

АУДИАЛЬНОЕ
ПРОСТРАНСТВО.
ЖЕСТ.
ТРАДИЦИЯ.



**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ**

**Коллективный научно-исследовательский проект
АУДИАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО. ЖЕСТ. ТРАДИЦИЯ**

**ВТОРАЯ МЕЖДУНАРОДНАЯ
НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ**

18–19 декабря 2024 г.

Тезисы и материалы конференции



**Санкт-Петербург
2024**

ББК 87.8
УДК 7.01

Руководители проекта:

И. А. Чудинова, кандидат искусствоведения,
доктор богословия, старший научный сотрудник РИИИ
(irinachud@gmail.com)

М. А. Сень, научный сотрудник, старший специалист
по научно-организационной работе РИИИ
(marina_sen@mail.ru)

Тезисы и материалы Второй международной научно-практической конференции «**Аудиальное пространство. Жест. Традиция**». Санкт-Петербург, 18–19 декабря 2024 г. / ред.-сост. И. А. Чудинова, М. А. Сень / Российский институт истории искусств.– СПб.: РИИИ, 2024, – 64 с.

Дизайн обложки: Александр Яковлев

В оформлении обложки использован
фрагмент росписи Успенского собора Протата, Афон

ISBN 978-5-86845-311-3

© РИИИ, 2024

© Коллектив авторов, 2024

Слово от руководителей проекта

Данный проект представляет собой коллективное исследование, направленное на рассмотрение проблемы взаимоотношения аудиального ландшафта и жестуальности, выявление универсализма и специфики жеста в связи с единством аудиального и визуального начал культуры в аспекте традиции. Цель проекта – консолидация усилий специалистов различных искусствоведческих специальностей на рассмотрении жестуальной специфики искусства в связи с художественным переосмыслением аудиальной среды; на осознании всеобщности личностного начала и жестуальности создаваемого человеком ландшафта; взаимосвязи искусства рукописания и аудиальности жеста в различных традициях; исследовании процессов глобальной трансформации художественных практик, приведших к новой аудиовизуальной и психосоматической бытийности искусства в наши дни.

На протяжении последних десятилетий к проблеме сущности и значимости жеста в культуре обращались многие ученые. Исследования касались прежде всего нейропсихических, семиотических и коммуникационных аспектов проблемы. Данный проект направлен на введение заявленной проблематики в контекст искусствоведения – музыковедения, этноорганологии, хореологии, киноведения и т. д. – с привлечением, прежде всего, искусствоведческих подходов и методов исследования, а также системного рассмотрения фактологии на материале, выявленном усилиями различных специализаций искусствоведения. Блестяще заданную парадигму, выдвинутую идеей «музыкального жеста» (Т. В. Цареградская), мы стремимся вывести в широкий контекст всего многообразного спектра искусствоведческой тематики и изысканий. Важнейшей задачей коллективного исследования является вовлечение в круг заявленной пробле-

матики исследовательских интересов ученых различных специальностей и формирование активного и продуктивного дискуссионного поля в рамках проекта (проведение ряда конференций, круглых столов, семинаров и творческих актов), инициирование исследовательского процесса, соединяющего многообразие взглядов и научных подходов, результатом которого станет написание корпуса соответствующих задаче исследования текстов и подготовка к печати коллективной монографии, состоящей из наиболее ярких и интересных статей участников проекта, высказывающих взгляд на проблему во всей полноте ее дискуссионности.

В начале прошлого века была высказана идея, что «культуру и искусство можно рассматривать как деятельность организации пространства, а жест – образует пространство, вызывая в нем натяжение и искривляя его, или же знаменует уже реально присутствующие в нем натяжение и кривизну» (о. Павел Флоренский). Тогда же, акцентируя антропоцентристскую ориентацию географии как гуманитарной науки, российский ученый В. П. Семенов-Тянь-Шанский формулирует динамическую систему пространственных взаимоотношений, необходимых для представления ландшафта, и впервые (за несколько десятилетий до введения в обиход понятия «soundscape» в европейской науке Р. М. Шафером) выдвигает идею о связи аудиального ландшафта с жестуальностью восприятия и телесным кинесисом (направление, движение, перемещение). В русле того же осознания многомерности и многообразия создаваемого человеком ландшафта и возможностей расширения пространственного масштаба человеческой жестуальности в связи с развитием аудиальных технологий в начале XX века возникает движение «русской звуковой утопии» (А. Аврамов, С. Гастев) и поиск особого инструментария, способного воплотить новые пространственно-акустические идеи (Л. Термен, Г. Гидони, В. Баранова-Россине, А. Чесноков,

С. Майзель). В 60–70-е гг. XX в. исследовательская мысль вплотную подходит к необходимости осмысления экологии звука, которая, в свою очередь, напрямую связана с проблемой соотношения человека и аудиальной среды.

В наше время, определяемое колоссальным технологическим скачком, система ориентации человека в рамках отведенного ему природой жилища и принципов созидания культурного ландшафта претерпевает огромные изменения. Современное состояние культуры, когда виртуальное и реальное все больше теряют свои разграничительные линии, требует активного осмысления. С особой силой встает вопрос о соотношении человеческого интеллекта с интеллектом искусственным, заставляя вновь обратиться и переосмыслить звуковые утопии начала и середины XX века. Возникает потребность осознания всеобщности личностного начала культуры, жестикуальной сущности аудиального ландшафта и значимости рукописного и аудиального жеста в традиции и культуре.

Поскольку именно в жесте ярко проявляется нераздельность духовной и телесной сущности человека, понятие «аудиальный жест» в таком осмыслении оказывается весьма плодотворным. Смысл жеста раскрывается лишь в глубокой перспективе этнической традиции и истории культуры, поэтому разговор о жестикуальной специфике искусства может состояться лишь при сопоставлении многих исследовательских взглядов, подходов и опыта ученых, действующих в различных областях искусствознания. Художественное переосмысление аудиальной среды, аудиальный ландшафт в связи с кинесисом и жестом, аудиальность жеста и иконографика музыки, хорография танца и жестикуальность актерского слова, жест в экранных искусствах и телесность слухового восприятия, аудиальный жест и каллиграфия в различных традициях – все эти аспекты нового осознания сущности аудиального пространства и технологии творчества сегодня становятся все более актуальными.

На Второй международной научно-практической конференции, проводимой в рамках данного проекта, предлагаются к обсуждению следующие вопросы:

- пути становления аудиальных стратегий в российском и европейском искусствознании;
- проблемы художественного переосмысления аудиальной среды;
- аудиальный жест и письменность;
- поиски нового пространственно-акустического светомузыкального инструментария в XX в.;
- аудиально-жестовый аспект современной и традиционной музыки;
- жестуальность инструментального исполнительства и ее отражение в морфологии музыкального инструмента;
- символизм этнической хореографии и сакральная геометрия танцевального и изобразительного искусства.

И. А. Чудинова,
*кандидат искусствоведения,
доктор богословия,
старший научный сотрудник РИИИ*
М. А. Сень,
*научный сотрудник,
старший специалист
по научно-организационной
работе РИИИ*

ПРОГРАММА КОНФЕРЕНЦИИ

Среда, 18 декабря

11.00.

Чудинова Ирина Анатольевна,
*кандидат искусствоведения, доктор богословия,
старший научный сотрудник Российского института
истории искусств (Санкт-Петербург).*

Хорография, хореография и рукописание
как образ мира: к вопросу о формировании понятия
«аудиальный ландшафт»
в российском искусствознании

Сень Марина Адольфовна,
*научный сотрудник Российского института истории
искусств (Санкт-Петербург).*

Русская звуковая утопия Арсения Авраимова

12.00.

Егорова Марина Сергеевна,
*кандидат филологических наук, доцент кафедры
древнерусского певческого искусства Санкт-
Петербургской государственной консерватории имени
Н. А. Римского-Корсакова, главный научный сотрудник
Научно-исследовательской лаборатории русской
музыкальной медиевистики имени М. В. Бражникова
(Санкт-Петербург).*

Аудиальное пространство и царский проскинесис:
песнопение в символической структуре
средневекового ритуала

Ковалевский Георгий Викторович,
*кандидат искусствоведения, старший научный
сотрудник Российского института истории искусств
(Санкт-Петербург).*

Смена парадигмы аудиального пространства:
произведение Александра Кнайфеля «Аллилуйя»
и древнерусское Пещное действо

13.00.

Белова Анна Борисовна,
*аспирант ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН
(Санкт-Петербург).*

Поza и жест писца в древнерусской книжной
миниатюре и изображаемая ситуация письма

Шеховцова Ирина Павловна,
*кандидат искусствоведения, руководитель Научно-
археографического совета, доцент кафедры истории
музыки Российской Академии музыки имени
Гнесиных, доцент кафедры истории и теории музыки
Православного Свято-Тихоновского гуманитарного
университета (Москва).*

Литургическое музыкальное чтение: хирономия –
диакритика – экфонетика

14.00.

Рудакова Ольга Владимировна,
*хормейстер и музыковед-медиевист, преподаватель
практического курса григорианского пения и ранней
полифонии в Сорбонне (Sorbonne, Master d'Interprétation
des Musiques Anciennes) (Париж, Франция).*

Ольфакторные аллюзии в григорианских
песнопениях: невма-фимиама

Мосягина Наталья Викторовна,
*кандидат искусствоведения, доцент кафедры
древнерусского певческого искусства Санкт-
Петербургской государственной консерватории имени
Н. А. Римского-Корсакова, руководитель ансамбля
и школы знаменного пения «Ключ разумения»
(Санкт-Петербург).*

«Миром мя облагоухал еси...».

Благовонный жест в гимнографии
(на материале древнерусской певческой традиции)

15.00.–16.00. – перерыв

16.00.

Деменова Виктория Владимировна,
руководитель магистерской программы «Искусство России: на границах Востока и Запада», кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории искусств и музееведения Уральского федерального университета (Екатеринбург).

Жест (мудра) и мантра в пространстве смыслов
буддийского искусства ваджраяны

Као Тхи Ван Зиен,
преподаватель Вьетнамской Академии танца (Ханой, Вьетнам);

Василенко Виктория Валерьевна,
доктор исторических наук, профессор Высшей школы креативных индустрий Северо-Кавказского федерального университета (Ставрополь).

Семиотика и коммуникативное значение
изобразительно-подражательных жестов и движений
во вьетнамских этнических танцах

17.00.

Струтинский Иван Михайлович,
аспирант сектора инструментоведения Российского института истории искусств, младший научный сотрудник Института славяноведения РАН (Санкт-Петербург – Москва).

Жест, звук, пространство в румынском погребальном
обряде в долине реки Тимок

Мыльников Денис Юрьевич,
кандидат искусствоведения, младший научный сотрудник Российского института истории искусств (Санкт-Петербург).

Звук как средство для репрезентации внутреннего
мира киноперсонажей (на примере анализа фильма
«Белая птица с черной отметиной» Ю. Ильенко)

18. 00.

Аревшатян Анна Сеновна,

доктор искусствоведения, профессор, ведущий научный сотрудник отдела музыки Института искусств Национальной Академии наук Республики Армения (Ереван, Армения).

Звук и жест в фильме Сергея Параджанова
«Цвет граната»

Семенова Наталья Валерьевна,

кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург).

Устройство счастливого пространства:
звуковая среда дома в позднесоветской драматургии

19. 00.

Семинар

«СЛУШАНИЕ ЖЕСТА В ЛИТУРГИЧЕСКОМ
ИСКУССТВЕ»

Мосягина Наталья Викторовна

От движения тела к артикуляции знаменного распева

Четверг, 19 декабря

10.30.

Чжао Лои,

аспирантка сектора инструментоведения Российского института истории искусств (Гуюань, провинция Хунань, Китай).

Музыкальный жест
в Études pour piano, Book 1 Дьердя Лигети

11.00.

Воробьева Дарья Николаевна,
*кандидат искусствоведения, старший научный
сотрудник Государственного института
искусствознания, доцент кафедры
Теории и истории искусства Московского
государственного художественно-промышленного
университета имени С. Г. Строганова, доцент
Института классического Востока и античности
НИУ Высшей школы экономики (Москва).*

Связь музыки и скульптуры в индийской традиции
через жестуальность иконографии

Салмина-Исаева Виктория Дмитриевна,
*магистрант кафедры дизайна Высшей школы
креативных индустрий Северо-Кавказского
федерального университета; артист балета
Казачьего ансамбля песни и пляски «Вольная степь»
(Ставрополь);*

Василенко Виктория Валерьевна,
*доктор исторических наук, профессор кафедры дизайна
Высшей школы креативных индустрий Северо-
Кавказского федерального университета (Ставрополь).*

Символизм этнической хореографии и сакральная
геометрия танца некрасовских казаков

12.00.

Аоки Ая,
*аспирантка Московской государственной
консерватории имени П. И. Чайковского (Япония).*

Пауза как нетелесный жест в японской культуре

Глазунова Наиля Нигматовна,
*кандидат искусствоведения, старший научный
сотрудник Российского института истории искусств
(Санкт-Петербург).*

Ритуальные жесты в тибетском действе Цам

13.00.

Колганова Ольга Викторовна,

*кандидат искусствоведения, научный сотрудник
Российского института истории искусств
(Санкт-Петербург).*

Поиски возможностей сочетания звука, цвета/света
и пластики человеческого тела в отечественном
искусстве 1920–1930-х годов

Катонова Наталья Юрьевна,

*кандидат искусствоведения, ученый секретарь
Музейного объединения «Музей Москвы» (Москва).*

Сочинения для двух фортепиано в XX веке
и их связь с поиском нового инструментария.
Морфология процесса

14.00.

Девуцкая Софья Александровна,

*аспирант Российской академии музыки
имени Гнесиных (Москва).*

Опыт тактильного познания инструмента
в Токкатине для скрипки соло Хельмута Лахенмана

Карпец Максим Иванович,

*кандидат искусствоведения, старший научный
сотрудник сектора инструментоведения Российского
института истории искусств (Санкт-Петербург).*

Жестуальность фонографической картины.
Аспекты генезиса новой аудиальной культуры

15.00.

Цареградская Татьяна Владимировна,

*доктор искусствоведения, профессор кафедры
аналитического музыкознания Российской академии
музыки имени Гнесиных и кафедры современной музыки
Московской государственной консерватории
имени П. И. Чайковского (Москва)*

Жест художника: от визуального к музыкальному
(на материале музыки второй половины XX века:
О. Мессиа́н, М. Фелдман)

Сухорукова Ирина Игоревна,
*преподаватель кафедры методики преподавания
фортепиано Российской академии музыки
имени Гнесиных (Москва)*

Исполнительский жест в сонатных *allegri* Бетховена

16.00.

Порфирьева Анна Леонидовна,
*кандидат искусствоведения, старший научный
сотрудник Российского института истории искусств.*

Болеро как драматический жест. Испанские танцы
в итальянском оперном бельканто

Бабичева Елена Викторовна,
*профессор кафедры оперной подготовки Российской
академии музыки имени Гнесиных (Москва)*

Достоверность актерского существования
в музыкальном пространстве оперы

17.00.

КРУГЛЫЙ СТОЛ ПО ИТОГАМ НАУЧНОЙ ДИСКУССИИ

А. С. Аревшатян

Звук и жест в фильме Сергея Параджанова «Цвет граната»

Доклад посвящен месту и значению звука и жеста в системе выразительных средств в фильме С. Параджанова «Цвет граната». На основе анализа концепции фильма, художественного видения и эстетики режиссера выявляются характерные особенности стилистики фильма, роль музыки, звука как художественной категории и пантомимы (жеста), передающих символику, скрытые смыслы и аллюзии, заложенные в авторском сценарии фильма. Таким образом, в фильме «Цвет граната» авторская музыка переплетается с цитируемым, в том числе этнографическим материалом, который подается через разные тембры народных и классических музыкальных инструментов и модифицируемых шумов. Пантомима, жест, в свою очередь, несут большую смысловую нагрузку в контексте целого.

Пауза как нетелесный жест в японской культуре

Жест во многих культурах является важным способом коммуникации и представляет собой чаще всего какое-либо телесное действие или движение, несущее определенное значение. В то же время в русском языке слово «жест» зачастую используется в расширенном смысле как некая демонстрация через поступок или высказывание отношения человека или общества к чему-либо или предупреждение о том или ином намерении («жест доброй воли»). Во всяком случае жест – это активное действие, адресованное воспринимающей стороне и используемое как средство для показа или передачи своей идеи, и в этом смысле можно сказать, что творческий акт художника в искусстве – его произведение, его музыкальное исполнение и т. д., – всё, что производится по его воле, является своего рода «жестом». В связи с антропоцентризмом, господствовавшим в европейской культуре после эпохи Возрождения, в искусстве художник есть творец своего художественного мира, и он обычно в своем творчестве пытается всеми силами «жестикულიровать», чтобы наполнить пространство и время своим замыслом. Поэтому противоположное жесту состояние – бездействие художника, т. е. отсутствие его воли и намерений в пространстве и времени его творчества – имеет пассивное и второстепенное значение и ни в коем случае не становится объектом восхищения воспринимающей стороны.

Уникальность японской культуры заключается в том, что в традиционном искусстве именно такое «бездействующее» время и пространство, кажущееся в европейской культуре пустым и пассивным, является ключевым элементом художественной концепции, обозначаемым буддийским понятием «*ма*». В японском языке слово *ма* (間) относится и ко времени (時間 *дзикан*), и к пространству (空間 *кукан*), а в искусстве *ма* – это специально и искусно вы-

резанное время или пространство между звуками, движениями, словами, чертами, мазками и т. д. Выдающиеся мастера практически всех видов японского традиционного искусства – музыки, живописи, каллиграфии, *икэбаны* (искусства аранжировки цветов), традиционного театра *но*, одного из жанров традиционной поэзии *хайку* и т. д. – подчеркивают важность и даже главенство концепции *ма* в своих творениях. В живописи *ма* является намеренно незаполненной изображением частью, где отсутствуют мазки, и обнаруживается поверхность самого полотна. «Пустое» пространство, часто производящее в европейской живописи ощущение незаконченности картины, в японской живописи служит важным эстетическим принципом, имея даже такое специальное название, как «*ёхаку*». А в искусстве танца *ма* – это остановка движений или пауза между движениями.

Для тех, кто занимается традиционным искусством, показ своих навыков, приобретенных за долгие годы обучения, не является главной целью, а, наоборот, в идеале их мастерство должно быть «невидным» со стороны, должно уходить на второй план, подчиняясь пространству–времени *ма*.

Традиционный японский театр *но*, представляющий собой гармоничное сочетание танца и пения актеров, исполнения инструментального и вокального ансамблей, часто называют искусством *ма*. «Интересен момент неделания», – это цитата из одного из трактатов об искусстве театра *но*, написанных выдающимся актером, танцовщиком и драматургом, основателем современной формы этого старейшего японского профессионального театра Дзэами Мотокиё (1363–1443). «Момент неделания» есть *ма* – промежуточное время между какими-либо действиями актера, например, пениями, движениями, словами и т. д., осуществляемыми благодаря его профессиональным навыкам. В моменты *ма* настоящий мастер вовсе не бездействует, а непрерывно вкладывает свою душу, внутри себя не теряя концентрации, и наполняя эту паузу напря-

жением и энергией, ожиданием следующего действия; но, при всем этом, его намерения не должны быть видны снаружи. Важно, чтобы зрителям интуитивно передавалось внутреннее состояние актера, наполненное его волей.

Следуя учению Дзэами Мотокиё, актеры театра *но* до сих пор считают, что в игре исполнителей, еще находящихся в процессе освоения необходимых навыков, на первый план выдвигается в той или иной мере показ приобретенных им техник, и у зрителей возникает ощущение, что пространство-время *ма* оживает благодаря их мастерству. А у выдающихся мастеров, наоборот, все техники уже освоены в совершенстве, приведены в гармоничное сочетание с пространством-временем *ма*, так что их мастерство даже не фиксируется зрителем, и возникает ощущение, что как будто бы *ма* – моменты их бездействия – делает их мастерство оживленным, и именно *ма*, т. е. пауза, рассказывает гораздо больше, чем какое-либо реальное действие или движение. Таким образом, в традиционном японском искусстве типичные для европейской культуры отношения творческого акта художника и его бездействия, как господина и слуги, меняются местами: мастерство художников – усовершенствованные пение и игра на инструментах, движения, штрихи, слова и т. д., – является всего лишь средством для создания пространства-времени *ма*.

Что касается современного японского искусства, в частности, современной японской музыки, то существуют композиторы, в чьих творческих стилях именно вышеупомянутая концепция *ма* играет определяющую роль. К таким авторам относится один из ведущих современных японских композиторов Тосио Хосокава (1955 г. р.). Хосокава учился в Германии, сначала в Берлинском университете у Юна Исана, затем в Фрайбургской Высшей школе музыки у Клауса Хубера, который посоветовал молодому японскому композитору обратиться к культуре своей родины. Композиторский стиль Хосокавы сформировался в результате изучения японской традиционной культуры и музыки. Хосокава называет свою музыку

«звуковой каллиграфией в пространстве и времени» и постоянно подчеркивает равноценность звука и паузы в своем творчестве. По его словам, пауза перед звуком является его источником, откуда рождается звук, она всегда ожидает звук, предшествуя ему, а пауза после звука – это тишина, куда исчезает звук и его отзвуки. В этом смысле пауза отождествляется с концепцией *ма* – она богата по своему содержанию и дает слушателям возможность вообразить то, что не слышно, то, что реально не звучит. В его музыке две противоположности, звук и пауза, не исключают друг друга, а гармонично сосуществуют, дополняя друг друга и становясь единым целым, образуя одну вселенную, имеющую определенный смысл. Поэтому ощущается постоянное присутствие состояния тишины – как будто в тишине существует глубокий звук, и в глубоком звуке также существует тишина. Придавая паузе гораздо большее значение, чем европейские авторы, Хосокава всегда стремится создать звук, обладающий такой же силой и энергией, какую имеет тишина. При исполнении такой музыки от исполнителей требуется не только воспроизведение интенсивного звука, но и столь же активная слуховая работа – погружение в тишину, выслушивание воспроизведенного звука и дослушивание его отзвуков, уходящих в тишину. В основе такого осознания «пустого» пространства-времени *ма* и уважения к нему в японской культуре лежит буддийское понимание феномена «ничто». В отличие от европейской культуры, в которой в связи с господством дуализма «ничто» в основном имеет отрицательный смысл, в буддизме «ничто» является не категорией, противостоящей понятию бытия, а богатой основой всего существования, содержащей бесконечную возможность. Поэтому в японском традиционном искусстве подчеркивается равноценность реально существующих элементов и пространства-времени *ма*, или даже превосходство последнего. *Ма* является своего рода знаком, пробуждающим человека к проявлению воли и утверждению собственной самости, и в этом смысле это «ничтож-

ное» пространство-время, на первый взгляд, противостоящее пониманию жеста в европейской культуре, на самом деле может быть уподоблено «абсолютному жесту» Гегеля, т. е. вертикальному положению человека, сохраняемому благодаря проявлению его воли.

Таким образом, пауза в современной японской музыке как воплощение пространственно-временной концепции *ма* имеет ключевое значение, и ее осознание и мастерское использование композитором углубляет содержание его произведений, побуждая исполнителей к проявлению воли и давая слушателям свободу их восприятия и интерпретации. Следовательно, пауза выполняет миссию своего рода «жеста», наполняющего тишину смыслом, т. е. человеческой волей.

Достоверность актерского существования в музыкальном пространстве оперы

На протяжении пяти веков жанр музыкально-театрального искусства – опера – удивляет развитием своих выразительных средств, основополагающим из которых был и остается артист-певец в уникальной среде музыкального пространства. С одной стороны, развитие жанра всегда теснейшим образом взаимодействовало с новыми тенденциями визуально-пространственных возможностей сцены, основанных на художественно-технических новациях, проникающих в театр. С другой – в любой исторический отрезок времени общественные запросы и эстетические вкусы зрителей влияли на взаимосвязи театрального пространства и современности и активно их формировали.

Сегодня в опере категории времени и места из философских категорий превратились в категории сугубо театральные. Место и время действия определяют сверхзадачу решения классических и современных спектаклей. Лаконичность или помпезность, живописность или конструктивность сценического решения не являются стилевой атрибутикой времени. Как и в современной инсталляции, каждый включенный в композицию предмет несет свою смысловую нагрузку, так и элементы сценического пространства выполняют функцию визуального кода воплощаемой музыки. В этом свободном использовании сценографических решений театр ищет кратчайший путь к раскрытию глубоких подтекстов музыкальной партитуры.

Жесткая конкретика сегодняшнего времени требует ярких эмоциональных форм отображения в искусстве. Музыка дает возможность поиска не только прямых, но и глубинных смысловых ассоциаций. Театр предлагает зрителям драматургические версии оперных постановок, которые композитор не мог предвидеть, и перемешивает

во времени события, смело перенося действие из прошлого в настоящее. Режиссеру не важна музыкальная стилистика эпохи, в которой творил композитор. Автор спектакля добивается ассоциативного воздействия на зрителя, заменяя постановочные традиции универсальными приемами сценографии с обязательным акцентом на яркую актерскую выразительность певцов. Привычная условность оперного жанра разрушается достоверностью сценического существования исполнителей в предлагаемых обстоятельствах свободной интерпретации музыки. Принцип художественной и смысловой интерпретации композиторской партитуры предполагает поиск таких сценических приемов актерского существования, при которых возможно выявление дополнительных смыслов действия в условиях современной сценографии.

Первым, кто заговорил о музыкально-сценической полифонии спектакля, был режиссер В. Э. Мейерхольд. По его мнению, спектакль – это единое уникальное пространство, где все элементы сопряжены и подчинены музыке. При этом способе существования артиста в полифонии всех средств, составляющих спектакль, разрушается условность оперного жанра. Мейерхольд обозначил совершенно новый путь создания и восприятия сценического пространства, как пространства музыкальной реальности.

В этом новом пространстве актер сопряжен с музыкой сложным ритмическим контрапунктом своего существования. Актерская выразительность не достигается прямым движением «в музыке», а оправдывается смысловым подтекстом, гармоничным синтезом визуального и эмоционального в пластике поведения. Благодаря этому действенность и органичность существования артиста-певца способствуют вовлечению зрителей в происходящее на сцене, заставляя верить в правдивость условного существования поющего артиста.

Современный принцип подготовки будущего оперного певца вобрал в себя предложенный Мейерхольдом

принцип «перпендикулярного» существования в музыке, а также развил уникальную систему воспитания артиста, созданного К. С. Станиславским.

В современной музыкально-театральной практике важнейшим является вопрос подготовки вокалистов в оперном классе и дальнейшего их профессионального соответствия требованиям оперной сцены. Одним из принципов обучения будущих артистов на кафедре оперной подготовки Российской академии музыки имени Гнесиных мы видим необходимость помочь вокалистам освоить навыки психологического существования в музыке. Поэтому вся работа строится исключительно на музыкально-этюдном методе. Этюды помогают решать важнейшую проблему актерской выразительности и психологической оправданности существования в музыке. В них студенты-вокалисты учатся воспринимать музыку, как источник смыслов и подтекстов.

Поза и жест писца в древнерусской книжной миниатюре и изображаемая ситуация письма

В процессе создания лицевой рукописи решение о том, в какой позе следует изображать пишущего человека и нужно ли изображать его на конкретной миниатюре, в подавляющем большинстве случаев принималось не автором текста, а иллюминатором-миниатюристом. Он располагал выбором из обширного набора поз, присущих писцам средневековья.

Закономерности, наблюдаемые нами при сопоставлении иллюстрируемых текстов и миниатюр, позволяют говорить о том, что миниатюрист принимал это решение, руководствуясь не только собственными представлениями, но и определенным иконографическим каноном. Наиболее универсальным было коленное письмо. Другие позы могли иметь устойчивую привязку к ситуации письма и профессионализму писца, но не зависели от хронологических рамок и локализации изображаемого события, языка и происхождения писца.

Связь музыки и скульптуры в индийской традиции через жестуальность иконографии

В докладе поднимается вопрос о роли жеста в индийской культуре и иконографии, о переходе индийской изобразительной традиции от эмотивного выражения чувств и действий к жестуальному – *мудрах*, *хастах* и *каранах*. Особое внимание уделяется отражению вокального и инструментального исполнительства в изображениях.

При комплексном изучении музыкальной иконографии индийского искусства на примере пещерных храмовых комплексов была выявлена следующая проблема: несмотря на высокую значимость вокальной музыки в индийской культуре в целом и религиозных традициях, в частности, из-за запрета на изображение персонажей с открытым ртом, небесные музыканты, во множестве представленные в рельефах храмов, не могут быть показаны поющими. А ведь именно своим пением они были призваны восхвалять деяния божеств. Следовательно, единственная возможность передать состояние пения – это жест. Исследование фигур полубожественных музыкантов (*гандхарв*, *апсар*, *киннар* и *ганов*) в рельефах храмов привели к заключению, что жестом пения стала т. н. *висмая-хаста*, при которой рука поднята вверх, согнута в локте и обращена кистью к объекту почитания.

В Читрасутре Вишнудхармоттара-пураны есть такие слова: «[Изображение божества] с открытым ртом может привести к гибели всей семьи». Таким образом, из возможных средств изображения пения остается жест. Упоминания о подобном жесте в научной литературе нам не встречались. На основании исследований материалов пещерных храмов Махараштры и ближайших к ним комплексов, были сделаны выводы, что таким жестом является поднятая вверх и обращенная кистью к объекту поклонения, согнутая в локте рука – он являет-

ся маркером, позволяющим отличить прославляющего пением от поклоняющегося (руки его сложены в молитвенную позу *анджали-мудра*). В докладе приведена аргументация сделанного предположения. Не менее важным оказывается жест держания музыкального инструмента *вины* в изображении Шивы – он также рождается в иконографии пещерных храмов и затем переходит в бронзовую пластику.

Ритуальные жесты в тибетском действе Цам

Танец представляет собой своеобразную невербальную знаковую систему общения. Архетипичность танца обнаруживается практически во всех древних мифах, легендах, во многих религиозных учениях и трактатах. По древнегреческой мифологии, мир был создан в результате танца богини Эвриномы и великого змея Офиона. Согласно древнеиндийским мифам, Бог Шива стремительным вращением, в танце, создает из Хаоса Вселенную.

В контексте культурогенеза человечества танец представляет особый интерес. Если рассматривать танец как специфическую систему передачи информации, то возникает задача прочтения такой системы и соответствующего понимания этой информации по тем фрагментам, которые даны нам в древнейших изображениях. Археологические находки палеолита не донесли до нас прямых свидетельств о существовании в первобытном обществе слова, музыки, песни и т. д. Зато остались многочисленные свидетельства о танце, именно он был главным объектом фиксации в произведениях палеолитического искусства.

В каждом ритуале и обряде жесты и движения имеют большое значение. Они важны, например, в ведической практике: каждый ручной жест (или Mudra) воплощает определенную силу или энергию. В Космическом Танце Шивы 108 поз, которые олицетворяют его природу и призывают соответствующую вовлеченную силу. В индивидуальных ритуальных практиках используются жесты, которые отражают некоторые энергии, силы и состояния разума. Массовые церемонии, обряды в действиях духовных лидеров – жрецов, шаманов, целителей, пророков – создают эмоционально-полевое единство в первую очередь с помощью жеста. Так, при исполнении

ритуально-религиозного тибетского действия Цам встречается «нулевой танец», т. е. статичное пластическое движение в каждом танцевальном фрагменте, что отражает основные положения буддизма в символических образах через систему: человек – божество – человек – «скульптура». Движение рук при исполнении суфийского Зикра зафиксировали древнейшие представления об очищении от злых сил.

Опыт тактильного познания инструмента в Токкатине для скрипки соло Хельмута Лахенмана

Художественное пространство, создаваемое немецким композитором Хельмутом Лахенманом, наполнено мотивами парадоксов и антиномий. Его авторский композиционный метод возводится на базисе оригинальной философии *восприятия* музыки и характеризуется ориентацией на остраненное слышание. Рассуждая о природе музыкального искусства в многочисленных статьях и интервью, Лахенман крайне ассоциативен: он примеряет на себя роль наблюдателя из сферы повседневности и рассматривает творческий акт как путь преодоления «искусственности». Чтобы воспитать навык интеллектуального наблюдения, композитор ломает стереотипы ожидаемого и формы привычного. Процесс слушания утрачивает свою комфортабельность и инертность вследствие парадоксальных подмен. В Токкатине для скрипки соло сама идея тактильности раскрывается через операциональную обратимость инструментальных приемов-«жестов». Причем техника исполнения такова, что она выходит за рамки сугубо скрипичного аппарата. Лахенман созидает собственный инструмент, избегая, по его словам, «паразитирования» на уже существующем – скрипке. Восприятие такого инструмента с его новой «структурой» побуждает к «структурному слышанию», которое «совершенствует само себя, упорядочивая этот объект [инструмент] в своем окружении».

Жест (мудра) и мантра в пространстве смыслов буддийского искусства ваджраяны

В буддийском искусстве ваджраяны («алмазной колесницы» буддизма), ставшем преобладающим направлением в странах Центральной Азии и Дальнего Востока с 8–9 вв., особое место занимает сакральное перстосложение (мудра) будд и бодхисаттв, отчасти отражавшее сложившуюся религиозную практику этого направления буддизма.

Цель создания изображений ваджраяны лежала в области практического духовного опыта, наивысшей формой которого была практика визуализации божества посредством представления сознанием преобразования собственного тела адепта в образе божества. Эти практики носили и носят закрытый характер и могут осуществляться лишь под контролем опытного учителя-наставника, однако в области анализа и описания искусства буддизма «алмазной колесницы» дают невероятно емкий и глубокий материал для понимания взаимосвязи жеста (перстосложения) как выразителя определенного духовного состояния сознания и сопровождающей его мантры (сакральные звуки и слоги, обрамленные мелодическим модусом или ритмом).

Чаще всего, касаясь данной проблематики, в исследовательской литературе перстосложение и атрибуты, которые держат божества, описываются и интерпретируются языком символов, прибегая к так называемому словарно-иконографическому подходу. Причины же появления той или иной формы различных антропоморфных образов и их жестов (кроме агиографических описаний) остаются молчаливым вопросом, вынесенным за скобки их изучения.

В докладе показана взаимосвязь (генеалогия) и одновременно строгие различия, существующие в понимании

и бытовании жеста в общекультурном индийском контексте (в том числе в иконографии индуизма) и мудры (перстосложения) в буддизме ваджраяны, который сложился на территории Индии в 6–8 вв., но чьи идеи получили свое развитие уже на территории Тибета, Китая, Монголии и других стран Азии в последующие столетия. А также – продемонстрирована взаимосвязь мудры и мантры в конкретных живописных и скульптурных произведениях, их смысловое и образное взаимовлияние, усиливающееся в момент созерцания адептом, способного погрузиться в сакральное изображение не только эстетически или молитвенно, но и духовно-практически, имея целью преобразование состояния своего сознания.

**Аудиальное пространство и царский проскинесис:
песнопение в символической структуре
средневекового ритуала**

В докладе на материале древнерусских источников первой половины – середины XVII в. анализируется семиотическая структура ритуала царского поклонения богородичной иконе, важным компонентом которого являлся комплекс литургических песнопений, звучавших в определенном аудиальном пространстве. Средневековые социо-символические практики проскинесиса представляли собой сложный комплекс богослужений и паралитургических действий, направленных на регулярную актуализацию связи царской власти с сакральным. В символической структуре ритуала сочетались вербальные, предметные и акциональные знаки, объединенные перформативным пространством поклонения реликвии, которое подразумевало значимую роль певческого оформления обряда.

Объектом анализа в докладе служит ритуал поклонения русских царей Смоленской иконе Божией Матери в первой половине XVII в. в Смоленском соборе Новодевичьего монастыря, получивший развитие в контексте укрепления новой династии на царском престоле после событий Смуты. Сложный обряд торжественного посещения патриархом и царем Новодевичьего монастыря для поклонения реликвии, считавшейся палладиумом Московской государственности, включал всеобщее бдение, песнопения которого зафиксированы в музыкальных рукописях XVII в., стациональное богослужение с несколькими остановками и литаниями, водосвятный молебен в монастыре и литургию в соборе, иконографическая программа росписей которого полностью сосредоточена на образе Смоленской «Одигитрии» и богородичном культе.

Музыкальные тексты, входившие в ритуал царского проскинесиса, не только создавали аудиальный фон и репрезентировали традиционную богородичную символику, но и служили своеобразным «звуковым жестом» преклонения светского правителя перед чтимой святыней. В докладе рассмотрены некоторые аспекты семантики подобных «звуковых жестов» в контексте культурных категорий сакрального/профанного, материального/трансцендентного, коллективного/индивидуального и т. д.

**Семиотика и коммуникативное значение
изобразительно-подражательных жестов
и движений во вьетнамских этнических танцах**

В докладе освещаются не получившие своего исследования в российской научной литературе коммуникативное значение и семиотика изобразительно-подражательных жестов и движений птиц во вьетнамских этнических танцах. Наряду с мифом и музыкой этнический танец является неотъемлемым элементом традиционной культуры. Этносы представляют собой объективное явление природы, они складываются естественно, на основе оригинального стереотипа поведения коллектива людей, формируя своеобразную энергетическую систему. Этнический танец – одна из форм проявления энергии этноса.

В многонациональном Вьетнаме проживают представители 54 народностей, каждая из которых обладает самобытной этнокультурой. Самые многочисленные – Вьет и Мьонг, традиционная культура которых составляет ядро автохтонной вьетнамской культуры. Народный танец Вьет или Кинь и Мьонгов обогащался народной танцевальной культурой Кхемер, Чам, Тай, Тхай, Хмонг, Зао, Ло-Ло, Мон, Лао, Тям, Э де и др. Во вьетнамских этнических танцах много общего, типологического, наполненного едиными смыслами и значениями. Например, почитание тотемных птиц, проявившееся в ритуальных танцах. На обнаруженных в низовьях реки Красной (Сонг Хонг) ритуальных барабанах Донгшонской цивилизации (Đông Sơn 600 г. до н. э. – 200 г. н. э.) сохранились многочисленные рисунки птиц разных видов, в том числе похожих на орла и аиста, а также танцующих под аккомпанемент барабана и духового бамбукового инструмента *nhạc cụ khen* фигур людей в головных уборах из перьев птиц. Согласно мифам Мьонг, первые люди появились из яиц птицы Тот (Con chim Thoth).

У Э Де (Ê Đê) сохраняется танец птицы Гры (Múa chim Gư). Ее олицетворяют с духом Яанг (Yang). В представлениях коренных жителей провинции Дак Лак (Đắk Lắk) птица Гры ассоциируется с орлом, у нее такой же большой, загнутый клюв и огромные крылья. Орел обожествлялся многими народами мира. Его считали посланцем богов, символом небесной силы, огня и бессмертия. Учитывая, что на донгшонских барабанах орел изображен вместе с солярными знаками и фигурами людей, застывшими в определенных позах, в головных уборах из перьев, можно отметить истоки танца Гры в его ритуальной природе.

Танцем сопровождали коллективную молитву, совершали танцевальное подношение. В настоящее время у Э Де танец птицы Гры исполняется группой женщин, которые обращаются с молитвенным посланием к духу Яанг. Также танец Гры у Э Де является неотъемлемой частью погребального обряда. Группа из 5–7 молодых девушек, обращаясь с молитвенным посланием к духам предков, просят принять душу усопшего. Они стоят прямо (шеренгой) или полукругом и совершают канонизированные подражательные движения рук, изображая взлетающую птицу и тем самым помогая душе умершего покинуть земной мир. Подражательная лексика танца символизирует улетающую в потусторонний мир душу человека. Движения рук сначала производятся в медленном темпе, постепенно они становятся более энергичными и размашистыми. Ритмическое начало танца подчеркивается звуками колокольчиков, которые крепятся на традиционный костюм. В представлениях вьетнамцев звуки ритуальных барабанов, гонгов, колокольчиков, кастаньет отпугивают злых духов.

Жестам и движениям женских рук с древности придавался магический характер. У Вьет в культуре Матери-Земли или трех матерей заключена идея бесконечности жизни, диалектика рождения и умирания. В обрядовых женских танцах преобладают движения рук. Проявляется сочетание изобразительного и неизобразительного языков.

Например, в культе почитания божества матери-богини риса (dòng) во время танцевального подношения Небесный дух или небесная небожительница посылают людям рис и для того, чтобы задобрить дух риса, проводят обряды поклонения рису, заботы о рисе, приглашения духа риса в дом хозяина, приглашения духа риса в амбар, бракосочетания риса с божественным супругом и др. Танец помогает в молитве. С помощью танца во время молитвы совершают подношение духу. Так, например, в групповом танце павлина Млинх (chim Mlinh) женщины обращаются с молитвой к духу риса и просят его о богатом урожае, благополучии рода. С помощью мимики и жестов рук они передают содержание молитвы, чувства и эмоции. В танце задействованы плечи, локти, запястья, кисти и пальцы. Из индийского классического танца заимствовано положение открытой кисти руки патака. Раскрытые ладони в буддизме символизируют чистоту намерений и единомышленность. В танце ладонь открыта, пальцы сгибаются по часовой стрелке, соединяясь друг с другом, и разгибаются один за другим от мизинца к указательному пальцу, прижимаются к ладони, затем открывают ладонь. Этот жест символизирует павлина. Танцевальные шаги небольшие, скользящие в такт музыке, сопровождаются плавными покачиваниями бедрами из стороны в сторону, передавая степенность и величавость павлина в дикой природе. Во вьетнамской и индийской мифологии павлин связан с солярным знаком, обозначает вечный круговорот жизни и бессмертие. Во Вьетнаме павлин символизирует плодородие, изобилие, радость и счастливые дни общины.

У Вьет особое место занимает песенно-танцевальная форма народного творчества. Считается, что народная песня усиливает молитву, соединяет мир земной и мир небесный. Этот жанр в настоящее время по-прежнему широко распространен, особенно на традиционных праздниках и деревенских фестивалях. Танец иллюстрирует содержание песни, выражает чувства и эмоции, раскрывает ключевые символы и смыслы. Ритмическое начало танца

подчеркивают звуки ритуальных барабанов и гонгов, звон колокольчиков и др. В традиционном вьетнамском танце народный этнический танец сосуществует с профессиональным, придворным, храмовым и театральными танцами, вступая в синтез и взаимно обогащая друг друга. В качестве выразительных средств используются танцевальные аксессуары или предметы, наделенные особым, сакральным смыслом и значением. Например, веера, лампы, барабаны, кувшины, шарфы, кастаньеты, бамбуковые шесты, флаги и др.

У Кинь под влиянием китайско-конфуцианской традиции сложились женские танцы с лампой *Guân đèn* и с веером *Múa quạt*. Как и в вышеописанных этнических женских танцах, преобладают движения рук подражательного характера. В танце воспроизводится взмах крыльев птицы. В конфуцианстве птица символизирует долголетие и соблюдение пяти добродетелей: человеколюбия, благопристойности, справедливости, мудрости и верности. Лампу ритмично поднимают вверх и опускает вниз. Когда одна рука находится внизу, другая поднимается вверх. Рукой рисуют «восьмерку» в воздухе. Ладонь неподвижна и обращена вверх таким образом, чтобы не уронить лампу. Движения ног состоят из традиционных скользящих шагов, бега на месте; линия танца – ромб. Чам танцуют с зелеными, розовыми или белыми веерами. Согласно китайской традиции, зеленый олицетворяет жизнь, белый – бесконечное продолжение жизни. Знаковые жесты, позы и движения используются как средства выражения жизни. Движения веера выражают разнообразные чувства и эмоции. Чувство радости передают потряхиванием веера, грусть – опусканием веера и др. Танцевальные движения традиционно плавные, линии изогнутые. Танец строится по принципу баланса. Положения рук и ног симметричны и гармоничны с точки зрения эстетики.

Танец Сое у Тхай сохранился в различных формах, в том числе в народной, храмовой и сценической. Например, массовый хороводный Сое танцуют взявшиеся

за руки мужчины и женщины, образуя круг, символизирующий солнце. Он выражает единство и солидарность. Сое Куат представляет собой танцевальное подношение и пение, является частью религиозного ритуала. Его исполняют профессиональные танцовщицы с веерами, большим и малым. Веера открывают и плавно поднимают вверх, закрывают, взмахивают и опускают. Линия танца меняется от горизонтальной к вертикальной, круговой и квадратной.

По два веера у каждой танцовщицы в народном танце павлина Пи-Зен (Múa Pi-zèn). Танец подношения духу риса Суанг (Suang) исполняют во время традиционного праздника сбора урожая. Обращаясь с молитвой, благодарят за дарованную влагу и урожай и делают подношения. Пластика движений подражательная, передает повадки павлина. Корпус тела в прогибе, ягодицы слегка отставлены назад. Небольшие скользящие шаги вправо и влево, малые подъемы ноги под углом 45 градусов, покачивания корпусом тела. В жестах и движениях рук сказывается влияние буддийской традиции. Например, жестом анджали-мудра или приветствия подчеркивается магический смысл и значение ритуала. Ладони сложены вместе на уровне сердца, пальцы направлены вверх. Согнутые в локтях руки трижды прижимают к груди и отводят вперед, совершают поклоны. Затем – движения, подражающие взмахам крыльев птицы. Руки поднимают вверх, расправляют в стороны и опускают вниз. Танец Суанг, как и танец птицы Гры, исполняют во время погребения. Движения в нем строго канонизированы. Попеременно поднимают ноги вверх от пятки к середине ступни другой ноги. Нельзя поднимать ступни выше колена.

Женский танец Чам с шелковым шарфом исполняют под звуки ритуальных барабанов, гонга, дудки Са-ра-нан и бубна. Шарф – не только элемент традиционного женского костюма, но и символ невидимой связи земного и небесного миров. В танце главенство музыкального ритма подчеркивается жестом перекидывания шарфа через

плечо (talei kabak). Цвет шарфа несет определенную смысловую нагрузку. С красным шарфом танцуют на праздниках, он обозначает красоту, символизирует женское начало и плодородие. Желтый цвет – обозначает центр земли, богатство, удачу, доброе предзнаменование. Зеленый – бесконечное возрождение жизни, весну, молодость, женскую добродетель, невинность и чистоту.

В отличие от женских, во вьетнамских этнических мужских танцах преобладают движения ног. Так, у Зярай и Э Де в ритуальном танце с барабаном Ктунг Кхак (Ktung khăk) звуки ритуального барабана извлекаются с помощью коленей и пяток ног. Когда задействованы руки, ногами производятся танцевальные движения проталпывания, повторяющие повадки петуха. Мужчина изгибает корпус тела, поочередно поднимает правую и левую ноги, покачивает бедрами. Мифологический образ петуха чаще всего трактуется как зооморфная трансформация небесного огня солнца в птицу. У вьетнамцев петух ассоциируется с бесконечным возрождением жизни и плодородием. У Кхемер ритуальный барабан Х-гыр (H' got) в форме слоновой ноги с помощью ремня крепят на туловище мужчины. Совершая ритмичные удары по ритуальному барабану, ногами одновременно производятся топот и движения. Некоторые умудряются, удерживая зубами барабан, совершать вращения в позе приседа. В заключение доклада рассматриваются аспекты интеграции элементов этнических танцев в современный народно-сценический танец.

**Смена парадигмы аудиального пространства:
произведение Александра Кнайфеля «Аллилуйя»
и древнерусское Пещное действо.**

Создававшееся в течение пяти лет, с 2005 по 2010 г., сочинение «Аллилуйя» – последнее крупное концептуальное творение Александра Кнайфеля, над редактурой которого он работал вплоть до последних дней. Задуманное как «вариация на Пещное действо», произведение вместило в себя множество философских и концептуальных проблем, волновавших мастера в последний период его жизни. В нем есть и христианская мистика (библейские цитаты, фрагменты из Исаака Сирина), и числовая символика, и особая игра с пространством. По замыслу композитора, «Аллилуйя» предназначено для концертного зала, но при этом будут смещены привычные модусы восприятия. Автор тщательно вписывает в рукопись расположение инструментов, музыкантов, публики и обозначает их взаимодействие. Так, слушатели должны находиться на сцене, тогда как артисты-исполнители – во всем пространстве концертного зала (в партере, на балконе, в ложах). Кроме традиционно звучащих академических инструментов, в партитуре присутствуют масса дополнительных тембров и даже инструменты-образы. Например, в одном из эпизодов должна звучать «душа виолончели», исполнитель должен играть на специально изготовленной деке без корпуса, звук в таком случае не играет решающую роль, а вот образ и смысл, наоборот, становятся крайне важны. Подобные эксперименты и смещение привычной логики – естественный процесс творческой эволюции художника, мыслящего концерт как особый художественный акт, близкий к мистерии.

**Поиски возможностей сочетания звука, цвета/света
и пластики человеческого тела
в отечественном искусстве 1920–1930-х годов**

Эксперименты в области синтеза звука, света/цвета и пластики человеческого тела в 1920-е – 1930-е гг. в СССР проводились представителями различных областей науки и искусства. Среди них – композитор и художник М. В. Матюшин; композитор и хоровой дирижер А. Г. Чесноков; изобретатель, радиотехник, физик-акустик, музыкант Л. С. Термен; физик, специалист в области светотехники С. О. Майзель; художник и изобретатель В. Д. Баранов-Россине; художник, историк искусства, изобретатель Г. И. Гидони¹.

Возможностями сочетания света/цвета, звука, жеста/пластики, объема в своих театральных постановках памяти Е. Гуро занимался М. В. Матюшин (1861–1934). Особое значение в своих спектаклях художник придавал пространственным решениям. «Основные идеи наших больших театральных постановок 1921–1922 гг., – писал он, – заключались в том, чтобы разбить старую коробку-сцену и наполнить все пространство, окружить зрителя со всех сторон зрительно-слуховыми образами. В борьбе против узко “личного” в трактовке актером образа, я хотел разорвать привычную слитость в личности актера зрительно-го и слухового образа пьесы. Для более свободной и более совершенной трактовки содержания пьесы я пытался ор-

¹ См.: *Kolganova O. V. Baranoff-Rossine, G. Gidoni, L. Theremin: Experiments in the Field of Sound-Light-Choreography (1920–1930)* // Jörg Jewanski, Sean A. Day, Saleh Siddiq, Michael Haverkamp, and Christoph Reuter (Eds.) (2020). *Music and Synesthesia. Abstracts from a Conference in Vienna, scheduled for July 3–5, 2020*. Dortmund, Germany: readbox unipress (= Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster XVIII/14). P. 137–142.

ганически связать в свободном коллективе все средства слова, музыки и изобразительного искусства, от пластики человеческого тела до громадных масс объемно-пространственных построений»². Одна из постановок Матюшина называлась «Рождение света, цвета и объема». Ее закрытая премьера состоялась в большом зале квартиры семьи Эндеров в новогоднюю ночь 1922–1923 гг.

А. Г. Чесноков (1880–1941)³ проводил публичные выступления с участием музыки, пластики и света в 1923–1924 гг. По светотехнической части ему помогал сотрудник Государственного оптического института С. О. Майзель (1882–1955)⁴. Со слов Г. М. Римского-Корсакова, в одном из мероприятий «траурный марш Шопена исполнялся под пластику, причем движущиеся фигуры освещались разными цветами, в соответствии с тональностями, менявшимися в музыке. В основу соответствия тональностей и цветов была положена схема пропорционального изменения частоты звуковых и цветовых колебаний, дающая гамму С – красный, d – оранжевый, e – желтый и т. д.»⁵. Свои взгляды по данной теме Чесноков изложил в книге «Теория синестетики звука и света»⁶. В Центральном государственном архиве Санкт-

² Матюшин М. В. Творческий путь художника: Автобиография. Книга-альбом / Ред. А. В. Повелихина. М.: Музей Органической Культуры, 2011. С. 140.

³ Родной брат Павла Чеснокова, известного в России хорошего дирижера, регента, композитора, профессора Московской консерватории.

⁴ По светотехнической части С. О. Майзель помогал также художнику Г. Гидони.

⁵ Римский-Корсаков Г. М. Расшифровка световой строки Скрябинского «Прометея» // De musica: Временник отдела теории и истории музыки Государственного института истории искусств. Л., 1926. Вып. 2. С. 95.

⁶ Рукопись книги хранится в Нью-Йоркской публичной библиотеке. URL: <https://www.orthodoxchoral.ru/composers/alexander-chesnokov?locale=ru> (дата обращения: 01.12.2024).

Петербурга сохранился отзыв о деятельности композитора, составленный В. Г. Каратыгиным 17 апреля 1924 г. и направленный в «Ленинградский губотдел работников союза Рабпроса», где, в частности, отмечалось: «За самое последнее время Чесноков написал ряд музыкально-драматургических произведений для пластических заданий. Солидная фактура сочинений Чеснокова, его постоянные и успешные попытки к пролаганию новых путей в музыкальном искусстве (главным образом в сфере координации музыки с пластикой и со светом разных оттенков, любопытны также опыты с сочетанием музыки, пения и декламации) заставляют в нем видеть серьезного художника, постоянно ищущего новых достижений и во многих случаях их осуществляющего»⁷.

Более масштабно развернул свою деятельность В. Баранов-Россине (1888–1944). В 1924 г. ему удалось организовать оптофонические (цветозрительные) концерты в Большом театре и театре имени Всеволода Мейерхольда в Москве. Художник представил публике возможности изобретенного им инструмента – оптофона. Музыкальное и танцевальное действие сопровождалось светоцветовой партией с проекцией на экран. На оптофоне играл сам автор. Концерты проходили при участии пластического класса Веры Майя и студии драматического балета в постановке Лидии Редега. На одной из афиш анонсировалось «перевоплощение музыки в зрительные образы».

В 1928 г. в Большом конференц-зале Академии наук СССР (Ленинград) прошел Первый вечер искусства света и цвета⁸ Г. Гидони (1895–1937). Наряду со светомужькой, светодекламацией, светоархитектурой, светохореография была одной из составляющих его концепции Нового искусства света и цвета. Концерт сопровождался

⁷ ЦГА СПб. Ф. Р 6307. Оп. 15. Д. 288. Л. 3.

⁸ Подробнее см.: Колганова О. В. Первый вечер Искусства света и цвета Г. Гидони // Opera musicologica: Научный журнал Санкт-Петербургской консерватории. 2017. № 4 [34]. С. 72–94.

светоцветовой аранжировкой, исполненной художником на аппарате его собственного изобретения. В отличие от оптофонических аранжировок В. Баранова-Россине, светоцветовые партии Г. Гидони не были спроецированы на экран. Судя по характеристикам аппарата, указанным в одном из патентов художника, экран должен был быть прозрачным.

В отделении светохореографии выступили известные ленинградские танцовщики Таисия Трояновская и Михаил Михайлов. В светоцветовом и пластическом сопровождении были продемонстрированы: «Adagio» Петра Чайковского, «Piccato» из балета «Раймонда» А. Глазунова и фортепианное сочинение А. Скрябина «Quasi Valse» (Op. 47). Вероятно, в качестве благодарности за участие в своих светохореографических проектах в 1931 г. для Т. Трояновской Гидони выполнил экслибрис⁹. Владельцем экслибриса руки Гидони стал еще один участник Первого вечера искусства света и цвета – И. Д. Пастер¹⁰. Во время светоконцерта он помогал художнику по технической части.

Неизвестно, были ли знакомы Г. Гидони и В. Баранов-Россине. В найденных нами документах есть лишь одно высказывание Гидони о творчестве Баранова-Россине. В тексте докладной записки по вопросу: «Новое искусство света и краски, полученное путем электрической энергии», направленной Гидони в Российскую Академию наук, художник называет опыты Баранова-Россине «дет-

⁹ Рукописный отдел Библиотеки академии наук. Шифр Аа 12.

¹⁰ Иосиф Давидович Пастёр – инженер, член Научно-технического общества машиностроительной промышленности (НТОМП) [записано со слов И. Д. Пастера М. С. Заливадным в 1983 г.]. Автор книг «Нормализованный контроль чертежей и технической документации» (Таллин, 1962); «Производственная нормализация» (в соавторстве с А. М. Страшунским. М., Л., 1963).

скими» и «лишь скомпрометировавшими задачу»¹¹. Впрочем, неудачными Гидони называет все поиски в рассматриваемом направлении, «начиная от произведенных в Америке в 1908 г., кончая возможностями светокрасочного рояля Лашло»¹². По его мнению, все они были построены по принципу проецированного света, т. е. предполагали установку экрана. Разрабатывая свою теорию искусства света и цвета, Гидони отталкивался от замысла А. Скрябина, сводившегося, по его словам, «к тому, чтобы весь зал во время исполнения музыкального был залит волнами света и краски в закономерно изменяющейся интенсивности и окраске, причем эта „симфония светокраски“ должна была протекать не на каком-либо экране, но как бы пронизывать все существо слушателя, усиливая звуковые восприятия, воздействуя параллельно последним»¹³. Для воплощения этого замысла Гидони сконструировал электрический светооркестровый аппарат под названием Photo Chromo Piccolo Primo (светооркестровый малый светоцветовой аппарат).

В. Баранов-Россине и Г. Гидони были увлечены оптофоническим искусством и искусством света и цвета на протяжении многих лет: изобретали светоцветовые аппараты и получали на них патенты¹⁴; проводили показы и концерты; писали обоснования своих изобретений; пытались организовать соответствующие своим идеям учреждения – Оптофонический институт (1926),

¹¹ Санкт-Петербургский филиал архива Российской академии наук. Ф. 2. Оп. I-1926. Ед. хр. 7. Часть II. Л. 137–164.

¹² А. Ласло – венгерский музыкант, в 1920-е гг. создававший светомузыкальные композиции для исполнения их на световом фортепиано. Подробнее см.: *Ванечкина И., Галеев Б.* Поэма огня: (концепция светомузыкального синтеза А. Н. Скрябина). Казань: Казанский университет, 1981. С. 32.

¹³ Санкт-Петербургский филиал архива Российской академии наук. Ф. 2. Оп. I-1926. Ед. хр. 7. Часть II. Л. 137–164.

¹⁴ Подробнее см.: *Колганова О. В.* Светоцветовые проекционные устройства В. Баранова-Россине и Г. Гидони (1920–1930-е годы) // Наука телевидения. 2021. № 17.4. С. 33–62.

Оптофоническую академию (1927), Европейский оптофонический центр (1941) в Париже [Баранов-Россине]¹⁵, Институт изучения света и краски при Академии наук СССР (1926)¹⁶, Лабораторию искусства света и цвета в составе Лаборатории общей акустики Физико-технического института (1931) в Ленинграде [Гидони].

Директор Физико-технического института (ФТИ), Абрам Иоффе, также обладатель экслибриса руки Г. Гидони, поддерживал проекты, связывающие науку и искусство. С 1919 г. по его приглашению в ФТИ работал Лев Термен (1896–1993), проводивший эксперименты со звуком, цветом и движением. Прославивший автора терменвокс был изобретен в 1919–1920 гг. Позднее на его основе автор создал инструмент «терпситон». «Впервые инструмент был построен Терменом в Нью-Йорке в 1930 году, – пишет основатель Термен-центра А. Смирнов, – и продемонстрирован в Карнеги-холле в 1932 году. Еще один экземпляр был создан во время работы Термена в акустической лаборатории Московской консерватории в 1966 году. Последний терпситон был сделан для юной Лидии Кавиной в конце 1970-х»¹⁷. Инструмент стал изо-

¹⁵ См.: *Сарабьянов А. Д.* Владимир Баранов-Россине. М., 2002. С. 6.

¹⁶ К организационной работе по созданию Института Гидони собирался привлечь «заведующего фотометрической Лабораторией при Оптическом институте профессора С. О. Майзеля, Б. В. Асафьева, профессора Б. В. Фармаковского, проф. О. Ф. Вальдгауера и проф. А. А. Сидорова, ученого секретаря ГАХН, профессора Е. М. Браудо и художника М. В. Матюшина». См.: *Г. Гидони.* Докладная записка по вопросу о создании Института по изучению света и краски в их научном и художественном приложениях к жизни (Санкт-Петербургский филиал архива Российской академии наук. Ф. 2. Оп. I-1926. Ед. хр. 7. Часть II. Л. 154).

¹⁷ *Смирнов А.* В поисках потерянного звука. Экспериментальная звуковая культура России и СССР первой половины XX века. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2020. С. 77.

бретением иного плана, нежели светоцветовые инструменты В. Баранова-Россине и Г. Гидони. В его основе лежало преобразование самих движений танцующего человека в звук. В дополнение к этому использовалось автоматическое светоцветовое сопровождение.

Несмотря на существенные различия в творческих концепциях М. Матюшина, А. Чеснокова, Л. Термена, В. Баранова-Россине, Г. Гидони, их объединяло общее стремление к созданию некоего синтетического действия, соединяющего в себе свет/цвет (изобразительное искусство), звук (музыку) и пластику/жест/движение (танец). Однако они стремились не просто к сосуществованию различных видов искусств в одном произведении, как это свойственно синтетическим видам искусства, но искали принципиально новые пути их взаимодействия.

Звук как средство для репрезентации внутреннего мира киноперсонажей (на примере анализа фильма «Белая птица с черной отметиной» Ю. Ильенко)

Фильм «Белая птица с черной отметиной» Юрия Ильенко представляет собой кинематографическое исследование человеческих эмоций, разворачивающееся через историю семьи Звонарей, проживающих в Буковине. Лесь и Катрина – родители, глубоко переживающие за своих детей. Каждый из их сыновей играет на инструменте, который отражает его характер: Петро – на цимбалах, Орест – на скрипке, Богдан – на тромбоне, а Георгий – на флейте. Петро – импульсивный персонаж, чья эмоция – гнев. Орест – задумчивый интроверт, который загорается страстью при виде возлюбленной. Богдан подавлен страхом и постоянно ворчит. А Георгий – жизнерадостный экстраверт, стремящийся познать мир. Юрий Ильенко мастерски передает сложные эмоциональные состояния персонажей с помощью звука: речи героев и их игры на музыкальных инструментах.

**Болеро как драматический жест.
Испанские танцы в итальянском оперном бельканто**

В прошлый раз было показано, что пластичность оперного пения-действия нашла выражение в современной оперной режиссуре, мы смотрели отрывки опер 17-го века: «Атис» Люлли и «Орфей» Монтеверди, поставленных в виде непрерывных танцевальных балетных спектаклей. «Дансантизм» оперного пения получила наглядное и очень выразительное сценическое воплощение.

Сегодня речь пойдет о музыкальных жанрах, чередование которых слагает драматургию оперного акта как образно-смысловой и структурно-временной единицы. Выбор жанров и движение от одного к другому образуют символический слой, явленный очень наглядным, чисто музыкальным способом. Поскольку музыкальный жанр – это прежде всего формула телесного движения. И разного рода танцы занимают в ансамбле жанров, чаще всего встречающихся в опере, самое почетное место.

Прежде всего – это современные танцы. Оперная классика для нас – классика, потому что теперь танцуют совершенно другое. Но в эпоху Верди вальс и его модификации, галоп и даже канкан звучали на оперной сцене примерно так же, как звучит танцевальный набор 1960-х в опере Э. Л. Уэббера «Иисус-суперзвезда», т. е. пластически узнаваемо, под это хотелось двигаться. Но были в опере и танцы, которые не входили в повседневный танцевальный обиход. На примере трех отрывков из опер Верди и Беллини будет показано, какой смысл итальянские композиторы придавали жанру болеро и какой драматический жест воздействует на нас в разных ситуациях, где выбор пал именно на него.

Ольфакторные аллюзии в григорианских песнопениях: невма-фиммиам

Доклад обращается к теме сакральных пространств древней западной традиции с точки зрения взаимодействия ольфакторных и слуховых ощущений: благоуханий в церкви (в конкретном случае – фиммиама) и григорианских песнопений.

Современные исследования сакральных пространств христианства все чаще отмечают важность ольфакторных впечатлений (Jean-Pierre Albert, Martin Roch, Béatrice Caseau и др.) и обнаруживают связи между различными чувственными составляющими католической службы (Eric Palazzo). Однако связь впечатлений музыкально-слуховых и ольфактивных практически остается в стороне. В то же время средневековые теологи прямо намекают на наличие этой связи (Rupert de Deutz). Среди моментов григорианской мессы, сопровождаемых каждением, пожалуй, наиболее важным является момент оффертория, дароприношения. Тексты и мелодии некоторых офферториев (например, Sanctificavit Moyses или Stetit angelus) напрямую связаны с образом жертвоприношения и вызывают ольфакторные аллюзии. Длинные невмы-мелизмы могут усиливать их и даже иллюстрировать движение благовоний. Интересен выбор и адаптация таких мелодий-символов для новых текстов песнопений. Например, невма-мелизма «et ascendit», оригинальный вокализ оффертория Stetit angelus, становится своего рода лейтмотивом фиммиама. Повторяясь в нескольких офферториях одной мелодической модели на разные тексты, она позволяет их понять и... почувствовать.

**Устройство счастливого пространства:
звуковая среда дома
в позднесоветской драматургии**

Г. Башляр в книге «Поэтика пространства» обращается к образам счастливого пространства, имея в виду прежде всего дом, и говорит, что «к их способности защищать, которая может быть вполне реальной, прибавляются какие-то другие, воображаемые свойства, и вскоре эти свойства обретают статус главных ценностей»¹.

Дом как «пространство восхваления», его обустройство, формирование идеала частной жизни – таковы были особенности эстетики, возникшей на рубеже 1950-х – 1960-х гг. С. Рейд определяет ее как «новую фазу социалистической модерности» и считает, что «связанная с домом материальная культура – в форме как предметов, так и практик – может служить объективированным источником исторической субъективности».

В следующем за эпохой «оттепели» десятилетии фигура потребителя-домохозяина, советский быт и консюмеризм подвергнутся ревизионизму. В театре 1960-х гг. появляются пьесы, в которых обыгрывается ситуация новоселья и освоения жилья: «Старый Новый год» (1967) М. Рощина, «С легким паром! (Однажды в новогоднюю ночь...)» (1969) Э. Брагинского и Э. Рязанова, «Утиная охота» (1967/1970) А. Вампилова и др. В перечисленных текстах запечатлены процессы изменения бытового уклада и устройства счастливого пространства (по крайней мере, стремление к этому).

¹ Башляр Г. Поэтика пространства. М., 2022. С. 31.

² Рейд С. Как обживались в позднесоветской модерности // После Сталина: позднесоветская субъективность (1953–1985): сб. статей. СПб., 2018. С. 357.

Важную роль в конструировании среды играет аудиальный фон. В докладе рассматриваются такие аудиомаркеры модерности, как звуки бытовой техники и сантехники, звонки в дверь и звонки телефонные, отвечающие за коммуникацию персонажей в пьесах, бытовые и городские шумы, проникающие в жилище. Важным является также уровень громкости голосов героев и отмечаемая звукопроницаемость стен, которая маркирует нестабильность границ приватного и публичного пространства. Отдельным объектом интереса служит также редкое в драмах 1960-х гг. пространство тишины.

Жест, звук, пространство в румынском погребальном обряде в долине реки Тимок

(Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 22-18-00484, <https://rscf.ru/project/22-18-00484>)

В ходе экспедиций 2022–2023 гг. в румынские (влашские) села долины реки Тимок нам удалось побывать на нескольких похоронах и поминках. Исследования велись как в селах вlahов-царан, так в селах вlahов-унгурян.

Согласно представлениям румын (вlahов) долины Тимока, человек должен умереть с зажженной свечой в руках, в хорошей одежде и обуви. Утром перед похоронами каждый пришедший попрощаться подходит к покойнику с зажженной свечой и во время прощания держит свечу на груди покойного; женщины, держа свечу на груди покойного, причитают.

Ритуальные плачи сопровождают покойника с момента смерти до погребения, за исключением темного времени суток. Существует три ключевых момента в похоронном обряде, когда все женщины (кто умеет) начинают одновременно, перебивая друг друга, причитать: момент смерти, момент выноса гроба, сами похороны. Пространство у гроба умершего является местом, где не столь очевидны границы между мирами, поэтому в причитаниях, представляющих собой развернутые поэтические тексты, могут выражаться не только чувства боли и горечи от утраты человека, но и жалобы на собственную жизнь. У вlahов-унгурян, помимо индивидуальных голошений, существовали коллективные «песни проводов» – петрекатуры, исполнявшиеся в день похорон группой женщин, число которых строго определялось ритуалом¹.

¹ *Gacović S. Petrecătura (pesma za isprećaj pokojnika) u Vlaha Ungurjana. Zaječar: matična biblioteka «Svetozar Marković», 2000. s. 35.*

Движение процессии от дома до кладбища сопровождается игра лаутаров. Сейчас похоронную процессию чаще всего сопровождает баянист, кларнетист и скрипач². На перекрестках процессия останавливается, музыка прекращается, и священник читает молитвы над покойным. Во время самих похорон заупокойные молитвы также чередуются с инструментальной музыкой. Попричитав над новой могилой, женщины расходятся причитать на могилы своих родственников.

Поминальный цикл у румын (влахов) долины Тимока длится семь лет. Важнейшие обряды, совершаемые в этот период, – это «пускание воды» (рум. *slobozirea apei*) и поминальный танец с портретом умершего (и свечами, если он умер без свечи) – *ora de romană*³.

² Струтинский И. М. Музыка лаутаров в погребально-поминальных практиках румын долины Тимока // Живая старина. 2023а. № 1 (117). С. 58–62.

³ Голант Н. Г., Струтинский И. М. Погребальная обрядность влахов долины Тимока. Обзор экспедиции в Восточную Сербию // Славяноведение. 2023. № 2. С. 125–135.

Музыкальный жест в *Études pour piano*,
Book 1 Дьердя Лигети

Жанр фортепианного этюда в качестве своих фундаментальных характеристик предполагает особое внимание к кинетике и пластике исполнительского жеста, демонстрацию виртуозности в чистом ее проявлении, специфически отражает историю взаимоотношений исполнителя и инструмента, раскрытия его возможностей. В основе музыкального этюда – многократное повторение того или иного технического приема игры, формирующего исполнительский жест. В салонном фортепианном этюде, который появился в начале XIX в., техника начинает служить воплощению художественного образа – формы движения (пассажи, скачки, фигурации, трели, двойные ноты и т. д.) организованы в звуковой поток, передающий то или иное состояние, образы движения, природные стихии. Музыка этюда, поначалу воспринимаемая как беспредметная, абстрактная (К. Черни, Л. Шитте, Г. Беренс), в дальнейшем получает эмоциональное наполнение, одухотворенность и образность (Э. де Монжеро, Ф. Шопен, Ф. Лист, К. Дебюсси и др.). Музыкальный жест, передаваемый в этих формах движения, сродни живописному штриху, в одном случае, и пластике эмоционального жеста-движения – в другом.

В центре внимания сообщения – Фортепианные этюды венгерского композитора Дьердя Лигети, созданные в 1985-е гг. – *Études pour piano*, Book I (№1-6). Написанные на рубеже XX–XXI вв., эти сочинения, с одной стороны, обнаруживают прямую преемственность традиции европейского пианизма классико-романтической эпохи (по наблюдению Р. Разгуляева, очевидна линия Листа и Дебюсси), – композитор, как будто перешагивая через эпоху постмодернизма, заявляет, что в жанре этюда далеко не все еще сказано. С другой стороны, циклы этю-

дов Лигети возникают на фоне активно формирующейся традиции минимализма и постминимализма, а также инструментального театра, что не могло не отразиться на художественной концепции трех циклов, и в данном аспекте они еще не рассматривались исследователями. Композитор, создавая три опуса фортепианных этюдов, не только подытоживает достижения собственного творческого пути и всей истории жанра этюда в целом, но и показывает его новые перспективы – взаимодействие традиционных для этого жанра черт и его новых качеств. Одно из подобных качеств – метафоричность исполнительского жеста, перемещение виртуозности из области чистой кинетики в область слуховой работы исполнителя и слушателя: сложнейшая концепция ритма, возникновение множественных случайных созвучий – это пьесы-состояния, кристаллы «замороженного времени, превратившегося в пространство»¹, захватывающие внимание с первых звуков, завоевывающие звуковое пространство. Анализ сочинений Лигети с точки зрения музыкального жеста «как средства композиции»², в единстве жеста композиторского и жеста исполнительского, помогает исполнителям в осмыслении довольно сложных для интерпретации фортепианных этюдов Д. Лигети.

¹ *Разгуляев Р. А.* Фортепианное творчество Дьердя Лигети: проблемы стиля и интерпретации. Дис. ... канд. иск. Нижний Новгород, 2006. С. 66.

² *Цареградская Т. В.* Музыкальный жест как средство композиции: некоторые наблюдения // Т. В. Цареградская // Научный вестник Московской консерватории. 2017. № 3 (30) 8. 78-93. <https://nv.mosconsv.ru/articles/muzykalnyy-zhest-kak-sredstvo-kompozicii-nekotorye-nablyudeniya> (дата обращения: 04.12.2024). doi: 10.26176/mosconsv.2017.30.3.03.

**Хорография, хореография и рукописание
как образ мира: к вопросу становления понятия
«аудиальный ландшафт»
в российском искусствознании**

Осип Мандельштам писал, что «литургия была занозой в теле XVIII века». Такой «занозой» в теле начала XX века стала мысль и творческое переживание пространственности и колоссального расширения масштабов человеческой жестуальности в связи со стремительным развитием научной мысли и техническим прогрессом. Не только Павел Флоренский, Александр Габричевский, Николай Тарабукин, Михаил Бахтин, Алексей Лосев, Андрей Белый были «больны» этой темой. Творческая установка, ставящая пространствопонимание во главу угла в начале XX в., становится главенствующей в равной мере как в науке, технике, так и в искусстве. Можно вспомнить многие имена: это Н. Ф. Федоров, В. И. Вернадский, В. А. Фаворский. «Пространственная структура», «топография», «топология» художественного произведения, пространствопонимание и связанный с ним круг творческих концепций определили развитие средового подхода как в художественном творчестве, так и в искусствоведении.

Говоря о пространстве и пространственности, священник и ученый Павел Флоренский, прежде всего, говорит о человеке, его месте в мире пред лицом «разверзнувшейся бездны» научных и технологических открытий и началом социальных катаклизмов. Флоренский вновь обращается к античной концепции «человек – мера всех вещей», утверждая, что «пространство», «вещи», «среда» – это приемы мышления, а миропонимание есть пространствопонимание. Жест образует пространство, «вызывая в нем натяжение и тем искривляя его». Флоренский указывает также, что возможен и другой подход, при котором

«натяжениями от жеста особая кривизна пространства в данном месте знаменуется. Она была уже здесь, предшествуя жесту с его силовым полем. Но это незримое и недоступное чувственному опыту искривление пространства стало заметным для нас, когда проявило себя силовым полем, полагающим, в свой черед, жест»¹. По мысли Флоренского, человек воздействует на мир движением, – это может быть обтесывание камня или же неуловимый жест руки, но все движения в конечном счете начинаются движениями нашего тела. В творении культуры, как творении мира, жест переорганизует или же осязает существующие силовые поля пространства. В основе искусства лежит жестуальность, организующая пространство художественного произведения, которая может иметь характер направленного движения, давления, рубки, штриха или же знаменования, восприятия, осязания, которое по назначению своему, как способность воспринимающая, направлена на возможную полноту чувственных данных и «само дает плод, собранный от мира»².

Идея пространственности в связи с антропологией активно развивается в начале XX в. в контексте географической науки. Формируется убежденность многих российских ученых в том, что география, как самостоятельная топологическая научная дисциплина, – это изучение пространственных взаимоотношений массовых явлений на основе жизнетворного неравенства и протекающего отсюда многообразия. Особое место в этом движении принадлежит выдающемуся ученому-географу В. П. Семенову-Тянь-Шанскому и его работе «Район и страна»³. В этом исследовании он доказывает, что смысл географического ландшафта раскрывается в движении,

¹ Павел Флоренский, *свящ.* Собрание сочинений. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. М., 2000. С. 113.

² Там же. С. 129.

³ Семенов-Тянь-Шанский В. П. Район и страна. М. : Л., 1928.

в котором человеческая жестуальность соотносится с топикой окружающей среды и природного пейзажа, специфику пространственности которого определяют, помимо многообразных кинетических моментов, также запахи, звучания и краски. Понятие «география» расширяется им до значения термина «хорология», которое исследователь формулирует как стройную художественно-топографическую концепцию мира, состоящую из нескольких неразрывно связанных друг с другом компонентов. Семенов-Тянь-Шанский вводит динамическую систему пространственных взаимоотношений, необходимых для представления ландшафта, утверждая антропоцентрическую ориентацию географии как гуманитарной науки. Он впервые выдвигает идею аудиального ландшафта в его связи с кинесисом (ориентации, направления, движения и передвижения) и жестуальностью восприятия.

Другой современник Павла Флоренского – А. Г. Габричевский – также говорит об искусстве как системе пространственной ориентации, которая определяет структуру языка вещей. Так же, как Флоренский, он утверждает, что личностное начало есть основание искусства и культуры. Более того, ученый указывает принципы восприятия и созидания пространственности, которые, с одной стороны, ведут к осознанию значимости окружающего ландшафта в искусстве, а с другой – во многом предвосхищают идею художественного переосмысления окружающей среды как творческий акт, что становится одним из кардинальных новаторских путей в российском искусстве начала XX в.⁴

Пространственно-жестовый компонент особенно значим для искусства рукописной книги и каллиграфии, которая, с одной стороны, в своей жестуально-пространственной ипостаси есть выражение мирочувствия, образ мира, а с другой – инструмент сохранения и инициации

⁴ См.: Габричевский А. Г. Морфология искусства. М.: Аграф, 2002.

картины мира в социуме. Проблема соразмерности человека и аудиального ландшафта, аудиального пространства как среды обитания, сформированной на основании принципов пространственной ориентации, – часть проблемы соразмерности человека и мира. Письменность как «рукотворчество», как возможность соизмеримости конечного жития с бытием Бога, выражаемой в соотносительности устного произнесения и графического облика слова в призме «словесности», как в искусстве организации пространства, в котором сопряжено внутреннее и внешнее, визуальное и аудиальное, телесное, материальное и духовное, находится в эпицентре всех культурных традиций – как Запада, так и Востока. В христианстве, так же, как и в других авраамических религиях, понимание творца и творчества исходит из веры в то, что человек сотворен Богом по образу и подобию Бога (в этом положении – исходный пункт и момент соприкосновения всех авраамических религий). Причем «подобие», как внутренняя и внешняя «соразмерность», – это лишь потенция: в действительности подобие обретается лишь в творческом акте, который имеет своей целью уподобление образу Бога, – возможность, которая исходит от самого Бога. В библейско-евангельском понимании «мерность» Божьего мира осознается и сравнивается с жестом руки, написанием имени человека рукой Бога: *«Вот, я начертал тебя на дланях моих»* (Исаия, 49, 16); *«Обаче о сем не радуйтесь, яко дуси вам повинуются: радуйтесь же, яко имена ваша написана суть на небесех»* (Лк. 10, 20).

При рассмотрении рукописания не только с точки зрения значения и роли написанного материала, но с позиции организующего пространство жеста, того момента, когда рука рисовала буквы, запоминая их не только как формы, но и как жесты преданности, поклонения, литургического прочтения, становится ясно, что при всем многообразии и многозначности букв и изображений, все они «исходят из

жестового акта рисования линий, которые дублируют линии жизни»⁵.

Произнесение и написание слова, как единый акт его пространственного воплощения, есть основание рукописания, так же, как и многоаспектной жестуальности искусства в целом. Видение неоднородности пространства чистого листа бумаги каллиграфом, когда он приступает к рукописанию слова, произносимого вслух или внутри себя, аналогично ощущению живой пространственности, связующей жест музыканта, инструмент и «аудиторию» (понятие, соединяющее в себе значение пространственного расположения исполнителей и слушателей, так же, как и акустику архитектуры помещения, исходное понятие – античное «ὄδῆϊον»), будь то открытая местность, храм, концертный и театральный зал или городское пространство.

В греческом языке сохранено соотношение терминов «χώρα» и «χορός», определяющее глубинный смысл искусства хореографии, как действия порождения и восприятия пространства, а также внутреннее состояние танцовщика, вступающего на реальный подиум театральной сцены или обряда, которому предстоит выявить хореографическим жестом в его динамике то «осязание существующих силовых полей пространства» (П. Флоренский), которое было найдено хореографом или было обнаружено и запечатлено в этнической памяти традиции. Все это многообразие опыта различных художественных практик имеет различие в масштабе восприятия и возможности охвата пространства жестом, но в его основе лежит одна идея – стремление ощутить соразмерность человека и мира, порождающее

⁵ Sign and Design: Script as Image in Cross-Cultural Perspective (300–1600 ce). Edited by Brigitte Miriam Bedos-Rezak and Jeffrey F. Hamburger . Dumbarton Oaks Symposia and Colloquia. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2016. P. 14.

искусство, как «рукописание» и «хорография», как поиск образа мира в его соразмерности с образом человека.

Открытия и искания в художественном творчестве, научные гипотезы и поиски начала XX в. сегодня оказываются весьма актуальны. Вызов состояния культуры в XXI в. определяет противостояние и взаимодействие двух различных векторов, двух типов пространственной ориентации и пространственных перспектив, связанных с особенностями мироощущения, и определяющих облик художественного творчества. С одной стороны, это «рукописание», телесный жест человека, как ощущение «силовых тяготений пространства» в творческом акте уподобления Божественной «линии жизни», с другой – «виртуальность», как выход в некое обезличенное пространство вне соотносимых с человеческим телом и жестом ощущений внутренних силовых полей и пространственных тяготений. Это выход в *«у-топию»*, что можно определить как хорографию отсутствия «места» (греч. «τόπος», как сказано в стихе псалма – *«и взысках его и не обретя места его»* (Пс. 36, 36)) или конструирование нового, обезличенного мира, иной, мыслимой рационально или же иррационально, конфигурации, в которой человеческому жесту, как проявлению личностного начала, не оставлено места.

**Литургическое музыкальное чтение:
хирономия – диакритика – экфонетика**

В сообщении на материале восточно-христианской (главным образом византийской) богослужебной традиции рассматривается взаимосвязь между визуальной системой жестикуляции (хирономией) и выработавшимися в письменной культуре двумя системами знаков – диакритики и экфонетики. Примечательно, что время сложения двух последних систем приходится на период окончательного утверждения своего рода богослужебного канона (византийского обряда) и соответствующей ему системы книг, в том числе предназначенных для литургического музыкального чтения и пения. Кроме того, прослеживается типологическая преемственность между экфонетическими и певческими (невменными) знаками, причем в различных восточно-христианских традициях, в том числе в южнославянской и древнерусской. В качестве конкретного материала в исследовании используются разнообразные письменные источники как практического, так и теоретического характера.

Аудиальное пространство. Жест. Традиция

Тезисы и материалы
Второй международной научно-практической
конференции

Санкт-Петербург, 18–19 декабря 2024 г.

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

Подписано в печать 11.12.2024
Формат 60x90/16. Объем 4 усл. п. л.