироздания, не имеющее причинной связи или чудесное П/В.

– СПОСОБНОСТЬ К ТРАНСФОРМАЦИИ: неожиданность проявлений, непредсказуемость изменений, искажений.

– ФАНТОМНОСТЬ, иллюзорность, размещение только в сознании, но может быть условно-реальным в художественном произведении.

– ПАРАДОКСАЛЬНОСТЬ: в искусстве время и движется, и не движется; и присутствует, и его нет (авантюрное время по М. Бахтину, мифологическое время и т. п.). Также в «Победе над солнцем» время стоит, но события происходят, наличествует длительность. Катабасис может в мгновение превратиться в анабасис при том же направлении движения (как в точке поворота у Данте), путь по горизонтали приведет на небо или под землю. Вечное восхождение возможно в каноне Баха или на картинах Эшера. Время на средневековых картинах, изображающих несколько стадий развития сюжета, и стоит, и движется. Для передачи скорости возможно сочетание на плоскости изображения нескольких фаз одного движения. Время в принципе парадоксально (по Аристотелю), а в сюжетах о перемещении во времени возникает двойственность времени – оно и прошлое, и настоящее для персонажа. И у него две разные точки отсчета. Так, в «Победе над солнцем» действие развивается в

будущем, но проживается как настоящее; не будущее наступило, а персонажи переместились в будущее. Путешественник по всем векам летал в отдаленное будущее, но рассказывает об этом как о своем личном прошлом. Несмотря на перестановки в нарративе, прошлое опознается как прошлое, даже если сцены прошлого, как эпизод в литературе или кино, врезаются в настоящее П/В персонажей. Эллиптический монтаж в кино и прерывистое фрагментарное описание действий в литературе, как пунктир нарратива и переживаний персонажа, парадоксально воспринимаются как неразрывный и кажутся обычными и неудивительными, так как в жизни и в памяти наше внимание также выборочно. В сюжете «Победы над солнцем» историческое и географическое П/В закончилось, но персонаж будущего НОВЫЕ имеет в облике черты Востока.

Усиление перечисленных признаков (неопределенность, странность, необъяснимость, способность к трансформации, фантомность, парадоксальность) делает *иной* мир в искусстве более интересным с точки зрения построения нарратива и образов. Например, почему персонаж «Заколдованного места» (Н. Гоголь) возвращается сначала по *иному*, а потом по реальному и знакомому пространству домой, а в следующий раз возвращается в бочке к той же точке в огороде? В этом нет другой задачи, кроме усиления *необъяснимости, странности, непредсказуемости* изменений.

Хронотоп произведений – это не только локация в конкретном времени, его смысл можно рассматривать и как обстоятельства, ситуации, действия, атмосферу, т. е. раскрыть образно-смысловое наполнение хронотопа.

Категории темпоральности и пространственности отражаются в языке: последовательность, момент или процесс, предельность, размещение и т. п.; среди этих характеристик и то, что относится к *иному*.

Космос в оппозиции космос–хаос теряет в современном понимании безусловно положительное значение. Теория хаоса, синергетика, представление о закономерности существования нелинейных процессов, понимание скрытого порядка и прочее изменили мифологическую трактовку оппозиции космос–хаос. Ризома как путанка концептов, образов, понятий заняла свое место в описании реальности, в том числе художественной.

В сакральной музыке, помимо воображаемого пространства размещения звуков (и их зрительно-чувственных образов), наличествует невербальное выражение иномирности в виде духовного пространства, достигаемого через состояние медитативности или через экстатические практики.

В «Победе над солнцем» объединялись три вида искусства на основе концепции синтетизма и коллективного творчества, а архетип *иного П/В* обеспечивал особые связи и проницаемость трех уровней:

- обращение к четвертитоновой музыке, как выражению новизны, инаковости, хаотичности, необычности, странности подчеркивало, что музыка принадлежала будущему, она была иная;

- через алогизм цветных плоскостей и теней в костюмах неизвестных существ-персонажей образ хаоса поддерживался как положительный;

- воспринимаемые невербально *буквозвуки* заумной речи, лишённые содержания, заполняющие разрыв между понятиями слово и музыка, препятствовали рациональному пониманию происходящего.

Таким образом, иное П/В – мыслимый иллюзорный феномен, позволяющий выявить некоторые внутренние связи между различными видами искусств, воплотившими этот архетипический образ разными средствами.

Татьяна Владиславовна Букина

– доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкального искусства Академии русского балета им. А. Я. Вагановой (Санкт-Петербург, Россия). tbukina2002@mail.ru

Tatyana Bukina

– D.Sc. (Art History), Professor, Department of Musical Art, Vaganova Academy of Russian Ballet (St. Petersburg, Russia). tbukina2002@mail.ru

The Strategy of “Direct Observation” in Boris Asafiev’s Research Paradigm of the 1920s: Sound and Movement

The presentation undertakes an analysis of a peculiar strategy in research comprehension of musical material which was inherent in works by Boris Asafiev and made them so distinctive from ones by both his predecessors and specialists of the following generation. This strategy that he himself called a “direct observation” or a “live perception” is remarkable by its predominant focus on auditory experience data, its attention to qualitative parameters of sounding inaccessible to precise musical notation, as well as to synesthetic connections of music. The speaker comes to conclusion that such an approach was to a large extent inspired by teaching on intuition and organic worldview which Asafiev maintained in 1910s and early 1920s.

Стратегия «непосредственного наблюдения» в исследовательской парадигме Б. В. Асафьева 1920-х годов: звучание и движение

При анализе исследовательской методологии Б. В. Асафьева нередко обращает на себя внимание одна из ее особенностей, которая заметно выделяет ее на фоне предшественников музыковедов, как, впрочем, и специалистов последующего поколения. Это – обостренное внимание к тем качествам звучания, которые не подлежат точному отображению в нотной записи: например, тембровым и динамическим нюансам, темпо-ритму, исполнительской артикуляции, а также разнообразным синестезиям, порождаемым музыкой. Такая установка настойчиво проводится в работах Асафьева в области как теоретического, так и исторического музыкознания: так, в заметке «Еще о “Китеже”» (1922) он

подробно останавливался на «свето-теневых» эффектах, возникающих в сочинении Римского-Корсакова под воздействием тональной драматургии [2]. В авторском сборнике работ о «Борисе Годунове» (1928) он посвятил специальную статью оркестровке этой оперы; в частности, подметил, что оркестровая фактура композитора заимствовала от хорового письма принципы голосоведения и построения мелодического рельефа, подчиненного регулярности дыхания [3: 35]. В «Книге о Стравинском» (1929), анализируя «Свадебку» и «Байку», Асафьев отмечал особую конструктивную роль «ударных интонаций»: он высказал проницательную гипотезу о том, что в современной музыке тембровое, ритмическое и динамическое начало, конституируемое такими интонациями, становится самостоятельным формообразующим элементом [4: 131 – 132].

Последовательность автора в обращении к описываемому здесь принципу заставляет предположить, что за ним стояла некая устойчивая парадигма познания. Все перечисленные аспекты музыкального материала объединяет то, что они ориентированы на восприятие музыки в ее «живом» звучании либо на ее мысленное, но столь же отчетливое и чувственно конкретное, представление внутренним слухом. Аппеляцию к «живой» сенсорной практике можно назвать *idée fixe* научной методологии Асафьева, который неустанно призывал «слышать», «слушать», «вслушиваться» в изучаемый объект – будь то конкретное произведение искусства, процесс развертывания музыкальной формы или целостная художественная традиция. В ряде работ он также обращался к понятию «непосредственное наблюдение», которое тоже всегда имело у него непрерывную связь с эмпирическим опытом – процессом напряженного «вслушивания», сенсорного вчувствования в музыку и окружающий мир.

Что же касается синестезических связей, то, насколько можно судить, для Асафьева наиболее тесно примыкающей к музыке сенсорикой выступала преимущественно кинестетическая модальность – способность сопереживать движению. Его интерес к этой сфере чувствительности во многом объяснялся тем, что, имея с музыкальным чувством общую непонятийную и временную природу, кинестезия лежит в основе многих средств музыкальной организации. В частности, именно она отвечает за свойство, которое исследователь считал конститутивным для музыки, – текучесть и динамизм, пронизанность энергией непрерывного становления. По убеждению Асафьева, моторная природа музыки запечатлена во многих музыкальных терминах. Например, понятие линейности, утверждал он, «раскрывает *пластичное ощущение* движущейся мелодии и... помогает *динамическому* восприятию музыкальной горизонтали как

непрестанно изменчивой: то *утощаемой*, то *утончаемой*, то полно-, то малозвучной, то – *подобно мускулу – испытывающей сокращения и растяжения*» [1: 182]¹. Наряду с этим музыковед настаивал на кинетическом генезисе категорий «мелодического рисунка», «устоя», «лада», «тяготения», «музыкального материала». Он также писал о напряжении, испытываемом слухом при восприятии неудобных для голоса интервалов, указывал на обусловленность построения фразы естественным объемом дыхания певца или инструменталиста, утверждая, что все эти и иные проявления движения имеют в музыке объективный характер.

Создается впечатление, что эмпирическое приобщение к материалу, во всем богатстве его сенсорных проявлений, Асафьев считал ключевым в научном познании музыкальных явлений. Истоки подобного подхода можно установить на основе отдельных ремарок его публикаций: во многих своих работах конца 1910 – начала 20-х гг. музыковед отсылал к идеям «органического мировоззрения». Как известно, данное учение было компонентом философской системы А. Бергсона, идеи которого в первых десятилетиях XX в. прочно вошли в российский интеллектуальный background. В рамках органического мировоззрения на явления материального мира, социум, культуру, продукты человеческого мышления проецируются характеристики, присущие живым организмам: индивидуальность, иерархическая системность устройства, способность к самоорганизации, подверженность необратимым (но не предзаданным), изменениям, наличие исторической памяти, способность реагировать на вызовы окружающей среды. Подобные свойства недоступны рациональному мышлению, применяемому в позитивных науках: альтернативой ему приверженцы органицизма считали интуицию, или, по Н. О. Лосскому, «интеллектуальную симпатию», позволяющую напрямую приобщиться к неповторимой сущности предмета, невыразимой в теоретических понятиях [5: 17–20]. Есть основания считать, что описываемая Асафьевым стратегия «непосредственного наблюдения» была для него разновидностью «интеллектуальной симпатии», адаптированной к специфике музыкального материала. В представлении музыковеда именно такая стратегия была нацелена на познание уникальных качественных параметров звучащей ткани, не попадавших в поле зрения академической теории музыки, однако ключевых для понимания этого вида искусства.

¹ Курсив везде мой, им отмечены кинестетические предикаты в тексте. – Т. Б.

Литература

1. *Асафьев Б. В.* Музыкальная форма как процесс. М.: Муз. сектор ГИЗ, 1930. 191 с.
2. *Глебов И.* Еще о «Китеже» // Еженедельник петроградских государственных академических театров. 1922. № 12. С. 25–29.
3. *Глебов И.* К восстановлению «Бориса Годунова» Мусоргского: сб. ст. М.: ГИЗ. Муз. сектор, 1928. 72 с.
4. *Глебов И.* Книга о Стравинском. Л.: Тритон, 1929. 399 с.
5. *Лосский Н. О.* Интуитивная философия Бергсона. 3-е изд. Пг.: Учитель, 1922. 111 с.

Максим Иванович Карпец

*– композитор, инструментовед, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора инструментоведения Российского института истории искусств (Санкт-Петербург, Россия).
mcarpets@mail.ru*

Maxim Karpets

– composer, organologist, PhD (Art History), senior research scientist, Department of Organology, Russian Institute for the History of the Arts (St. Petersburg, Russia). mcarpets@mail.ru

Towards the Issues for Organization, Interpretation and Perception of the Chronometry of a Musical Opus

The phenomenology of time in music has a very complex, multi-component projection, which is a set of aspects: the nature of its organization in the consciousness of the author, performer, and also relates to how the performance of music is perceived and experienced by listeners. It is assumed that the perception of music is a complex cognitive process that involves the individual abilities of the listener to build in the consciousness an ordered in time architecture of sound sequences. Comprehension of this architecture can be achieved through the study and understanding of the elements of semantics and semiotics of musical textology, since the perception and experience of experiencing temporal structures significantly deepens the interpretation and understanding of form, its individual elements, and also develops the overall expressiveness of artistic performance.

Keywords: phenomenology of time, absolute and relative aspects, phonography, musical text, sign, electronic audio technologies, virtuality

К вопросу об организации, интерпретации и восприятии хронометрии музыкального опуса

Для музыкального искусства, являющего собой процессуальность континуальную, – существующую и реализующуюся во времени, вопрос о его организации, реализации и восприятии, очевидно, является одной из фундаментальных проблем. Феноменология времени в музыке имеет весьма сложную, многосоставную проекцию, являющую собою комплекс аспектов: характер ее организации в сознании автора, исполните-

ля, а также относится к тому, как исполнение музыки воспринимается и проживается слушателями. Предполагается, что восприятие музыки представляет собой сложный когнитивный процесс, задействующий индивидуальные способности слушателя выстраивать в сознании упорядоченную во времени архитектуру звуковых последовательностей.

Рассмотрим термины, описывающие структуру явления: *абсолютное время* и *относительное время*. Для более глубокой дифференциации к описанию процессов структурирования реального времени звучания музыкальной ткани может быть применен также термин *объективное время*, – параметр, обладающий конкретными вычислительными свойствами, и *субъективное время* – как психологический опыт внутреннего переживания течения времени, который невозможно измерить, ибо он относится к субъективной категории, хотя само время остается объективной характеристикой. Субъективное восприятие можно определить как психологическое время, когда картина эмоционального ландшафта восприятия, регулируемая внешними, в данном случае – фонографическими стимулами - играет главенствующую роль в персональном опыте структурирования времени.

Концепция музыкального времени в контексте интерпретации опуса не является независимой – архитектура ее взаимодействующих элементов, сформированная автором в тексте, регулирует тем самым представление исполнителя, а в последствии и аудитории, о целом. Постигание ее может быть достигнуто посредством изучения и понимания элементов семантики и семиотики музыкальной текстологии, ибо восприятие и опыт переживания временных структур значительно углубляет интерпретацию и понимание формы, отдельных ее элементов, а также развивает общую выразительность художественного исполнения.

Восприятие же звука представляет собой сложную психофизиологическую, когнитивную и психическую деятельность. Воспринимать звук – значит воспринимать ряд его свойств, таких как высота, тембр, громкость, длительность. Все эти четыре аспекта влияют на восприятие и полноту создаваемого ментального образа. Полнота фонографической картины зависит от наших слуховых механизмов и от того, как звуковая физическая стимуляция кодируется нашим слуховым аппаратом. Каждое свойство может быть воспринято и распознано в отдельности, однако, существуют система тесных взаимоотношений и взаимодействий между ними. Фундаментальной основой этой системы является принципиальное позиционирование указанных параметров, как целостной последовательности различных аспектов структурирования и восприятия времени. Возможность подобных унификаций выводит рассматрива-

емую модель на беспрецедентный уровень реализации техник структурирования и управления восприятием субъективного времени. К примеру, если ритм может быть ускорен до такой степени, что он становится тембром, тогда полученный в результате тембр может быть использован для исполнения изначального ритма, а управление его ускорением, либо замедлением – контролирует высотность, всё же вместе – структурирует длительности, а композиции наложений – интенсивность динамической амплитуды. При этом характер моделирования временных задержек между основным и отраженным сигналом в рамках композиции фонографической картины – довершает картину пространства и позиционирования в нем звукового объекта. Это открывает поистине безграничные возможности в пересечении временных сфер и манипуляциях последними [1].

Возможности моделирования всех без исключения элементов фонографического текста посредством контроля и регулирования значений воспринимаемого объективного и субъективного времени, абсолютных и относительных перцепций этого кода, в корне изменили наше представление о самой природе художественного процесса в аудиальном искусстве.

Литература

1. *Карнец М. И.* Фонографическое моделирование как инструментарий композиторского творчества // Вопросы инструментоведения. Исследовательская серия. Вып. 12 [отв. ред. И. В. Мациевский]. СПб., 2020. С. 597–612.

Александр Иванович Демченко

– доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова, профессор Саратовского государственного университета имени Н. Г. Чернышевского (Саратов, Россия).
alexdem43@mail.ru

Alexander Demchenko

– Doctor of Art History, Professor, Chief Researcher of Saratov State Conservatory named after L. V. Sobinov, Professor of Saratov State University named after N. G. Chernyshevsky (Saratov, Russia).
alexdem43@mail.ru

The Ancient World: the Highways of the Artistic Chronotope

Due to the great lack of clarity of the stated perspective, an attempt is being made to build a comprehensive panorama of artistic creativity in its global scope and with an appeal to all major types of art at the historical stages of the Primitive Era and the Era of early civilizations. The coordinates of the topos are set: the Middle East, Southeast Asia, Europe, Africa, America, Oceania and the North. The Chronos framework is being clarified: from the Early Paleolithic to the Iron Age.

Древний мир: магистрали художественного хронотопа

Если исходить из общепринятых хронологических понятий *наша эра* и *до нашей эры* или *до Рождества Христова* и *от Рождества Христова*, то примерно за тысячелетие до Рождества Христова открылись горизонты Античности, а *Древний мир* – это условно всё, что было до Античности.

Вышеозначенное разделение подразумевает в качестве точки отсчета греко-римскую Античность. В связи с этим необходимы определенные оговорки. Допустим, даже на территориях ранних цивилизаций Ближнего Востока (Месопотамия и Египет) традиции Древности продолжали развиваться в течение большей части 1-го тысячелетия до нашей эры.

Если же представить себе культуры доколумбовой Америки, то подобное удерживалось там, по крайней мере, до начала XVI в. нашей эры. И более того – на основной части африканского континента (кроме

северных регионов), помимо разрозненных очагов цивилизации, едва ли не до XX столетия сохранялись атавизмы Первобытности. То же наблюдалось в существовании многочисленных племен Океании и Австралии.

В последующем изложении неизбежно придется абстрагироваться от столь исключительного временного разброса эволюционной траектории и намечать контуры художественной культуры Древнего мира в целом, суммарно, не отвлекаясь на локальные частности и детали.

Начнем это изложение с аксиомы: главная тема искусства всех времен и народов – *человек*. У искусства Древности был свой поворот этой темы – *сотворение человека*. Причем сотворение человека было для художественного сознания тех времен чаще всего неразрывно связано с *сотворением мира*.

Здесь опорой для нас служит в основном *мифология* как первоначальная, самая ранняя форма словесного творчества. И вот что примечательно. Мифология раскрывает картину не только происхождения мира и человека – она проникает глубже, рассказывая о том, что было *до* сотворения мира, в некоем *начале времен*. Согласно целому ряду доисторических преданий, сущее сводилось тогда к единственному и всеохватному *Нечто*. Постепенно в этом *Нечто* вырисовывается некая материя под названием *Хаос* – мировая бездна или первозданная пучина вод, но в любом случае беспредельное пространство, не имеющее форм и очертаний. Темный, слепой хаос становится лоном, в котором зарождается мир.

Согласно мифам, из хаоса вышли боги, создавшие небо и небесные светила, землю и ландшафт, людей, животных и растения. Кстати, по многим мифологическим источникам, люди появились раньше растений и животных. Судя по этой любопытной детали, человек изначально утверждал свою первенствующую роль в земном мире.

Итак, сотворен мир и затем появился человек. А дальше по художественным памятникам можно проследить невероятно длительный, трудный и сложный процесс *сотворения человека* – человека в подлинном значении этого слова. Одним из знаков очеловечивания людей можно считать *рождение искусства* – произошло это около 30–40 тысяч лет назад, на стадии позднего палеолита. Первые следы искусства мы встречаем в наиболее архаичных пластах мифологии, а также в самых древних скульптурных и наскальных изображениях. Судя по ним, люди чрезвычайно долго не выделяли себя из природной среды. Первобытный человек видел окружающий мир, но почти не замечал самого себя. Свое внимание он прежде всего сосредоточил на объектах охоты.

Поэтому на исходной стадии развития искусства так ничтожно мала доля человеческих изображений и такого исключительного мастерства достигло изображение животных. В наиболее известных петроглифах поражает непосредственность живого восприятия природы, совершенство исполнения, меткость наблюдения, точность передачи анатомического строения, умение показать своеобразие облика и характерную позу животного. Смелый, энергичный штрих и большие пятна двух-трех красок – вот тот минимальный круг средств, в опоре на которые наши далекие предки добивались удивительных результатов.

Предшествующее изложение подводит к следующему выводу: искусство Древности зафиксировало длительную стадию слияния человека с животным миром. И не только потому, например, что звери были объектом охоты, но более всего потому, что в самом человеке было еще очень много от животного. Он как бы ощущал себя в обличье зверя, подражал ему. Не случайно многие животные почитались священными и в них видели первопредков людей. Но постепенно человек начинал «отпочковываться» от природной стихии, *выделяться из нее*. Происходило своего рода прорастание человеческого начала из природных форм. В художественной фантазии возникает такое любопытное явление, как *зооантропоморфные существа*, т. е. фантастические гибриды животного и человека.

Наибольшее распространение получил образ животного с человеческой головой, которая олицетворяла разум, как бы вырастающий из животной оболочки. Самый известный вариант – египетский сфинкс: лев с головой человека. В подобных изображениях чувствуется стремление нашего древнего предка обрести человеческое, разумное, но без утраты первоначальной природной силы. В максимальной концентрации это стремление представлено в более поздних по времени изваяниях месопотамских шéду.

Со временем человек начинает не только *выделяться* из природной стихии, но и *отделяться от нее*, подчас почти демонстративно противопоставляя себя ей. Он преодолевает в своей натуре животное начало, и это отражается в мифологии следующим образом: звериное воспринимается теперь как злое, негативное (всякого рода драконы, змии и другие чудовища), а человеческое – как доброе, положительное. Тогда же складываются мифы о борьбе людей-героев с чудовищами. Нечто аналогичное находим и в изобразительном искусстве, где все чаще воспроизводятся сцены охоты, в которых люди уверенно одерживают верх над любым зверем, как бы страшен и силен он ни был. Наиболее отчетливо данная тенденция представлена в ассирийских рельефах.

Необходимо заметить, что первые из подобных сюжетов, знаменующих победу человека над природой, появились еще в эпоху наскальных рисунков, но уже не на стадии палеолита, а в эпоху неолита (примерно в 8-м тысячелетии до н.э., когда возникло земледелие и скотоводство). И что сразу же бросается в глаза в петроглифах такого рода: они несомненно проигрывают пещерным росписям раннего первобытного искусства в живописности, явно уступая им в художественной силе. Однако ценой определенных потерь приобреталось новое качество: в наскальных рисунках исходного этапа почти всегда изображались только единичные фигуры, а теперь мы видим стремление связать несколько изображений, создать многофигурную композицию; возникло чувство динамики, обретена способность передавать действие, событие, сюжет; и, может быть, самое главное – утратив непосредственность восприятия живой природы, искусство обретало способность к обобщению, т. е. начиналось отчетливое осознание такого качества художественной образности, как условность.

Переходя от живописности к почти нарочитой графичности, схематизируя изображение, первобытный художник овладевал понятиями прямой и кривой линии, окружности, квадрата, треугольника и проч. – так искусство вступило в необходимую для себя стадию *геометризма*, что означало и переход к абстрактным формам мышления. Геометризм (как техническая и эстетическая категория) своей четкостью, упорядоченностью, рационализмом противопоставлялся стихийности и произвольности природных форм. С наибольшей последовательностью его принципы заявили о себе в возникновении архитектуры, что получило кульминационное выражение в сооружении пирамид (Египет и Центральная Америка), – их колоссальная каменная масса, облеченная в строго рациональную конструкцию (как некий идеал абстрактного мышления), олицетворяла устремление ввысь над *Ничто* и *Хаосом* и становилась на заре человеческой истории символом возвышения разума и труда над стихией природы.

И последнее по поводу сотворения человека. Длительное время для художественной системы Древности определяющим было божественное начало, но постепенно в мир искусства все активнее входят *образы людей*. В данном отношении целую эпоху в изобразительном искусстве составил египетский скульптурный портрет. Мастера этой традиции ставили перед собой задачу добиваться полной достоверности, максимального сходства с моделью. Порой находим до физиологизма точную лепку реального человеческого лица, предельную четкость и ясность в выявлении индивидуального облика модели. Острота и осязаемость пе-

редачи портретного сходства была порой настолько впечатляющей, что удавалось добиться эффекта «живой» скульптуры.

Следовательно, постепенно, но неуклонно человек, каким он предстал в образах искусства, становился человеком. Происходило это вместе с *сотворением цивилизации*, что осуществлялось примерно с 3-го тысячелетия до н. э. – по всей видимости, раньше всего в Месопотамии, где существовала цепь сменяющих друг друга государств (Шумер, Аккад, Вавилония, Ассирия), несколько позднее в Египте, затем в бассейне рек Инд и Хуанхэ, а уже с начала нашей эры – в ряде регионов Америки (государственные агломерации ацтеков, инков, майя, тольтеков и т. д.).

От доисторической стихии цивилизация отличалась прежде всего внесением *упорядоченности* во все сферы жизни, что было связано с принципами *централизации* и строгой *иерархичности*, т. е. с четким разделением социума на высшие и низшие ступени в их соподчинении друг другу. В прямом своем виде эти принципы нашли выражение в возникновении раннеклассового общества и в образовании государства. Отчетливо отразилось происходящее и на состоянии мифологии. Формируются пантеоны богов как модель упорядоченных отношений, соподчинений и «специализаций».

Сильнейшим фактором цивилизации становится *город*. Стягивая к себе материальные и духовные ресурсы своего территориального окружения, город в определенном смысле – хищник, спрут, однако благодаря концентрации интеллектуальных и физических сил он оказывается центром прогресса различных сторон жизни и, в частности, центром наиболее интенсивного развития художественной культуры. И естественно, что именно в городах стала стремительно развиваться архитектура Древнего мира. Закладывались и основы градостроительства. Выделяется главная улица, вводится разбивка города на геометрически правильные кварталы, ведется зонированная застройка по социально-имущественному признаку (определенным итогом и средоточием развития архитектуры древнего города можно считать Вавилон).

Еще один признак цивилизованности состоит в кристаллизации системы *моральных норм и установлений*. В многочисленных образцах дидактической литературы находим совершенно ясное, осознанное понимание добра и зла, допустимого и нежелательного в отношениях между людьми. К примеру, в египетской «Книге мертвых» (нечто вроде руководства для умершего в его загробной жизни) находим, в сущности, уже совершенно сложившуюся систему нравственных заповедей-табу, которая (через тысячелетие) будет воспринята и заново сформулирована в Библии.

Цивилизация – это соответствующий *уровень мышления*, в том числе и мышления художественного. И ко 2-му тысячелетию до н. э. мы в обилии встречаем образцы весьма развитого художественного стиля во всех областях искусства. Что касается литературы, то здесь чрезвычайно примечательным фактом явилось *создание письменности* (раньше всего, на рубеже 3-го тысячелетия до н. э., она возникла в Месопотамии и Египте), позволившее перейти от устного словесного творчества к письменной литературе, т. е. к литературе в полном смысле слова.

Цивилизованный человек – это человек с развитой *эмоциональной сферой*, что предполагает многообразие чувств и ощущений, их тонкость и гибкость. С наибольшей отчетливостью данное качество представлено в египетской лирике (ее расцвет – примерно с середины 2-го тысячелетия до н. э.). Цивилизация – это, в сравнении с первобытными временами, и совсем иной характер *отношений человека с природой*. Укротив ее, став ее хозяином, человек уже не рассматривает природу только как место обитания, он начинает проникаться чувством ее красоты, обретает способность любоваться ею, поэтизировать ее.

Подводя некоторые итоги по анализу искусства Древнего мира, определяющие из них видятся в следующем: это было время рождения мира, человека, цивилизации и самого художественного творчества; на протяжении трудноисчислимой временной дистанции искусство совершало свои первые шаги, закладывая тот фундамент, на котором выросла культура последующих тысячелетий; оно совершало свои первые шаги, но уже и тогда было создано немало подлинных шедевров, и в их художественной структуре высвечено то главное, что составляет суть человеческой природы и окружающего ее мира.

Алиса Анатольевна Тимошенко

– музыковед, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора инструментоведения Российского института истории искусств (Санкт-Петербург, Россия). alisa2507@yandex.ru

Alisa Timoshenko

– musicologist, PhD (Art History), senior research scientist, Department of Organology, Russian Institute for the History of the Arts (St. Petersburg, Russia), alisa2507@yandex.ru

The Poetics of Ornament as an Interspecific Universal of Art

The author explores the possibility of constructing the poetics of ornament as an interspecific universal in historical and intercultural aspects.

Поэтика орнамента как межвидовая универсалия искусства

Орнамент (орнаментика, орнаментальность, орнаментирование) принадлежит к древним формам и приемам художественного мышления, проявляющим себя в различных видах искусства, как «симметрически структурируемое пространство» [2: 18], образ непрерывного движения. Орнаментика на ранних стадиях культурно-исторического процесса находилась на уровне глубинного слоя художественного сознания. В более поздние периоды, при кажущейся своей вторичности в качестве элемента художественного текста (украшение, прикраса – В. И. Даль, «вспомогательное художественное средство» по М. Кагану), орнамент оставался тесно связанным с мировоззренческими основами культуры – космогоническими, сакральными, философско-религиозными, эстетическими, идеологическими и пр. Отец Павел Флоренский относит орнамент к особой сакральной в своих началах области визуальных искусств: «Орнамент философичнее других ветвей изобразительного искусства, ибо он изображает не отдельные вещи, и не частные их соотношения, а облекает наглядностью некие мировые формулы бытия» [10: 134], являя собой «...глубочайшее проникновение в ритм и строй жизни» [10: 135].

Феномену орнамента посвящена большая литература из области этнографии, антропологии, археологии, искусствознания, культурологии, философии, психологии, математики, наконец – музыкознания,

этномузыкознания, этноинструментоведения¹; он анализируется с помощью гносеологического, семиотического, сравнительно-типологического, сравнительно-исторического, антропологического подходов, метода математического анализа; накоплен и систематизирован большой фактологический материал. Выявление и исследование общих свойств орнамента как межвидовой универсалии представляется актуальной задачей искусствознания и сравнительного искусствознания в частности [6].

Орнамент как феномен разных видов искусства – временных и пространственных, визуальных и аудиальных – обладает свойствами символа, изначально беспредметной структуры (П. Флоренский), что объясняет его устойчивость как приема в таких противоположных по специфике искусствах, как музыка и архитектура.

Орнамент, наиболее очевидно реализующий себя в визуальных, пространственных искусствах – архитектуре и изобразительном (в том числе декоративно-прикладном) искусствах, – находит воплощение и в искусствах, имеющих временную и смешанную пространственно-временную специфику – музыке и литературе.

По словам Д. С. Лихачева, орнаментика художественного текста вносит «сверхзначения», образующие художественное единство произведения, его законченность. Ученый описывает такое явление древнеславянской прозы, как орнаментальность (стиль «плетения словес»), которая создается путем повторения слова, корня этого слова, соединения двух синонимов, противопоставления двух понятий, насыщение его ассонансами в определенном ритме [4: 263]. Возникает такое качество вербального текста, как музыкальность: «Созвучия создают как бы сверхсинтаксис, надсловесный смысл, ... как бы скользящий над текстом и извлекаемый из контекста [4: 261].

О подобного рода проявлениях «неакустической музыкальности» в смежных искусствах говорит в своем исследовании известный философ, музыковед, доктор философских наук Н. П. Коляденко [3]. Орнамент, в силу своей абстрактности, беспредметности, непонятности, первостепенной значимости конструктивного начала, реализации содержания в процессе развертывания композиции, относится к числу искусств, обладающих «межвидовой музыкальностью» (Н. П. Коляденко). В своих классических формах, присутствующих в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве, орнамент графически запечатлел образ

¹ Теоретическое осмысление орнамента началось в XIX в., и одна из первых в отечественном искусствоведении работ о русском орнаменте принадлежит выдающемуся музыкальному деятелю, критику В. В. Стасову [9].

вечного движения, повторности, возвращения, в нем отразился неспецифический для этого искусства временной аспект. В противоположность этому в музыке, временном искусстве, орнаментика как раз не связана с повторностью как таковой, она скорее является пространственным, фактурным расширением основной мелодии, дроблением ее основной длительности, орнаментируемого звука, – не случайно в европейской музыке орнаментика эпохи Барокко выросла из искусства диминуции, чему посвящено большое количество трактатов XVI–XVII вв. [1: 14–48].

В традиционных культурах Востока орнаментика существовала разных видах искусства. Как убедительно показал Ю. Н. Плахов в своем исследовании традиционной восточной монодии, орнамент архитектуры Средней Азии содержит принцип организации элементов и их сочетания, названный приемом «нанизывания» (принцип организованной последовательности), свойственный также средневековой поэзии и высотно-ритмической организации Шашмакома [7: 85–110]. Каноническая традиционная культура содержит в большей степени примеры подобного рода полиэлементных контекстов искусства орнамента, подтверждая мысль П. Флоренского о том, что орнамент рождается в эпохи «монументального мышления и монументального мирочувствия» [10: 134]. С этой точки зрения очевидна значимость орнаментики в разных видах искусств в эпоху Барокко в Европе, представляющая собой богатую почву для междисциплинарного анализа. Нахождение общих структурных и смысловых констант орнамента, их проявлений в контексте специфики того или иного вида искусства, свойственных определенной историко-культурной эпохе, которые в итоге могут сложиться в описание межвидовой поэтики орнаментирования, является перспективной задачей сравнительного искусствознания.

Литература

1. *Бейшлаг А.* Орнаментика в музыке / общ. ред., коммент. и послесл. Н. Копчевского; пер. с нем. З. Визеля. М., 1978. 320 с.
2. *Иванов Н. А.* Герменевтика орнамента: к методологии интерпретации орнаментальных композиций // *Международный журнал исследований культуры.* 2015. № 3 (20). С. 14–25.
3. *Коляденко Н. П.* Музыкальность в системе искусств: синергетический аспект. Новосибирск, 2022. 153 с.
4. *Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд. М.: Наука, 1979. 360 с.
5. *Ломанов М. Ф.* Элементы симметрии в музыке // *Музыкальное искусство и наука.* М., 1970. Вып. 1. С. 136–165.

6. *Мацевский И. В.* Сравнительное искусствознание в XXI в.: введение в проблематику // *Мацевский И. В.* В пространстве музыки: в 3 т. СПб.: РИИИ, 2011. Т. 3. С. 3–14.
7. *Плахов Ю. Н.* Художественный канон в системе профессиональной восточной монодии (на материале инструментальной культуры народов Средней Азии). Ташкент, 1988. 160 с.
8. *Синцов Е. В.* Природа невыразимого в искусстве и культуре: к проблеме жесто-пластических оснований художественного мышления в визуальной орнаментике и музыке. Казань, 2003. 304 с.
9. *Стасов В. В.* Русский народный орнамент. СПб., 1872. Вып. 1. 26 с.
10. *Флоренский П. А.* Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993. 328 с.

ПОЛИЭЛЕМЕНТНЫЕ КОМПЛЕКСЫ И МЕЖВИДОВЫЕ УНИВЕРСАЛИИ В ТРАДИЦИОННОМ, КОНФЕССИОНАЛЬНОМ И АКАДЕМИЧЕСКОМ ИСКУССТВАХ

Сун Фэй

– музыкант-инструменталист, исполнительница на гуцине, Ректор Харбинской консерватории музыки, профессор Китайской консерватории, вице-президент Ассоциации китайских музыкантов и президент Национального общества струнных оркестров (Харбин, Китайская Народная Республика)

Song Fei

– instrumentalist, Guqin performer, Rector of the Harbin Conservatory of Music, Professor at the Chinese Conservatory, Vice President of the Association of Chinese Musicians and President of the National Society of String Orchestras (Harbin, People's Republic of China).

Chinese Traditional Musical Instruments and Instrumental Music: History and Current State

The report is devoted to the consideration of the most representative phenomena of traditional Chinese music and its connection with various spheres of culture.

Китайские традиционные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: история и современное состояние

Китай – древняя цивилизация с чрезвычайно длинной историей и культурными традициями. За последние 5 000 лет люди всех этнических групп в Китае создали и развили великолепную культуру китайской нации, важной частью которой являются национальные музыкальные инструменты: они имеют долгую историю, передаются через поколения, совершенствуясь и заимствуя лучшие качества от экзотических инструментов.

Богатые и красочные китайские музыкальные инструменты – это сокровища музыкальной культуры Китая и мировой музыкальной культуры в целом. Их форма, структура и способы игры различны, звук очень разный, все они обладают большой выразительностью, используются в сольном, ансамблевом и оркестровом исполнении, в разных сферах музыкальной культуры.

У каждой этнической группы Китая есть свои популярные народные музыкальные инструменты, в которых отразился быт, язык и культура этого народа, в их тембре и уникальном способе игры выражаются мысли и чувства людей этой нации.

Рассмотрим наиболее репрезентативные инструменты китайской инструментальной музыки. Их существует два основных типа:

1. Ударные и духовые инструменты.

Ударные и духовые инструменты – это, прежде всего, инструментальный ансамбль, состоящий в основном из ударных и духовых инструментов. Эта музыка имеет долгую историю в Китае. Широкое распространение она получила во времена династии Хань, однако ее происхождение уходит корнями в далекое прошлое. В основном она использовалась для военной музыки и в качестве придворного церемониального оркестра. В современную эпоху военная музыка была заменена западной духовой музыкой, но традиционная барабанная и духовая музыка по-прежнему остается наиболее распространенной формой инструментального ансамбля в народной музыке. Основными инструментами являются суона, флейта, труба, гонг, барабан и другие ударные инструменты. Она часто используется в свадебных и похоронных народных мероприятиях.

В фольклоре существует ансамбль духовых инструментов суона, широко известный как «песня суона», «птицы навстречу фениксу».

Основной инструмент – «труба шэн», он исполняет мелодию, отличающуюся пропорциональными ритмами, пентатоникой и октавными

созвучиями, образуя аккомпанемент, в то время как флейта с ее велико- лепной и живой музыкой украшает эту мелодию. Эту форму оркестров- ки народные артисты характеризуют как «неуклюжий шэн, ловкая труба и блуждающая флейта». Сольная пьеса Цзичжуна «Воды реки» является репрезентативным произведением для двух труб. Позднее эта мелодия была адаптирована для песни на эрху «Речная вода».

Весьма показательны также гонги и барабаны «Шифан», популяр- ные в Цзянсу, Чжэцзяне, Хубэе, Аньхой, Фуцзянь и других регионах, которые в основном используются для различных обычаев, ритуалов и религиозных мероприятий. В оркестре шифаньских гонгов и барабанов основным инструментом является флейта (в очень немногих произведе- ниях в качестве основного инструмента используется шэн), а ударные инструменты, используемые в сочетании с ней, довольно многочислен- ны: различные барабаны, гонги, цимбалы, деревянные рыбки, хлопушки и т. д. Исполнители на шифаньских гонгах и барабанах очень популяр- ны— в основном они играют для народных профессиональных классов игры на барабанах, в монастырях у даосских священников, участвуют в народных свадьбах и похоронах, фестивалях и мероприятиях. Эта музы- ка была более популярна в династии Мин и Цин.

Барабанная и гонг-музыка также является одной из самых распро- страненных форм музицирования духовых и ударных ансамблей и имеет долгую историю. Например, знаменитая сианьская барабанная музыка, которая исполняется во многих даосских храмах и обществах народной музыки в районе Сианя и чьи нотные партитуры имеют наследственную связь с полусловными партитурами музыки янь, популярной в династи- ях Тан и Сун, восходит к династии Тан и включена в список первой пар- тии национальных нематериальных культурных ценностей. Среди ре- презентативных произведений барабанной музыки Сианя пьеса «Утки, подбрасывающие клювы».

Ко второму типу репрезентативных явлений китайской инструмен- тальной традиции относится так называемый «Цзяннаньский шелк и бамбук».

Классификация по принципу «шелка» и «бамбука» происходит от классификации музыкальных инструментов в «восьми тонах» династии Чжоу («золото, камень, шелк, бамбук, лагенария, земля, кожа и дерево»). «Шелк» – это струнный или смычковый инструмент, а «бамбук» – бам- буковая флейта и инструмент типа сяо. Под музыкой шелка и бамбука подразумевается ансамбль струнных инструментов и бамбуковых духо- вых инструментов.

Музыка шелка и бамбука известна как «Цзяннаньский шелк и бамбук» в Чжэцзяне, Цзянсу и Шанхае, и это очень значимый музыкальный жанр наряду с гуандунской музыкой. Среди инструментов – пипа, эрху, саньсянь, сяо, шэн, янцинь, флейта, а также ударные инструменты – колокольчики, барабаны, деревянные рыбки и доски. «Цзяннаньская музыка шелка и бамбука» характеризуется легкостью, деликатностью и мягкостью. Легкость означает, что основное выражение музыки радостное и приятное; «тонкость, деликатность» означает, что исполнение имеет нежные и тонкие стилевые характеристики; «мягкость» означает, что звучание оркестра в процессе ансамбля имеет мягкие и влажные характеристики, звучание оркестра обладает свойством мягкости. В процессе ансамблевой игры все инструменты имеют свое индивидуальное звучание, согласованы друг с другом, обычно используется техника добавления цветов и вариаций, стиль игры очень элегантный и великолепный, мелодии очень плавные и нежные, что полностью отражает тщательный и тонкий, трудолюбивый и простой характер людей в Цзяннани. Музыка отличается легкостью и мягкостью, а ее исполнение – нежностью и радостью. В ансамбле каждый инструмент имеет свою индивидуальность, но при этом они координируют, «смиряют» друг друга, добавляя цветочные вариации в элегантном, плавном и нежном стиле. Среди представленных произведений – «Песня радости», «Четыре гармонии Руйи», «Шесть панелей средних цветов», «Три шестерки» и др.

Китайская культура, особенно гуцинь как репрезентативный инструмент китайской литературной музыки, воплощает и несет в себе философию китайского народа и его жизненный уклад. Гуцинь возник как даосский инструмент «единства Неба и человечества». Культура музицирования на гуцинь воплощает жизненную позицию китайских литераторов «быть бедным – значит быть хорошим для себя, а быть щедрым – значит помогать всему миру», и музыка гуциня несет в себе любовь китайских литераторов к горам и пейзажам, их любовь к единению с природой и Вселенной. В древней теории цинь выражает суть эстетической мысли китайского национального инструментального музицирования.

За последние сто лет народная инструментальная музыка и китайская музыка диверсифицировались в плане форм исполнения, техники, стилей и репертуара, подготовки талантов и их деятельности. Если взять в качестве примера эрху, то за последние сто лет искусство игры на эрху стремительно развивалось, им заинтересовались профессиональные композиторы, благодаря чему репертуар эрху постепенно обогащался. Исполнительство на эрху поднялось на новый уровень благодаря новым произведениям, и в настоящее время эрхуисты могут играть очень

сложную виртуозную музыку, сравнимую со скрипичной. В воспитании исполнителей на гуцине учебные программы школ, лекции преподавателей направлены на то, чтобы развить всесторонние таланты. В целом развитие народной инструментальной музыки и китайской музыки в новую эпоху имеет очень широкие перспективы.

Татьяна Викторовна Карташова

– музыковед, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова. (Саратов, Россия). arun-rani@yandex.ru

Tatiana Kartashova

– musicologist, D.Sc. (Art History), Professor, Department of Music Theory and Composition, Saratov State Conservatory named after L. V. Sobinov (Saratov, Russia)

The Religious Mystery Theater of North India in the Aspect of the Synthesis of Arts

The article examines one of the most important theatrical forms of North India – the raslila mystery theater associated with the hindu god Krishna. The history of its existence dates back more than two thousand years. Raslil's performances are mainly presented in Braja, where Krishna was born. A typical performance of raslila includes two parts: ras – vocal and choreographic and lila – a dramatic play telling about a divine lover. The cast belongs exclusively to the highest brahmin caste. The raslila theatre is based on a combination of elements of classical sanskrit drama and regional traditions. The repertoire of song compositions is very diverse: from classical genres to traditional songs. The dances are based on the North Indian classical kathak style. The main figure in raslila's mystery drama is swami, who performs a solo vocal part. A typical performance lasts about three hours. Due to the high demands placed on raslila productions, performers perform only once a year. The productions of the raslila theatre are enjoying great success in all the states of North India.

Религиозный мистерияльный театр Северной Индии в аспекте синтеза искусств

Среди огромного многообразия театральных форм Северной Индии особое место принадлежит религиозной мистерияльной драме *раслила*, история существования которой насчитывает более двух тысяч лет. Кор-

ни этого искусства тесным образом связаны в Браджем – местностью, в которой родился Кришна¹, поскольку содержание спектаклей основано на эпизодах из жизни этого неувядающего бога-флейтиста.

Санскритское слово «*раслила*» подразумевает два очень важных теологических понятия вишнуизма: «*лила*» («игра») обозначает божественное действие; «*рас*» («танец») – самый известный поступок Кришны. Согласно мифологии, Кришна благоволил к *гопи*, пастушкам Браджа, танцую с ними хоровод, названный *рас*, на берегу реки Джамны (Ямуны) осенней ночью в полнолуние. Исполнив *рас*, Кришна размножил себя с помощью своей божественной силы так, чтобы получить возможность танцевать с каждой *гопи* отдельно. Когда по ходу танца в женщинах-пастушках стало просыпаться чувство гордости, что они танцуют с самим богом, Кришна исчез из *раса*, чтобы вылечить их от тщеславия. Обеспокоенные разлукой *гопи* в отчаянии бросились искать его в лесу, неустанно перечисляя различные благородные поступки Кришны в надежде вернуть свое возлюбленное божество. Так гласит легенда.

Раслила – это синтез музыки (включает разные жанры – от классики до традиционных песен), поэзии, танца и актерской игры. *Раслила* состоит из вокально-хореографической части (*рас*) и драматического действия – *лила* («игра»), основанного на эпизоде из жизни бога Кришны. Традиции театра *раслила* тесно связаны с храмовой культурой. Древние предшественники *раслилы* включали начальный танец (*рас*) и одноактную пьесу (*лила*), повествующую о Кришне, и традиционно разыгрывались во внутреннем дворе храма. Свою нынешнюю форму «драма приобрела в XVI веке благодаря Нараяну Бхатту, создавшему *рас мандали* (актерские труппы, состоявшие из взрослых и детей касты брахманов). Труппы включают от 20 до 30 членов, состоящих из *свами* (владельца и уважаемого учителя), а также актеров-детей, образующих большинство, т.к. меньшее количество ролей отведено взрослым актерам и музыкантам» [1: 141]. Самым молодым участникам *раслилы* иногда не более 3 – 4-х лет, при условии, что они способны читать для запоминания своих ролей. Дети играют до достижения ими половой зрелости, после чего они могут остаться в труппе как музыканты или войти в малочисленную группу взрослых актеров.

Особенно ярко и разнообразно ритуальный театр *раслила* представлен в Брадже (штат Уттар-Прадеш). Для каждого праздника представ-

¹ Кришна (букв. «черный») – один из богов индуистского пантеона, аватара (перевоплощение) бога Вишну. Город Матхура, где по преданию родился Кришна, расположен на территории Браджа в штате Уттар-Прадеш (Северная Индия) и почитается как главный центр кришнаизма.

ления *раслилы* устраиваются в различных местах по всему региону. Организованные храмами и религиозными учреждениями театральные действия проводятся на отведенной храму территории и на уличных сценах вдоль дорог. Наиболее продолжительные «представления в течение 15–20 дней проходят на *Джанмаштами*, а в весенний период длятся не больше недели» [3: 388].

Исполнительский стиль *раслилы* содержит минимум сценических декораций. Единственная обязательная подставка – трон, на котором размещены персонажи, изображающие главных божеств Кришну и Радху. Красочные костюмы напоминают одежду могольских времен, макияж тщательно продумывается, при этом первостепенное значение придается лицам героев. Все актеры носят на голове корону, или *мукута*, расшитую золотой вышивкой и украшенную павлиньими перьями.

Театр *раслила* опирается на сочетании элементов классической санскритской драмы и региональных традиций. Репертуар песенных композиций «весьма разнообразный: от классических жанров до традиционных песен» [2: 130]. Танец основывается на североиндийском классическом стиле *катхак*², объединенном с элементами традиционных танцев.

Типичное представление длится приблизительно около трех часов, где танцевальной фазе *рас* отводится одна треть времени. Главная фигура в мистериальной драме *раслила* – это *свами*, исполняющий сольную вокальную партию. Все музыканты традиционно располагаются на сцене слева, *свами* стоит впереди них в центре левого угла, подыгрывая себе на гармонике. Аккомпанирующий ансамбль включает струнные инструменты, барабаны и тарелки.

После обращения к богу или духовному учителю и церемонии освящения божеств Кришна вместе с Радхой исполняют каскад сольных танцев, называемых *югала-вачана* (букв. «слово пары»). Центральный элемент в *раслиле* – *нитья рас* («вечный танец») – исполнение кругового хороводного танца вместе с пастушками *гопи*. Большинство *нитья рас* сопровождается композициями классических жанров. Кульминация *нитья рас* – это танец павлина, изображаемый Кришной, который на коленях кружится по сцене. Сам танец сопровождается религиозно-хвалебными песнями *киртанами*. В завершении танца один из музыкантов имитирует крики павлина.

² Катхак – «классический танец Северной Индии, результат слияния индуистской и мусульманской культур: характерны вращательные движения и сложная работа ног, украшенных специальными колокольчиками гхунгру» [1: 531].

Затем занавес опускается для воздвижения джанки – «оживающей картины» божеств, изображенной актерами на сцене. Когда он поднимается, публика может свободно взойти на сцену, чтобы коснуться их ног и сделать приношение. *Рас* переходит в свою следующую часть – игровую (*лила*), где разыгрываются пьесы из детства и юности Кришны. Полный репертуар насчитывает «приблизительно 150 таких лил, отдельные труппы имеют в запасе в среднем около 40 пьес» [4: 32]. В *лиле* описываются различные поступки и подвиги Кришны: убийство демонов, детские забавы и любовные игры в компании с Радхой и *гопи*. Пьесы длятся в течение двух или двух с половиной часов. Махарас лила – круговой хороводный танец в финале в его самой полной форме, исполняемый Кришной и *гопи*, который может длиться 5 часов.

Пение и танец присутствуют на протяжении всего представления *раслилы*. В части *лила* музыкальный элемент служит для развития драматического действия и для усиления выразительности разговорного слова. Соответствующие песни исполняются в каждом отдельном случае по ходу развития драматического действия и часто сопровождаются танцем. На сцене – актеры, танцовщики и певцы в одном лице, они взаимодействуют со *свами* и музыкантами в течение всей пьесы.

Из-за высоких требований, предъявляемым к постановкам *раслилы*, исполнители выступают только раз в году; наиболее известные труппы находятся в гастрольных турне в течение восьми месяцев, сохраняя оставшееся время для репетиций. Постановки театра *раслилы* пользуются огромным успехом в Индии. В жизни любого жителя такой многонациональной страны это поистине значительное событие, которое не только впечатляет своей удивительной красочностью, зрелищностью и размахом, но и позволяет прикоснуться к великой тайне божественного искусства и пережить еще раз волнительное состояние общения с ним.

Литература

1. *Карташова Т.* Уп-шастрия как общее звуковое пространство музыкальной культуры Северной и Южной Индии. М.: Композитор, 2010. 576 с.
2. *Thielemann S.* Rasalila. A musical study of religious drama in Vraja. New Delhi, A.P.H. Publishing corp., 1998. 202 p.
3. *Thielemann S.* The music of South Asia. New Delhi: A.P.H. Publishing corp., 1999. 690 p.
4. *Vagadpande M.* Shri Krishna. New Delhi: Abhinav publications, 2019. 96 p.

Александр Бабаниязович Джумаев

– кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник НИИ культурологии и нематериального культурного наследия при Министерстве культуры Республики Узбекистан (Ташкент, Узбекистан).
adjumaev@yahoo.com

Alexander Djumaev

– PhD (Art History), principal research scientist, Institute for Cultural Research and Intangible Cultural Heritage, Ministry of Culture, Republic of Uzbekistan (Tashkent, Uzbekistan).
adjumaev@yahoo.com

On a Synthesis of Architectural, Calligraphic and Musical-poetical Elements in Culture of Intellectual “Gatherings” in the Cities of Central Asia

The author considers a tradition of musical poetical gatherings (*majlis*) in the cities of Central Asia. In the center of the study is a typical place of gatherings which is known as the *mehmonkhana* (drawing-room). It was a space where various artistic elements – architectural, calligraphic, poetical, musical – were arranged in the deep synthesis. It created a common emotional atmosphere which protected from a “sorrow of the world” and provided a deep emotional aesthetic pleasure for participants of gatherings. There was a key aesthetic principle in relations between artists (especially musicians) and audience, which can be considered as the coincidence emotional aesthetic “programs” of both – performers and listeners. The above-mentioned historical cultural and artistic experience of the past is very important for contemporary artistic practice which suffered losses of many previous aesthetic elements.

О синтезе архитектурных, каллиграфических и музыкально-поэтических элементов в культуре интеллектуальных «собраний» в городах Средней Азии

Традиция музыкально-поэтических «собраний» (*маджлисов*) интеллектуального типа в городах Средней Азии (Узбекистан, Таджикистан) насчитывает много веков¹. В ее истории были периоды расцвета и спада, обусловленные общей политической и экономической ситуацией. Одна-

¹ См.: Джумаев А. Музыка в системе эстетических ценностей средневекового «восточного человека» и формы ее культивирования (маджлисы) // Общественное мнение. Права человека: Узбекистанский гуманитарный журнал. Ташкент, 2008, № 1 (41). С. 121–132.

ко традиция эта не прерывалась никогда; в своем трансформированном виде она сохраняется и в наше время.

Местом проведения музыкально-поэтических собраний – а именно они интересуют нас среди других типов мужских «посиделок» – почти исключительно оставались гостиные (*мехмонхана*). Их владельцами были люди состоятельные, с материальным достатком: богатые купцы, торговцы, ремесленники, литераторы, музыканты, придворные поэты, правители, сановники, представители канонического ислама (муфтии, кази), суфийские шейхи – лидеры суфийских общин; в советское время – литературоведы, поэты, известные музыканты. Но и люди среднего и скромного достатка, связанные с художественной культурой, также стремились обустроить в своих домах «главную комнату» – *мехмонхану* – для интеллектуального общения.

Существовали и другие пространства для общения ценителей музыки и поэзии, например, *худжры* (кельи) в медресе. Об этом имеются многочисленные свидетельства. Укажем на «Воспоминания» («Ёддоштҳо») Садриддина Айни и «Очерки истории хорезмской музыки» («Хоразм мусики тарихчаси», М., 1925) Муллы Бекджана Рахмана угли и Мухаммада Йусуфа Диванзада. Однако пространство *худжры* не имело таких возможностей для достижения художественного синтеза, какие предоставляла *мехмонхана*. О ее типичном образце позднего времени можно судить по *мехмонхане* (1910 г. постройки) в доме известного бухарского фотографа Шавката Болтаева (1957–2022).

В основе традиции *маджлисов* лежал принцип глубокого синтеза различных искусств и художественных ремесел, поэтического слова и музыки. Архитектурный декор интерьера *мехмонханы* нередко включал в себя образцы искусства арабографической каллиграфии. Даже в поздний период (вторая половина XIX – начало XX в.), когда наблюдалась тенденция деградации каллиграфического искусства в культуре письма (переписке рукописей), каллиграфия в жилых помещениях сохраняла свой высокий канонический стиль. Надписи, располагаясь в фризовой части *мехмонханы*, выполнялись классическим почерком *наста'лик*. Подобную надпись мы видим в *мехмонхане* семьи Шавката Болтаева.

Кроме этого, стены *мехмонханы* украшались *кит'а* – художественно оформленными (в орнаментированных паспарту, в металлических рамках под стеклом) четверостишиями и другими малыми формами поэзии, айатами и сурами из Корана, философско-дидактическими изречениями и сентенциями². Они выполняли функцию своеобразной мусульманской

² Образцы подобных *кит'а* см.: Джумаев А. Рациональное, мистическое, мифопоэтическое в культуре мусульман Средней Азии и парадигмы ее развития (XIX – нач. XX в.) // Ислам в современном мире, М., 2023. Т. 19. № 2. С. 113–144.

«живописи». Участники маджлиса могли рассматривать также специальные альбомы (*муракка‘*) с образцами *кит‘а*.

В этом художественном пространстве звучала поэзия и музыка высокого стиля (макомы), обсуждался круг традиционных для своего времени вопросов творчества. Совокупным действием различных средств достигалась единая эмоционально-творческая атмосфера. Участники собрания (*ахл-и маджлис*) отвлекались от «печалей мира» (*гам-и ‘алам*) – тревог и страхов своей эпохи. Избавление достигалось разными средствами: образцами каллиграфического искусства, поэтическими текстами, музыкой. Примечательный пример – прямоугольное панно (*китаба*) из собрания Государственного Музея искусств Узбекистана с каллиграфической надписью на персидском языке (Бухара, XVI в.), очевидно, украшавшее некогда интерьер *мехмонханы* богатого владельца. Надпись выполнил неизвестный нам художник Мулла Исмаил Наккаш, и она гласит: «Руи ғамро набинад аз даврон» – «Не ведает он печалей времени».

Каллиграфические надписи с подобным смыслом призывали человека пренебрегать «злостью времени», стойко переносить невзгоды судьбы. Тема игнорирования «печалей мира» проходит через все средневековое в персоязычной и тюркоязычной поэзии. Из множества примеров укажем на строки великого Низами Ганджави (1141–1209):

Ғами олам чиро бар худ ниҳоди,
Раҳо кун ғам ки омад вақти шоди.
Зачем вбираешь ты в себя печали мира,
Освободись от печалей, ведь пришло время радости.

Музыкальные выступления могли дополнять и значительно усиливать данный эмоционально-этический ряд, опираясь на созвучные участникам маджлиса образы и темы в классической поэзии. В такой возвышенной интеллектуальной атмосфере в полном объеме «действовал» ключевой эстетический принцип во взаимоотношениях между музыкантом и слушателем. Он заключался в совпадении эмоционально-эстетических характеристик макомов, канонизированных в виде предписаний для музыкантов (в трактатах и в устной форме), и вызываемых ими соответствующих состояний у слушателей, хорошо известных последним и ожидаемых от исполняемой музыки. Подобное полное совпадение (тождество) эстетических «программ» обеих сторон обеспечивало высокий уровень эмоционально-эстетического наслаждения музыкой в процессе слушания. В одном из поздних трактатов о музыке на персидском языке бухарского происхождения (составлен в 1207 г. х./ 1792 г. н. э.) говорится, что, если все изложенные в нем правила будут применены на прак-

тике, то «и певец (*гуйанда*), и слушатель (*шинаванда*) получают полное наслаждение (*завк-и тамам*)»³.

Культурно-исторический и художественный опыт прошлого в достижении синтеза различных выразительных и изобразительных средств в культуре интеллектуальных собраний представляет значительный интерес для современной художественной практики. Актуальность этого наследия очевидна в связи с негативными изменениями и утратами в некогда богатой традиции восприятия прекрасного и, в особенности, в культуре слушания музыки.

³ *Аноним*. Рисала-йи илм-и мусики. Рукопись Института восточных рукописей Российской Академии наук (Санкт-Петербург) № В 3983, л. 4а.

Ирина Анатольевна Чудинова

– композитор, музыковед, кандидат искусствоведения, доктор богословия, старший научный сотрудник сектора инструментоведения Российского института истории искусств (Санкт-Петербург, Россия). *irinachud@gmail.com*

Irina Chudinova

– composer, musicologist, PhD in Art History, Doctor of Theology, Senior Researcher at the Organology Department of the Russian Institute for the History of the Arts (St. Petersburg, Russia)

The Relationship of Intonation, Listening and Calligraphy in Ancient Russian and Byzantine Liturgical Art

This report is devoted to the consideration of the problem of the relationship between the art of calligraphy, liturgical ecphrasis, reading, singing and listening to the word in ancient Russian monastic art in relation to the Byzantine tradition as its original source.

Взаимосвязь интонирования, слушания и каллиграфии в древнерусском и византийском литургическом искусстве

Современный сербский писатель М. Павич сравнивает книгу и дом, он пишет: «Идеал писателя – это книга как дом, в котором можно жить какое-то время, или книга как храм, куда приходят помолиться»¹. В поисках осмысления «нелинейности», «идиоритмии» и «киновизуальности»² писательского труда, М. Павич по сути приходит к пониманию монастырского рукописания, каллиграфии, как специфически монашеского искусства.

Действительно, монастырскую рукописную книгу со всем основанием можно уподобить дому, в который входим и оглядываемся вокруг, чтобы узнать строителя и хозяина этого дома. Монашеская рукопись – как келья, в которой монах живет, ищет, обретает и хранит в тайне личное «собеседование», свой личный молитвенный разговор с Богом, остав-

¹ Павич М. Биография Белграда. СПб., 2009. С. 104.

² Там же. С. 295–314.

ляя, благодаря своей искусности в произнесении слова и каллиграфии, неповторимый графический образ, как воспринимаемый зрением путь, который ради духовной пользы можно и следует повторить, раскрывая листы рукописи и вчитываясь в написанное.

Вопрос искусности письма, или каллиграфии древнерусских рукописей в настоящее время успешно разрабатывается как теоретически, так и практически. Нельзя не согласиться с выдвинутым Д. О. Цыпкиным определением искусства рукописания как письма, в котором преобладает осознанная установка на эстетизацию и стремление к художественной выразительности³. Помимо того, исследователь, на основании глубокого научно-теоретического экскурса, вводит определение рукописания как «графического поведения», или особой формы социальной деятельности⁴. Однако же, в том случае, когда мы говорим о древнерусской монастырской традиции, эти достойные внимания идеи требуют значительного уточнения.

Установка на эстетизацию всегда связана с тем эстетическим идеалом и пониманием профессионализма, на котором базируется каждая конкретная традиция, и если речь идет о древнерусском монастырском искусстве, следует учесть, что его эстетика обладает своеобразными чертами. Понятие «каллиграфия» (καλλιγραφία, добро-графия) еще со времен античности было тесно связано с риторским и поэтическим мастерством, которое служило воспитательным, формирующим сознание и понимание слушающего произносимое и звучащее в устах ритора назидательное слово⁵.

Восточнохристианское литургическое искусство, восприняв многое из античного культурного наследия, усвоило и сохраняло эту связь на протяжении долгих веков. Важнейшим основанием христианского искусства, выработанным византийской богослужебной практикой и богословием, и продолженным древнерусской монастырской традицией, была литургическая ориентированность всех видов деятельности: рукописание и искусство каллиграфии не было самостоятельным и самоориентированным видом деятельности, но изначально было неразрывно

³ Цыпкин Д. О. Понятие почерка в изучении русского исторического письма: К проблеме разработки методологии почерковедческого анализа древнерусских рукописей // ТОДРЛ. Т. 64. СПб.: Росток, 2016. С. 856–857.

⁴ Там же. С. 846–847.

⁵ См.: Δ. Δημητράκου, *Μέγα λεξικὸν ὅλης τῆς ἐλληνικῆς γλώσσης*, Ἀθήναι 1964, Z, 3566. Εἰ γὰρ ἡ Σαλπὼ διὰ τὴν ἐν τοῖς μέλεσι καλλιγραφίαν ἐφρόνει (Πλούτ. Ἠθ. 145F). εἴ τις καὶ ἂν ἔχω σήμερον φωμῖν καὶ λοκοτίνιν, ἐκεῖνος καὶ φιλόσοφος, ρήτωρ καὶ καλλιγράφος (Πλούτ. Ἠθ. 397C).

связано с духовным возрастанием пишущего, произносящего и слушающего литургическое слово⁶.

В этом отношении следует указать на работы итальянского филолога М. Гардзанити, который весьма убедительно говорит о «живой связи с богослужением» всей церковнославянской книжности, объясняя этим многие текстологические особенности древнерусских рукописей⁷.

Другая существенная особенность литургического искусства – это иеротопическая целостность и интонационная общность всех способов произнесения литургического слова в рамках единой аудиально-жестовой системы богослужения. Уже в середине прошлого века И. А. Гарднер писал о трех нераздельных составляющих литургической речи: это чтение, возгласы, пение⁸. Качество этой взаимосвязи, безусловно и неизменно присутствующей в православном богослужении как его исходное, базисное основание, своеобразным образом проявляется во многих этнических традициях и в различные исторические эпохи, определяя их особый интонационный стиль.

Неразрывность связи интонирования и графического образа речи во всеобщем в широком культурном контексте получила обоснование в российской психологической науке уже в прошлом веке.

А. Р. Лурье описывает процесс обучения письму как обретение начального навыка и умения вслушиваться в слово и проговаривать его вслух, что постепенно заменяется «внутренним слышанием» записываемого слова, сохраняющим исходные артикуляционные и зрительные схемы даже при молчаливом писании. При последующем развитии этого навыка письмо обретает характер сложных и обобщенных кинетических схем – происходит «превращение ряда изолированных актов в плавную двигательную мелодию»⁹.

⁶ Подробное рассмотрение этого вопроса см.: *Чудинова И. А.* Аудиальный жест и каллиграфия в монастырском искусстве. 1. Жест, поза, слушание. Временник Зубовского института. № 1 (44). 2024. С. 104–123; *Чудинова И. А.* Аудиальный жест и каллиграфия в монастырском искусстве. 2. Жестуальность рукописания и память слова. Временник Зубовского института. № 2 (45). 2024. С. 96–113.

⁷ См.: *Гардзанити М.* Библиейские цитаты в церковнославянской книжности. М.: «Индрик», 2014. 232 с.

⁸ См.: *Гарднер И. А.* Богослужбное пение Русской Православной Церкви. М.: ПСТБИ, 2004, (в 2 т.).

⁹ *Лурья А. Р.* Письмо и речь. Нейролингвистические исследования: Учеб. пособие для студ. психол. фак. высш. учеб. заведений. М.: Academia, 2002. 352 с. С. 16.

Ученый считает, что проговаривание является существенной и составной частью письма, отмечая значимость зрительного образа артикуляции в умении записи слова, подчеркивая необходимость звукового анализа и артикуляционных движений в акте письма, совершаемого при участии зрительных и кинестетических опор¹⁰. Таким образом, с точки зрения современной нейролингвистики, искусство рукописания и чтения всегда включает в себя, помимо визуально-кинестетического, также и интонационный аспект. Целостное многоуровневое исследование монастырского рукописания доказывает, что в литургическом искусстве взаимосвязь искусности письма, или каллиграфии, литургического экфонесиса, чтения, пения и слушания слова имеет особо важное значение.

¹⁰ *Лурия А. Р.* Письмо и речь. Нейролингвистические исследования: Учеб. пособие для студ. психол. фак. высш. учеб. заведений. С. 40, 50.

Александр Борисович Никаноров

– музыковед, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора инструментоведения Российского института истории искусств (Санкт-Петербург, Россия) nikanorov04@mail.ru

Aleksandr Nikanorov

– musicologist, PhD (Art History), senior research scientist, Department of Organology, Russian Institute for the History of the Arts (St. Petersburg, Russia) nikanorov04@mail.ru

The Phenomenon of Bell Harmony in the Synthesis of Sound and Spatial Art

The unity of faith, arts and sciences is embodied in its sound and perception. The bell has a musically appropriate form, which is distinguished by proportionality and a special profile line, largely determining the sound, traditional sculptural and ornamental decor, sacred texts of inscriptions. The bell is characterized by anthropomorphism. Its sound was perceived as an angelic and even God's voice. If the bell is an annunciation bell, it interacts in time and space with the bells of other churches. There are direct analogies with architecture, other arts also interact harmoniously in it.

Феномен гармонии колокола в синтезе аудиальных и пространственных искусств

Колокол представляет собой результат гармоничного синтеза ряда искусств, наук и ремесел, а также использования передовых для своего времени технологий. Только при соединении глубокой веры и человеческого разума он стал феноменом внешней соразмерности формы и благозвучия его голоса. Как будет звучать вновь изготавливаемый колокол, всегда до последнего мгновения остается тайной. Явление его сродни Божественному Откровению, путь к которому не прописан в рецептах литейных технологий. Мастера, возглавлявшие литье, были людьми не просто грамотными, они были частью инженерно-технической элиты, знатоками математики, механики, физики, химии своего времени.

В церковном обряде звук колокола всегда обладает благотворной очистительной силой. Как сакральный предмет, колокол имеет много разных истолкований. Звучание нередко воспринимают как голос церкви, сзыва-

ющей на соборную молитву, звук ангельской трубы, ангельский и даже Божий глас [1]. К колоколу относятся как к одушевленному существу, обладающему своим характером. Многие колокола имели имена [2], названия их частей подобны частям тела человека (уши, язык, плечи, голова, туловище, губа и проч.), что свидетельствует об антропоморфизме.

Форма колокола, создаваемая мастером на стыке ремесла, науки и искусства, в истории колокольного дела многократно варьировалась, отбирались оптимальные соотношения размеров и, что особенно важно, – типы профиля. Как доказано Т. Б. Шашкиной, он у хорошо звучащих колоколов приближается к так называемой «логарифмической спирали». В целом метрические соотношения, как и в архитектуре, при гармонизации «монументальной пространственной формы» близки «золотому треугольнику». Основой построения колокольной модели является модульный метод. Совокупность всех этих закономерностей позволила Т. Б. Шашкиной ввести понятие *музыкально-целесообразной* формы, той, которая максимально в геометрическом отношении предопределяет музыкально-акустическое совершенство колокола (совокупность его частот, гармонические и тембровые свойства), традиционно именуемое благозвучием [5: 223–228].

Помимо того, что колокола являются объектами с особыми звукообразующими свойствами, они представляют собой произведения декоративно-прикладного искусства. Их снабжали рельефно-скульптурными изображениями ликов святых, а также орнаментами: геометрическим, растительным, звериным. Последний, особенно распространенный на псковских колоколах XVI в., представлял собой изображения фигурок фантастических животных, «вписанные» в клейма, кольца, образованные сплетениями жгутиков, в розетки и соцветия: сфинксы, кентавры, двуглавые грифоны, петухи, антропоморфные птицы, рогатые олени, лани, барсы, медведи, крылатые львы, драконы, змеи с женскими головами и др. [4]. До сих пор генезис и сакральный смысл звериного орнамента не разгадан.

Немаловажным элементом декора колокола также являются надписи. В структуре текстов, особенно на колоколах XVI–XVIII вв., как правило, имеют место строгая последовательность и наличие типовых словесных клише, особенно в начале и в окончании, – воззвание к помощи Бога, Святой Троицы, Богородицы и местночтимым святым; завершение фразой: «Слава совершителю Богу. Аминь» [3]. Надписи наносились на колокол в виде колец (поясов) в его верхней и/или нижней части, изредка по центру. Тексты отливались или гравировались шрифтами, близкими к полууставу, либо использовалась вязь. В последнем случае рисунок

текста представлял собой витиеватый орнамент, своего рода буквенный ребус, прочесть который можно лишь после долгого и внимательного всматривания и вычленения отдельных букв, вплетенных друг в друга. Полуустав проще поддается прочтению, хотя элементы вязи в нем тоже есть. Оба типа надписей, особенно на некотором расстоянии, воспринимаются как затейливый орнаментальный декор. При этом возникает некоторая аналогия с графической ненотолинейной фиксацией колокольного звучания. Благодаря своему ритму, акцентам, подъемам и спадам (динамики) словесной последовательности аудиальные и музыкально-инструментальные функции колокола в какой-то мере пронизывают декоративное оформление и его визуальный образ.

Размещение колоколов осуществляется на архитектурном сооружении – звоннице или колокольне. С ним они неразрывно связаны, ими же определяются особенности звонов. Фактор окружающего пространства тоже немаловажен, особенно для благовестников, обычно они далеко слышны и легко узнаваемы среди колоколов соседних храмов. Их звучание олицетворяет голос того или иного храма.

Таким образом, в колоколе гармонично соединены звуковое (аудиальное) начало и ряд важных пространственно-визуальных закономерностей. Форма колокола имеет прямые аналогии с архитектурой, стремящейся к объединению надежности и совершенства. Декор колоколов несет не вспомогательную, лишь эстетическую функцию, в нем закодирована сакральная символика.

Литература

1. *Макарова С. Е.* Трубы, била и колокола как сакральные музыкальные инструменты (к символическому истолкованию «трубного гласа» и «звона») // Музыка колоколов. СПб., 1999. С. 11–31.
2. *Никаноров А. Б.* Именование колоколов и колокольных звонов как отражение звукоидеала // IV Санкт-Петербургский международный культурный форум. СПб., 2015. С. 67–68.
3. *Никаноров А. Б.* Русская колокольная эпиграфика: историография, структура и специфика колокольных текстов // Русский фольклор. СПб., 2021. Т. 38. С. 201–218.
4. *Плешанова И. И.* О зверином орнаменте псковских колоколов и керамид // Древнерусское искусство: художественная культура Пскова. М., 1968. С. 204–219.
5. *Шашкина Т. Б.* Модульный метод колокольного ремесла // Колокола. История и современность. М., 1985. С. 216–237.

Наиля Нигматовна Глазунова

– музыковед, фольклорист, кандидат искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств Туркменистана, старший научный сотрудник сектора фольклора Российского института истории искусств (Санкт-Петербург, Россия).
riischool@ya.ru

Naila Glazunova

– musicologist, ethnomusicologist, PhD in Art history, Professor, Honored Artist of Turkmenistan, Senior researcher at the Folklore Department of the Russian Institute for the History of Arts (St. Petersburg, Russia).
riischool@ya.ru

The Myth of the Ladybug in the Space-Time Dimension

This article explores the reconstruction and meaning of rain-calling rituals within the context of Indo-European mythology, based on field recordings conducted by the author in Turkmenistan during the 1970s. The focus is on the myth of the ladybug, examined through the lens of space and time. Widely recognized across various cultures for its symbolic connection to the thunder god, this myth forms a narrative that offers a valuable contribution to the study of cultural-genetic phenomena.

Миф о божьей коровке в пространственно-временном аспекте

Много лет назад, во время моих первых фольклорных экспедиций, – в 1971 г. на остров Гызыл Сув, что находился в Каспийском море на территории Туркменистана, – мне посчастливилось зафиксировать чрезвычайно интересный музыкально-этнографический материал. Среди записанного было сообщение Байрамбиби Егенмамедовой (р. 1903) о божьей коровке. Смысла текста я тогда понять не смогла, поскольку это показалось полнейшей бессмыслицей. Для исследования этого феномена потребовались годы. По своему смысловому назначению этот скандируемый стих был связан с зазыванием дождя. Дети обращаются к «божьей коровке» («окаран гетир суйт берейин») с тем, чтобы она, улетев, передала богу просьбу послать на землю дождь. В дословном переводе записанный текст был представлен следующим образом:

*Окаран гетир суйт берейин,
Инне ужи тиз герек,
Үчуп гетсин суйт-газан
Ёвшан ёлун ёл ачсын,
Үчуп гетсин суйт-газан.*

*Принеси окаран (цельнодолбленную деревянную чашу. – Н. Г.),
я дам молока,
Острая иголка побыстрей нужна,
Пусть улетит молочный котел,
Заяц пусть откроет ему дорогу,
Пусть улетит молочный котел.*

Обращение к данным сравнительного этномузыказнания, мифологическому значению божьей коровки в культуре и быте различных народов, анализу ее наименований в разных языках и фольклорных текстах многое прояснило. Чрезвычайно полезной оказалась статья В. Н. Топорова «Балтийские и славянские названия божьей коровки (*Coccinella septempunctata*) в связи с реконструкцией одного из фрагментов основного мифа» [8: 135–140]. Наиболее распространенный вариант наименования божьей коровки указывает на скот, принадлежащий богу или некоему божественному персонажу: рус. божья коровка, болг. божа кравица (кравичка), польск. boza krówka, литов. diėvo karvūtė, румынск. vasa domnului [«корова (-ка) бога»], серб.-хорв. божја овчица, нем. Herrgottscaffchen (т. е. «овечка бога»), франц. bête à bon Dieu («животное бога»), poulette à Dieu («курочка бога»). Другой способ наименования божьей коровки указывает на ее связь с солнцем (которое тоже иногда обозначается как божье: верхнелужицк. бо̀же стòнє̀ко, укр. сонечко, нем. Sonnen-Käfer («солнечный жук»), Sonnen-Kälbchen («солнечный теленочек»). Названия первого типа связывают божью коровку с распространенным мотивом похищения коров (скота) бога его противником, названия второго типа [с внутренней формой «солнце (солнышко) бога»], основанные на внешнем виде божьей коровки (летающее насекомое выпуклой, округлой формы, чаще всего красного или желтого цвета), – с сюжетом «небесной свадьбы», особенно отчетливо засвидетельствованным в балтийской традиции, где солнце (или солнцева дочь) выступает как положительный персонаж. Образу солнца в этом цикле соответствует божья коровка [8: 137].

Гипотеза о божьей коровке, предлагаемая автором, несомненно перекликается и может оказаться повторением отчасти где-то, кем-то уже высказываемых идей, в частности В. Н. Топоровым, «согласно которому божья коровка – не что иное, как “превращенная” жена Громовержца»,

ассоциируемая с положительным началом, но в процессе трансформации мифа «изменившая мужу громовержцу», обращенная в божью коровку и несущая на себе следы наказания огнем [8: 138]. Мифологическое значение «божьей коровки» у различных народов в разных языках и фольклорных текстах чаще всего также «указывает на скот, принадлежащий Богу или некоему божественному персонажу» [7: 182]. Название божьей коровки связывают с распространенным мотивом похищения коров Бога его противником. Божья коровка связана с Богом, летает к небу и передает просьбу, приносит детей, помогает разыскивать стадо, т. е., по мнению В. Н. Топорова, «в какой-то степени дублирует мотивы, связанные с громовержцем» [8: 140]. В индоевропейской мифологии существуют и прямые свидетельства связи божьей коровки с громовержцем. Древнеиндийское название божьей коровки – *indragoga* («та, чей пастух Индра») – связано с мифологическим мотивом коров громовержца. Одним из великих подвигов Индры было возвращение коров, похищенных у богов демонским племенем паниев, которое обитало в неведомых землях, за пределами мира богов и асуров. Пании угнали коров в далекую страну за рекою Раса [6: 21]. Разгневанный Индра с помощью божественной собаки Сарамы возвращает коров. Индра убивает демонов молниями и освобождает небесных коров – облака, которые затем движутся по небу, орошая землю своим молоком – дождем. Пании – демоническое племя в ведийской литературе, отождествляется с племенем парнов, обитавшим на Оксе (Амударье)¹ [6: 22].

Туркменское название божьей коровки «окаран гетир суйт берейин» (дословно «принеси окаран – цельнодолбленную деревянную чашу – дам молока»)², очевидно, связано с указанным мифологическим событием. Божья коровка в приведенном нами выше примере может, по аналогии с мифом древней Индии, предстать как пастух божьего стада коров, который с помощью острия иголки делает сито, из которого сыплется на землю дождь. Другое в исследуемом тексте «загадочное» словосочетание «суйт-газан» можно перевести как «молочный котел». Именно так трактует это слово А. Джикиев [3: 140]. В одной из моих последующих

¹ Невероятным на первый взгляд кажется факт, что парны – туркменская этническая группа, по мнению этнографов, генетически связанная с парфянами, – по сей день обитают на территории Туркменистана в Марыйской области. Кажущиеся непостижимыми для современного человека связи древнеиндийских мифологических персонажей проливают свет на осмысление образа божьей коровки и Суйт-Газана в туркменском обряде вызывания дождя.

² «Посудная» тема обнаруживается в румынских сюжетах о божьей коровке [8: 138].

экспедиций были записаны другие примеры, связанные с вызыванием дождя (Этрек, 1976 г.), смысл которых также был непонятен.

Обращение к данным сравнительной этнической истории, литературным источникам и последующие мои записи песен, связанные с вызыванием дождя, а также сведения, полученные от пожилых информаторов, позволили реставрировать этот древний обряд [1: [5: 154–164]. «Яда» (джада), как свидетельствуют источники, – магический камень, искусственно вызывающий дождь и широко распространенный у древних тюрков [5: 153]. Можно полагать, что в тексте сүйт-газана, записанном в Этреке, присутствовало слово «яда» в значении «дождевой камень». «Яда», некогда связанный с обрядовыми представлениями древних тюрков, в том числе огузов, сыгравших значительную роль в этногенезе туркмен, под влиянием мусульманской идеологии постепенно исчез из употребления. Но анимистические представления древних тюрков еще долго присутствовали в самом обряде вызывания дождя. Сүйт-газан можно трактовать не как «молочный котел», имея в виду при этом бытовое, обиходное значение слова «котел», а понимая его глубже. У огузов Газаном (Казаном) называли верховного владыку, правителя, главу иля (племени), хозяина. В «Китаби Коркут» одна из центральных ролей отведена Салор-Казану [4]. Большое внимание личности Салор-Казана уделяет Абу-ль-Гази-Баходур-хан, автор «Родословной туркмен» [2]. Исходя из этого, Сүйт-Газан можно было бы трактовать как молочный Газан – молочный хозяин, один из покровителей скота, который с помощью дождевого камня «яда» вызывает дождь. В этом случае становится понятным смысл реконструированного текста:

*Сүйт-Газан ядай билен
Бир мележе тай билен
Сүйт-Газана нэ герек?
Чыгым-чыгым биз герек*

*Сүйт-Газан с дождевым камнем
На коричневом жеребце.
Сүйт-Газану что надо?
Капли-капли дождя надо.*

Образ Сүйт-Газана служил символом незримого, а для создания этого образа требовалось не только Слово для передачи логической или практической мысли, но и особая интонация, телодвижения, необычная манера исполнения, какие-то действия. Для них символический образ божества Природы – Сүйт-Газан – был не просто образом, но выражением божественной реальности, который «с дождевым камнем на

коричневом жеребце» сквозь дождь приглашается к угощению. Люди, произнося эти слова, воздевали руки к небу, пританцовывая, они громко и требовательно обращались к нему (именно эти атрибуты древнего действия сохранились по сей день в игровых формах), а их обливали водой (имитация дождя, который дает Сюйт-Газан). Если трактовать образ Сюйт-Газана как хозяина коров, то становится понятным смысл предыдущих текстов, где образ Сюйт-Газана отождествляется с громовержцем, а божья коровка – чаша (облако), наполненная молоком (дождевой водой). Среди моих экспедиционных материалов встречаются тексты сюйт-газана, в которых фразы «Сюйт-Газан хай-хай билен» («Сюйт – Газан с громом») подтверждают мою гипотезу. Постепенно, в ходе исторического развития, в результате трансформации идеи символического образа божества природы Сюйт-Газана, он обрастает чертами, не присутствующими ему изначально.

Еще один загадочный персонаж исследуемого текста – Заяц. Косвенные сведения о нем были обнаружены в зороастрийской мифологии: «В интересном контексте о зайце говорится в “Задспрам” в отрывке из бесед Заратуштры о религии с Амеша-Спента (высшими духами Добра). На встречу с покровителем скота и животных, Воху Маном, пришли животные пяти видов, представителем диких животных стал заяц. Заяц назван «указывающим зверям путь к воде» (цит. по 10: 32).

Таким образом, в стремлении реконструировать древнюю обрядовую форму вызывания дождя, удалось выявить архаичное явление, свидетельствующее о функционировании мифа в пространстве и времени. Представления о пространстве и времени входят в устойчивую систему образов и мотивов мифа и являются репрезентативными для осмысления его динамики.

Литература

1. *Абубакирова (Глазунова) Н. Н.* Обряды вызывания дождя: игровые формы и мифологические корни // Механизм передачи фольклорной традиции. СПб.: РИИИ, 2004. С. 154–164.
2. *Абу-л-Гази.* Родословное древо тюрков: сочинение Абул-Гази, хивинского хана / пер. и предисл. Г. С. Саблукова // Изв. ОАЭИ. Казань, 1906. Т. XXII, вып. 6.
3. *Джикиев А.* Туркмены юго-восточного побережья Каспийского моря (историко-этнографический очерк). Ашхабад: Ылым, 1972. 160 с.
4. *Кор-Оглы Х.* Огузский героический эпос. М.: Наука, 1976. 239 с.
5. Материалы по истории туркмен и Туркмении. М.; Л.: изд-во АН СССР, 1939. Т. I: VII–XV вв. Араб. и перс. источники. 612 с.
6. Мифы древней Индии. Изд. 3-е, перераб. и доп. М.: Наука, 1982. 270 с.

7. Мифы народов мира: энцикл. М., 1994. 671 с. Т. 1: А–К.
8. *Топоров В. Н.* Балтийские и славянские названия божьей коровки (*Coccinella septempunctata*) в связи с реконструкцией одного из фрагментов основного мифа // *Этнолингвистические балто-славянские контакты в настоящем и прошлом.* М.: Наука, 1978. С. 135–140.
9. *Торчинов Е.* Религии мира: опыт запредельного: психотехника и трансперсональные состояния. СПб., 2007. 516 с.
10. *Der Bundeheesh*, hrsg., transcr., übers. und mit Glossar versehen von Ferdinand Justi. Leipzig, 1868.

Галина Валентиновна Тавлай 

– этномузыковед, пианистка, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора фольклора Российского института истории искусств, член Союза белорусских композиторов, региональный представитель ICTM (Санкт-Петербург, Россия). taugal@yandex.ru

Galina Tavlay

– ethnomusicologist, pianist, PhD (Art History), senior research scientist, Department of Folklore, Russian Institute for the History of the Arts, member, Union of Belarusian composers, regional representative, ICTM (St. Petersburg, Russia). taugal@yandex.ru

Spatial and Temporal Coordinates of the Art of Traditional Belarusian Ensemble Singing

The manifestations of the ideas of temporal and spatial musical thinking in the traditional auditory song ensemble singing of Belarusians are very ambiguous. Attempts at their musical transcription and subsequent voice reproduction are sometimes difficult and not fully realized. Each such sound “opus” can be conditioned both by local and regional singing specifics and, of course, by the individual skill of specific bearers of the tradition. Spatial coordinates are most significantly manifested in the art of ornamental, horizontal in its unfolding, singing. The temporal coordinate, on the other hand, reveals itself to a large extent in the construction of certain well-established or freely changing throughout the formation of a multi-stage song composition and spontaneously or stably formed interval and chord consonances, the continuity of sound changes, giving a sense of the very flow and unstopability of time.

Пространственные и временные координаты искусства традиционного белорусского ансамблевого пения

Проявления идей временного и пространственного музыкального мышления в традиционном аудиальном песенном ансамблевом пении белорусов весьма многозначны. Попытки их нотно-письменного транскрибирования и последующего голосового воспроизведения оказываются делом порой сложным и не до конца реализуемым. Каждый подоб-

ный звуковой «опус» бывает обусловлен одновременно как локально-региональной певческой спецификой, так и, безусловно, индивидуальным мастерством конкретных носителей традиции. Пространственные координаты наиболее значимо проявляют себя в искусстве орнаментального, горизонтального в своей разверстке, пения. Временная же координата в большой мере выявляет себя в выстраивании определенных устоявшихся или же свободно меняющихся на протяжении всего становления многострофной композиции песни и образующихся спонтанно или стабильно интервальных и аккордовых созвучаниях, непрерывности звуковых перемен, дающих ощущение самого течения и неостановимости времени. Во многих ансамблях качественные внутренние преобразования изначально заданного выступают в неразрывном единении.

Отметим своеобразный для традиционной культуры ракурс понимания времени как времени календарного, знаком которого становится само звучание обрядовой песни в любом ее ансамблевом или сольном преломлении. Воплощенный в ее звучании временной опыт становится для человека, погруженного в свою этническую культуру, незыблемым бессознательным сигналом определенного природного цикла и связанного с ним порядка трудовой, хозяйственной и семейной деятельности.

Запечатлено в звучании народной песни еще одно отношение к категории времени – это время определенной эпохи, его исторического движения и слухового осознания.

Пространство, в котором протекала жизнедеятельность человека традиционной культуры, ограничивалось и жестко лимитировалось самой этой культурой, образуемым ею замкнутым, закрытым миром.

Юлия Сергеевна Овчинникова

– музыкальный культуролог, кандидат культурологии, доцент, доцент кафедры сравнительного изучения национальных литератур и культур Факультета иностранных языков и регионоведения МГУ имени М. В. Ломоносова (Москва, Россия).
julia.barkova@gmail.com

Yulia Ovchinnikova

– specialist in music and culture studies, PhD (Culturology), Associate Professor, Department of Comparative Literature and Culture, Faculty of Foreign Languages and Area Studies, Lomonosov Moscow State University (Moscow, Russia).
julia.barkova@gmail.com

Interrelation and Interpenetration of Ethnocultural Intonation Codes in the Continuum of Scottish Gaelic Oral Tradition

The author analyses the continuum of the oral tradition of the Scottish Gaels in the context of the interconnections and interpenetration of preverbal forms of categorization of sensory experience (vocal, instrumental and plastic intoning) and its verbal categorization in folklore.

Взаимосвязь и взаимодействие этнокультурных интонационных кодов в континууме устной традиции шотландских гэлов

Одним из ключевых понятий, раскрывающих своеобразие традиционных музыкальных практик, является синкретизм. В концепции А. Н. Веселовского синкретизм древнейшей поэзии понимается как сочетание ритмованных, орхестических движений с песней-музыкой и элементами слова [3]. Накопленный сравнительным искусствознанием опыт исследования музыкальных традиций создает основу для осмысления специфических этнокультурных механизмов функционирования этого феномена. Особый интерес представляет музыкальная традиция гэлов Шотландии, в которой еще в прошлом веке деление на разные виды искусства было условным [1]. Дж. Шоу и Дж. Ньютон осмысливают устную традицию гэлов как пространственно-временной континуум

между музыкой и языком, соединяющий взаимосвязанные и взаимопроникающие элементы [8: 104].

Механизмы функционирования этого континуума можно исследовать на основе *этномузыкальных кодов* – локальной и культурно-исторической символической реальности, в которой звучащая музыка проявляется в синкретичном единстве с движением, вербальной речью, визуальными символами и знаками [6]. В качестве единицы анализа выступает интонация, понимаемая в широком смысле – как произвольное и непроизвольное выражение «чувств и отношений к реальности и воображаемому, к внешнему и внутреннему, к бессознательным и осознаваемым фактам психической личности» [7: 9]. Среди интонационных феноменов можно выделить категории первичной (довербальной – интонационно-звуковой и пластической) и вторичной (вербальной) символизации, особенности взаимодействия которых позволяют изучить механизм бытования континуума гэльской традиции.

Примером взаимодействия инструментального и вокального (автоинструментального) интонирования может служить *канчерях* (гэльск. – *canntaireachd*) – традиционный метод обучения и запоминания старинной музыки *пиброх* (гэльск. – *piobaireachd*), бытовавшей в клановой среде и исполнявшейся на большой шотландской волынке. Метод предполагал пропевание мелодии с помощью слогов, символизирующих определенные звуки (ноты) волынки и составляющих «словарь» *канчерях*.

Взаимосвязь инструментального, вокального (автоинструментального) и пластического интонирования находит выражение в жанре «голосовой музыки» (гэльск. – *puirt a beul*), который характеризуется вокальной техникой, аккомпанирующей танцу в отсутствии инструментального сопровождения, имитирующей с помощью голоса скрипичные и волыночные мелодии и выполняющей функцию их устной передачи. Звукотворчество строится на основе характерных для гэльской традиции «бессмысленных» слогов, ритмично пропетых в быстром темпе. Эти слоги могут рассматриваться как рудименты древних заклинаний-обращений к гэльским божествам и духам природных стихий, использовавшиеся в более позднее время для имитации отсутствующего инструментального аккомпанемента.

Взаимосвязь вокального и пластического интонирования наблюдается в песнях для отбивки твида (гэльск. – *òrain-luadhaidh*) [5]. В старину женщины, соткав на станке твидовую ткань, собирались для завершения процесса валки материи. Синхронными движениями они отбивали твид

на столе, двигая ткань «по солнцу», чтобы каждая часть полотна получила обработку. Куплет и первую часть припева солист пел самостоятельно, вторая часть припева исполнялась хором. Припевы строились на звуко-ритмической канве из «бессмысленных» слогов: *хи ри хоран о; хоро ейлэ; хоро хуа* и др. В песнях для валки твида эти слоги выступали элементами формул-оберегов для достижения успеха в работе, для регулировки дыхания и как часть инстинктивных выкриков, поддерживающих работу (по К. Бюхеру, источником музыки были ритмы труда [2]).

Взаимосвязь инструментального и пластического интонирования находит отражение в гэльском стиле игры на скрипке, который развивался как аккомпанемент к шотландскому стэпу. Ритм его выступал в качестве аутоинструментального аккомпанемента скрипичной мелодии [4]. Среди современных носителей гэльских традиций на острове Кейп-Бретон музыканты Натали Макмастер, Эшли МакИсаак играют на скрипке, одновременно отбивая ногами ритм с помощью фигур шотландского степа.

Вербальная категоризация этнокультурного опыта во взаимосвязи с вокальными, инструментальными и пластическими формами интонирования отражается в пословицах, поговорках, сказках, легендах, преданиях. В гэльских пословицах и поговорках встречается много музыкальных мотивов, раскрывающих ценностные смыслы этого искусства в шотландской традиции: «Мир уйдет, но любовь и музыка останутся»; «В сердце больше нет обмана, когда в нем звучат песни» и др. Символы инструментального и пластического интонирования гэльского опыта находим в сказках «Два скрипача из Стратспи», «Ян-волынщик», «Серебряный чантер МакКримонса»; вокального интонирования – в гэльских преданиях («Безумство Суибне», «Плавание Брана, сына Фебала» и др.), в историях, связанных с рождением песен и мелодий (эйр «Герой Гектор» и др.) как форм трансляции этноистории.

Исследование особенностей взаимодействия разных форм довербального интонирования и вербальной категоризации этнокультурного опыта позволяет осмыслить механизм функционирования континуума гэльской музыкальной культуры через один из ее графических символов – трискел (тройную спираль, заключенную в центр круга). Данный механизм функционирует в форме различных сочетаний «трех спиралей» инструментального, вокального и пластического интонирования, исходящих из единой точки творческого «Я» носителя традиции. В этномызыкальных практиках эти виды довербального интонирования взаимодействуют и с макроуровнем «круга» устного слова.

Литература

1. Баркова Ю. С. Музыка и устнопоэтическое слово в традиционной культуре гэлов Шотландии: автореф. дис. <...> канд. культурол. / МГУ им. М. В. Ломоносова. М., 2006. 24 с.
2. Бюхер К. Работа и ритм: роль музыки в синхронизации усилий участников трудового процесса / пер. с нем. 2-е изд., испр. М., 2011. 344 с.
3. Веселовский А. Н. Три главы из исторической поэтики // Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. С. 155–157.
4. Королева М. В., Овчинникова Ю. С. Гэльское население Новой Шотландии: язык и культура // Вестник МГУ. Сер. 19: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2010. № 1. С. 17–29.
5. Овчинникова Ю. С. Хранительницы гэльского мира: женский песенный обрядово-трудовой комплекс валяния твида в традиционной культуре шотландских гэлов // Традиционная культура. 2017. № 3 (67). С. 70–83.
6. Овчинникова Ю. С. Этнокультурные интонационные коды музыкальных практик: опыт построения культурологической модели анализа // Культура и цивилизация. 2022. Т. 12, № 1–5. С. 412–420.
7. Торопова А. В. Интонирующая природа психики. М.: Ритм, 2013. 340 с.
8. Newton M. A. A Handbook of the Scottish Gaelic World. Dublin: Four Courts Press Ltd., 2000. 320 p.

Динара Айдаровна Булатова

– этноинструментовед, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Российского института истории искусств (Санкт-Петербург, Россия)

Dinara Bulatova

– ethnoorganologist, PhD in Art History, senior research scientist, Department of Organology, Russian Institute for the History of the Arts (St. Petersburg, Russia)

Musical Instrument as a Phenomenon of Audial and Visual Arts (Based on the Material of Turkic Bowed Chordophones)

Being capable of reproducing sounds, musical instruments function to realize the phenomena of audial art. At the same time, they have a certain constructive form developed over the centuries, which is embodied by masters in a certain visual idea or image (which is facilitated by various methods of finishing, decoration, ornamentation, etc.). The paper will consider on the material of Turkic bowed chordophones the issues of interrelation between the sound images arising in the perception of works of instrumental art and the artistic design of musical instruments.

Музыкальный инструмент как явление аудиального и визуального искусств (на материале тюркской смычковой культуры)

Музыкальные инструменты, как те, которые способны «издавать фиксируемые по высоте и ритмически организованные звуки» [3], так и носящие тембральную функцию или выступающие звуковым фоном («звуковые орудия», «фоноинструменты»), – продукты аудиального искусства, суть которых заключается в создании звуковых представлений или образов, воспринимаемых при помощи слуховых рецепторов.

В то же время, музыкальные инструменты, составляя неотъемлемую часть материальной культуры, являются образцами визуального искусства: особенности морфологии, эргологии, декорирования и пр. создают определенный художественный образ, координируемый с представлениями о традиционной визуальной культуре того или иного народа и воплощаемый в артефактах традиционного изобразительного или

декоративно-прикладного искусства. Существование музыкального инструмента в отрыве от его аудиального образа ввиду утраты традиционных форм бытования (археологические, музейные или коллекционные артефакты) как материального наследия традиционной музыки ушедших эпох [5] позволяет проводить опыты реконструкции этнических инструментальных традиций и воссоздания их звуковой специфики.

Тюрки Евразии, подобно другим этническим общностям – финно-уграм, славянам, балтам и пр., – обладая собственными представлениями о звуке, традиционном «звуковом идеале» [1], сохраняют и уникальные традиции художественного оформления музыкальных инструментов.

Существует имманентная связь между аудиальным содержанием исполняемой на музыкальных инструментах музыки и их визуальным воплощением. Смычковые инструменты народов Сибири и Центральной Азии типа двухструнной шейковой лютни (тувинский игил, алтайский икили, кыргызский кыл кыяк, казахский кыл кобыз и др.) отличаются сдержанными формами, лаконичной выделкой (инструменты изготавливаются путем выдалбливания из единого куска дерева), минимальным набором используемых материалов (преимущественно – дерево, кожа, конский волос), ограниченным использованием декоративных элементов (чаще всего на головке). Как в мифологических представлениях тюрков, так и в звучании инструментов явственно выражена связь с природой, зоо- и орнитоморфными представлениями (верблюдица была принесена в жертву ради создания кобыза в легендах казахского народа, останки коня послужили частями первого игила в преданиях тувинцев, а в репертуаре этих инструментов широко используется подражание голосам природы, зверей, птиц [6; 7]). Имея, помимо художественного, также практическое предназначение – являясь атрибутами воинов, шаманов, народных лекарей, эпических сказителей, – смычковые инструменты и их декор транслировали магические функции этих сфер применения: вырезанные знаки-символы, служащие оберегами (чадыр, касс на тувинском игиле и др.), обозначения животных, сцен охоты и пр. (музыкальный инструмент из древнетюркского скального захоронения VIII в. в Монголии) [1]. Шаманская атрибутика получила отражение в оформлении казахского кыл-кобыза: головка шаманского инструмента зачастую украшена железными подвесками, создающими при игре звенящий звуковой фон, на дне же корпуса устанавливается зеркало как ворота в мир духов предков [6].

Кардинально иная аудиально-визуальная сфера отличает тюркские смычковые традиции Центральной и Восточной Азии и Южного Кавка-

за (азербайджанская кеманча, узбекский, каракалпакский, туркменский гиджак, уйгурский геджак), что обусловлено их тесной связью с арабо-иранской музыкальной культурой. Особая жанровая система (макамат), рожденная исламизированной городской культурой, способствовала возникновению собственных звуковых представлений, характеризующихся точной звуковысотностью, достигаемой в том числе благодаря материалу струн (жильные, шелковые, металлические), богато орнаментированным музыкальным языком. Узбекский гиджак, уйгурский геджак, азербайджанская кеманча – хордофоны, отличающиеся щедро декорированными деталями, инкрустациями из кости, высокохудожественным оформлением наверхий, колков, корпуса и других частей, позволяющими относить их к высочайшим образцам традиционного визуального искусства.

Литература

1. *Bose F.* Musikalische Völkerkunde. Freiburg, 1953. 197 Ss.
2. *Булатова Д. А.* Музыкальный инструмент как феномен изобразительного искусства (на материале тюркских смычковых хордофонов) // Галеевские чтения («Прометей» – 2020) (к 80-летию со дня рождения Б. М. Галеева): мат-лы междунар. науч.-практ. конф. (Казань, 2–4 окт. 2020 г.): в 2 ч. Казань, 2020. Ч. 2. С. 6–7.
3. *Вертков К. А.* Некоторые вопросы изучения музыкальных инструментов народов СССР // Проблемы музыкального фольклора народов СССР. М., 1973. С. 262–274.
4. *Джани-заде Т. М.* Музыка Исламской цивилизации // Вестник Российского гуманитарного научного фонда. 2003. № 1 (30). С. 156–169.
5. *Мациевский И. В.* Народный музыкальный инструмент и методология его исследования // Актуальные проблемы современной фольклористики. Л., 1980. С. 143–169.
6. *Омарова Г. Н.* Казахская кобызовая традиция: дис. <...> канд. иск. Алма-Ата, 1989. 212 с.
7. *Сузукей В.* Тувинские традиционные музыкальные инструменты. Кызыл, 1989. 143 с.

Аделина Миннебаева

– искусствовед, аспирант сектора инструментоведения Российского института истории искусств (Санкт-Петербург, Россия). adelina.mineb@mail.ru

Adelina Minnebaeva

– postgraduate, Department of Organology, Russian Institute for the History of the Arts (St. Petersburg, Russia). adelina.mineb@mail.ru

The Image of Su anasi in Spatial and Temporal Types of Art of Tatarstan

During the XX–XXI centuries in the art of Tatarstan, many artists turned to folklore in search of national identity. One of the frequently encountered characters was Su anasi, an anthropomorphic water spirit. Since 1908, the time of the creation of the poem of the same name by G. Tukai, various interpretations of this image have appeared in different types of art – spatial, spatial-temporal, audio-visual. The author will attempt to analyze the relationship of monuments within the iconographic system, and examine the artistic techniques by which the image of Su anasi is realized in various types of art.

Образ Су анасы в пространственных и временных видах искусства Татарстана

Су анасы¹ – образ из устных преданий татар, впервые записанных татарским просветителем К. Насыри [6]. Существует несколько описаний внешности этого персонажа: Су анасы предстает и как женщина с длинными волосами [7: 13], и как страшная седовласая старуха [3: 503], и как черноволосая черноглазая женщина с чуть красным телом [2: 27], и как женщина с рыбьим хвостом [4: 9]. В изобразительном искусстве Су анасы встречается в образе молодой женщины с длинными волосами либо седовласой старухи: обе линии возникли в произведениях К. Насыри и Г. Тукая [6; 13].

Закономерно, что персонаж получил первое визуальное воплощение именно в книжной иллюстрации – в книгах для детей со сказками Г. Тукая. Первые три иллюстрации появились в 1908 г.: персо-

¹ В пер. с татарского «водяная мать» (от тат. «су» – вода, «анасы» – мать). Можно встретить вариант «водяная», появившийся вследствие художественного перевода сказки на русский язык С. Липкиным в 1963 г.

наж предстает как женщина со старым лицом и молодым телом [13]. В 1950–1960-е гг. в книжной графике Су анасы изображали пугающе-хтонической водяной ведьмой [8; 9]. В 1940-е и в 1960-е гг. иллюстратор Б. Альменов представил персонажа как женщину-амфибию [10; 11]. Такая трактовка образа была воспринята и другими художниками. Так, например, в диафильме 1980-х гг. можно увидеть Су анасы с рыбьими чертами, а отдельные сцены напоминают книжные иллюстрации, однако художник К. Камалетдинов добавил ряд отличительных черт, тем самым изменив характер визуального повествования. Постепенно в облике персонажа стала подчеркиваться внешняя привлекательность (напр., в офортах И. Колмогорцевой, в декоративно-прикладных произведениях Г. Маликовой, Л. Мустафиной-Хазиевой). Похожая интерпретация образа была воспринята в кукольном театре («Су анасы», реж.-пост. И. Зиннуров; «Волшебные сны Апуша», реж.-пост. Л. Дьяченко).

Если в графике и отчасти в мультипликации в облике Су анасы сохранялся зооморфизм, то в живописи, скульптуре и декоративно-прикладном искусстве мастера полностью сосредоточились на антропоморфизме образа. Вероятно, это связано с появлением балета Э. Бакирова «Алтын тарак»² (1957, балетмейстер Л. Бордзиловская) по мотивам поэмы Тукая «Су анасы», который позднее получил вторую редакцию и новое название «Су анасы» (1971, «Водяная»; балетмейстер И. Смирнов) [1]. По мотивам этого образа в 1998 г. И. Башмаков создает скульптуру «Су анасы» для фонтана на улице Баумана в Казани. В похожем виде появился ряд графических, живописных и скульптурных произведений, где образ Су анасы был узнаваем только по золотому гребню, который стал восприниматься как неотъемлемый атрибут персонажа.

В XXI в. сформировалась еще одна интерпретация антропоморфного образа Су анасы. Ее стали изображать женщиной с пышными формами, отчасти напоминающей палеотическую Венеру. Отчасти здесь подразумевается образ Богини-матери. В книжной графике 1980–1990-х гг., вероятно, под влиянием других видов искусства появился образ Су анасы в виде привлекательной женщины с некими сверхъестественными чертами (напр., зеленая кожа), который наиболее утвердился в современном искусстве [5; 12]. В кинематографе была продолжена подобная интерпретация: в фильме «Водяная» (2018, реж. А. Барыкин) персонаж представлен как ведьма с горящими желтыми глазами в темном балахоне.

В иконографии облика Су анасы проявился мотив двойственности: антропоморфизм и зооморфизм, бытовое и сверхъестественное, молодость и старость, красота и уродство, смех и страх, – что и отразилось в

² В пер. с татарского «золотой гребень».

трактовах разных художников. Достаточно быстро образ безобразной старухи уступил образу прекрасной девушки, в чьей внешности могут быть переплетены человеческие и рыбы черты. Пока можно утверждать, что антропоморфный облик Су анасы более распространен, чем зооморфный. Необходимо отметить различия подходов в видах искусства: в балете облик более антропоморфичен, в декоративно-прикладном искусстве акцент сосредоточен на привлекательности или юморе, в книжной графике предполагается больший элемент повествовательности и пр. В настоящее время начинает формироваться интерес к мистической («хтонической») интерпретации образа Су анасы, когда помимо человеческих и животных черт появляются гротесковые элементы, сразу демонстрирующие сверхъестественную натуру существа.

Литература

1. *Бакиров Э. З.* Водяная [Ноты]: балет в 3 действиях с прологом / либретто И. Смирнова по мотивам одноименной поэмы Г. Тукая и татарских народных сказок. М.: Советский композитор, 1984. 127 с.
2. *Коблов Я. Д.* Мифология казанских татар / [Я. Коблов]. Казань: типо-лит. Имп. ун-та, 1910. 49 с.
3. Мифологический словарь / глав. ред. Е. М. Мелетинский. М.: Советская энциклопедия, 1990. 736 с.
4. *Муравьева Т.* Мифы Поволжья. От Волчьего владыки и Мирового древа до культа змей и птицы счастья / Татьяна Муравьева. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2023. 328 с.
5. *Нагаева Р., Ерохина Д.* Мифические существа татар: Коварные духи, великодушные божества и птица счастья Хоррият / Ринара Нагаева, Дарина Ерохина. М.: МИФ, 2024. 120 с.
6. *Насыри К.* Поверья и обряды казанских татар, образовавшиеся мимо влияния на жизнь из суннитского магометанства / [Соч.] Кайюм-Насырова. Санкт-Петербург: в тип. В. Безобразова и комп., 1880. 30 с.
7. *Насыри К., Коблов Я.* Мифология казанских татар / Каюм Насыри, Яков Коблов; рис. Антона Черняка. 3-е изд., испр. Казань: Смена, 2021. 136 с.
8. *Тукай Г.* Водяная: рассказ деревенского мальчика / Габдулла Тукай; пер. с тат. Семена Липкина; худ. Ф. Аминов. М.: Советская Россия, 1978. 16 с.
9. *Тукай Г.* Избранное: Стихи и сказки / Габдулла Тукай; вступ. статья А. Файзи; рис. Б. Урманче. М.: Государственное издательство детской литературы Министерства просвещения РСФСР, 1956. 142 с.
10. *Тукай Г.* Су анасы / Г. Тукай; [рәс. Б. Әлменов]. Казан: Татгосиздат, 1944. 8 б.
11. *Тукай Г.* Су анасы / Г. Тукай; [рәс. Б. Әлменов]. Казан: Татарстан китап нәшрияты, 1968. 16 б.
12. *Тукай Г.* Су анасы / Габдулла Тукай; рәс. Р. Шамсутдинов. Казан: Татар китап нәшрияты, 1989. 16 с.
13. *Тукаев Г.* Жуаныч балалар өчен шигырьләр, хикәя / Г. Тукаев. Казан: Сабах көтепханәсе; Лито-тип. И. Н. Харитонова, 1908. 15 б., [4] л. цв. ил.

Ирина Владимировна Вискова

– композитор, музыковед, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Московской консерватории им. П. И. Чайковского (Москва, Россия). *Viskova2001@mail.ru*

Irina Viskova

– composer, musicologist, PhD (Art History), Associate Professor, Department of Music Theory, Moscow State Conservatory named after P. Tchaikovsky (Moscow, Russia). *Viskova2001@mail.ru*

Polychoral Compositions in the Architectural Space of European Churches at the Turn of the 16th–17th Centuries

The *cori spezzati* style formed in the late Renaissance. Its appearance is connected with the tradition of polychoral performance that originated in St. Mark's Basilica in Venice. Composers who created polychoral works faced both creative challenges and problems of division of the acoustic space inside the church when accommodating musicians, listeners, and church ministers. This style appeared thanks to the architecture and acoustic features of the Venetian monumental cathedrals, which made it possible to contrast choirs that differed in timbre and the number of performers. The tradition of polychoral performance eventually became popular in many European countries. The Polychoral style is one of the first examples of an experiment in spatially dividing performers into vocal and instrumental choirs in the acoustic space of a Catholic cathedral.

Многохорная композиция в архитектурном пространстве европейских храмов на рубеже XVI–XVII веков

Стиль *cori spezzati* сформировался в эпоху позднего Ренессанса и был популярен на рубеже XVI–XVII вв. Его появление связано с традицией многохорного исполнения, возникшего в Соборе св. Марка в Венеции.

Многохорные сочинения были предназначены для исполнения двумя и более самостоятельными хорами. Количество голосов в партитуре колебалось от восьми до двадцати. Традицию написания и исполнения подобных сочинений связывают с творчеством фламандского композитора Адриана Вилларта (*Adrian Willaert*, 1490–1562), перенесшего в Венецию полифоническую традицию нидерландцев, и его учеников –

Джованни Габриэли (*Giovanni Gabrieli*, ок. 1555–1612) и Джозефа Царлино (*Gioseffo Zarlino*, 1517–1590).

Перед композиторами, создававшими многохорные произведения, стояли проблемы пространственного разделения звуковой среды внутри огромного храма с учетом размещения там исполнителей, слушателей и служителей церкви. В пятиглавом католическом соборе ансамбли певцов и инструменталистов располагались не только в горизонтальной плоскости, но и вертикальной: в капеллах и на галереях. Данный стиль возник благодаря архитектуре и акустическим особенностям венецианских монументальных соборов, что позволяло сопоставлять различные по тембру и количественному составу хоры. Традиция многохорного исполнения хоровых сочинений постепенно стала популярна во многих европейских странах, в том числе в Словакии и Польше. Известность получили произведения Марцина Мельчевского (*Marcin Mielczewski*, ок. 1600–1651), Миколая Зеленьского (*Mikołaj Zieleński*, около 1550 – 1615), Яна Шимбрацкого (*Ján Šimbracký* (?) – 1657), Захариаса Заревутиуса (*Zachariáš Zarevutius*, около 1605 – 1667).

В основе полихоральной композиции лежал четырехголосный склад, хотя нередко можно встретить и шестиголосное изложение (два сопрано, альт, два тенора и бас). Правила функционирования хоров закреплялись в трактатах XVII в. Количество хоров в партитуре могло достигать трех. При удвоении вокальных ансамблей инструментальными составами количество хоров увеличивалось до шести.

Многохорная композиция открывала много возможностей для тембровых сочетаний. Можно было удвоить вокальную партитуру инструментальным ансамблем, составить хор из смешанного состава солистов-вокалистов и инструментальной капеллы или исполнить произведение как инструментальную сонату. Количество исполнительских вариантов ограничивалось составом ключей в партитуре.

Основной хор назывался *Capella* и формировался из четырех традиционных для современного исполнительства вокальных партий: сопрано, альт, тенор и бас, которые записывались в соответствующих ключах. Кроме хора *Capella*, употреблялись еще два вида вокальных составов: *Acuto* и *Grave*. *Acuto* – это высокий хор, в котором функцию баса исполнял тенор. Хор *Grave* – это низкий хор, его верхняя сольная партия обычно записывается в альтовом ключе. Большинство многохорных произведений сопровождалось органом, который мог или точно повторять партию хора, или давать простейшую хоральную редукцию хоровой партитуры.

Традиционная структура распределения хоров представлена в *Magnificat a 12* Джованни Габриэли, в *Dominus noster a 12* Ганса Лео Хасслера (*Hans Leo Hassler*, 1564 – 1612) и в Магнификате Миколая Зеленьского. Магнификат Джованни Габриэли представляет собой трихорную композицию, в которой *Capella* занимает место второго хора (*secundus chorus*), высокий хор *Acuto* представлен скрипичным, меццо-сопрановым, альтовым и теноровым ключами (*primus chorus*), а низкий хор *Grave* – альтовым, теноровым, басовым, бас-профундовым ключами (*tertius chorus*).

Многохорное письмо – это один из первых примеров эксперимента с пространственным разделением коллектива исполнителей на вокальные и инструментальные хоры в акустическом пространстве католического собора. Они располагались таким образом, чтобы до слушателя музыка доносилась с разных сторон. Количество капелл в храмах в зависимости от их размеров могло достигать шести. Этим обусловлено также наличие нескольких органов.

Габриэли использовал планировку собора Св. Марка с двумя обращенными друг к другу хорами для создания антифонных переключек. Третий хор мог располагаться в центре возле алтаря. Благодаря акустике католического собора звучание вокальных и инструментальных капелл находилось в идеальном балансе. Расстановка хоров на значительном расстоянии оправдана только тогда, если басы в разделах *tutti* у разных капелл совпадают и составляют гармоническую основу аккордов. Но если они не дублируются, их следует ставить близко друг к другу. Согласно Преториусу, польза многохорности заключается в том, что ее пространственное исполнение направлено на насыщение звуком различных частей церкви и постановку отдельных вокальных и инструментальных хоров, с целью создания сбалансированного звучания [5: 122].

Литература

1. Барсова И. А. Очерки по истории партитурной нотации: (XVI – первая половина XVIII века) / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. М., 1997. 413 с.
2. Brough D. Polish Seventeenth-Century Church Music. With Reference to the Influence of Historical, Political, and Social Condition. New-York & London, 1989.
3. Federhofer H. Giovanni Valentini. [In:] Sadie S. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London, 1980. Bd. 19.
4. Howard D., Moretti L. Sound and Space in Renaissance Venice: Architecture, Music, Acoustic. London, 2009. P. 17–42.
5. Malinowski W. Polifonia Mikołaja Zieleńskiego. Kraków, 1981.

6. *Patalas A.* Twórczość kapelmistrzów polskich Wazów. A. Pacelli, G. F. Anerio, M. Scacchi. Doctoral dissertation / Jagiellonian University. Kraków, 1998.
7. *Przybyszewska-Jarmińska B.* Muzyka pod patronatem polskich Wazow. Marcin Mielczewski / Instytutu Sztuki PAN. Warszawa, 2011.
8. *Przybyszewska-Jarmińska B.* Włoskie «szkoły» polichoralności z perspektywy dworów polskich Wazow i austriackich Hasburgow // *Polski Rocznik Muzykologiczny*. IV. 2005. S. 57–75.
9. *Szczepańska M.* O dwunastogłosowym «Magnificat» Mikołaja Zieleńskiego z r. 1611. *Polski rocznik muzykologiczny* (I), 1935. S. 28–54.
10. *Szweykowski Z.* Z problemów techniki polichóralnej Marcina Mielczewskiego // Marcin Mielczewski. *Studia*, ed. Zygmunt M. Szweykowski, in the series *Acta Musicologica Universitatis Cracoviensis* VII. Kraków, 1999. S. 125–138.

Ольга Викторовна Колганова 

– музыковед, кандидат искусствоведения, научный сотрудник сектора инструментоведения Российского института истории искусств (Санкт-Петербург, Россия). *kolganova.spb@gmail.com*

Olga Kolganova

– *PhD in Art History, research assistant, Department of Organology, Russian Institute for the History of the Arts (St. Petersburg, Russia).*
kolganova.spb@gmail.com

**Experimental Color Music Hall
of the Moscow Electronic Music Studio Designed
by Evgeny Murzin:
from Implementation (1965) to Virtualization (2022)**

The report is devoted to the Experimental Color Music Hall of the Moscow Studio of Electronic Music (Spherical Scriabin Hall), designed by E. A. Murzin in the A. N. Scriabin Museum in the mid-1960s. The spherical hall is included in the context of similar architectural projects developed by Russian composers, artists and inventors in 1910–1960. In the year of the 150th anniversary of A. Scriabin, on the initiative of the author of the report, a 3D model, 3D visualization and layout of the Spherical Hall of E. Murzin were performed. The objects were developed on the basis of the author's project, as well as the memories of S. Zorin (1944–2023), who in the 1970s performed his compositions of musical light painting in the hall. Along with other models (the Temple of the Mystery by A. Scriabin, the Temple of the great Utopia by V. Kandinsky, the Light Theater by G. Gidoni, the Light Theater by F. Yurieva, The Hall of Color Music for the Tatar Philharmonic by M. Agishev and B. Galeev, the Temple of the Sun by S. Zorin) Murzin's spherical Hall was presented at the exhibition "From Music to Light (dedication to Alexander Scriabin)" (Moscow, ROSIZO Gallery, December 2022 – March 2023; curator – Elena Semenova). The creative group for the production of the layout included M. Korsi, A. Stupin (architects); S. Zorin, O. Kolganova (scientific consultants).

Экспериментальный цветомузыкальный зал Московской студии электронной музыки по проекту Евгения Мурзина: от реализации (1965) к виртуализации (2022)

Начало реализации проекта Экспериментального цветомузыкального зала Московской студии электронной музыки¹ относится, по всей видимости, к 1965 г., когда в журнале «Техника – молодежи» было опубликовано изображение разреза зала и сообщалось о том, что работа по строительству уже начата (ил. 1). Основателем Московской экспериментальной студии электронной музыки (МЭСЭМ) и автором проекта цветомузыкального зала стал инженер, специалист по военному приборостроению, кандидат технических наук Евгений Александрович Мурзин (1914–1970). Студия располагалась на первом этаже Дома-музея А. Н. Скрябина², и главным ее достоянием был изобретенный и сконструированный Мурзиным фотоэлектронный синтезатор звука АНС, названный в честь А. Н. Скрябина. Со слов последующего бессменного хранителя инструмента – С. А. Крейчи, – с момента открытия (1966 г.) МЭСЭМ просуществовала 10 лет [7: 14].

В каком-то смысле, Сферический зал Мурзина стал воплощением идеи А. Скрябина о возведении «Храма Мистерии» (определение А. И. Бандуры). Рисунок Храма, датируемый 1904 – 1906 гг., был опубликован в журнале «Русские Пропилеи» после смерти Скрябина в 1919 г. [1: 155–156] (ил. 2). По задумке автора, полусфера отражалась в воде, создавая, таким образом, полную сферу. В интерпретации А. И. Бандуры идея композитора заключалась примерно в следующем: «в далекой Индии, на берегу зачарованного озера, из драгоценных камней, фимиамов и красок заката должен быть построен храм для исполнения Мистерии. Он, Скрябин, даст только первый импульс к включению фантастических причинно-следственных цепей. В небе над Гималаями зазвонят мистические колокола, и на их зов все населяющие Землю народы пойдут в Индию, чтобы принять участие в исполнении величественной симфонии Преображения. В грандиозном синтезе сольются звук и свет, краски и ароматы, танцы и шествия, мыслеобразы и “воображаемые звуки”» [2].

Согласно проекту Мурзина, Зал для цветоконцертов должен был иметь форму амфитеатра и вмещать 100 человек: «Это купол, зритель-

¹ Другое название зала – «Сферический Скрябинский зал».

² Для этой цели была расселена коммунальная квартира, располагавшаяся на первом этаже Дома-музея Скрябина [7: 14].

но напоминающий небосвод, с наклонной линией горизонта, идущей к эстраде. Купол образован с помощью тонкой, проницаемой для звука, сфероидальной белой пленки. Засветка купола – без применения специальной проекционной техники: множеством источников света с цветными фильтрами» [6: 38]. Однако реальный вид Зала несколько отличался от запланированного. «Пол сцены, – пишет один из участников показов, светохудожник С. М. Зорин (1944–2023), – подходил намного ближе к полусфере экрана. Круговая щель была шириной не более полуметра, но этого хватало, чтобы мощными потоками цветного света заполнялся весь выгнутый экран. Пианиста и хора с оркестром тоже не было, зато была воистину уникальная аудиосистема, которая позволяла получить не просто объемный звук, но и перемещать его по любой траектории и локализовать в любой точке пространства зала» [3: 105]. В частной беседе Сергей Михайлович также сообщал, что трехцветная система светильников, планировавшаяся к размещению в зрительном зале, в итоговом варианте отсутствовала. Согласно Е. Мурзину, Зал имел «сферорамный экран – аналог небесного свода, реализующий мечту Скрябина и разрывающий ассоциации с экраном кинематографа» [7: 237].

Особенности функционирования световой и звуковой аппаратуры зала Мурзин описал в книге «О природе и закономерностях эстетического восприятия и путях становления музыки электронной и цвета», первая редакция которой была закончена как раз к моменту официального открытия МЭСЭМ в 1966 г.³ Как пишет дочь изобретателя Ю. Мурзина, «в работу вошли отдельные моменты, связанные с теоретической разработкой аппаратуры управления цветом как в отношении выбора координат источников цвета, так и в отношении теоретических вопросов разработки естественных цветовых гамм» [7: 22]. Часть своих рукописных материалов Мурзин передал С. М. Зорину. В настоящее время они находятся в архиве светохудожника (см., например, схему конструкции регулятора цвета⁴, ил. 3).

В год 150-летия А. Скрябина в рамках выставки «От музыки к свету (посвящение Александру Скрябину)» (Москва, галерея «РОСИЗО», декабрь 2022 – март 2023, куратор Е. Семенова) по инициативе автора данной статьи были осуществлены 3D-модель, 3D-визуализация⁵ и макет

³ Издать книгу удалось лишь спустя 38 лет после смерти изобретателя [7].

⁴ Благодарю хранительницу архива С. М. Зорина Дарью Голованову за предоставленную копию.

⁵ Просмотр 3D-модели и 3D-визуализации доступен по ссылке: <https://www.korsi.ru/3d2023> (дата обращения: 10.09.2024).

Сферического зала Мурзина⁶ (ил. 4). Проект разрабатывался архитектурным бюро «Корси» (архитекторы М. Корси, А. Ступин). Работа над объектами велась на основе авторских свидетельств Е. Мурзина, а также воспоминаний С. Зорина, демонстрировавшего в 1970-е гг. в Сферическом зале свои композиции музыкальной светоживописи.

По всей видимости, Сферический зал Е. Мурзина являлся единственным из реализованных отечественных проектов подобного плана, создававшихся в период 1910–1960 гг. В рисунках, чертежах и описаниях остались аналогичные замыслы – Храм Мистерии А. Скрябина, Здание Великой Утопии В. Кандинского, Храм Сверхискусства Н. Обухова, Храм Сверхискусства И. Вышнеградского⁷, Светотеатр Г. Гидони⁸, Зал цветомузыки для Татарской филармонии М. Агишева и Б. Галеева, Храм Солнца и Магический театр С. Зорина и др. Построенным, но никогда не использовавшимся по назначению стал Светотеатр архитектора, светохудожника и мастера скрипичных инструментов Ф. Юрьева, спроектированный как отдельное сооружение, по своей форме напоминающее летающую тарелку⁹. Практически все эти проекты, и главным образом Сферический зал, были вдохновлены идеями А. Скрябина.

Литература

1. А. Н. Скрябин // Русские пропилеи: материалы по истории русской мысли и литературы / собрал и приготовил к печати М. Гершензон: в 6 т. М.: М. и С. Сабашниковы, 1915–1930. 1919. Т. 6. С. 96–247.
2. Бандура А. И. Сказание о семи расах. Эволюция человека в музыкально-литературном наследии А. Н. Скрябина. URL: http://svitk.ru/004_book_book/13b/2814_bandura-skazanie_o_semi_rasah.php (дата обращения: 10.09.2024).
3. Зорин С. М. Мой путь к Оптическому театру. М.: А.GRIG. 2019.
4. Колганова О. В. Г. Гидони: Светотеатральные проекты 1920-х – 1930-х годов // Петербургские театры, которых нет. Выпуски 2–3 / Российский институт истории искусств; отв. ред. и сост. С. А. Филиппова. СПб.: ООО «Издательство «Левша. Санкт-Петербург», 2020. С. 215–234.

⁶ В 2023 г. макет выставлялся также в рамках выставки «Храмы искусств: опыт реконструкции 7 отечественных проектов (1906–2022)» (Фонд «Галеев-Прометей» при поддержке Центра современной культуры «Смена»).

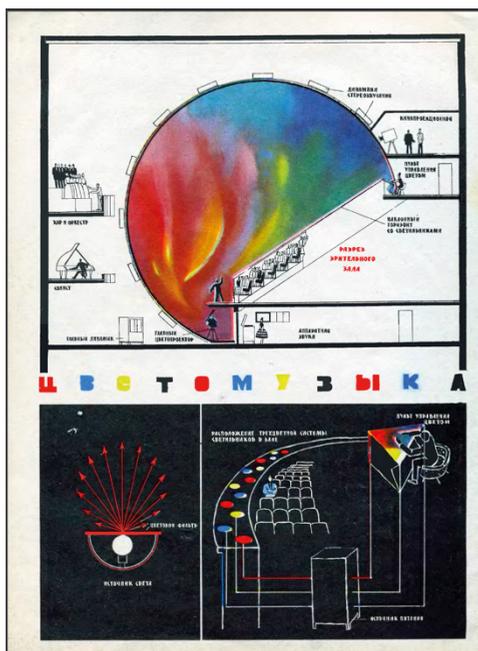
⁷ Подробнее см.: [5].

⁸ Подробнее см.: [4].

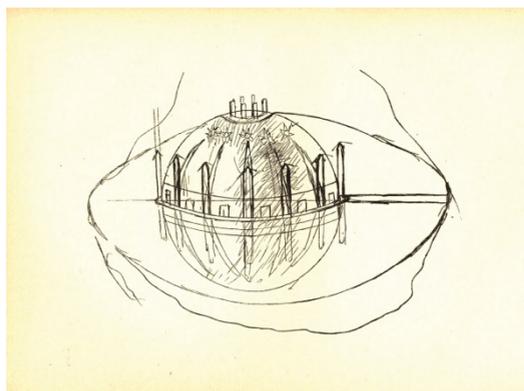
⁹ Начало его проектирования относится к 1961 г., дата постройки – 1971 г. Светотеатр реализован как часть архитектурного проекта для Государственной республиканской научно-технической библиотеки (Киев). Благодарю Я. Пруденко за предоставленную информацию об этом объекте.

5. Колганова О. В. Иван Вышнеградский: проект Храма Сверхискусства (1916–1943) // Искусство звука и света: Галеевские чтения: материалы Международной научно-практической конференции («Прометей-2023»), 30 июня – 4 июля 2023 г. Казань: Изд-во Академии наук РТ, 2023. С. 30–35.
6. Кириленко А., Орлов В. Скоро впервые зажжет свои огни и зазвучит в скрябинском концертном зале Москвы // Техника – молодежи. 1965. № 10. С. 37–38.
7. У истоков электронной музыки. Воспоминания о Е. А. Мурзине. Евгений Мурзин. О природе и закономерностях эстетического восприятия и путях становления музыки электронной и цвета. М.: ИД «Композитор», 2008.

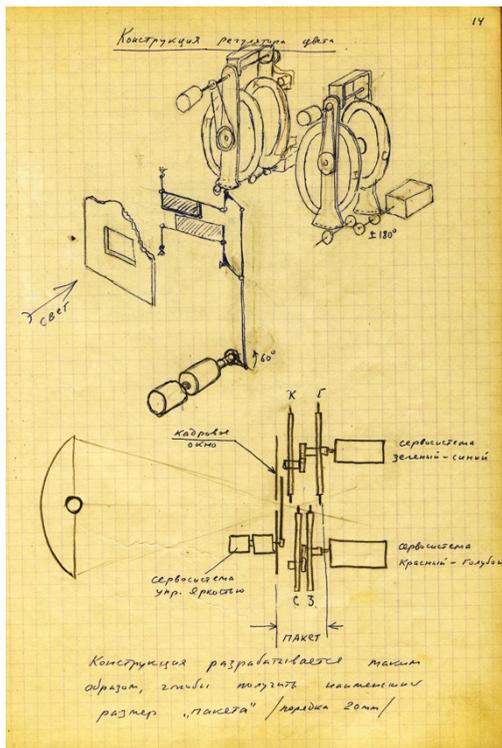
Иллюстрации



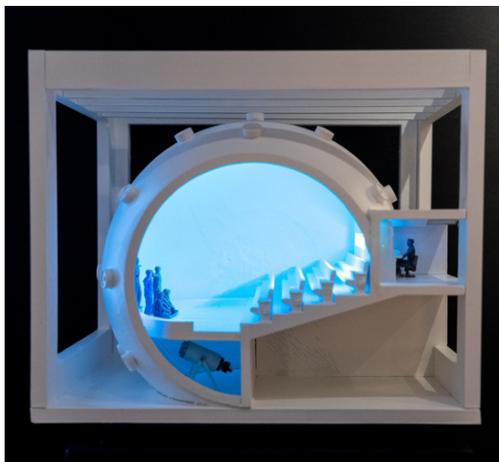
Ил. 1. Е. Мурзин. Рисунок Экспериментального цветомузыкального зала Московской студии электронной музыки (Техника – молодежи. 1965. № 10)



Ил. 2. А. Скрябин.
«Храм Мистерии».
Рисунок. 1904–1906.
(Русские Пропилеи. Т. 6. М., 1919.
С. 155–156)



Ил. 3. Е. Мурзин. Схема конструкции регулятора цвета. Архив С. Зорина



Ил. 4. Макет Сферического (цветомузыкального) зала Е. Мурзина.
 Архитекторы: М. Корси, А. Ступин.
 Научные консультанты: С. Зорин, О. Колганова.
 Фото В. Горгинского. «Галерея РОСИЗО». 2022 г.

Цзяцзюнь Линь

– аспирант сектора инструментоведения Российского института истории искусств. (Шаньтоу, Китайская Народная Республика).

572437146@qq.com

Научный руководитель О. В. Колганова

Jiajun Lin

– postgraduate, Department of Organology, Russian Institute for the History of the Arts (St. Petersburg, Russia, Scientific supervisor: Olga Kolganova), (Shantou, People's Republic of China).

572437146@qq.com

**The Modern Opera House and the Element of Water:
Music, Landscape, Architecture
(Using the Example of the People's Republic of China)**

The report will present the features of architectural solutions of modern Chinese opera houses on the water in the context of world practice.

**Современный оперный театр и стихия воды:
музыка, ландшафт, архитектура
(на примере Китайской Народной Республики)**

Со стихией воды человечество тесно связано не только в жизни, но и в искусстве. В разных культурных традициях вода имела разное значение, но бесспорно, что осмысление феномена воды оказало глубокое влияние на развитие человеческой цивилизации.

Среди современных оперных театров выделяется уникальная группа архитектурных объектов, в которой стихия воды используется в качестве основной концепции дизайна. Это знаменитые сцены и оперные театры, построенные на берегах океанов, заливов, рек, озер или каналов. При проектировании и строительстве таких зданий архитекторы творчески работают с образами воды, а также с окружающими (в т. ч. искусственно созданными) водными ландшафтами. Архитектурные приемы, связанные со стихией воды, используются как во внешнем, так и во внутреннем оформлении театров.

На карту мира мы нанесли наиболее известные действующие на сегодняшний день оперные театры на воде (ил. 1).

Самая популярная плавучая сцена в Европе расположена на Боденском озере в Брегенце (Австрия). Здесь вода становится главным сценографическим элементом каждого оперного спектакля, что придает всем постановкам особый смысл [4]. Своеобразное преломление водной стихии выражено также в проекте оперного театра, расположенного в норвежской столице – городе Осло. Театр спроектирован норвежским архитектурным бюро Snoehetta с учетом извилистой береговой линии и преобладанием ледникового рельефа страны, расположенной в северо-западной части европейского континента. «Оперный театр-айсберг» Осло, являющийся «визитной карточкой» и символом города, стоит как ледник на берегу Осло-фьорда. Будучи с трех сторон окружен водой, он идеально вписан в окружающую среду.

Еще один проект архитектурного бюро Snoehetta стал победителем в конкурсе проектов на лучшее предложение здания нового оперного театра в Пусане (Южная Корея). Как сообщается на сайте Novate.Ru, «новый театр будет расположен в порту и, как и оперный театр в Осло, предоставит посетителям возможность прогулок по крыше здания» [3]. Сторона театра, обращенная к морю, спроектирована в виде вздымающейся волны, противоположная сторона подобна глыбе льда. Завершение строительства театра запланировано на 2026 г.

В Южном полушарии также умело используется концепция интеграции водной стихии с оперным театром. Например, архитектурный облик оперного театра морского города Сидней (Австралия) состоит из нескольких круглых и полукруглых площадок, символизирующих парусник и бурные волны.

Однако наибольшее количество оперных театров, архитектурные решения которых связаны с водной стихией, находится в Китае. На август 2024 г. здесь насчитывается около 57 действующих оперных театров, 21 из которых построен у воды. Многие из них, помимо включенности в водные ландшафты, имеют водную символику в своих архитектурных решениях.

Древний Китай постепенно открывался для внешнего мира через постройку водных каналов и использование торговых судов для перевозки товаров, тем самым развивая свою экономику и распространяя свою культуру. Согласно древнекитайскому учению о пяти элементах, вода наряду с другими первоэлементами (металлом, деревом, огнем и землей) является одной из субстанций, составляющих весь мир. Из книги Лао Цзы «Дао дэ цзин» мы можем узнать, что в древнекитайской мысли

вода рассматривалась как символ гибкости, смирения и терпимости [1]. Вода также символизирует круговорот жизни и природы.

Дизайнерские идеи, воплощенные в постройке китайских оперных театров, архитектурные решения которых связаны с водной стихией, можно разделить на четыре группы. В первой из них смысловой основой архитектурной концепции становится сама вода и ее различные состояния (например, Шэньчжэньский оперный театр «Свет моря»; Харбинский Большой театр; Большой театр на канале Янчжоу), во второй – то, что под водой (Национальный центр исполнительских искусств «Жемчужина на воде»; Чжухайский оперный театр «Ракушка “Солнце и Луна”»); Большой театр Тяньцзиня, также использующий символику жемчуга и раковины), в третьей – то, что на воде или над водой (Большой театр Чжэнчжоу, символизирующий «лодку искусства»; Большой театр Чунцина «Стеклянный корабль времени»; Оперный театр Циндао «Голос Феникса», приземлившегося на золотой берег), в четвертой – то, что размещено рядом с водой и находится с ней во взаимодействии (Уханьский театр «Цинтай»¹ на берегу Лунного озера в виде музыкального инструмента гуцинь; Большой театр Гуанчжоу, подобный камню, расположенному на берегу Жемчужной реки; Шеньянский Большой театр, размещенный на берегу реки в виде бриллианта). Стоит отметить выдающийся вклад в эту область знаменитого иракско-британского архитектора Захи Хадид (1950–2016), которая спроектировала Большой театр Гуанчжоу, Большой театр Ухань «Цинтай» и Центр искусств на озере Мейси.

Наиболее значимым театром в Китае является Национальный Большой театр «Жемчужина на воде», построенный в верховье древней реки Юндин и окруженный искусственным незамерзающим озером (ил. 2). Театр был спроектирован французским архитектором Полем Андре. Главный вход во внутренние помещения театра осуществляется через северный подводный променад, размещенный под искусственным озером. В течение дня озеро над ним мерцает, а сквозь стеклянный потолок в солнечном свете проецируется рябь, демонстрирующая гармоничное сочетание воды и света.

Образы воды активно применяются в самом музыкальном содержании современных оперных сочинений: например, в опере «Канал. Баллада реки», написанной известным китайским композитором Цинь

¹ Название театра – «Цинтай» – в переводе с китайского означает «место, где играют на гуцине».

Ином в 2012 г. [2]. Она является первой китайской национальной оперой, поставленной Центром исполнительских искусств «Жемчужина на воде». Лейтмотивом всей оперы становится хор духов реки «Мы – текучие воды канала». Либреттисты антропоморфировали Гранд-канал и представили его в виде группы девушек, одетых в синие и зеленые одежды. Основная роль духов реки – с одной стороны, создание атмосферы канала, с другой – комментирование сюжета, его продвижение, а также объяснение внутренних переживаний героев.

Подводя предварительные итоги рассмотрения современных оперных театров в их взаимодействии со стихией воды и в контексте ландшафта и архитектуры, можно отметить следующее:

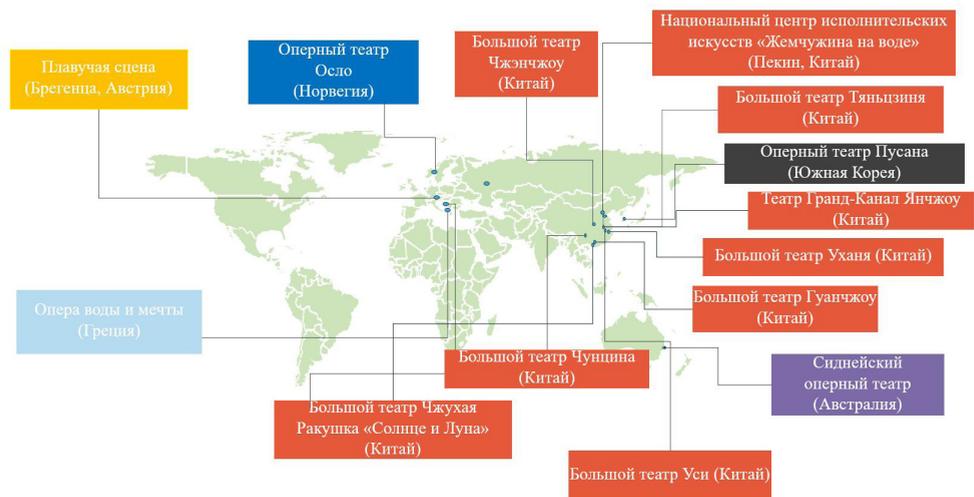
1) Использование образов природы (в частности стихии воды) как основы для архитектурных решений оперных театров стало характерной тенденцией для современной архитектуры, и эта тенденция наиболее заметна в Китае, где оперные театры не только строятся на воде, но и включают образы воды в дизайн экстерьера и интерьера.

2) Строительство современных оперных театров с использованием водной тематики отражает то значение, которое китайский народ придает воде как одному из пяти первоэлементов.

3) Атмосфера, создаваемая архитекторами оперных театров, дизайн которых связан с водой в качестве основного элемента, способствует интеграции режиссеров и композиторов в архитектурную среду в плане музыкальных композиций и декораций.

Литература

1. *Лао-Цзы*. Дао дэ цзин: Трактат о пути и доблести / Лао-Цзы; [Пер. с кит. Г. А. Ткаченко. Предисл., прим. и слов. Г. А. Ткаченко Федер. прогр. книгоизд. России]. М.: Мысль, 2001. URL: https://drevlit.ru/docs/kitay/I/Lao_tsy/text1.php?ysclid=lk2pkllh1o355220208
2. *Чжан Ю.* «Канал. Баллада реки» Инь Цинь – большая китайская опера: жанровые особенности // Европейский журнал искусствоведения и культурологии. 2020. № 3. С. 56–61. DOI 10.29013/EJA-20-3-56-61. EDN IYZZQH.
3. Busan Opera House Competition – проект-победитель от норвежских архитекторов. URL: <https://novate.ru/blogs/221012/21745/?ysclid=lklg9419re477497695> (дата обращения: 10.09.2024).
4. *Цзэн Ч.* Брегенцкий фестиваль: Мировое чудо в маленьком городе // Опера. 2022. № 10. С. 68–75; на китайском яз.



Ил. 1. Карта с наиболее известными современными оперными театрами на воде



Ил. 2. Национальный центр исполнительских искусств «Жемчужина на воде» (Пекин). Архитектор Поль Андре.
 URL: <https://www.klook.com/ru/activity/4123-national-centre-performing-arts-tickets-beijing/> (дата обращения: 10.09.2024)

Ван Хуэй

– искусствовед, доцент, начальник отдела международных связей Харбинской консерватории музыки (Харбин, Китайская Народная Республика).
wanghui@hrbcm.edu.cn

Wang Hui

– art historian, Associated professor, Director of International Affairs department, Harbin Conservatory of Music (Harbin, People's Republic of China).
wanghui@hrbcm.edu.cn

Museums in the Cultural Space of the Chinese City: New Forms of Culture

The author offers his concept of a museum in the cultural space of a Chinese city. The basis of the museum as a space of cultural meanings is: collection, interaction with the local landscape, its routes, traditions, crafts. This is how the organic integration of local culture into the multidisciplinary model of the museum's work arises. An important role is also played by the museum's participation in public life, adaptation to the new needs of the urban population, the ability to create a vivid thematic policy and appropriate cultural propaganda that fosters cultural feelings.

Музеи в культурном пространстве китайского города: новые формы культуры

Музеи являются важной частью современной китайской культуры, оказывая положительное влияние на градостроение и духовное пространство городов. В последние годы в Китае возникло большое количество негосударственных музеев, музейная система становится все более совершенной, обогащая социально-культурную жизнь страны, придавая жизненную силу современному городу, служа развитию местной культуры и играя активную роль в созидании духовной цивилизации.

Согласно статистическим данным Государственного управления культурных реликвий, по состоянию на 2018 г. в Китае зарегистрировано 5164 музея, количество негосударственных музеев – 1398, что составляет 27,07%. В последние годы, хотя негосударственные музеи по-прежнему имеют проблемы с управлением, финансированием, а так-

же с талантливыми кадрами, они, с постепенным ослаблением государственной политики, добились больших успехов.

Негосударственные музеи тесно связаны с местной культурой. Их создание должно быть основано, прежде всего, на местных традициях Китая – на исследовании археологических и этнографических данных. Они должны служить сохранению наследия местной культуры, ее возрождению, соответствовать менталитету и культурным потребностям местных жителей. Существование подобных музеев оказывает положительное влияние на развитие регионов, создавая благоприятную местную культурную среду, содействуя социальной гармонии.

Основу музея как пространства смыслов культуры составляют: коллекция, взаимодействие с местным ландшафтом, его маршрутами, традициями, ремеслами. Так возникает органическая интеграция местной культуры в многопрофильную модель работы музея. Немаловажную роль также играют участие музея в общественной жизни, адаптация к новым потребностям городского населения, умение создать яркую тематическую политику и соответствующую культурную пропаганду, воспитывающую эстетические чувства.

Негосударственные музеи могут стать пространством возрождения местной культуры, которая сама по себе является ценным достоянием, оставленным как предками-землевладельцам, так и горожанами. Построение негосударственных музеев с «местным характером» в качестве культурного базиса города, объединение в пространстве музея выставок, лекций, исследований, производства (ремесел), интеграция развития строительства и эксплуатации музеев может играть позитивную и уникальную роль в возрождении и созидании национальной культуры, в возрождении села. Строительство и развитие негосударственных музеев должно быть поставлено в контекст исторической динамики местной культуры, что позволит постепенно восстанавливать ее жизнеспособность посредством тематических выставок.

Негосударственный музей в будущем мыслится не просто как учреждение, занимающееся собиранием и охраной экспонатов, а как новый многоаспектный комплекс для людей, желающих почувствовать культуру, получить эстетический опыт, с пользой для себя и семьи провести досуг. Всё это обогащает культурную жизнь города. Наличие высококачественных и многомерных выставок, практика «местная культура + павильоны культурных бригад» дадут глубокую интеграцию с городской культурой и развитие последней.

Культурная, экономическая и экологическая ценность построения подобных музеев в конечном итоге сформирует новую культурную

ценностную ориентацию народа. Дальнейшее совершенствование негосударственных музейных служб, применение новейших достижений науки и техники превратит первоначальное культурное учреждение в комплекс, где культурно-выставочная индустрия и городская жизнь, творческая индустрия, досуг и путешествия интегрированы и развиваются в системе культурного и экономического развития современного градостроительства.

Местная самобытность негосударственных музеев является основной базой для интеграции местной культуры в общее культурное пространство. Эти музеи должны иметь свою миссию и осознавать свою ответственность, уметь строить себя своими собственными усилиями, исследовать новые пути развития в соответствии с эпохой, предлагать и осуществлять свое собственное развитие.

В будущем негосударственные музеи должны перейти от формы учреждений, которые защищают и сохраняют коллекцию экспонатов, к новой форме функциональных мест, сочетающих в себе превосходную традиционную культуру с местной современной культурой и городской цивилизацией, т. е. образовать *новые формы культуры*.

Ararat Владимирович Агасян

– искусствовед, доктор искусствоведения, профессор, член-корреспондент Национальной академии наук Республики Армения (НАН РА), научный руководитель Института искусств НАН РА, заведующий отделом искусства армянской диаспоры и международных связей Института искусств НАН РА, член Союза художников Армении, Заслуженный деятель искусства Армении, лауреат Государственной премии Армении (Ереван, Армения). instart@sci.am

Ararat Agasyan

– art critic, D.Sc. (Art History), Professor, corresponding member of NAS RA, scientific director, Institute of Arts, National Academy of science, Republic of Armenia, Head, Department of Art, Armenian Diaspora and International Relations, Institute of Arts NAS RA, Honored artist of Armenia, member, Union of Artist, Laureate, State Prize of Armenia (Yerevan, Armenia). instart@sci.am

About «Painting in Space» by Ervand Kochar

The article is devoted to the outstanding Armenian artist, chart and sculptor Ervand Kochar (1899–1979). Author analyzes a series of works, combined under the title «Painting in Space», in which the artist made the attempt to break the usual ideas about specific of painting and its borders of expressive possibilities.

О «Живописи в пространстве» Ерванда Кочара

В богатом и разнообразном творческом наследии Народного художника СССР, выдающегося армянского живописца, графика и скульптора Ерванда Кочара (1899–1979) особое место занимают произведения, созданные им в 1920-х – начале 1930-х гг., в период его пребывания в Париже, где молодой уроженец Тифлиса обосновался в 1923 г. и оставался до 1936 г., когда принял решение вернуться в СССР.

Первые два-три года по приезде в Париж Кочар приглядывался к происходящему и постепенно осваивался. Он прекрасно понимал, что

получить здесь признание непросто, что для этого необходимы не только упорный, изматывающий труд, но и умение наладить нужные связи, быть на виду у художественных критиков и дельцов от искусства, примелькаться, понравиться им. Врожденный дар творчества и завидная работоспособность, а также упрямый характер, настойчивость и амбициозность всегда отличали Кочара, но и в чисто практической, деловой хватке отказать ему было трудно. Он быстро сумел адаптироваться к незнакомой художественной среде, преодолеть языковой и психологический барьер, обзавестись приличной мастерской. В течение 1923–1925 гг. работы его экспонировались на Осеннем Салоне, Салоне Независимых, выставке Ученого Общества, Международной выставке современного искусства, а 28 октября 1926 г. в парижской галерее «Весна священная» («Le Sacre du Printemps») состоялась его первая персональная выставка.

К тому времени Кочар уже создал целый ряд замечательных картин на восточную тему – таких, как «Толстушка за туалетом» («Пышка», 1923), «Гурия» (1925), «Гурия с плодами», «Девушка с яблоком», «Восточные женщины» (все – 1926) и другие, а также два подлинных живописных шедевра – крупные по формату аллегорические композиции «Видение» (1924) и «Семья. Поколения» (1925), в которых художник обратился к библейским мотивам и дал им весьма своеобразную интерпретацию.

Перечисленные работы Кочара не могли пройти незамеченными и вскоре привлекли к себе внимание французских критиков. Художник и сам время от времени выступал в печати, разъясняя содержательный смысл своего искусства. Однако подлинное признание пришло к нему лишь после его второй персональной выставки, устроенной в парижской галерее «Ван Леер» («Van Leer») в ноябре 1928 г. под интригующей вывеской «Живопись в пространстве» («La peinture dans l'espace»). Именно с этим названием и вошли в историю новейшего изобразительного искусства произведения Кочара, в которых предпринималась попытка сломать привычные представления о специфике живописи и границах ее выразительных возможностей.

Первые образцы «Живописи в пространстве» появились в 1925 г., и вплоть до возвращения художника на родину эта оригинальная художественная концепция определяла характер и направление творческих поисков мастера. Поначалу Кочар ставил перед собой чисто формальные задачи, преследуя цель во что бы то ни стало вывести живопись из двухмерной, плоскостной системы координат и ввести ее в третье, пространственное измерение. Он хотел решить эту проблему в принципе, доказать практическую осуществимость идеи, а потому не придавал особого значения собственно изобразительной, образно-тематической

стороне произведений, оставляя их в большинстве случаев без названий. Ранние опыты его «Живописи в пространстве» пока еще не отличаются разнообразием мотивов или сколько-нибудь развитым сюжетом, что можно встретить, к примеру, в пространственных композициях Кочара 1960-х – 1970-х гг. В отличие от последних, здесь мы имеем дело в основном с объемными формами из дерева, поверхность которых покрыта живописью с изображением одной или двух обнаженных фигур.

Расписанные масляными красками деревянные композиции художника – это род раскрашенной, полихромной скульптуры, где живопись вынуждена играть второстепенную, подчиненную роль, довольствуясь «одушевлением» заранее навязанного ей морфопластического объема. Между тем как целью Кочара, его творческой сверхзадачей, была сугубо живописная организация пространства. Чтобы справиться с этой задачей, ему необходимо было полностью отказаться от скульптурной основы. Именно так и поступает художник вскоре. Заменяя дерево другими материалами – медью, медными сплавами (латунь, мельхиор) и частично стеклом, а позже, умело используя широкий диапазон их физических свойств – таких, как гибкость, податливость, ковкость, прозрачность, – он освобождает свои произведения от рудиментов круглой, объемной скульптуры, увеличивает размеры работ и разворачивает их в пространстве. То, что невозможно было осуществить на основе деревянных объемов, стало возможным на основе тонких листов из металла, легко принимающих самую различную конфигурацию – от строго геометрических плоскостей до вычурно выгнутых и даже витых, спиралевидных форм. Отныне живопись Кочара сама определяет свое «жизненное пространство»: свободно перетекая с одной поверхности на другую, она выбирает направления и устанавливает пределы своего пространственного развития по собственному усмотрению.

Большое значение художник придавал долговечности, стойкости своих живописных конструкций, предпочитая материалы устойчивые к механическим нагрузкам, коррозии в воздухе и в воде, и используя специальный состав эмалевых красок, которые не разрушались под воздействием дождя и холода. Отсюда следует, что Кочар предполагал устанавливать образцы своей «Живописи в пространстве» не только в закрытых помещениях, но и на открытом воздухе.

Понятно, что «Живопись в пространстве» принципиально отличалась от обычной станковой картины. Последняя «привязывала» зрителя к строго фронтальной, единственно выгодной для ее восприятия точке зрения, в то время как новая, трехмерная живопись вступала с ним в динамичный контакт, побуждая его передвигаться вокруг, рассматривать

произведение не просто с определенной дистанции, но и в движении, а значит – во временном измерении. Лишь позже, в аналогичных композициях 1960-х и 1970-х гг., учитывая творческий опыт мастеров так называемой *кинетической скульптуры*, Кочар стал применять электрический двигатель (мобиль), при помощи которого конструкции обретали подвижность и сами разворачивались перед зрителем.

Гэ Цзюньбай

– искусствовед, аспирант 3 курса сектора актуальных проблем современной художественной культуры Российского института истории искусств (г. Чанчжоу, провинция Цзянсу, Китайская Народная Республика) 736946757@qq.com

Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор Е. П. Яковлева

Ge Junbai

– art historian, postgraduate, Department for Actual Problems of Contemporary Art Culture, Russian Institute for the History of the Arts (Changzhou, Jiangsu Province, People's Republic of China). 736946757@qq.com

Scientific supervisor: Prof. E. Yakovleva D.Sc. (Art History)

The Diversity of Rural Themes in 20th century Russian Painting (Based on the Russian State Museum's Collection)

This report represents a significant part of the future dissertation research. It uses the example of works by Russian, Soviet and post-Soviet artists of different directions and trends in 20th-century art, concentrated in the State Russian Museum. It studies the genre typology of rural-themed works in depth. The peculiarity of their formative formation is characterised in terms of the concept of spatial and temporal structure of visual art and the authors' spiritual and moral aspirations. This is an important point for further multidimensional comparative study: «Themes of rural work in Soviet and Chinese realistic painting of the second half of the twentieth century».

Многоликость сельской темы в русской живописи XX столетия (по материалам собрания Государственного Русского музея)

Тема сельского труда в изобразительном искусстве издавна привлекает внимание художников и искусствоведов разных стран. Являясь визуальным источником происходивших событий, внешнего облика людей разных эпох, их труда и занятий, она дает возможность на материале исследования временных аспектов живописи раскрыть философскую глубину проблематики единства человека и родной земли, актуализировать

проблемы общества как взаимодействия людей друг с другом и человека с миром природы и искусств, а пространственно-временной анализ исследуемых произведений позволяет рассмотреть их с точки зрения совершенствования формы.

Доклад подготовлен на материале изученных автором фондов и экспозиции Государственного Русского музея, дающих «зримое представление о преемственности художественных традиций в творчестве мастеров разных поколений, о многообразии индивидуальностей в современном искусстве» [10: 267].

Сельская тема нашла воплощение практически во всех видах русского искусства XX столетия, а с довоенных и послевоенных, 1950-х гг., стала ключевой в советской живописи «социалистического реализма» и «сурового стиля», о чем наглядно свидетельствуют произведения из огромного собрания Государственного Русского музея¹. При этом раскрывалась сельская тема всегда по-разному, в зависимости от социально-исторического контекста, неизменно отличаясь широтой жанрового и стилистического многообразия: от реализма – к искусству авангарда, нонконформизму и искусству новейших течений. Тем актуальнее представляется ее рассмотрение в будущей диссертации: на протяжении одного исторического периода – второй половины XX столетия и в двух разных странах – России и Советском Союзе, с одной стороны, и Китае и Китайской Народной Республике, с другой, где китайская реалистическая живопись, будучи вторичной по отношению к русской и советской, обладает, тем не менее, собственными традиционными философскими и эстетическими основаниями.

Автор анализирует жанровую природу произведений на сельскую тему, осмысляет и описывает *жанровую хронотипологию*, представляющую собой, согласно концепции петербургского искусствоведа Нонны Александровны Яковлевой, «частный случай общей динамической системы», посредством которой «неисчислимо множество созданных человечеством произведений искусства может быть описано как развивающаяся художественная целостность» [37: 741]. Именно Н. А. Яковлева открыла и на материале русской живописи впервые исследовала эту систему [37, 38, 39], положив в ее основу жанр «как тип художественного

¹ На 1 января 2015 г. в Государственном Русском музее насчитывалось свыше четырехсот тысяч единиц хранения, отражающих реальную историю развития художественного процесса – от начала второго тысячелетия н. э. до наших дней, что позволяет определить уникальность музейной коллекции «не только широтой хронологических рамок, <...> но и тем, что в ней представлены практически все виды и жанры изобразительного искусства» [10: 7].

образа произведения, носителем которого он выступает». Наше исследование подтверждает гипотезу Н. А. Яковлевой о том, что *«жанр, как основная типология, включает фактор времени» – единственной реалии искусства, описанной как динамическая целостность.*

Опираясь на основные жанры в изобразительном искусстве, приведем примеры выявленной нами жанровой хронотипологии сельской темы. Она включает множество произведений разных авторов, в которых раскрывается целый круг тем и подтем и художественных образов, таких, как «образ Родины», «семейные ценности», «человеческие отношения», темы «молодости, радости жизни», «целины», особенностей «колхозно-совхозной и дачной жизни».

Жанровая хронотипология сельской темы объединяет также разнообразие сельских пейзажей, поэтические образы природы. Пейзажно-жанровые композиции нередко изображают конкретные места в географии царской и современной России и бывшего Советского Союза, передавая в них состояние природы и времен года. Отражая своеобразие труда сельских жителей, типология включает также собирательные образы известных деятелей науки и передовиков производства, а также портретные образы сельских тружеников – мужчин, женщин, детей. Жанровая хронотипология сельской темы охватывает также «картины военно-революционной тематики», «экстремальные ситуации», такие как пожар, смерть человека и «гулянья и праздники». Нашли свое место в этой типологии также заграничные впечатления русских и советских художников о сельской местности и сельских жителях других стран и такие блоки, как «пейзажи с животными» и «пейзажи и натюрморты».

«Жанровая типологическая система» Н. А. Яковлевой позволила проанализировать и обобщить огромный и многообразный художественный материал, насчитывающий несколько сотен произведений сельской тематики из собрания Государственного Русского музея, и на этом примере, объединившем разные жанры и поджанры, художественные направления и течения в искусстве XX столетия, исследовать сельскую тему, охарактеризовав ее типологию и особенности формообразования в соответствии с концепцией пространственно-временной структуры произведений изобразительного искусства и значимостью заложенных в нее духовно-нравственных устремлений авторов.

Опираясь на теоретическую модель жанровой хронотипологии Н. А. Яковлевой, включающую систему параметров (или координат) для изучения визуализации образной многоликости сельской тематики в русской живописи, нам удалось рассмотреть и проанализировать особенности каждого из основных этапов ее развития. Так, в обширном

по составу разделе дореволюционной живописи начала XX в., отразившем эстетические идеалы и мироощущение людей данного периода, – выявить основные черты всех направлений и крупнейших творческих объединений того времени – в искусстве передвижников, академистов, представителей «Мира искусства» и «Союза русских художников», участников выставок «Голубой розы», «Союза молодежи», «Бубнового валета», «Круга художников», а также новейших течений 1910-х гг.

В начале XX в. продолжали создавать свои произведения русские художники академической, реалистической школы – художники-передвижники [1, 40] и представители самых разных художественных направлений и течений, в том числе мастера русского авангарда [22], а с 1930-х гг. вышли на «художественную сцену» мастера соцреализма [2, 10, 11, 19], в 1960-е гг. – представители «сурового стиля» [5, 13, 14, 29–32]. В начале XX в. свои полотна на сельскую тему создавали М. А. Врубель, Н. К. Рерих, И. Я. Билибин, К. А. Сомов, К. А. Коровин, А. Я. Головин, Н. С. Гончарова, М. Ф. Ларионов, П. Н. Филонов, К. С. Малевич и многие другие живописцы [11, 12, 17, 21, 23, 24, 25], анализ творчества которых нашел отражение в тексте доклада.

Многочисленные примеры произведений из собрания Государственного Русского музея позволили автору также проанализировать состав и формирование коллекций, включающих произведения сельской тематики, и охарактеризовать их жанровую типологию.

Литература

1. Булгаков Ф. И. Наши художники (живописцы, скульпторы, мозаичисты, граверы и медальеры) на академических выставках последнего 25-летия: биогр., портр. художников и снимки с их произведений: в 2 т. СПб.: тип. А. С. Суворина, 1890. Т. 1: 1889. 234 с.: ил.; Т. 2: 298 с.: ил.
2. Ванслов В. В. О реализме социалистической эпохи. М.: Изобр. искусство, 1982. 108 с.
3. Владимир Издебский и его «салоны»: [альбом] / Гос. Рус. музей; Галерея Моск. центра искусств; [авт. ст.: Е. Петрова, В. Круглов; авт. вступ. ст.: Е. Петрова]. СПб.: Palace editions, [2003]. 83 с.: ил.
4. Власова Р. И. Русское театральное-декорационное искусство: из наследия петербургских мастеров. Л.: Художник РСФСР, 1984. 196 с.: ил.
5. Время перемен: искусство 1960–1985 в Советском Союзе / Государственный Русский музей при участии Фонда культуры «Екатерина»; авт.-сост. каталога и биографий В. Беляева [и др.]. СПб: Palas Editions, 2006. 415 с.: ил.
6. Выставка картин и рисунков русских художников начала XX века из собрания Ф. Ф. Нотгафта: каталог. Л.: Изд. Эрмитажа, 1962. 20, [2], [2] с., 18 л. ил.
7. Государственный Русский музей. Из собрания Б. Н. Окунева. Русское и советское искусство. Дар семьи коллекционера Государственному Русскому му-

- зею: Каталог выставки / авт. вст. ст. Е. В. Баснер. Л.: ГРМ, 1986. 84 с.
8. Государственный Русский музей. Выставка новых поступлений. Советская живопись. Новые поступления (1977–1987): Каталог выставки. Л., 1990. 111 с., ил.
9. Государственный Русский музей. Выставка новых поступлений. Живопись второй половины XIX – начала XX века. Новые поступления (1977–1987): Каталог выставки. Л., 1989. 16 с., ил.
10. Государственный Русский музей: Коллекции живописи, скульптуры, графики, декоративно-прикладного искусства XII–XX веков: Альбом / В. А. Гусев, Е. В. Баснер, В. Ф. Круглов, А. Ф. Дмитренко, С. В. Любимцев и др. М.: Советский художник, 1991. 367 с., ил.
11. Государственный Русский музей. Живопись XVIII – начало XX века: Каталог. Л.: Аврора; Искусство, 1980. 447 с., ил.
12. Государственный Русский музей. Живопись 1920 – 1930 / Вступ. ст. М. Ю. Герман; науч. ред. В. А. Ляняшин. М.: Советский художник; Нью-Йорк: Харри и Эйбрамс, 1988. 255 с., ил.
13. Государственный Русский музей. Живопись первой половины XX века (А – В): Каталог. СПб: Palace Editions, 1997. Т. 8. 142 с., ил.
14. Государственный Русский музей. Живопись первой половины XX века (Г – И): Каталог. СПб: Palace Editions, 2000. Т. 9. 152 с., ил.
15. Государственный Русский музей. Коллекция петербургских собирателей братьев Ржевских / Вступ. слово – В. А. Гусев; Кратко об истории нашего собирательства И. А. Ржевский; Каталог – И. А. и Я. А. Ржевские. СПб: Palace Editions, 2000. 368 с., ил.
16. *Грачева С. М.* Современное петербургское академическое изобразительное искусство. Традиции, состояние и тренды развития. М.: БуксМАрт, 2019. 368 с: ил.
17. Земля и люди: Альбом репродукций / Вст. ст., сост. Е. В. Можуховская. – Л.: Художник РСФСР, 1982. 191 с., ил.
18. Золотой век художественных объединений в России и СССР (1820 – 1932): Справочник / авт.-сост. Д. Я. Северюхин, О. Л. Лейкинд. СПб.: Изд-во Чернышева, 1992 (1993). 400 с.
19. *Иванов С.* Неизвестный соцреализм. Ленинградская школа: Альбом. СПб.: Изд-во «НП-Принт», 2007. 450 с., ил.
20. *Иванов С. В.* Ленинградская школа живописи. Очерки истории. СПб.: Галерея АРКА, 2019. 448 с., ил.
21. Крестьянский мир в русском искусстве / Гос. Русский музей; [авт. ст.: Ю. Алексеев и др.]: Альбом. СПб.: Palace Editions, 2005. 278 с.: 308 цв. ил. 26 ч.-б. фотогр.; рус. и англ. яз.
22. *Крусанов А. В.* Русский авангард: 1907–1932 (исторический обзор) В 3 т. Т. 1 Боевое десятилетие. М.: НЛЮ, 2010. Кн. 1. 784 с.; Кн. 2. 1104 с.
23. Люди земли советской. Живопись советских художников 1960–1980-х годов: Альбом / Авт. ст. и сост. В. А. Ляняшин. Л.: Аврора. 1986. 188 с.
24. Русский музей представляет: Объединение «Круг художников». 1926–1932 / Сост. О. Н. Шихирева. СПб: Palace Editions, 2007. 184 с.; 290 цв. ил., 2 цв. и

57 ч/б фото.

25. [Поликарпов В. П.]. Союз искусства и труда: Люди труда в советском изобразительном искусстве / [Авт.-сост. В. П. Поликарпов]. М.: Советский художник, 1982. 367, [9] с., ил.

26. Россия: Хроника основных событий, IX–XX века / Отв. сост. Афиани В. Ю. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2002. 896 с.

27. Русский музей представляет: Из коллекции Г. М. Левитина. К 110-летию Русского музея / Альманах. Вып. 196: авт. ст. Н. Козырева. СПб: Palace Editions-Graficart, 2008. 96 с., ил.

28. Русский музей представляет: Коллекции и коллекционеры / Альманах. Вып. 253. СПб.: Palace Editions, 2009. Т. 275 с., ил.

29. Русский музей представляет: Живопись первой половины XX века (К): Каталог / Альманах. Вып. 226. СПб: Palace Editions, 2011. Т. 10 144 с., ил.

30. Русский музей представляет: Живопись первой половины XX века (Л – М): Каталог / Альманах. Вып. 331. СПб: Palace Editions, 2011. Т. 11. 176 с., ил.

31. Русский музей представляет: Живопись первой половины XX века (Н – Р) : Каталог / Альманах. Вып. 404. СПб: Palace Editions, 2013. Т. 12. 288 с., ил.

32. Русский музей представляет: Живопись первой половины XX века (С - Я): Каталог / Альманах. Вып. 463. СПб: Palace Editions, 2015. Т. 13. 264 с., ил.

33. Русский музей представляет: Русский музей. Новые поступления. 1998–2014 / Альманах. Вып. 451; авт. ст. А. Д. Боровский, Г. К. Кречина, А. Б. Любимова, А. Г. Низамутдинова, О. Туркина и др. СПб: Palace Editions, 2015. 191 с., ил.

34. Русский музей представляет: Паоло Трубецкой. К 150-летию со дня рождения / Альманах. Вып. 485: авт. ст., сост. каталога и краткой летописи жизни и творчества – Е. Карпова. СПб: Palace Editions, 2016. 83 с., ил.

35. Русский музей представляет: Александр III. Император и коллекционер. К 175-летию со дня рождения : [альбом] / Альманах. Вып. 541; авт. ст. Ю. Демиденко, Е. Карпова, П. Климов, М. Меньшикова, И. Панченко, Н. Соломатина, Ю. Солонович, Е. Шилова. СПб.: Palace Editions, 2019. 204 с., ил.

36. Русский музей представляет: Русский Париж 1910–1960 гг. / Альманах. Вып. 35. СПб.: Palace Editions, 2003. 352 с.; 348 цв. и 168 ч/б ил.

37. Яковлева Н. А. Жанровая хронотипология: базовая теоретическая модель и ее познавательный потенциал // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. ст. Вып. 6 / Под ред. А. В. Захаровой, С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. СПб.: НП-Принт, 2016. С. 741–751. <http://dx.doi.org/10.18688/aa166-10-81> (дата обращения: 01.09.2024)

38. Яковлева Н. А. Система жанров русской реалистической живописи XIX века. Автореф. дис. ... доктора искусствоведения. Л., 1989. 50 с.

39. Яковлева Н. А. Реализм в русской живописи: история жанровой системы. М.: Белый город, 2007. 584 с., ил.

40. 225 лет Академии художеств СССР: Каталог выставки. 2-е изд., испр. и доп. / Ред.-сост. И. А. Бартенев и др. М.: Изобр. искусство, 1985. Т. 1 (1757–1917). 600 с.

Абдулазиз Тельманович Хасанов

– музыковед, доцент кафедры композиторства, бастакорства и общего фортепиано, Институт узбекского национального музыкального искусства им. Юнуса Раджаби (Ташкент, Узбекистан)
aziz23831@gmail.com

Abdulaziz Hasanov

– musicologist, Associate Professor, Department of Composing, Bastakorstvo and General Piano, Institute of Uzbek National Musical Art named after Yunus Rajabi (Tashkent, Uzbekistan). aziz23831@gmail.com

Mussorgsky Through the Prism of Modernity: The Path of Adaptation and Interpretation

This article is devoted to the analysis of the works of Modest Petrovich Mussorgsky from the point of view of modern composers and arrangers. The issues of preserving the authenticity of musical material and the possibility of its adaptation using modern technologies such as electronic instruments, synthesizers and multi-channel sound systems are being investigated. Special attention is paid to the problems of interpreting Mussorgsky's original harmonic solutions, as well as his experiments with timbres and textures. The article examines examples of modern interpretations of Mussorgsky's works, analyzes the approaches of such composers as Dmitry Kurlandsky, Esa-Pekka Salonen and Olga Reiter. The research highlights the issues of interaction between tradition and innovative methods in the interpretation of classical music of the XXI century.

Мусоргский сквозь призму современности: путь адаптации и интерпретации

Прошло время писаний на досуге:
всего себя подай людям –
вот что теперь надо в искусстве.

Модест Мусоргский

Модест Петрович Мусоргский – один из величайших новаторов русской музыки XIX в., чьи эксперименты и смелость в композиторском искусстве продолжают вдохновлять музыкантов, композиторов и аранжировщиков по всему миру. Его яркий, экспрессивный стиль, смелые

гармонические решения и резкие ритмические структуры не только разрушали привычные музыкальные нормы своего времени, но и заложили фундамент для новых направлений в музыкальной драматургии. Произведения Мусоргского предвосхитили многие тенденции музыкального искусства XX и XXI вв., оказав глубокое влияние на композиторов, стремившихся раздвигать границы классической музыки.

Мусоргский, как композитор, значительно опередил свое время, что привело к тому, что многие его произведения после его смерти подверглись переработке и адаптации другими композиторами. Сегодня перед музыкантами XXI в. встает сложная задача: как сохранить оригинальный замысел и уникальный стиль Мусоргского, адаптируя его произведения к современным музыкальным и технологическим реалиям. Это вопрос, который требует не просто технической адаптации, но и глубокого понимания творческого метода композитора, а также творческого осмысления его идей в контексте новых музыкальных инструментов и технологий.

Для современного композитора-аранжировщика интерпретация музыки Мусоргского — это не просто вопрос сохранения аутентичности. Это вызов, который требует переосмысления его музыкальных идей через призму современных инструментов, электронных средств и оркестровых технологий. Мусоргский, будучи одним из ключевых представителей «Могучей кучки», использовал инновационные для своего времени гармонические решения, смелые диссонансы, резкие контрасты в динамике и свободные ритмы, что делало его музыку особенно экспрессивной. Современным аранжировщикам важно не просто повторить эти приемы, но и найти способы их адаптации и раскрытия в контексте современной музыкальной культуры и восприятия.

Многие известные произведения Мусоргского, такие как опера «Борис Годунов» и сюита «Картинки с выставки», обрели мировую известность благодаря оркестровкам Николая Римского-Корсакова и Мориса Равеля. Их переложения придали музыке Мусоргского дополнительную оркестровую пышность и академичность, однако они также смягчили многие резкие и драматические углы, характерные для оригинальных версий. Это вызвало споры среди музыковедов и музыкантов, которые утверждали, что авторские версии произведений Мусоргского более полно отражают замысел композитора. Современные аранжировщики сталкиваются с дилеммой: стоит ли придерживаться адаптированных версий, которые уже стали каноническими, или же вернуться к оригиналу, сохраняя его внутреннюю силу, резкость и экспрессию? С другой стороны, новые технологии предоставляют аранжировщикам возмож-

ности, которые были недоступны в XIX в. Современные цифровые синтезаторы, библиотеки семплов и программы для оркестровки, такие как Vienna Symphonic Library, открывают новые горизонты для интерпретации произведений Мусоргского, позволяя сохранить их гармоническое богатство и драматизм, одновременно добавляя новые выразительные средства. Таким образом, современные технологии становятся не только инструментом для достижения художественных целей, но и способом глубже понять музыкальные идеи композитора.

Мусоргский также был известен своими новаторскими подходами к использованию тембров. В своих произведениях он часто экспериментировал с необычными сочетаниями инструментов, что позволяло ему создавать уникальные звуковые эффекты. Например, в опере «Хованщина» оркестр наполняется густыми, насыщенными звуковыми слоями, что придает музыке драматизм и глубину. Современные аранжировщики могут развить эти идеи, добавив к традиционному оркестру электронные инструменты, синтезаторы и другие звуковые эффекты, которые позволят создать более объемное и насыщенное звуковое пространство. Такие приемы могут значительно усилить заложенный Мусоргским драматический эффект, делая его произведения еще более впечатляющими и эмоционально насыщенными.

Одним из важнейших элементов музыки Мусоргского была работа с фактурой. Он часто использовал многослойные текстуры, в которых ритмы, динамика и мелодические линии переплетались, создавая сложные полифонические структуры. В XXI в. эти элементы можно усилить за счет многоканальной записи, пространственных звуковых эффектов и других современных технологий, которые позволяют аранжировщикам создать многомерное звуковое пространство. Это делает возможным более глубокое и объемное звучание произведений Мусоргского, сохраняя их внутреннюю гармонию и целостность.

Отдельного внимания заслуживают гармонические эксперименты Мусоргского. Он смело использовал нестандартные аккорды, диссонансы и другие гармонические приемы, разрушая привычные тональные рамки и создавая яркие эмоциональные акценты. Эти эксперименты предвосхитили многие позднейшие музыкальные направления, включая микротональную музыку XX в. Современные аранжировщики могут развивать эти идеи, добавляя в произведения Мусоргского микротональные переходы, нестандартные интервалы и другие гармонические элементы, которые подчеркивают эмоциональную глубину музыки и создают новые, оригинальные звучания. Это открывает пространство для творче-

ских решений, которые позволяют сохранить дух музыки Мусоргского, одновременно обогащая ее новыми оттенками и красками.

Русская народная музыка также играла важную роль в творчестве Мусоргского. В его произведениях часто можно услышать отголоски русских народных песен, модалные структуры и другие элементы, характерные для русской музыкальной традиции. Эти влияния особенно заметны в таких произведениях, как «Картинки с выставки», где народные мотивы вплетены в музыкальный язык Мусоргского, создавая уникальные звуковые образы. Современные композиторы могут адаптировать эти элементы, используя новые музыкальные лады, альтернативные строи и микротональные эффекты, что позволяет создать новые звуковые пространства, сохраняя при этом связь с традицией. Такие подходы открывают новые возможности для интерпретации произведений Мусоргского, добавляя им актуальность в контексте современной музыкальной культуры.

Современные технологии также предоставляют новые перспективы для пространственной оркестровки произведений Мусоргского. Например, опера «Борис Годунов» может быть исполнена с использованием технологий объемного звука и пространственных эффектов, создающих полное погружение слушателя в музыкальное действие. Технология Dolby Atmos и другие системы многоканального звука позволяют не просто воспроизводить музыку, а буквально окружить ею слушателя, создавая уникальные аудиовизуальные впечатления. Это открывает новые горизонты для интерпретации классической музыки, делая ее более актуальной и увлекательной для современного слушателя.

Таким образом, для современных композиторов и аранжировщиков работа с музыкой Мусоргского представляет собой уникальную возможность сочетать традиционные музыкальные ценности с новейшими технологиями. Это не просто вопрос сохранения исторической подлинности, но и вызов, который требует глубокого осмысления творческих идей композитора и поиска новых путей их раскрытия в условиях современного музыкального искусства. Сочетание глубокого понимания творческого метода Мусоргского с использованием современных технологий позволяет создать оригинальные интерпретации, которые, с одной стороны, сохраняют дух композитора, а с другой – делают его музыку доступной и актуальной для слушателя XXI века.

В этом контексте особенно важно понимать, что работа с музыкой Мусоргского не сводится к простой реконструкции. Это процесс творческого взаимодействия с наследием великого композитора, который требует не только технического мастерства, но и глубокого понимания его

музыкальных идей. Современные аранжировщики, композиторы и музыканты сталкиваются с задачей, требующей смелости и новаторства, – тех же качеств, которые определяли творчество самого Мусоргского.

Работа с наследием М. П. Мусоргского в XXI в. представляет собой сложный и многослойный процесс, требующий не только глубокой музыкальной и технической компетенции, но и чувствительности к культурным контекстам, в которых создавались его произведения. Сегодня перед современными музыкантами, аранжировщиками и композиторами стоит задача не просто сохранить подлинный замысел композитора, но и адаптировать его к реалиям современного музыкального мира, где технологические и художественные возможности значительно расширились по сравнению с эпохой Мусоргского.

Актуальность музыки Мусоргского в XXI в. очевидна: его новаторские идеи в области гармонии, ритма и формы остаются востребованными и сегодня. Многие музыкальные элементы, использованные им, предвосхитили такие современные направления, как атональная музыка, минимализм, микротональная музыка и даже электронные эксперименты в звукозаписи. Именно поэтому работы Мусоргского представляют особый интерес для современных композиторов и исполнителей, которые стремятся не только сохранить, но и развить его идеи в контексте сегодняшних технологических и музыкальных возможностей.

Одним из главных вызовов при работе с музыкой Мусоргского остается сохранение целостности его произведений. Несмотря на стремление к использованию новых технологий и средств выражения, важно не нарушать внутреннюю гармонию произведений, их структуру и логику развития. Аранжировщики и композиторы должны проявлять внимание к каждой детали, понимая, что каждая нота в произведениях Мусоргского имеет свое значение и играет важную роль в общей драматургии произведения.

Таким образом, в XXI в. музыка Мусоргского продолжает играть важную роль в музыкальном искусстве, сохраняя свою актуальность и открывая новые горизонты для композиторов, аранжировщиков и исполнителей. Важность этой музыки заключается в ее универсальности и способности обращаться к глубоким эмоциональным и культурным пластам, которые находят отклик в сердцах слушателей и музыкантов из разных эпох.

Произведения композитора остаются мощным источником вдохновения, который позволяет музыкантам осмысливать и интерпретировать их в свете новых музыкальных и технологических возможностей, сохраняя при этом их уникальный дух и силу.

Литература

1. Булез П. Эстетика и техника музыкальной композиции / пер. с фр. М.: Музыка, 2005. 342 с.
2. Соколов А. С. Введение в музыкальную композицию XX века: учеб. пособие для вузов. М.: Музыка, 2004. 428 с.
3. Тараканов М. М. Оркестровая партитура: анализ, интерпретация и исполнительская практика. М.: Искусство, 2010. 287 с.
4. Kurlandski D. Redefining Russian Modernism through Moussorgsky's Works // Contemporary Russian Composers Journal. 2020. Vol. 14, No. 1. P. 29–45.
5. Reiter O. Multimodal Approaches to Classical Opera: New Horizons in Moussorgsky's Boris Godunov // Opera Today. 2018. Vol. 47, No. 1. P. 11–25.
6. Ravel M. Orchestration of Mussorgsky's Pictures at an Exhibition. Paris: Durand & Co., 1922. 156 p.

Елена Алексеевна Николаева 

– музыковед, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, член Союза композиторов РФ (Москва, Россия).

e-nikola@yandex.ru

Elena Nikolaeva

– musicologist, PhD (Art History), Associate Professor, Department of Music Theory, Tchaikovsky Moscow State Conservatory, member, Union of Composers of the Russian Federation (Moscow, Russia).

e-nikola@yandex.ru

The Spase-time Vector in the Dramaturgy of N. Korndorf's Opera «M&R» (Marina and Rainer, 1989)

Nicholai Korndorf's chamber opera «M&R» (Marina and Rainer, 1989) is based on the real story of the correspondence between the poets M. Tsvetaeva and R.-M. Rilke. Its design is dictated by the form of «novel in the letters». The premiere took place in 1994 at the Munich Biennale Opera Festival. The libretto was proposed by the Moscow film dramatist Y. Lurie. The original decision was to add minor characters not directly related to the main plot of the work: the ancient Greek poets Sappho and Alcaeus, as well as the Japanese couple Otono Yakamochi and unnamed poetess of the 7th century. This led to the use of several languages in the libretto: German, Russian, ancient Greek, Japanese and French. Each pair of characters is in its intonation field, which is associated with the musical and stylistic context of particular place and time.

Пространственно-временной вектор в драматургии оперы Н. Корндорфа «M&R» («Марина и Райнер», 1989)

Камерная опера-романс Николая Корндорфа «M&R» («Марина и Райнер», 1989) основана на реальной истории переписки поэтов М. Цветаевой и Р.-М. Рильке. Характер ее замысла продиктован формой «романа в письмах». Премьера состоялась в 1994 г. на оперном фестивале «Мюнхенская биеннале» [4: 100–101]. Сам жанр камерной оперы, подчеркнутая лиричность и некоторая сентиментальность сюжета потребовали соответствующего интонационного решения, в некоторых эпизо-

дах опирающегося на песенность и простоту мелодического материала. Однако, возрождая некоторые принципы и приемы оперы конца XVIII – начала XIX вв., композитор не стремится к стилизации [2: 2].

В либретто Ю. Лурье оригинальным стало решение добавить второстепенных персонажей, напрямую не связанных с основным сюжетом произведения: древнегреческих поэтов Сапфо и Алкея, а также японскую чету Отоно Якамоти и безымянную поэтессу, известную как старшая дочь Саканоэ. Эти побочные пары героев были призваны оттенить основную линию повествования, а также подчеркнуть вневременной характер основного конфликта оперы. Помимо того, в действие оперы введены три пантомимиста, двое из которых являются пластическим воплощением Марины и Райнера, а третий – Лейкемия – символизирует болезнь Рильке, его судьбу и смерть [3: 61].

В опере четко обозначены пять крупных разделов-картин. Первая, третья и пятая составляют основную линию истории Цветаевой и Рильке. Вторая и четвертая – это своего рода эпизоды-интермедии, повествующие о «побочных» парах. Особенностью сюжета оперы «Мария и Райнер» является охват нескольких стран и эпох – Россия и Германия начала XX в., Древняя Греция середины VI в. до нашей эры и Япония VII в. Каждая эпоха характеризуется двумя стилистическими параметрами – языковым и интонационно-гармоническим. Это обусловило применение в либретто (основанном целиком на переписке и поэтических текстах) нескольких языков: немецкого, русского, древнегреческого, японского и французского. Каждая пара персонажей находится в своем интонационном поле, в собственном *интервальном роде*, который ассоциируется с музыкально-стилевым контекстом того или иного места и времени.

Так, Марина и Райнер находятся в сфере, близкой европейской песенной культуре: русский романс и немецкая Lied соответственно. С точки зрения гармонии, в этих партиях сочетаются диатонические лады и модально окрашенные мажор и минор. Конструктивное единство партитуры обеспечивается общей логикой интонационно-тематического процесса, прочными тонально-гармоническими скрепами. В частности, опера начинается и заканчивается в натуральном *gis*, причем *gis* – не только основной тон оперы, но и лейт-лад Рильке. Диатонической сфере главных героев противостоит Лейкемия (она же Судьба, Смерть) – персонаж чисто мимический, не имеющий ни реплик, ни вокальной партии. Все появления Лейкемии отмечены контрастной сонорно-диссонантной звучностью, нагнетающей атмосферу смутного беспокойства, неопределенности.

В партиях побочных персонажей композитор не ставит задачу точно стилизовать мелодику Древней Греции и Японии, но выбирает путь воссоздания наиболее распространенных историко-культурных стереотипов, ассоциированных с той или иной локацией. Древняя Греция для него (как и для массового слушателя) – царство «изначальной» классической диатоники. Япония – более экзотическая культура с красочными микрохроматическими звукорядами, имеющими скорее колористические функции. Кроме диатоники и хроматики, стоит упомянуть экмелику, которая претворена в партиях мимов – «говорящих» персонажей. Сам же принцип сочетания разных языков с их разными акцентно-фонетическими характеристиками используется как дополнительный сонорно-фонический компонент музыкальной выразительности.

Важную роль в характеристике персонажей играет инструментальная тембрика. Композитор трактует оркестр как ансамбль из двадцати солистов, причем некоторые инструменты наделены особыми характеристическими функциями. Пару главных героев сопровождают самые «человечные» струнные смычковые: альт – лейт-тембр Марины, виолончель – Райнера. Инструменты Лейкемии – это деревянные духовые (флейта, гобой и два кларнета). Духовые озвучивают и греков – саксофон у Сапфо и флейта у Алкея. В имитации древнегреческого колорита задействованы также фортепиано, чембало, электрогитара и арфа. «Японская» экзотика воссоздается с помощью расширенной ударно-шумовой группы в комбинации с басовой флейтой.

В опере Н. Корндорфа «Марина и Райнер» нашли отражение ключевые тенденции музыкального искусства второй половины XX в. Партитура демонстрирует приверженность к жанровым традициям камерной лирической оперы, но со всей очевидностью является детищем эпохи постмодерна. Активизация пространственно-временного вектора в данном случае открывает новые драматургические возможности, реализующиеся здесь как многослойный сценический контрапункт трех пар персонажей из трех удаленных друг от друга исторических эпох. Для индивидуализации черт каждого героя композитор применяет разные стилистические идиомы, достаточно узнаваемые, но при этом весьма условные и обобщенные. Творческое мышление по-своему преломляет русский романс, немецкую Lied, греческую диатонику и японскую микрохроматику. Результатом такого синтеза является переосмысление знакомых стилистических черт, вплоть до создания их нового облика с интуитивно улавливаемыми слухом знакомыми интонациями.

Уникальный опыт Николая Корндорфа придает жанру камерной оперы новое дыхание. Благодаря использованию авторской модели минима-

лизма партитура «M&R» словно воспаряет над временем: перед ликом объективной Вечности вновь и вновь разворачивается сюжет, неизменный на протяжении многих тысячелетий.

Литература

1. *Заднепровская Г. В.* Опера-романс «M&R» («Марина и Райнер») Н. С. Корндорфа: особенности трактовки жанра // Теория и история искусства. 2022. № 3–4. С. 228–253.
2. *Корндорф Н. С.* Авторский комментарий к опере «M&R»: рукопись.
3. *Корндорф Н. С.* «Я безусловно ощущаю себя русским композитором»: автобиография с лирическими отступлениями / предисл. Е. Дубинец // Музыкальная академия. 2002. № 2. С. 52–64.
4. *Тарнопольский В. Г.* Мои встречи с Николаем Корндорфом // Николай Корндорф: материалы, статьи, воспоминания / [отв. ред. Е. А. Николаева]. М: НИЦ «Московская консерватория», 2015. С. 89–105.

Елена Викторовна Бабичева

– профессор кафедры оперной подготовки Российской академия музыки имени Гнесиных, режиссер Оперного театра-студии имени Ю. А. Сперанского, лауреат всероссийских и международных конкурсов, консультант Международного благотворительного фонда Владимира Спивакова (Москва, Россия).

babicheva.art@gmail.com

Elena Babicheva

– Professor, Department of Opera Training, Gnessin Academy of Fine Arts, Director, Y. A.Speransky Opera Studio Theater, Laureate, All-Russian and international competitions, consultant, Vladimir Spivakov International Charitable Foundation (Moscow, Russia).

babicheva.art@gmail.com

An Etude Method of Training Vocal Students in the Free Space of the Musical Reality of the Stage

The work considers musical theater as a synthesis of the means of expression of dramatic and operatic art in the conventional space of music. The author analyzes musical-etude method of training vocal students in improving the level of acting professionalism.

Этюдный метод подготовки студентов-вокалистов в свободном пространстве музыкальной реальности сцены

В контексте исследования особенностей музыкального театра синтез пространственно-временных средств выразительности представляется весьма актуальным. Тем более, что взаимосвязь различных видов искусства заложена в природе самого театра. Современный оперный театр, как никогда прежде, предполагает в творчестве артиста органичное сочетание разнообразных вокальных навыков и неограниченных сценических возможностей. Музыкальный театр ожидает от певца психологической гибкости в непредвиденных композитором пространственно-временных обстоятельствах. Зачастую режиссер выступает автором необычной драматургической версии постановки спектакля, когда либ-

ретто составляет лишь действенный стержень в новом способе передачи пространственно-временного решения. Музыкальная стилистика эпохи, в которой была написана опера, постановочные традиции заменяются универсальными приемами актерской выразительности, близкими и понятными современному зрителю. Границы между музыкальным и драматическим театром размываются. Условность оперного жанра разрушается достоверностью сценического существования певцов в предлагаемых обстоятельствах «свободного» обращения с музыкой.

«Свободное» обращение с музыкой обозначает принцип художественной и смысловой интерпретации композиторской партитуры, поиск новых действенных приемов в организации сценического пространства спектакля. Режиссерская фантазия удивительным образом сопрягает различные формы визуальных проявлений – от экранных до декоративно-пластических. Возникает возможность выявления дополнительных смыслов актерской выразительности и достоверности в контексте интерпретации музыкальной партитуры.

Термин «свободное» обращение с музыкой мы впервые встречаем в творчестве выдающегося реформатора сцены В. Э. Мейерхольда. Режиссера часто упрекали за новаторство в опере. Он совершил мощный прорыв в понимании жанра в тридцатых годах XX в., задолго до оперного постмодернизма века XXI. «Надо учесть специфику музыки и понять, что значит “свободное” обращение с музыкой <...>... это есть то обращение, когда режиссер обязан вникнуть в самое дыхание, в самую основу, самое зерно музыкальных движений» [1: 11].

Мейерхольд первым заговорил об упорядоченной музыкально-сценической полифонии спектакля. Он обозначил совершенно новый способ восприятия пространства сцены, как пространства музыкальной реальности. Условность оперного жанра, по мнению Мейерхольда, должна разрушиться полифонией всех средств, составляющих спектакль, при доминирующем положении музыки. Музыкальный реализм для режиссера – это, прежде всего, заново прочтенная музыка, возможность в сценическом действии «отчетливо отметить основные элементы партитуры, заставить публику слушать то, чего она никогда не слыхала» [1: 11]. Эти размышления Мейерхольда интересны нам **с точки зрения оперного спектакля**, в котором актер все время сопряжен с музыкой сложным контрапунктом своего существования. Этот путь во многом определяет и направляет современный оперный театр.

Но как достичь подобного уровня актерского профессионализма? Как воспитать артиста, способного в спектакле стать выразителем новых смыслов в традиционной партитуре композитора? В чем заключаются

методы подготовки студента-вокалиста? Как научить будущих оперных певцов органично жить в пространстве музыкальной реальности? Ответ на эти вопросы дает многолетняя музыкально-этюдная практика обучения студентов на кафедре оперной подготовки Российской академии музыки имени Гнесиных.

Данный метод помогает решить важнейшую проблему актерской выразительности и психологической оправданности существования в музыке. В этюдах студенты-вокалисты учатся воспринимать музыку как источник смыслов и подтекстов. От музыки, которая является главной эмоциональной составляющей актерской выразительности, зависит целесообразность и оправданность физических действий, а также интонационно-смысловая точность вокала. Именно смелая действенная интерпретация музыки определяет и оправдывает необычную условность сценической жизни в этюде с использованием разноуровневых деталей выгородки и разнообразного реквизита. Этюд – это подсказанный психологическими задачами вымысел в сценически организованном действии. Время и место, предлагаемые обстоятельства, главное событие и сверхзадача свободно предлагаются студентами. Этюд на музыке позволяет в короткой, но многосложной сценической композиции, развивать и совершенствовать навыки исполнительского мастерства студентов.

Пространственно-временные связи в этюде могут быть абсолютно любыми именно потому, что они являются результатом работы актерской фантазии и воображения. К. С. Станиславский подчеркивал: «Воображение создает то, что есть, что бывает, что мы знаем, а фантазия – то, чего нет, чего в действительности мы не знаем, чего никогда не было и не будет» [2: 75]. Эта мысль Станиславского придает фантазии особое значение в творческом процессе в работе над этюдом. Фантазия безгранична, эмоционально смела и психологически активна. В этюде она, благодаря действенности воображения, приобретает осмысленность и целеустремленность. Фантазия оправдывает самые смелые решения и воплощения как в учебном процессе, так и в работе над спектаклем. Сегодня этот самый сложный путь поиска правды органичной жизни в музыке мы начинаем с этюдов на первом курсе и в дальнейшем используем их в репетициях спектаклей оперной студии.

На раннем этапе приобретения навыков музыкально-этюдной работы используются небольшие фортепианные пьесы и фрагменты из опер. Для будущих артистов ценность исследования подобного материала заключается в яркой контрастности, в разнообразии музыкальных выразительных средств, способных взволновать эмоции, разбудить фантазию студентов и их воображение в свободной интерпретации музыки. В сме-

не музыкальных нюансов определяется действенное развитие музыки, ее драматургическая логика. В этюде отсутствуют пространственно-временные рамки. Правда сценического поведения достигается конкретикой задач, обусловленных характером и содержанием музыки. При этом исполнитель действует органично, или, по определению Мейерхольда, перпендикулярно использованной музыке.

Подобный опыт работы помогает студентам освоить принципы сценического существования в пространстве музыкальной реальности и решает многие педагогические задачи воспитания будущих артистов. Сложный путь поиска сценической правды знакомит студентов-вокалистов с важным элементом актерского мастерства, сформулированного Станиславским как «если бы». Именно «если бы», которое режиссер называл «магическим», как источник творческого воображения и фантазии, переводит артиста из реальности во вневременной и внепространственный вымышленный мир оперы. «Если бы» знаменует начало нового периода этюдной работы – работы над образом.

Оправданность актерского существования в этюде на музыке зачастую возникает благодаря так называемым эмоциональным побудителям, источником которых могут быть различные виды искусства: живопись и архитектура, литература, кинематограф и так далее. То есть – всё то, с чем исполнители могут встретиться в будущем на большой оперной сцене. Эмоциональные побудители творчества, то есть «маршруты», по которым направлено актерское «если бы», провоцируют фантазию и эмоцию, уточняют характер сценических приспособлений и действительную линию поведения.

Именно музыкальный этюд, являясь первичной моделью синтеза сценических задач драматического и музыкального театра, расширяет возможности актёрской выразительности и готовит будущих артистов к воплощению разнообразных задач в свободном пространстве Оперы.

Литература

1. Пиковая дама: сб. ст. и мат-лов / Гос. акад. Малый оперный театр; отв. ред. С. Гисин. Л.: Лен. правда, 1935.
2. Станиславский К. С. Работа актера над собой; Чехов М. А. О технике актера. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2008. 490 с.

– музыкант-исполнитель, аспирант 3 курса Московского педагогического государственного университета. Научный руководитель – доктор педагогических наук, профессор Н. Р. Туравец (Пекин, Китайская Народная Республика)

Xiao Ni

– performing musician, graduate, Moscow Pedagogical State University. Scientific supervisor: Prof. N. Turavets, D.Sc. (Pedagogy), (Beijing, People's Republic of China)

Concepts of East and West Artistry in the System of Vocal and Stage Training for Chinese University Students

The author analyzes the current situation in the formation of artistic skills in the Chinese vocal education system. She notes the increased importance of the concepts of actor training that have developed in traditional Chinese opera theater, which are based on the synthesis of music, words, movement, gesture.

Концепции артистизма Востока и Запада в системе вокально-сценической подготовки студентов вузов Китая

В настоящее время в системе музыкального образования Китая наблюдаются процессы интеграции систем подготовки европейской вокальной школы, с одной стороны, и традиций китайского оперного театра, с другой. В течение прошлого столетия в Китае шло активное освоение западной, и прежде всего русской, театральной системы (наибольшее значение имела система К. С. Станиславского, которая сегодня составляет основу китайского современного театра), а также школы оперно-вокального пения, продолжающей традицию belcanto. Период реформ, начавшийся с последней четверти XX в., ознаменовался не только политикой открытости по отношению внешним влияниям на китайскую музыкальную культуру, но и обращением к собственным древним корням китайской вокальной школы, которая насчитывает около трех тысячелетий. Данный процесс получил отражение в использовании вокальных техник китайской певческой традиции, которые, в конечном итоге, способствовали целостному восприятию китайской оперной вокальной культуры в

целом, в том числе такого аспекта актерского мастерства, как артистизм. В настоящее время в китайской вокально-педагогической системе серьезной задачей является воспитание навыков работы над сценическим образом, предполагающим не только освоение музыкально-технической стороны оперной партии, но и глубокое проникновение в образ. Проблема заключается и в том, что китайские студенты вокальных факультетов вузов и консерваторий, в силу типологически иных культурных установок, испытывают трудности в понимании природы европейского артистизма: им сложно понять мотивы поступков персонажей западной оперы, органично передать в речевой и вокальной интонации, кинетике, жесте, мимике целостный образ героя. И это влияет на конкурентоспособность выпускников китайских вузов в получении значимых ролей в мировых оперных театрах, в которых сложилась универсальная система требований к кандидату в артистическую труппу. Довольно часто на международных конкурсах китайские вокалисты, безусловно владея техникой, получают низкие баллы только потому, что недостаточно убедительно передают художественный образ.

В то же время система формирования артистических навыков, сложившаяся в рамках оперно-вокальной культуры Китая, обладает целым арсеналом средств и приемов, развивающих у студентов гибкость восприятия, сценическую пластику, систему артистических жестов, сценического поведения, помогающих придать многосложность и объемность структуре сценического образа.

Так, Пекинская опера, являющаяся одной из разновидностей национальной китайской оперы, отличается большим количеством навыков, необходимых артисту: пантомима, танец, боевые искусства, акробатика, вокальная техника. В этой системе подготовки певца большое внимание уделяется работе актера над собой. Эмоциональное содержание исполняемой роли достигается с помощью овладения и передачи целого спектра соответствующих действий, движений, жестов персонажа – например, увеличение амплитуды, скорости, резкости поворотов, остановок эмоции посредством движения, или, наоборот, – их замедленность. Движение в китайской национальной опере никогда не становится танцем, но является одним из ключевых моментов передачи эмоционального состояния персонажа.

Современные оперные режиссерские концепции Китая, сочетая в себе западные и китайские традиции актерского мастерства, основаны на философских, нравственных и эстетических принципах Конфуция и синтезе музыки, речи, движения и жеста. Так, известная система пятидесяти трех жестов Мэй Ланьфана основана на эстетике красивого

сбалансированного движения, которое способствует наиболее точному воплощению тех или иных эмоций и наследует систему жестов и движения китайского традиционного театра («жест отказа», «открытый веер», «жест мечты», «указание места» и др).

Важным фактором воспитания актерского мастерства в китайском оперном театре является формирование *выразительности речи на основе принципов китайской поэзии*. Особую роль в музыкальной китайской драме играют навыки у исполнителя четкой артикуляции, выразительного произнесения текста, передачи тонких оттенков его смысла. В современной практике китайских вузов для формирования этих навыков педагоги активно используют как опыт российской педагогической школы сценической речи (артикуляционная и декламационная гимнастика, стихосложение, ролевое прочтение рассказа), так и китайскую практику мелодекламации, новую японскую практику «гундоку» (сольное и коллективное чтение текста). Сказанное позволяет заключить, что главным педагогическим условием в общем комплексе условий формирования артистизма у студентов-вокалистов в вузах Китая является *опора на национальные традиции* в области искусства и использование мирового методологического опыта.

Мargarita Арсеновна Камалян

– *искусствовед, кандидат искусствоведения, Ученый секретарь, старший научный сотрудник Института Искусств НАН РА (Ереван, Армения). margaritakamalyan@gmail.com*

Margarita Kamalyan

– *art historian, PhD (Art History), Academic Secretary, senior research scientist, Institute of Arts, National Academy of Sciences, Republic of Armenia (Yerevan, Armenia). margaritakamalyan@gmail.com*

Synthesis of the Arts in Henri Dutilleux's Ballet «The Wolf»

The report is devoted to the analysis of Henri Dutilleux's ballet «The Wolf» (1953, libretto by J. Anouilh, G. Neveux, choreography by R. Petit, artistic design and stage costumes by J. Carzou (Garnik Zulumyan). The role of the synthesis of arts in the creation of the performance is shown.

Синтез искусств в балете Анри Дютийе «Волк»

17 марта 1953 г. в Париже в театре «Ампир» состоялась премьера балета «Волк». Либретто к балету написали известные французские драматурги и сценаристы Жан Ануй и Жорж Неве, музыку – талантливый композитор Анри Дютийе, а автором хореографии выступил Кавалер ордена Почетного легиона, Офицер ордена Искусств и литературы, именитый французский хореограф, артист балета Ролан Пети¹. Художественное оформление и сценические костюмы спектакля были вверены Офицеру Ордена Почетного легиона, Командору Ордена Искусств и литературы и Ордена «За Заслуги», члену Академии изящных искусств Франции и иностранному члену Академии наук Армении, французско-армянскому художнику Жану Карзу (Гарник Зулумян, 1907–2000).

Спектакль имел беспрецедентный успех [3: 75]. Он гастролировал в Бродвейском театре в Нью-Йорке (1954), в Ла Скала в Милане (1963 г.), в Датском королевском театре в Копенгагене (1967) и т. д. «Волк» стал «одним из самых интересных балетов 1950-х гг. и, без сомнения, одним

¹ Ролан Пети также исполнил роль волка. Невестой стала Виолет Верди, женой – Жорж Риш, а цыганкой – Клэр Сомбер.

из самых значительных произведений середины века» [7: 93] и вошел в репертуар Гранд-опера́.

Либретто «Волка» имеет некоторое сходство со знаменитой сказкой Лепренса де Бомона «Красавица и чудовище» с трагической концовкой [6; 1:128]. Фантастическая история, главной темой которой является любовь, глубоко гуманистична. Под влиянием любви волк преобразуется, раскрывая в себе такие человеческие качества, которых не хватает нетерпимым к чужому счастью, жестоким людям. «Автор “Антигоны” восхваляет здесь любовь <...>, которая, вероятно, способна также облагородить животное, превратив его в человека. Вечная история о человеке, который не является ни ангелом, ни зверем <...> которым могут руководить только любовь и разум. Жестокая, красивая и драматичная история – это философское размышление о сути человечности», – так интерпретирует историю Ануя и Неве критик Франсуаз Рейс [8: 91–92].

В день премьеры первое, что увидела публика, был художественный занавес, написанный Карзу, — самостоятельный визуальный образ, обозначающий кульминацию спектакля и погружающий в его таинственную атмосферу.

После поднятия занавеса пред восхищенным зрителем предстал необыкновенный лес, который присутствовал во всех трех картинах одноактного спектакля и стал одним из главных его персонажей.

В первой картине на фоне леса посреди сцены появились цыганская повозка и полуразрушенное здание, словно сошедшее с полотен Карзу. Красная маска была символом преобразования и тайны, а дверь и арка служили границей двух миров: жизни и смерти, добра и зла. Во второй картине цыганский балаган был заменен хижиной – убежищем влюбленных. Гармоничное духовное единение и любовь нашли визуальное воплощение в виде двух ангелов и кариатиды и цветовой символике. В третьей картине на сцене остался только лес, ставший зловещим. Атрибутивную и «эмоциональную» функцию выполняли отличающиеся высокой художественной выразительностью сценические костюмы.

Трагический конфликт между героем и окружающей его средой, фантастический вымысел и эмоциональность сюжетной линии, наряду с художественным оформлением балета – лесом, полуразрушенным готическим зданием, символами любви, жизни и смерти, – тяготеют к эстетике романтизма. Принцип организации сценического пространства балета близок театрално-декорационной живописи романтизма, с характерными для нее живописно-объемными декорациями и предметным антуражем.

Эмоциональной выразительностью отличается и музыка «Волка». «Наша музыка следует традиции Берлиоза, Бизе, Дебюсси. Это нечто большее, чем только приятное развлечение. Гуманизм, сердечное тепло, мысль, а совсем не “питtoresк”» [4: 402]. Данная характеристика, приведенная Дютийе по отношению к французской музыке в целом, применительна также к музыке балета.

Музыковед, театральный и музыкальный критик Иван Соллертинский отмечает, что романтики наиболее убедительно заговорили о синтезе искусств, чтобы «музыка могла рисовать, чтобы музыка могла рассказать содержание романа и трагедии, чтобы поэзия приблизилась по своей музыкальности к искусству звука, чтобы живопись стремилась передать образы литературы и т. д.» [2: 5].

И как венгерский композитор Ференц Лист, вдохновленный образами произведений изобразительного искусства, создал свою фортепианную серию «Годы странствий» [2: 7], так и Дютийе сочинил свою музыку, черпая вдохновение из эскизов Карзу, что помогло ему найти соответствующее настроение, поэзию метаморфоз, злой магии, страха и любви.

Таким образом, в балете «Волк» наиболее полно проявился синтез искусств. По мнению композитора, музыка балета настолько тесно слилась со спектаклем, что он отказался от предложения превратить ее в сюиту [5].

Литература

1. Балет: энциклопедия. М.: Сов. энциклопедия, 1981. 623 с.
2. Соллертинский И. Романтизм, его общая и музыкальная эстетика. М.: Гос. муз. изд-во, 1962. 48 с.
3. Чистякова В. Ролан Пети. Л., 1977. 167 с.
4. Шнеерсон Г. Французская музыка XX века. М., 1970. 576 с.
5. Dutilleul H. Le Loup // ВМО, «Le Loup», dossier d'oeuvre.
6. Le Loup. Le programme du spectacle // ВМО, «Le Loup», dossier d'oeuvre.
7. Mannoni G. Roland Petit. Un chorégraphe et ses peintres. Paris: Hatier, 1990. 237 p.
8. Reiss F. Sur la pointe des pieds: annales chorégraphiques, 1952–1953. Paris: Lieu-tier, 1953. Т. 2. 189 p.

Анна Григорьевна Асатрян

– музыковед, доктор искусствоведения, профессор, директор Института искусств Национальной академии наук Республики Армения (НАН РА), заведующая отделом музыки Института искусств НАН РА, член Правления Союза композиторов Армении, руководитель музыковедческой секции Союза композиторов Армении, Заслуженный деятель искусства Армении (Ереван, Армения).
instart@sci.am

Anna Asatryan

– musicologist, D.Sc. (Art History), Professor, Director, Institute of Arts of the National Academy of science, Republic of Armenia, Head, Music Department, Institute of Arts NAS RA, Honored artist of Armenia, member, Management board of the Composer's Union of Armenia, Laureat, State Prize of Armenia (Yerevan, Armenia). *instart@sci.am*

The Element of Dance in the Creative Activity of Tigran Chuchardzhyan

Стихия танца в творчестве Тиграна Чухаджяна

Тигран Чухаджян (1837–1898) является основоположником армянской классической профессиональной композиторской школы. Его творчество, составляющее целую историческую эпоху, оставило глубокий след в истории армянской классической музыки, во многом обусловив ее дальнейшее развитие. Кроме того, творчество Тиграна Чухаджяна заложило основы армянского музыкального театра. Его оперы ознаменовали зарождение некоторых жанров в армянской классической музыке – историко-романтического («Аршак Второй»), комического («Ариф», «Кесе Кехва», «Леблебиджи Ор-ор-ага»), патриотического («Индиана») и оперы-сказки («Земирэ»).

В операх Т. Чухаджяна важную роль играет партия симфонического оркестра. Среди самостоятельных оркестровых номеров – развернутые балетные сцены, которые имеют также важное драматургическое значение.

В свою первую оперу «Аршак Второй», которая является также первой армянской оперой (1868, автор либретто – современник композитора, известный театральный деятель, драматург, поэт, переводчик, педагог и литературный критик Товмас Терзян), сохраняя верность традициям романтической большой оперы, композитор включил балетную сцену. Второй акт 4-го действия – балетная сцена, которая состоит из двух номеров. В основе первого номера лежит полька. Заметим, что тема данной польки первоначально звучит в Увертюре к опере, где она, сопоставляясь с лейттемами, связанными с трагической судьбой главных героев, представляла веселую сцену народного торжества. Вторая часть Увертюры целиком звучит в балетной сцене из 4-го действия. Тот же самый прием в дальнейшем – в 1875 г., использовал Бизе в опере «Кармен», в Увертюре к которой звучит тема блестящего марша из 4-го действия.

В опере «Аршак Второй» мы имеем дело с симфонизацией темы танца, где композитор использует различные, в том числе – полифонические – способы мотивной разработки.

Балетная сцена есть и в первой комической опере Т. Чухаджяна «Ариф» (1872), в основе либретто которой лежит комедия Н. В. Гоголя «Ревизор». Более того, композитор завершил оперу балетом. Финал оперы – N 17, сцена бала. Это единственный случай в музыкальном театре Чухаджяна, когда балетная сцена завершает оперный спектакль. К тому же в этой сцене есть несколько реминисценций (в средней части трехчастной балетной сцены звучат темы d-moll и A-dur из Интродукции к 3-му действию), композитор на расстоянии создает тематические арки.

Вместе с тем танцевальность характерна для музыкального языка опер Т. Чухаджяна: танцевальные ритмы (вальс, полька, мазурка и т. д.) пронизывают вокальные партии и становятся неотъемлемой частью музыкального языка главных героев.

К танцевальной музыке композитор обратился также в своем фортепианном творчестве.

Среди виртуозных концертных произведений, которые отличаются мелодическим богатством, изяществом фактуры, отточенной формой и вкусом, следует отметить *Danse Caractéristique* и Большой фантастический вальс «Иллюзии» (*Grande Valse Fantastique, Illusions*).

Особый интерес представляют танцевальные пьесы салонно-бытового характера – мазурки, польки, гавот, гавотина, кадрили, тарантелла и другие.

Вальс в творчестве Чухаджяна

Как известно, вальс, самый знаменитый бальный танец XIX в., был широко распространен во всех слоях общества. К тому же вальс занял прочное место в европейской профессиональной музыке. Композиторы обращались к жанру вальса для создания самостоятельных пьес, вальс становился отдельным номером в операх («Фауст» Гуно, «Евгений Онегин» Чайковского и т. д.).

Иногда вальс становился основой для отдельных номеров балетов («Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик» Чайковского). В ритме вальса писались оперные арии (Песня Герцога из оперы «Риголетто» Верди и т. д.) и отдельные романсы («Средь шумного бала» Чайковского и др.). Вальс проникает и в произведения представителей национальных музыкальных школ: вспомним фортепианные вальсы Грига, «Грустный вальс» Сибелиуса и т. д.

В своей комической опере «Леблебиджи Ор-ор ага» (1875), в финале 2-го действия, Тигран Чухаджян создал великолепный Вальс, который, несомненно, является одним из лучших образцов этого жанра.

В своем творчестве Чухаджян «обармянил» вальс. Среди его фортепианных произведений – Большой фантастический вальс «Иллюзии» (*Grande Valse Fantastique, Illusions*), опубликованный в Лейпциге и посвященный другу композитора – знаменитому фотографу и деятелю культуры Геворгу Абдуллахяну. Пьеса, в которой Чухаджян мастерски использовал европейскую композиторскую технику, выходит за рамки танцевальной музыки: поэтично-лирические образы и выразительные мелодии передают оттенки и нюансы человеческих переживаний. И так как по своей направленности фортепианная музыка Чухаджяна романтическая, то вполне закономерно использование программности, что в данном случае отражено в названии пьесы – «Иллюзии».

Благодаря Чухаджяну жанр вальса прочно укоренился в классической армянской музыке, и спустя многие десятилетия Арам Хачатурян создал свой всемирно известный Вальс к драме М. Ю. Лермонтова «Маскарад».

Мазурка в творчестве Чухаджяна

Как известно, польский народный танец мазурка в XIX в. получил распространение как бальный танец и в других странах Европы. К тому же мазурка сыграла огромную роль в процессе утверждения самобытности польской музыкальной культуры и достигла своего расцвета в фортепианном творчестве Фредерика Шопена. Известно также, что мазурки сочиняли польские композиторы Ю. Эльснер, К. Курпиньский,

М. Огиньский, Ф. Островский, К. Шимановский и др. К этому танцу обращались и русские композиторы: М. И. Глинка, П. И. Чайковский, А. К. Лядов, А. Н. Скрябин и А. К. Глазунов.

Небезынтересно, что мазурки были одними из первых армянских фортепианных произведений.

Среди жанрово-бытовых пьес Тиграна Чухаджяна встречаются две мазурки: изданная при жизни композитора в Лейпциге “Mazurka de salon” (Mignon, C-dur) и изданная посмертно в Египте “Mazurka” (a-moll).

Кстати, жанр мазурки оказался очень жизнеспособным в армянской фортепианной музыке: в дальнейшем мазурки писали Стефан Элмас, Никол Галандерян и другие армянские композиторы.

Шойиста Шарафутдиновна Ганиханова

– музыковед, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки и критики Государственной консерватории Узбекистана, член Союза композиторов Узбекистана, главный редактор журнала «Музыка» (Ташкент, Узбекистан).
shoyagan73@gmail.com

Shoyista Ganikhanova

– musicologist, D.Sc. (Art History), Professor, Department of Music History and Criticism, State Conservatory of Uzbekistan, member, Union of Composers of Uzbekistan, editor-in-chief, «Music» journal (Tashkent, Uzbekistan).

The Poetics of Johann von Goethe in D. Saidaminova's Composition «West-East Sofa»

Goethe occupies one of the central places in world culture. More than once it has become the object of creative reinterpretations. The «West-East Sofa» by Dilorom Saidaminova contains twenty-five (out of 235) poems by Goethe, translated into Uzbek, the composition was written for the chamber orchestra of national instruments «Sogdiana». It's style speaks of a deep understanding of traditional music and it's interpretation by the composer. The main idea of the composition is to convey the dialogue between East and West using the timbres of Uzbek folk instruments. And if Goethe integrated his work into eastern semantics, there is a movement from East to West in the music of the composer of Uzbekistan.

Поэтика Иоганна фон Гёте в сочинении Д. Сайдаминовой «Западно-восточный диван»

Творчество Иоганна Вольфганга фон Гёте занимает одно из центральных мест в мировой музыкальной культуре, это многомерное и многоаспектное явление, которому посвящены работы литературоведов, историков, философов, лингвистов, филологов. Творчество великого поэта и просветителя XIX в. вдохновляло художников и композиторов. Одной из ведущих тем стало фаустианство как символ философского осмысления истории человеческого общества. Гениальные творения великого немецкого поэта не раз находили отражение в картинах художников, музыке

композиторов различных национальных школ, кинематографе и других формах креативной деятельности, так как ведущей линией его творчества является провозглашение идей гуманизма и извечной борьбы Добра и Зла.

«Западно-восточный диван» занимает особое место в наследии Гете, поскольку воплощает в себе литературно-эстетические традиции Востока, увиденные сквозь призму европейского мышления. Создавая 195 лет назад этот литературный шедевр, поэт сумел объединить типы восточной и западной литературы и, как истинный представитель эстетики романтизма, сделал это через отражение сложного внутреннего мира человека. Именно образы природы и темы любовного томления стали точками пересечения Востока и Запада.

Бесспорно, смысловая символика Дивана навеяна восточной поэзией – немецкий поэт не скрывал, что оказался под сильнейшим влиянием Хафиза, чьи идеи и образы содержат вечные нравственные вопросы и проблемы, отразившие духовное состояние мира. Гетевский Диван соединил в себе традицию восточного стихосложения в целом. Напомним, что поэт пытался делать перевод Корана на немецкий язык, а его излюбленной цитатой была начальная фраза 115 аята Корана: «Богу принадлежит восток и запад».

Сочинение Гете, датируемое 1819 г., – одно из первых проявлений в истории искусства взгляда на Восток, – даже не взгляда, а попытки осмысления культуры мусульманского Востока, ее эстетики и философии. Великий поэт уже 200 лет назад предчувствовал, насколько неизбежен процесс взаимной интеграции ценностей культур и конфессий Востока и Запада.

«Западно-восточный диван» Дилором Сайдаминовой написан для камерного оркестра национальных инструментов «Согдиана» по заказу руководителя оркестра Фирузы Абдурахимовой. Двадцать пять (из 235) стихотворений Гете в переводе на узбекский язык (автор перевода Садриддин Салим Бухори) легли в основу музыкального произведения Дилором Сайдаминовой. Мышление композитора основано на глубоком понимании традиционной музыки и умении не примитивно трактовать национальное начало. Главная идея сочинения – диалог Востока и Запада, переданный художественными средствами выразительности узбекских национальных инструментов. И, если европеец Гете интегрировался в восточную семантику, то в музыке композитора Узбекистана происходит обратное движение – от Востока к Западу.

Поэтика гения немецкой литература подсказала выбор вокальной техники – мелодекламация¹. То есть Сайдаминова не идет по принципу диалогического сопоставления *bel canto* и манеры традиционного восточного пения. Инструментальная часть партитуры включает в себя не только узбекские народные инструменты, здесь добавляется широкий набор ударных, фортепиано, клавесин, а также тейп – магнитофонную запись. Таким образом, композитор выстраивает сложную интонационную структуру, состоящую из трех пластов:

- отсылающий к образцам европейской старинной музыки, звучащими преимущественно на ленте;
- восточного типа;
- остросовременного звучания.

Гетевский «Диван» начинается с «Хиджры» – «бегства», что перекликается и с биографией самого автора, стихотворение было написано в год его «бегства» в Италию: именно в этот период у поэта намечается смена творческого мышления и повышенный интерес к восточной эстетике. Сайдаминова воплотила образы Хиджры посредством сопоставления тембра электронного звука в записи напева «Чоргох» на сато. Именно тембр сато становится на всем протяжении цикла инвариантом, воплощающим образ поэта.

Следующий раздел № 2 «Тилсимлар» («Талисманы») – это образы Запада, переданные тембром клавесина и ярко выраженной жанровой основой – менуэтом: композитор разворачивает панораму европейской культуры. Символ, или талисман эпохи барокко, менуэт, растворяется в *tutti* оркестра, отсылая нас к достижениям симфонической музыки классицизма, соло наоя создает атмосферу романтической неги музыки XIX в., а импровизационные скольжения и вибрации струнных и ударных, глиссандо чанга, с одной стороны, демонстрируют стилевой плюрализм современной музыки, с другой – могут быть трактованы и как инструментальный отыгрыш вокальных разделов макома.

Сама композитор Сайдаминова признает: сочиняя музыку, она идет от содержания, то детализируя через музыку события и образы, то обобщая сюжет. Так, в номерах партитуры №№ 3, 4, 7 каждую строку текста сопровождает отдельное музыкальное построение, а в №№ 15, 16, 17, 18, 19, 26 всё стихотворение идет под импровизацию какого-либо одного инструмента.

Лирическая кульминация цикла № 20 – «Зулайхо» («Зулейка»), движение к ней начинается с № 15. Прообразом Зулейки является возлюб-

¹ Мелодекламация применяется Сайдаминовой в произведении «Глиняные буквы, плывущие яблоки» для наоя, гиджака, фортепиано и чтеца (2009 г.).

ленная Гете Марианна фон Виллемер. В образе героини цикла, таким образом, объединяются восточная красавица и европейская дама, оперная дива. Именно здесь импрессионистическая стилистика Сайдаминовой с ее проникновенностью, изысканной звукописью, контрапунктическим мастерством оказалась уместной. Мастер оркестровой фактуры использует принцип «дединамизации фактуры», апробированный К. Дебюсси: чем больше звучит инструментов количественно, тем тише они играют, плотность звучания обратно пропорциональна динамике.

Приемы алеаторики, конкретной музыки, сонорно-тембрового элемента в звуковом облике цикла цементируются связью с традиционной музыкой Востока.

Отдельного рассмотрения заслуживает Coda «Западно-восточного дивана», где идею единобожия и единения различных конфессий Д. Сайдаминова выразила через цитирование иудейского песнопения – «Богородице, Дево, радуйся» из «Всенощной» Рахманинова, отрывка из органной хоральной прелюдии Баха и, наконец чтения сур Корана. Из фазы ауджа, в котором достигается состояние катарсиса, композитор выводит слушателя, применив тембр колокольчиков, которые используются в традиции фен-шуй.

Таким образом, рассмотренное произведение показывает, что ряд культурных кодов и обращение к традиции позволяет творческой личности не потерять свою идентичность в глобализационных процессах.

Литература

1. Аюпова Д. И. Синтез Запада и Востока в «Западно-восточном диване» Гете // Молодой ученый. 2014. № 7 (66). С. 621–623.
2. Брагинский И. С. Западно-восточный синтез в «Диване» Гете и классическая поэзия на фарси. М., 1963. С. 11.
3. Вейман Р. История литературы и мифология / пер. с нем. М.: Прогресс, 1975. 343 с.
4. Веселовский А. Н. Влияние Востока на литературы Европы за XVIII и XIX вв.: изд. по запискам 1904/5 ак. г. студентов 3 курса Лазарев. ин-та вост. яз. М.: Типо-лит. Иванова, 1910. С. 79.
5. Курленя К. М. Инвариант в музыкальном искусстве: эволюция научных представлений // Научный вестник Моск. консерватории. М., 2022. Т. 13, вып. 3 (сент.). С. 584–601.
6. Ремпель Л. Искусство Среднего Востока. М., 1978. С. 209–210.
7. Южак К. И. О природе и специфике полифонического мышления // Полифония: сб. теор. ст. / ред.-сост. К. Южак. М.: Музыка, 1975. С. 21.
8. Янов-Яновская Н. С. Богатство многообразия // Узбекская музыка и XX век. Ташкент, 2007. С. 6.
9. Янов-Яновская Н. С. У истоков многоголосия в узбекской музыке // Узбекская музыка и XX век. Ташкент, 2007. С. 16.

Феруза Нурмахматовна Мухамедова

– музыкант-исполнитель, пианистка, кандидат искусствоведения (PhD), проректор по науке и инновациям Института национального эстрадного искусства имени Б. Закирова при ГКУЗ, доцент кафедры Специального фортепиано Государственной консерватории Узбекистана (Ташкент, Узбекистан). *feruzamuhamedova1986@gmail.com*

Feruza Mukhamedova

– musician, pianist, PhD (Art History), Vice-Rector for science and innovations, Institute of National Pop Art named after B. Zakirova by the State Conservatory of Uzbekistan, Associate Professor, Department of Special Piano, State Conservatory of Uzbekistan (Tashkent, Uzbekistan). *feruzamuhamedova1986@gmail.com*

Sound Contemplation in Dilorom Saidaminova’s Cycle “Dialogue with Khayyam” in the Context of the Development of Piano Performing Culture in Uzbekistan

In the article the features of piano cycle «Dialog with Khayyam» by Dilorom Saidaminova are researched. The semantics of the composition is based on a conversation of two characters from different temporary spaces and types of arts – the thinker of the middle ages and contemporary composer.

Звукосозерцательность в цикле Дилором Сайдаминовой «Диалог с Хайямом» в контексте развития фортепианной исполнительской культуры Узбекистана

Фортепианный цикл «Диалог с Хайямом» (2010) узбекского композитора Дилором Сайдаминовой является одним из самых интересных и самобытных образцов современной фортепианной музыки. Основная идея сочинения – музыкальное воплощение жизни и творчества художников (понятых в широком смысле слова) из далеких времен и миров, а также из разных видов искусств: мыслителя и поэта Омара Хайяма (1048–1131) и самого автора – композитора Дилором Сайдаминовой (р. 1943). Сочинение навеяно самобытной философией поэта, отраженной в его богатом духовном мире. Цикл «Диалог с Хайямом», состоя-

щий из восьми частей, на наш взгляд, относится к жанру «мемориала», отличительной чертой которого являются подчеркиваемые связи с традицией; так, «в нем часто используется “техника припоминания” – <...> символика, создаются устойчивые ассоциации с “прошлым” “чужим словом”» [1: 312]. В каждой миниатюре цикла проявляются разные ипостаси этих связей и ассоциаций, сюжетно они следуют друг за другом и создают диалог двух миров – музыки и поэзии, – затрагивая риторические вопросы о жизни, о Вселенной, о смысле существования.

Цикл начинается с показа энергичного, эмоционально яркого образа современного композитора Д. Сайдаминовой, что выражается посредством применения сонорных красок на большой звуковой динамике; отметим также важную выразительную роль остинатности. Тематический материал данного раздела следует исполнять эффектно, броско и импульсивно, передавая средствами фортепианной музыки образную атмосферу современного мира, с его постоянным движением и напряжением.

Исполненный мудрости, глубоко философский образ Хайяма требует иных исполнительских средств. Здесь необходимо передать атмосферу поэтичного созерцания и спокойствия, медитативности, поэтому Сайдаминова использует противоположные приемы музыкального языка – аккорды с форшлагами и тянущимся звуком, педализацию. Это тембральное сочетание напоминает звучание узбекского народного инструмента – кануна.

Отметим, что тембральность (имитация различных тембров, тембровые аналогии), наиболее свойственная фортепианному творчеству Дебюсси (колокольность в «Затонувшем соборе», «Мертвых листьях», звучание гитары в «Вечере в Гренаде», «Прерванной серенаде», звучание флейты в «Маленьком пастухе» из «Детского уголка» и др.), является отличительной чертой композиторского стиля Сайдаминовой: важную роль в ее произведениях играет имитация звучания народных инструментов при характеристике музыкальных образов.

В «Диалоге с Хайямом» Сайдаминова активно применяет приемы звучания расширенного фортепиано, а также различные техники и приемы музыки XX в.: пуантилизм, кластеры, сонористика, алеаторика, глиссандо на педали. Композитору присуще особое отношение к звуку, тембру, который наделен особым содержательным смыслом. В данном сочинении обнаруживаются интересные находки и в области ритма, усиливающие современность звучания.

Цикл «Диалог с Хайямом» выдвигает проблемы интерпретации совершенно иного качества, требующего от исполнителя глубокого погру-

жения не только в философию произведения, но и в духовный мир поэта и композитора. В цикле не указаны названия частей, что дает творческому воображению исполнителя большую свободу.

Отдельной исполнительской задачей в пьесе может стать поиск тембрального разнообразия звучания как отражения различных эмоциональных состояний. Немаловажное значение приобретает в пьесе педаль, с помощью которой можно передавать красочные переливы темброво-гармонических созвучий.

Прежде чем приступить к исполнению данного цикла, пианистам следует тщательно ознакомиться с поэзией Омара Хайяма и музыкой Дилором Сайдаминовой, а также изучить приемы фортепианной техники XX в., в частности технику расширенного фортепиано, чтобы добиться «перенастройки» исполнительского аппарата, преодолев академические пианистические ощущения. С этим немаловажным фактором связана сложность интерпретации сочинения.

Литература

1. *Лобанова М.* Музыкальный стиль и жанр: история и современность. М., 1990. 312 с.

Нина Александровна Николаева 

– кандидат филологических наук, доцент кафедры иностранных языков Санкт-Петербургской государственной консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова (Санкт-Петербург, Россия).
nikol-nina@yandex.ru

Nina Nikolaeva

– PhD (Philology), Associate Professor, Department of Foreign Languages, St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory (St. Petersburg, Russia).
nikol-nina@yandex.ru

Velimir Khlebnikov's views on sound painting as a semantic image of space-time

The paper explores Velimir Khlebnikov's views on sound writing as a semantic image of space-time in the context of synesthetic problems. Sound is a multidimensional concept in the poet's artistic world, which includes various types of synesthetic relations, including spatial and spatio-temporal synesthesia. The special architectonics and musicality of Khlebnikov's poetic works are noted, which gives grounds to draw certain parallels between Khlebnikov's views on sound and Erns Kurt's ideas about the synaesthetic properties of music.

Воззрения Велимира Хлебникова на звукопись как семантический образ пространства-времени

В мировосприятии и поэтической системе Велимира Хлебникова (1885–1922) можно выделить соответственно две доминанты: понятие времени и пространственно-временных отношений и особую роль звука.

Уже в юношеской автоэпитафии поэт определил для себя вектор и цель своего жизненного пути: «Пусть на могильной плите прочтут: он связал время с пространством» [4: 7]. И в этом слиянии Велимир Хлебников видел проявление исконного и глубинного единства, о котором чуть позже в заметке «О времени» писал: «Единство – тебе поклонюсь! <лишь тебе> одному!» [4: 16]. И чтобы воспринимать «это великое протяженное многообразие <...> без разрывов и рвов», необходим синкретизм чувств, к которому призывает поэт: «Пять ликов, их пять, но мало.

Отчего не: одно оно, но велико?». Согласно идеям раннего отрывка «О пяти чувствах», «есть некоторые величины, независимые переменные, с изменением которых ощущения разных рядов – например, слуховое и зрительное или обонятельное – переходят одно в другое.

Так, есть величины, с изменением которых синий цвет василька (я беру чистое ощущение), непрерывно изменяясь, проходя через неведомые нам, людям, области разрыва, превратится в звук кукования кукушки или в плач ребенка, станет им» [4: 9].

Приведенные размышления Велимира Хлебникова явно отсылают нас к синестетической проблематике. Об аспектах синестезии в творчестве поэта уже писали некоторые исследователи, рассуждая о звуковой семантике в его произведениях и указывая на постоянство в них звукоцветовых ассоциаций. Звук – понятие многомерное в художественном мире поэта и включает в себя разные виды синестетических связей, в том числе пространственную и пространственно-временную синестезии. Суть этих форм синестезии состоит в визуализации и осязаемости пространства и временных интервалов через ассоциации различного порядка.

Был ли Велимир Хлебников синестетом? Возможно. На его очевидное знакомство с синестетической проблематикой уже в ранние годы может указывать книга Альфреда Бине «Вопрос о цветном слухе» (1894), которая хранится в коллекции астраханского Дома-музея Хлебникова. По всей видимости, идеи и факты, изложенные французским психологом, могли послужить импульсом в разработке собственной концепции многомерности звука и звукописи.

Одним из примеров пространственно-слуховой синестезии в творчестве поэта может служить широко известное стихотворение «Бобэоби пелись губы...» (1908–1909), где с помощью звуковых соответствий создается женский портрет, из невидимого звукового континуума извлекается видимое Лицо. Здесь поэт соединяет время и пространство: звук с его временным протяжением застывает в зримом образе. В интересующем нас плане может быть рассмотрено и стихотворение «Кузнечик» (1908–1909), имеющее в своей архитектонике и звуковом оформлении синестетическую составляющую.

Свои воззрения на звук Велимир Хлебников развивал в теоретических статьях и заметках о «звездном языке» и звукописи (как например, «Перечень. Азбука ума» (1916), «Художники мира» (1919) и др.), давая звукам-буквам математико-геометрические определения в соответствии со своим видением законов времени и пространства, и воплощал в художественных произведениях, где звук становится семантическим образом

пространства-времени, обладая синестетическими характеристиками. В этом ряду, конечно, следует назвать одно из последних произведений поэта – сверхповесть «Зангези» (1922), соединившую теоретическое обоснование и поэтическое воплощение «звездного языка».

Произведения Велимира Хлебникова, его поэтические опыты со звукописью имеют особую музыкальность. Звучание его стихов, инструментовка, ритм, интонация, – всё это «рождает необычные образы и ассоциации, создает “надпонятийный” смысл, подобный музыкальным ассоциациям» [3: 145]. Музыкальная тема в творчестве Хлебникова отсылает к труду Эрнста Курта «Музыкальная психология», отдельные положения которого имеют определенные черты общности с воззрениями на звук Велимира Хлебникова.

Ключевым в этом сближении является то, что Эрнст Курт «последовательно проводил в рамках систематической музыкальной теории идею синестетичности музыки как всеобщего и неотъемлемого ее свойства» [1: 18]. В труде швейцарского ученого преимущественно рассматриваются слухо-зрительные синестезии (пространственно-слуховые, свето- и цвето-звуковые связи). Параллели между теоретическими идеями Эрнста Курта и воззрениями Велимира Хлебникова на звук расширяют понимание синестезии – явления, которое «обнаруживается в художественной культуре, прежде всего, как тенденция синтеза и интеграции разных направлений и видов искусств, появление в искусстве совершенно новых синтетических форм, что в итоге приводит к становлению принципиально нового типа культуры» [2: 4].

Литература

1. *Заливадный М. С.* О прообразах комплексной модели семантического пространства музыки в теоретическом наследии Э. Курта // Полилог и синтез искусств: история и современность, теория и практика: мат-лы IV Междунар. науч. конф. / С.-Петербург. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова; Голландский институт в Санкт-Петербурге. СПб., 2021. С. 18–21.
2. *Конанчук С. В.* Проблема синестезии в современной эстетике. СПб.: СПб-ГИПСР, 2021.
3. *Степанов Н. Л.* Велимир Хлебников: жизнь и творчество. М.: Сов. писатель, 1975.
4. *Хлебников В.* Собр. соч.: в 6 т. / под общ. ред. Р. В. Дуганова; сост., подгот. текста и примеч. Е. Р. Арензона, Р. В. Дуганова. М.: ИМЛИ РАН; «Наследие», 2000–2006. Т. 6, кн. 1.

Егор Сергеевич Мельников

– преподаватель, переводчик, доцент кафедры журналистики и телевизионных технологий РГУ им. А. Н. Косыгина (Москва, Россия).

melnikov-es@rguk.ru

Egor S. Melnikov

– lecturer, interpreter, Associate Professor, Department of Journalism and Television Technologies, Kosygin Russian State University (Moscow, Russia).

melnikov-es@rguk.ru

Stylistic Traditions in Modern Russian Prose

Modern Russian prose continues to develop the stylistic traditions founded by the classics of XX century's literature. The article examines the heredity of the prose of M. Stepnova, V. Pelevin and A. Kuznetsov-Tulyanin in relation to V. Nabokov, F. Iskander and V. Rasputin.

Стилистические традиции в современной русской прозе

Интересно видеть, как эволюционируют традиции русской литературы, сохраняя при этом свои корни и идентичность. Обладая богатой и многослойной историей, отечественная литература предлагает обширный простор для исследования преемственности стилистических методов, к которым прибегали писатели разных поколений.

Немалую ценность в этом ключе представляет проза современной российской писательницы Марины Степновой – обладательницы премии «Большая книга», финалистки «Ясной Поляны», «Русского Букера» и «Национального бестселлера». Марина Степнова работает в достаточно редкой стилистической манере, которую строго по-научному следует назвать оноματοпоэтической, – т. е. подражающей звукам, построенной на аллитерациях и звуковых сравнениях.

В романе «Хирург», который критики сравнивали с «Парфюмером» Зюскинда, Марина Львовна знакомит читателя с этой звуковой особенностью своей прозы уже с первой строчки: «Аркадий Хрипунов – это звучало так, как будто кто-то раздавил в кулаке грецкие орехи» [8: 7]. Звук у Степновой может быть «колким», «мягким», «незыблемым», хочоток – «легким, рассыпчатым», а в одном из рассказов девушка сбрасывает с себя туфельку, которая падает на пол с «фисташковым» стуком.

Прибегает Марина Львовна и к другим сенсорным деталям, не связанным со звуками. Температура и вкус – тоже частые гости ее сравне-

ний. В начале романа «Женщины Лазаря» видим такой комплекс сенсорных элементов: «В 1985 году Лидочке исполнилось пять лет, и жизнь ее пошла псу под хвост. Больше они так ни разу и не встретились – Лидочка и ее жизнь, – и именно поэтому обе накрепко, до гула, запомнили все гладкие, солоноватые, влажные подробности своего последнего счастливого лета. [...] Похожий на рассыпавшиеся спичечные коробки пансионат, пляж, усеянный обмякшими картонными стаканчиками из-под плодово-ягодного (папа говорил – плодово-выгодного) мороженого и огромными раскаленными телами. Утренний проход к облюбованному местечку, вежливый перебор ногами, чтобы не зацепить пяткой или полотенцем чужую, буйную, отдыхающую плоть» [3: 7].

Очень редки в прозе автора простые олицетворения (так, в начале романа «Сад» встречается описание: «Потом дверь отворилась, и выплыл круглый огонек свечи» [7: 15]). Куда чаще мы имеем дело с намеренным отступлением автора от прямого подчеркивания деталей в область их поэтизации через акцентирование температуры, цвета и звука, словом – сенсорных ощущений.

Мать в романе «Хирург» «целует сына рассыпчатыми губами в солнечное плечо», в то время как в романе «Сад» губы становятся уже «горькими» и «табачными» [7: 10]. Степнова не только сама находит температурные, вкусовые и звуковые ассоциации для выразительного изображения объектов прозы, но и наделяет такой способностью некоторых своих персонажей. Так, в рассказе «Бедная Антуанетточка» героиня делает неожиданное открытие: «Оказалось, что, скажем, Георгий Иванов под профитроли в шоколадном соусе – это совсем не то же самое, что Георгий Иванов с пластом ржаного хлеба и толстым розовым диском докторской колбасы. Символисты настоятельно требовали горячих слоев с ветчиной и сыром, а Дзюньитиро Танидзаки или Ясунари Кавабата почему-то особенно хорошо шли с маленькими малосольными огурцами. И Антуанетточке казалось, что в самом хрусте бело-зеленого, пупырчатого огуречного тела заключено что-то необыкновенно изысканное, японское» [1: 70–71].

И как не вспомнить здесь «квадратные ночи» Набокова, его «адовые снадобья» и «зигзагообразно снующие гаера». Кажется, что именно среди них, неотъемлемых для набоковской прозы оноματοпоэтических игр, прячутся степновские «фисташковые стуки» и люди «неопределенно-личного возраста» [8: 71].

Другой писательский диалог, соединяющий поколения русских людей, наметился в творчестве современного автора Александра Кузнецова-Тулянина. Пишет этот, бесспорно талантливый автор, редко – хочется добавить, что удручающе редко для своего писательского дара. Но при

своей относительной малоизвестности без наград он не остался: его роман о жизни людей на Курильских островах выдвигался на «Национальный бестселлер» и премию имени Аполлона Григорьева, а в 2006 г. автора назвали «Золотым пером Тулы».

Творчество этого тульского автора отличается острым созвучием с темами и художественно-стилистическими приемами знаменитого сибирского писателя Валентина Распутина. Сравним начало повести Распутина «Прощание с Матёрой» и отмеченного многими критиками романа Кузнецова-Тулянина «Язычник». У Распутина читаем: «И опять наступила весна, своя в своем нескончаемом ряду, но последняя для Матеры, для острова и деревни, носящих одно название. Опять с грохотом и страстью пронесло лед, нагромоздив на берега торосы, и Ангара освобожденно открылась, вытянувшись в могучую сверкающую течь. Опять на верхнем мысу бойко зашумела вода, скатываясь по реке на две стороны; опять запылала по земле и деревьям зелень, пролились первые дожди, прилетели стрижи и ласточки и любовно к жизни заквакали по вечерам в болотце проснувшиеся лягушки» [6: 7].

А вот как начинается «Язычник» Кузнецова-Тулянина: «Случаются человеческие поселения в глубине дикой природы. На сотни миль – океан в пене, ветер, небо, растрепанное и седое, не знающее ни края, ни препятствий. И если плыть на судне – плыть, а не идти, как мореманы, рисуясь, говорят в присутствии сухопутных, а именно плыть, как они говорят между собой, потому что в шторме ты плывешь и болтаешься, подобно тому веществу в проруби, – если плыть много и много дней подряд, то может показаться, что не будет конца ветру, дождю, волнам, пене. Но одним утром поверхность океана раздастся и вздыбится обильный тучной зеленью остров с вулканами и сопками в драных облаках, раскинется нелепая городьба на берегу – домики, обитые черным рубероидом, электрические столбы, длинный деревянный склад возле пирса. Мокрая неустроенность, и все держится неизвестно на чем, притулилось на берегу, а где он, берег, твердь, где океан? Хлещет вода со всех сторон – с неба, с океана, потоками с сопки. По улочке, как по реке вброд, против урагана продирается угнувшийся человек в резиновом плаще. А в миле от берега – городьба из десятка судов на рейде, перемогающихся в широком взбаламученном заливе. Ночью шторм заляжет, и на берегу включатся жиденькие огни от электростанции с тремя старыми дизелями, и станут огни тлеть посреди тьмы – будто окаянные сироты побредут с фонарями сквозь дикий мир» [9: 5].

У обоих авторов отмечается любовь к поэтичному нанизыванию эпитетов («могучая сверкающая течь» – «широкий взбаламученный залив»), обращению к градации в качестве инструмента уточнения («по-

следняя для Матеры, для острова и деревни, носящих одно название» – «небо, растрепанное и седое, не знающее ни края, ни препятствий»), использованию неочевидных метафор («запылала зелень» – «леса и сопки в драных облаках»). Но, пожалуй, больше всего их роднит стилистическая певучесть речи во всех сегментах прозы, посвященных воспеванию русской деревни.

Доходит до прямых интонационно-лексических совпадений, при которых стиль двух писателей становится практически неразличим: «Вот так худо-бедно и жила деревня, держась своего места на яру у левого берега, встречая и провожая годы, как воду, по которой сносились с другими поселениями и возле которой извечно кормились [...] Так и жила деревня, перемогая любые времена и напасти, триста с лишним годов» [9: 8].

Такой предстает деревня в описании В. Распутина.

О судьбе деревни у Кузнецова-Тулянина читаем: «Бывали эпохи, когда такие маленькие морские поселения спасали огромную страну. Без хлеба и мяса, она годами сидела на селедке, и весь мир дивился, что голодная страна оставалась жива и воинственна. Теперь, до нового бунта или войны, тихие поселения, как маленькие забытые открывателями государства, будут плыть в собственном времени, ничего не разыскивая, не запоминая пути и не намечая себе никаких причалов в будущем» [9: 5].

А вот описание деревенского бедствия – пожара. У Распутина видим: «Загорелось, по всему судя, с угла или где-то возле угла [...] Сразу на две стороны и запластало. В продовольственный край огонь пошел по крыше, да так скоро и с таким треском, будто там поверху насыпан был порох [...] Тут самое пекло было внутри крайнего склада, отсюда, на здравый взгляд, и могла начаться вся история» [6: 14].

Лексике и интонации мастера вторит Кузнецов-Тулянин: «Но жар еще был спрятан в щелях, пламя лишь на мгновение являлось на воздух подвижными бледно-сизыми язычками и опять всасывалось внутрь, и где-то там его становилось все больше, оно пучилось в тесноте, готовое вот-вот вырваться все разом, во всей своей пожирающей силе, с ревом, с пляской, с диким аппетитом [9: 8]».

Достаточно неожиданным становится и еще один писательский диалог, разделенный, по меньшей мере, одним поколением. При неоспоримой самобытности прозы Виктора Олеговича Пелевина стиль его, вероятно, восходит к искандеровскому сказу. Цикл историй о мальчишке Чике уже в достаточной степени предвосхищает пелевинскую иронию: сравним вводные строки «Не будем скрывать. Чик играл в деньги. Как хороший дворянин, он почти всегда был в проигрыше» [2:10] и «В начале

было слово, и даже, наверное, не одно, – но он ничего об этом не знал» [4: 100].

Очень явственно проступает в прозе обоих авторов стремление подавать историю в печально-юмористической манере, зачастую делая героями не людей, а животных или даже неодушевленные объекты. Наиболее остро подобная стилистическая переключка видна в повести-притче Фазиля Искандера «Кролики и удавы» и рассказе Виктора Пелевина «Затворник и Шестипалый», поскольку на выбор имен для героев Пелевина предположительно мог повлиять шедевр Искандера. Например, немногих поименно известных персонажей Искандера зовут Кривой и Задумавшийся, где первый стал философом после получения физического увечья, а второй – от врожденного стремления к познанию бытия, в то время как героев Пелевина – Шестипалый и Затворник, где так же первый вынужден постигать жизнь за пределами общества из-за уродства, а второй – от неотъемлемого желания понять суть мироздания.

Всё это дополняется пристрастием обоих авторов к передаче смысловой нагрузки при опоре на ироничные, афористичные диалоги. В произведениях Пелевина и Искандера трудно найти страницы, на которых присутствовало бы два или более персонажа, не вступающих в длительный диалог, полный каламбуров и интеллектуальной игры.

Интересно наблюдать, как стилистические традиции писателей XX в., уже частично или полностью признанных новыми классиками, продолжают обретать актуальные грани в творчестве их нынешних последователей. В этом взаимодействии прошлого и настоящего рождаются новые нарративы, обогащающие культурный процесс. И возможно, исследование таких унаследованных традиций доставляет удовольствие в первую очередь потому, что само их наличие доказывает: даже в мире агрессивного постмодернизма стилистические наработки отечественных классиков сохраняют свою ценность и интерес для читателя.

Литература

1. *Степнова М.* Где-то под Гроссето. М.: АСТ; Редакция Елены Шубиной, 2020. 288 с.
2. *Искандер Ф.* Где зарыта собака // Юность. 1985. № 12. С. 10–26.
3. *Степнова М.* Женщины Лазаря. М.: АСТ; Редакция Елены Шубиной, 2018. 448 с.
4. *Пелевин В.* Жизнь и приключения сарая Номер XII // Химия и жизнь. 1990. № 7. С. 100–104.
5. *Распутин В.* Пожар. Повести. М.: Советский писатель, 1990. 238 с.
6. *Распутин В.* Прощание с Матёрой. М.: Азбука-классика, 2023. 448 с.
7. *Степнова М.* Сад. М.: АСТ; Редакция Елены Шубиной, 2020. 416 с.
8. *Степнова М.* Хирург. М.: АСТ; Редакция Елены Шубиной, 2018. 316 с.
9. *Кузнецов-Тулянин А.* Язычник. М.: Терра, 2006. 368 с.

Роман Юрьевич Померанцев

– киновед, аспирант сектора кино и телевидения Российского института истории искусств (Санкт-Петербург, Россия).
romapomerantsev@icloud.com

Roman Pomerantsev

– film critic, graduate, Department of cinematography and television, Russian Institute for the History of the Arts (St. Petersburg, Russia).
romapomerantsev@icloud.com

Spatial Aspects of the Images of Besieged Leningrad in Documentary Filmmaking 1941–1944

The report investigates the peculiarities of the formation of screen space in the documentary films of 1941–1944, created and besieged Leningrad. The problem of connections between historical-cultural and emotional-psychological stereotypes formed in the besieged city and the embodiment of the urban environment and the people who lived in it in the blockade film chronicles is raised. Both in reality and in screen images, both are connected with spatial characteristics of both visible reality and its documentary film image.

Пространственные аспекты образов блокадного Ленинграда в кинодокументалистике 1941–1944 гг.

Основной характеристикой блокадной кинолетописи – корпуса визуальных свидетельств блокады Ленинграда (1941–1944 гг.), запечатленных средствами фотографической природы кинематографа, – является **единый урбанистический топос**. Линия фронта, отделившая Ленинград от основной территории Советского государства, сформировала границу, которая, с одной стороны, являлась фактической демаркационной линией, ограничивающей функционирование и жизнеобеспечение города с населением на 1941 год в 2,5 млн. человек, с другой – формировала рамки распространения новых социокультурных и межличностных взаимоотношений. Их специфичность историк, исследователь блокады С. В. Яров обозначил как «блокадную этику».

Совокупность факторов, включающих не только оперативное положение дел на фронте и бедственное положение жителей города, но и его

богатый историко-культурный контекст, – все это и многое другое превратило и территорию, и саму жизнь в осажденном городе в своего рода *анклав*. У блокадного Ленинграда-анклава была и военно-политическая, и историко-культурная, и эмоционально-психологическая специфика. Два последних ее аспекта нас интересуют больше, потому что они непосредственно влияли на творчество кинематографистов, оставшихся в осажденном городе и снимавших в нем. Следовательно, могли формировать образный строй ленинградской блокадной документалистики, неразрывно связанный с реальным пространством осажденного города.

Кинематографическое же пространство в киноведении осмысливается в координатах, предложенных Ю. А. Богомоловым:

1. Пространство, в котором расположены снимаемые объекты;
2. Пространство, где расположены зрители;
3. Пространство – плоскость экрана, отражение первого, предполагающие наличие второго.

Богомолов настаивает на единстве всех трех величин, вместе образующих художественную выразительность кинематографического пространства, в которое включены визуальные образы фильма. Структура пространства в кино предопределяется видом кинематографа. Так, Богомолов пишет: «В документальных и хроникальных лентах снимаемая среда дается на экране непосредственнее; геометрия зрительского восприятия тоже не подлежит сколько-нибудь существенной деформации» [1: 337]. Строго говоря, кинематографическое пространство документального кинематографа стремится к достоверной передаче факта предкамерного пространства путем заключения его в рамки плоскости экрана. Одной из особенностей работы кинодокументалиста является в некоторых случаях аффективное или интуитивное конструирование пространства кадра, подчинение его законам композиционного построения. Осмысление эстетических особенностей, зачастую, происходит в момент подбора материала для монтажа. Цельную же структуру пространство документального кинематографа обретает в контексте единого кинопроизведения.

В корпус блокадной кинолетописи входят документальные материалы двух жанров. Первый – это огромный массив документальной кинохроники в жанре *киножурнала*. Съемки киножурналов велись и показывались зрителям осажденного Ленинграда в течение всего периода блокады. Второй жанр документалистики, запечатлевший визуальные образы города в блокаде, – это полнометражные *документальные фильмы*. Они были созданы на материале кинодокументальных свидетельств блокады (т. е., сняты в осажденном городе) и сегодня представ-

ляют собой своеобразную трилогию («Ленинград в борьбе» 1942 г., «Ладога» 1943 г., «Великая победа под Ленинградом» 1944 г.). Это, почти неосознаваемое стремление современными зрителями и исследователями составить из них цикл, возникает, на наш взгляд, на особом художественном основании: перечисленные документальные фильмы объединены *общим топосом – культурно-историческим и эмоционально-психологическим анклавом блокадного Ленинграда*. Именно поэтому в ленинградской документалистике 1941–1944 гг. такую большую роль играют пространственные аспекты визуальных образов города, отъединенного от большой страны блокадой. Отмечу наиболее значимые образно-содержательные и ценностные моменты новых – именно блокадных – пространственных реалий в кинообразе города. Это:

– легитимация монументов дореволюционного прошлого страны наравне с памятниками новой советской истории (Памятник Петру I в одном ряду с памятниками Ленину, Кирову);

– концептуализация первой блокадной зимы, как метафоры суровых условий выживания жителей блокадного города (соподчинение визуальных образов трамвая и гроба на санках / заиндевелые улицы Ленинграда как похоронный саван и стерильность);

– пространство руин как экранный образ угасания витальности ленинградцев в условиях блокадного анклава;

– обретение при документальной съемке руинированной городской застройкой Ленинграда особой «кинематографичности»; разрушения, документально показанные на экране, начинают восприниматься с позиций приема остранения (по В. Б. Шкловскому): «дома срезанные, как ножом, демонстрирующие нутро» – из мемуаров оператора А. Л. Богорова;

– массив отснятого во время блокады документального материала показывает отчетливую тенденцию к антропоморфизации города.

Перечисленные особенности пространственных аспектов в образном строе блокадной документалистики дают основания для первых выводов. В этих документальных фильмах и киножурналах очевидна интенсификация кинематографического пространства. Порождаемые им экранные образы очевидно новаторские. Они, на наш взгляд, обусловлены тем, что сама жизнь и сила сопротивления врагу и смерти внутри кольца блокады ощущалось как явление грандиозное. В окружении хаоса снаружи существование внутри такого анклава переживалось и осмыслялось ленинградцами, в том числе и блокадными документалистами, как явление космологического толка. Творчество в условиях

замкнутого пространственного анклава блокады превращалось в отображения всего мира, хоть и крохотного по размерам.

При этом с точки зрения государственной власти феномен осажденного города трактовался только как топос, а Ленинград оставался частью «большой страны». Этот конфликт «концептуализаций пространства» вылился в разгром первой версии фильма «Ленинград в борьбе», затем – в последующую активную работу по включению документалистики Ленинграда в единую структуру кинематографического управления. Финальным – и самым мощным – этапом такого противостояния стал разгром «Музея обороны и блокады Ленинграда» (существовал с 1946 по 1949 гг.), созданного Львом Львовичем Раковым, и «Ленинградское дело» (конец 1940-х – начало 1950-х гг.).

Литература

1. Кино: Энциклопедический словарь / Гл. ред. С. И. Юткевич; Редкол.: Ю. С. Афанасьев, В. Е. Баскаков, И. В. Вайсфельд и др. М.: Сов. энциклопедия, 1987. С. 337.

Лариса Николаевна Березовчук

– кандидат искусствоведения, доцент, старший научный сотрудник сектора кино и телевидения Российского института истории искусств (Санкт-Петербург, Россия). laryber@yandex.ru

Larisa Berezovchuk

– PhD (Art History), Associate Professor, senior research scientist, Department of cinematography and television, Russian Institute for the History of the Arts (St. Petersburg, Russia). laryber@yandex.ru

Interpretation of Movement in Sergei Parajanov's Film “The Color of a Pomegranate”: on the Deformation in Spatial Aspects in the Art of Cinema

In the work of Sergei Parajanov, the film “The Color of Pomegranate” is a radical aesthetic manifesto – the author’s concept of the art of cinema. In the film production, the spatial aspects of the on-screen representation of reality were subjected to revision in the first place. This is not only an exaggerated convention of the cinema image. The main prerequisite for the consistent deformation of screen images is the interpretation of such a specific feature of cinema as movement, which is specific to Parajanov’s work. In this art form, movement combines the spatial and temporal aspects of film images. It is movement as a property of the physical aspects of the real world, reproduced on the screen by all the expressive techniques of cinema, that ultimately makes it possible to create images of reality and man in the film. There are four types of motion used in cinema: in-frame motion, editing, camera movement, and psychological movement. In the film narrative “The Color of Pomegranate”, Parajanov consistently destroys the spatial authenticity of the reality shown on the screen. The means for this is the transformation of these four types of screen movement.

Трактовка движения в фильме Сергея Параджанова «Цвет граната»: деформации в пространственных аспектах в искусстве кино

Картина Параджанова изначально должна была называться «Саят-Нова». Это название указывало в содержательном плане на то, что она – так или иначе – посвящена жизнеописанию знаменитого армяно-

грузинского ашуга Саят-Новы. Тем самым задавалась жанровая ориентация на биографический фильм. Но при приемке в 1967–1968 гг. фильма коллеги-кинематографисты и «директивные органы» не смогли обнаружить внятные связи киноповествования с реальной биографией поэта и музыканта Саят-Новы. Картина по цензурным требованиям была отправлена на сокращения и перемонтаж, после чего получила второе и окончательное название – «Цвет граната». В 1970 г. она получила крайне ограниченный прокат.

На рубеже 1960-х – 70-х гг. в советском кино ничего подобного по специфике киноизображения не было. Не было также и фильмов, в которых бы столь последовательно игнорировались причинно-следственные связи между предыдущим и последующим монтажными планами, что придает кинонарративу осмысленность, логичность, выразительность и способность повествовать о чем-либо вообще. Именно это обусловило, в первую очередь, негативную оценку фильма и резко критические отзывы на него.

Сегодня исследователи творчества Параджанова более предметно указывают на собственно эстетические факторы, обусловившие подобные деформации и киноизображения, и нарратива в фильме – его «плана истории» прежде всего. Важны следующие моменты:

1) Содержательная и формальная целостность в игровом кинопроизведении у Параджанова обуславливается **не нарративом, а коллажем**; в его картинах вербальное – в широком смысле – начало уступает приоритет визуальному;

2) Тотальная **символизация материально-предметного мира фильма**, формирующая особый тип киноизображения, который мало связан с реальным материальным миром; вследствие этого при восприятии картин Параджанова ослабляется механизм репрезентации, и киноизображение «замыкается» на самом себе – оно значит только то, что значит в контексте кадра;

3) В «Цвете граната» (и в остальных трех фильмах) ритуальное и символическое начала конструируются самим режиссером, и они связаны с **псевдоэтнографизмом** творчества Параджанова;

4) Отсутствие ценностных авторитетов у режиссера. Как утверждает Левон Абрамян, можно бы было заподозрить Параджанова в **антихристианских** настроениях, если бы он не был абсолютно лишен чувства религиозного (и всякого иного) пиетета;

5) По воспоминаниям современников, при работе над предметно-материальным миром фильмов, их цветовой палитрой, а также над **ква-**

зиртуальным жестовым строем картин, Параджанова мало беспокоило, что из используемых реалий соответствовало действительности, а что нет. Для режиссера было характерно крайне субъективное, едва ли не *игровое отношение к воспроизводимой этнографической и исторической действительности*;

б) При этом сами предметы, появляющиеся в кадре, или хотя бы их часть, должны были быть абсолютно достоверными.

При подобных эстетических установках режиссера последовательной деформации, вплоть до разрушения, подвергается психологическое движение: вместо мотивированного человеческого действия в кадре возникает *условный ритуальный жест*. В результате даже скудное в искусстве кино психологическое движение не присуще поведению персонажей и взаимодействию между ними в кадре («семейные» и «любовные» эпизоды).

Параджанов предпочитает снимать статичной камерой для того, чтобы зафиксировать избыточно экзотичный и «красивый» предметный мир фильма. Так *нивелируется динамичный характер, присущий позиции наблюдателя*, в киноповествовании («план дискурса»). А он связан с движением камеры и ее позицией по отношению к пространству кадра.

Из видов межкадрового монтажа Параджанов не использует ни повествовательный монтаж (наделяет кинонарратив связностью), ни монтаж аттракционов (активизирует восприятие изображения зрителями, ставя их перед когнитивно проблемной ситуацией). В «Цвете граната» этот вид экранного движения, обуславливающий, между прочим, структурно-композиционную целостность киноповествования, *низведен до простого чередования планов* с устойчивым предметным содержанием кадра. Именно им, а не логикой показываемой «истории» и ее жизнеподобием, мотивируется смена планов. Для Параджанова гораздо важнее «ЧТО» показывать, а не «ЗАЧЕМ» и «КАК».

Все эти изменения, точнее, отклонения от нормативного для искусства кино показа движения на экране, с наибольшей разрушительной силой сказались на трактовке движения внутрикадрового. Оно – похоже, важнейшее для способности кино фиксировать на экране самую реальность во всем разнообразии ее пространственных аспектов. Впрочем, она в ее различных ипостасях – культурно-этнографическом, религиозном, ценностном, психологическом и др. – не очень интересовала Параджанова. Намного интереснее при создании фильмов было помещать под объектив камеры не динамичную движущуюся действительность, а *статичный, субъективно скомпонованный мир коллажей*.

Так кинорежиссер Сергей Параджанов удовлетворял свою потребность *не в творчестве, а в творении*. В своих фильмах он не репрезентировал пространственно-временные аспекты снимаемой в фильме реальности посредством движения. Его разрушительное для искусства киноноваторство очаровывало советских зрителей неведомым до тех пор принципом презентации. Именно она была стимулом для создания коллажей с их избыточной эстетичностью, чтобы затем их запечатлеть в киноизображении.

Денис Юрьевич Мыльников

– кандидат искусствоведения, младший научный сотрудник сектора кино и телевидения Российского института истории искусств (Санкт-Петербург, Россия) zabmur@yandex.ru

Denis Mylnikov

– PhD (Art History), junior research scientist, Department of cinematography and television, Russian Institute for the History of the Arts (St. Petersburg, Russia). zabmur@yandex.ru

**«Archaists or Innovators?»:
Towards Understanding of the Aesthetics of Performance
in the Film «Ashik-Kerib» by S. Parajanov and D. Abashidze**

The report is devoted to a critical analysis of the film «Ashik-Kerib» for the presence of performance aesthetics in it. Firstly, it is indicated by the travesty of the classic plot of the fairy tale of the same name by M. Yu. Lermontov. Secondly, the action presented on the screen is characterized by the theatrical-playful – mysterious – nature of everything that the viewers sees on the screen, including an extremely “strange”, in psychological terms, way of acting. Thirdly, traditional rituals are replaced by fictional surrogates. Fourthly, the meaningless iconography, created by the speculative unification of objects with non-identical meaning in the frame space, comes to the forefront of the film image. As a result, through the aesthetics of performance, S. Parajanov and D. Abashidze destroy the usual ideas about cinema as an illusion of reality and an organic artistic synthesis of arts in it.

**«Архаисты или новаторы?»:
к осмыслению эстетики перформанса
в фильме «Ашик-Кериб» С. Параджанова и Д. Абашидзе**

Киноведам вполне привычно рассматривать творчество Сергея Параджанова сквозь призму так называемого *поэтического кино*, а самого режиссера возводить в ранг «яростного апологета» этого направления, которое возникло в отечественном кинематографе на рубеже 1950–1960-х гг. прошлого столетия. Поэтому долгое время считалось естественным и логичным при осмыслении его фильмов уделять особое внимание поиску иносказательных, символических элементов

с их последующим, зачастую вольным толкованием. Но если подобные аналитические операции еще было уместно совершать по отношению к первым работам Параджанова, например, применительно к «Теням забытых предков» (1964), то после появления на экране «Ашик-Кериба» (1988) для многих представителей мысли о кино стало очевидно, что с поэтикой параджановских кинофресок не все так просто и однозначно, как представлялось ранее. Уж больно ярко стала проявлять себя карнавально-смеховая природа той реальности, которую сотворил режиссер в своем фильме. Как точно подметил К. Розлогов: «Дело в том, что эстетика Параджанова довольно точно вписывается в постмодернистское мироощущение, откуда, кстати говоря, приятие его произведений на Западе <...> В этом контексте экранный вариант «Ашик-Кериба» мне видится новым экспонатом великосветского китча, остроумно придуманной поделкой (или подделкой – в системе постмодернизма разница между ними не имеет ни малейшего значения), рассчитанной на успешную мистификацию почтенной публики, сплошь состоящей из утонченных эстетов, наивно полагающих, что они наконец-то нашли произведение, соответствующее их высоким критериям» [5: 35]. Такая научная позиция, на наш взгляд, дает повод для переосмысления художественной специфики фильма «Ашик-Кериб» в контексте эстетики перформанса.

Отметим, что театровед Э. Фишер-Лихте, исследуя новую эстетику – эстетику перформанса, – пришла к выводу о «перформативном перевороте», произошедшем в искусстве Западной Европы и США в середине XX в. [6]. Если классическое восприятие произведения искусства предполагало доминирование авторских идей, их целостное осмысление аудиторией, то эстетика перформанса была нацелена на подрыв традиционных взаимоотношений между художником, артефактом и зрителем. Им на смену приходят интеракции. Теперь акцент с семантики произведения искусства, его содержательной составляющей, смещается на ранее не свойственную ему специфическую материальность и предположительную силу воздействия. «Другими словами, в центре внимания оказывались как физиологические, аффективные, энергетические и моторные реакции участников, так и порождаемый ими богатый чувственный опыт» [6: 39], – констатирует Фишер-Лихте.

Во вступительном титре фильма «Ашик-Кериб» Параджанов обещает, что будет следовать сюжету одноименной сказки М. Лермонтова. Но режиссер не держит данное им слово и то и дело отступает от первоисточника. Параджанов не довольствуется теми сюжетными узлами и мотивами, которые есть у классика литературы, добавляя новые. Однако главное отличие фильма от сказки, – «это общая тональность, эмоци-

ональный регистр действия» [4: 5]. Сюжет у Лермонтова печальный и драматичный, а у Параджанова он ироничный, праздничный, карнаваль-ный.

Герои фильма с регулярной периодичностью пляшут народные тан-цы. Поют песни, при этом не открывая рта. И изображают игру на ста-ринных музыкальных инструментах. Их действия носят ритуализован-ный характер. Л. Абрамян утверждал, что ритуал для Параджанова – это «материал, при помощи которого он лепит свой фильм, мало беспоко-ясь, что из используемых им реалий соответствует действительности, а что – нет» [1].

Вследствие тотальной «многозначности» всех узловых и канониче-ских моментов классического литературного сюжета в сознании зрите-лей, пришедших на «Ашик-Кериба», происходит переворот: и грустная сказка становится ироничной ее мистификацией. Такое восприятие эстетики перформанса, по мнению Фишер-Лихте, обусловлено тем, что «актер, исполняя роль, не воссоздает образ, обрисованный в тексте пье-сы (в нашем случае – сказки. – Д. М.), а создает нечто совершенно новое и неповторимое, существующее только благодаря его индивидуальной телесности» [6: 269]. Собственно, так и меняется модус зрительского восприятия. Чего только стоит показанный на весь экран голый воло-сатый торс Ашик-Кериба в сочетании с кедами «Адидас» на его ногах!

Таким образом, фильм «Ашик-Кериб» переносит зрителей в доста-точно «странное» – театрально-живописное – измерение, слишком от-личающееся от обычно предлагаемого искусством кино. По воспомина-ниям очевидцев, на съемочной площадке Параджанов все предпочитал делать сам: готовил пиротехнику, реквизит, декорации, костюмы, – для него это был полноценный творческий акт. И акт чрезмерно эмотивный. Режиссер признавался: «Я делал фильмы о страстях, понятных каждому человеку, и пытался передать эти страсти в слове, в жесте, в мелодии, в каждой осязаемой вещи» [3].

Так, при выстраивании экранной реальности Параджанов использу-ет композицию, «которая часто развивается от нижней до верхней части изображения, от «рыбы до луны», согласно средневековой концепции прочтения пространства» [цит. по: 8: 238]. Видя в киноизображении такое пространство, которое визуально выглядит структурированным, мы невольно приписываем ему позитивные качества [9]. Под действием эмоций, возникает обманчивое впечатление, что изобразительный ряд тяготеет к персидской миниатюре, однако, к какой именно – установить сознанием не представляется возможным. Все вниманием зрителей кон-центрируется на «эстетическом теле» объектов, которые воспринимают-

ся не только визуально, но и почти тактильно. Такая реакция возникает только в тех случаях, когда перед взором зрителя предстают глянцевые, шероховатые и матовые поверхности [10]. Как итог, «Параджанов не фетишизирует нашего видения предметов, он попросту дарит их нам в картинах, не заботясь о том, чтобы говорить об их ценности. Всё одинаково привлекательно» [Цит. по: 8: 233]. При этом, как уверяет М. Черненко, Параджанов «создает вовсе не кинематограф, как думает он сам и предполагает большинство о нем пишущих. Это искусство, которое можно было бы назвать по аналогии, по созвучию и по смыслу калейдографом, вспомнив изначальный греческий смысл этого словосочетания – «красивая форма»» [7: 74].

Анализ фильма «Ашик-Кериб» вновь обостряет вопрос, которым еще в 1970 г. мучительно задавался М. Блейман [2]: кто они – Параджанов и примкнувший к нему Абашидзе – архаисты или новаторы? Но, может, уже стоит взглянуть правде в глаза и открыто признать, что они – постмодернисты...

Литература

1. *Абрамян Л.* Символ и ритуал в структуре фильма: заметки о поэтике Параджанова: [электронный ресурс]. URL: http://www.elzabair.ru/cntnt/lmenu/biblioteka/lyubimye_s1/abramyan_1.html (дата обращения: 05.09.2024).
2. *Блейман М.* Архаисты или новаторы? // Искусство кино. 1970. № 7. С. 55–76.
3. Исповедь Сергея Параджанова <...> собранная и сколлажированная Гарегином Закояном // Киноведческие записки. 1999. № 44. С. 37–44.
4. *Михалкович В.* Альбом персидских миниатюр // Мнения. 1989. № 3. С. 5–6.
5. *Разлогов К.* По канве Канвы // Мнения. 1989. № 2. С. 34–35.
6. *Фишер-Лихте Э.* Эстетика перформативности / пер. с нем. Н. Кандинской; под общ. ред. Д. В. Трубочкина. М.: Междунар. театр. агентство «Play&Play»; изд-во «Канон+», 2015. 376 с.
7. *Черненко М.* Путешествие на край поэтики // Искусство кино. 1989. № 5. С. 70–74.
8. Экранный мир Сергея Параджанова: сб. ст. / сост. Ю. Морозов. Киев: ДУХ І АІТЕРА, 2013. 336 с.
9. *Li K. et al.* Seeing the forest in order and the trees in disorder: Environmental orderliness versus disorderliness affects the perceptual processing style // *PsyCh Journal*. 2020. Vol. 9, No. 4. P. 472–489.
10. *Sun H. et al.* Look but don't touch: Visual cues to surface structure drive somatosensory cortex // *NeuroImage*. 2016. Vol. 128. P. 353–361.

Ситора Орибовна Нартураева

– музыковед, преподаватель кафедры композиции и инструментовки Государственной консерватории Узбекистана (Ташкент, Узбекистан).
sitoranarturayeva23@gmail.com

Sitora Narturayeva

– musicologist, lecturer, Department of Composition and Instrumentation, State Conservatory of Uzbekistan (Tashkent, Uzbekistan).
sitoranarturayeva23@gmail.com

The Report Examines Multi-element Forms of Art: the Role and Significance of Music and Images in Animation

The report examines multi-element forms of art: the role and significance of music and images in animation, the interaction of artistic images with these types of art, a number of features of animation (specific structure of its image, specificity of temporal and spatial factors, technical features of film production).

Полиэлементные союзы: музыка изображения в образной структуре мультипликационного фильма

В настоящее время во всем мире мультимедийная индустрия развивается и совершенствуется, и по-прежнему значение мультфильмов в воспитании подрастающего поколения очень велико. Музыка вызывает в воображении слушателя зрительные образы, иногда – даже определенные картины. А всматриваясь в картины, мы можем внутренним слухом услышать ту или иную музыку. Мультфильмы сродни мифам – они являются фундаментом здоровой психики ребенка, поэтому музыкальный ряд также играет огромную роль. Чтобы поверить в картинку, прожить ее эмоционально, мало хорошей озвучки актерами, необходимо качественное музыкальное сопровождение. По этой причине углубленное изучение взаимодействия музыки и изображения в образной структуре мультипликационного фильма является одной из актуальных задач.

Музыка как важнейшая образно-драматическая составляющая кинематографического целого в экранизации музыкальных произведений играла особую роль. Процессы взаимодействия музыки и кино оказали существенное влияние на эволюцию традиционных музыкальных жан-

ров и музыкального языка, что неоднократно подчеркивалось многими исследователями-композиторами.

В то же время трудно переоценить роль музыки в развитии киноискусства. Еще на заре развития кинематографа теории и практики кино придавали особое значение непрерывности его связи с музыкой. Выразительные и изобразительные возможности музыки, способной наполнить образ косвенно, через слух, использовались еще в немом кино, где пути будущей киномузыки виднелись в импровизациях таперов и первых партитурах, написанных специально для фильмов.

С другой стороны, и в теории, и на практике немое кино в поисках выразительности кинематографических средств предпринималась попытка выявить сходство и смысловую общность музыки и кино.

Авторы многих фильмов перенесли произведения классической музыки в визуальный ряд, создали «фуги», «симфонии» и т. д., их эстетические установки повлияли на развитие экспериментов в области рисованного кино немецких абстракционистов. Визуальные аналогии с музыкальными формами и ритмико-динамическими закономерностями музыки можно наблюдать не только в экспериментальных, но и в сюжетных фильмах.

С наступлением эпохи звукового кино роль киномузыки претерпела существенное изменение, она перестала быть образцом для «сопровождающих» или «спекулятивных» экспериментов и приобрела функциональную связь с внутренним развитием фильма.

В связи с этим возникло множество теоретических и практических проблем, нашедших отражение в широком спектре литературы, где наряду с единством мнений имеются серьезные противоречия в оценке места и значения звука в кино.

Удивительно, но очень интересная область, оставшаяся без внимания многих исследователей киномузыки, музыковедов и кинокритиков, – это мультипликация, где возможности музыки особенно велики по ряду объективных причин.

Несколько искусствоведческих исследований, посвященных мультипликации в нашей стране и за рубежом, а также заявления режиссеров не дают однозначного ответа на вопрос, чем анимация отличается от других видов кино и каковы особенности материала, природы мультипликационного образа.

В ней видят искусство «тотального креационизма» (А. Мартэн), «новую разновидность изобразительного искусства» (З. Кракауэр), «специальное, совершенно независимое «восьмое искусство» (Р. Мунитич), «своего рода искусство в квадрате, изобразительное искусство, как бы

помноженное на средства выразительности и технические возможности кино, в неповторимом синтезе изобразительных, литературных и звуко-музыкальных начал» (С. Асенин). Д. Халас считает, что мультипликационное кино следует рассматривать «в одном ряду с натурно-игровым, с литературой, музыкой, балетом и искусством ваяния», Ю. Норштейн утверждает, что мультипликация – «образное мышление не менее интересное, чем живопись, кинематограф или театр» [2].

Теоретики полагают, что суть стоящей перед ними проблемы состоит в выявлении особенностей и образных возможностей анимации во всех ее выразительных компонентах и их взаимосвязи.

Понятно, что изучение вопросов взаимодействия музыки и изображения в мультипликационном фильме актуально не только для дальнейшего развития искусства мультипликации, но и для искусства, составляющего ее образ: музыки, кино, изобразительного искусства. Это связано с тем, что современная анимация превратилась в своеобразный «полигон», на котором разрабатываются самые уникальные способы и средства выразительных возможностей каждого из этих искусств. Анимация моделирует различные процессы взаимодействия музыки и изображения, музыки и кинематографии, музыки и пластики, изобразительного искусства и кинематографии, создавая синтетическое анимированное изображение в единстве своих выразительных способностей.

Ряд особенностей анимации – структура изображения, специфика временных и пространственных факторов, техническое своеобразие кинопроизводства – привели к характерному изменению выразительных средств. В частности, взаимодействие музыки с изображением приводят к своеобразному нарушению многих традиционных для киномузыки функций, способствуют появлению новых, уникальных художественных решений.

Практика мультипликации накопила в этом отношении огромный, совершенно не изученный опыт, который требует всестороннего анализа в единстве музыкального и кинематографического аспектов.

Функция обобщения образа посредством музыки также связана с категорией времени. Обе области фильма, визуальная и звуковая, прерываются одновременно: музыка – членится на короткие отрезки, но, с точки зрения всего фильма (который перемежается шумами, речью, паузами), зрительный ряд также прерывается сюжетом, но на коротких этапах его развития (монтаж). Такое противопоставление позволяет обоим элементам взаимно поддерживать друг друга, смягчая непрерывность одного непрерывностью другого, тем самым способствуя созданию целостности фильма.

На протяжении всего развития мультипликационного искусства процесс взаимодействия звука и изображения обеих выразительных сфер мультфильма способствовал его эволюционному процессу, формированию художественного языка, образной системы. Использование в анимации стилизованных элементов различных видов искусства предоставляет широкие возможности фантазии художника, помогая выражению его мировоззрения и нравственной позиции.

Процесс дальнейшего взаимодействия различных видов искусства продолжается, его невозможно остановить, и это залог формирования новых видов, принципов и форм взаимоотношений между ними.

Литература

1. *Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие / сокр. пер. с англ. В. Н. Самохина; общ. ред. и вступ. ст. В. П. Шестакова. М.: Прогресс, 1974. 392 с.: ил.
2. *Бегизова И. С.* Взаимодействие музыки и изображения в образной структуре мультипликационного фильма. Дис. <...> канд. иск. Тбилиси, 1985. 177 с.
Искусство мультипликации вчера, сегодня и завтра // Вопросы киноискусства: ежегодный историко-теоретический сборник / отв. ред. С. И. Юткевич. М.: Наука, 1971. Вып. 13. С. 142–192.
3. *Гинзбург С. С.* Очерки теории кино / Ин-т истории искусств МК СССР. М.: Искусство, 1974. 262 с.
4. *Гинзбург С. С.* Рисованный и кукольный фильм: очерки развития советской мультипликационной кинематографии / АН СССР; Ин-т истории искусств. М.: Искусство, 1957. 286 с.: ил.
5. *Богуславский С., Месман В.* Музыка и кино. На музыкальном фронте. М., 1926. 96 с.
6. *Богуславский С.* Музыка в мультипликации // Мультипликационный фильм / вступ. ст. Г. Рошаль. М.: Кинофотоиздат, 1936. С. 259–286.

**Временные и пространственные,
аудиальные и визуальные искусства
в культуре и науке Европы и Азии**

Тезисы и рефераты докладов
Международной научно-практической конференции
«Временные и пространственные, аудиальные и визуальные
искусства в культуре и науке Европы и Азии»

(Цикл «Сравнительное искусствознание – XXI век»)

Санкт-Петербург, 7–9 октября 2024 г.

Редактор Е. П. Щеглова
Верстка: И. А. Громова

Подписано в печать 30.09.2024
Формат 70x100/16. Объем 10,3 усл. п. л.