

5. Берестовская Д. С. Диалог культур : крымский аспект / Д. С. Берестовская // Мыслители XX века о культуре. – Симферополь : ИТ АРЕАЛ, 2010. – С. 140–149.
6. «Восхождение к истокам». Материалы цикла методических семинаров учителей языков и культур народов Крыма. – Симферополь : Изд. центр корпорации «Борис», 2001. – С. 38–45.
7. «Декларация принципов толерантности». Принята на 28-ой сессии Генеральной конференции ООН 16 ноября 1995 г. / Формирование межэтнической и межконфессиональной толерантности в Крыму : Мониторинг существующей системы обучения и воспитания, рекомендации по развитию межкультурного образования и этнического просвещения населения. Материалы «круглых столов» – Симферополь, 2003. – С. 231–232.
8. Лихачев Д. С. Книга беспокойства. Статьи, беседы, воспоминания / Д. С. Лихачев. – М. : Изд-во «Новости», 1991. – 598 с.
9. Лихачев Д. С. Русская культура: сборник. / Д. С. Лихачев : [сост. Л. Р. Мариупольская]. – М. : Искусство, 2000. – 438 с.
10. Ситарам К. С. Основы межкультурной коммуникации / К. С. Ситарам, Р. Т. Когделл. // Человек. – 1992. – № 5. – 106 с.

Мкртчян К.А.

УДК 008:78.01.

СИНТЕЗ В ИСКУССТВЕ: КОНФИГУРАЦИИ НА ОСНОВЕ МУЗЫКИ

***Аннотация.** В статье рассматриваются конфигурации взаимодействия музыки с другими видами искусства.*

***Ключевые слова:** синтез, искусство, конфигурация, музыка.*

***Анотация.** В статті розглянуті конфігурації взаємодії музики з іншими видами мистецтва.*

***Ключові слова:** синтез, мистецтво, конфігурація, музика.*

***Summary.** Article problematizing the notion of "synthesis of arts". The article examines form-creating potential of music. Synthesis may be accomplished on various configurations. In artistic synthesis the role of each of the arts involved need not be the same. One form may dominate completely. The early romantic theories as the problem of creating synthetic works of art. The idea of synthesis of music and poetry in a new synthetic level has been especially close to Franz Liszt. Some of his most notable contributions were the invention of the symphonic poem. These works helped establish the genre of orchestral program music – compositions written to illustrate an extra-musical plan derived from a play, poem, painting. On the example of Modest Mussorgsky's "Pictures at a exhibition" exposed prerequisites of diversity of art result in creativity of the composer, connected with his aspiration most precisely to embody word and music synthesis reveal. The subjects of the article are specific and limits of artistic expressiveness of music and systematization of opportunities for their diverse synthetic relationships.*

***Key words:** synthesis, art, configuration, music.*

Феномен синтеза видов искусства обнаруживает потребность культуры породить сложные художественные структуры. «Сущность его состоит в стремлении мастеров различных видов искусств создать на основе синестезии сложную, целостную структуру, способную полнее выразить обобщающий образ эпохи, миропонимание ее деятелей» [1, с. 7].

Мастера эпохи барокко стремились к синтезу видов искусства, к созданию ансамбля, в который часто включались элементы живой природы, преображенные фантазией художника. Представляют интерес теоретические рассуждения зачинателя эстетики барокко Джанбаттиста Марини. В работе «Слово о музыке» он «изображает Вселенную в виде хоровой капеллы, в которой «известный маэстро», т.е. сам господь-бог, распределил все партии между различными существами: «...ангел пел контральто, человек – тенором, а множество зверей – басом... Белые и черные ноты обозначали дни и ночи, фуги и паузы и ускорение ритмов; большие ноты были подобны слонам, малые – муравьям». В мире царила всеобщая гармония. Первым музыкантом, сбившимся с ритма, был Люцифер, который был пленен постоянными диссонансами ада» и научил им людей. «Из-за этой дисгармонии вся природа повернулась вверх дном и странным образом изменился и нарушился прекрасный порядок, который был ей дан первоначально». И тогда разгневанный маэстро бросил партитуру на землю. «И разве эта партитура не наш мир?», – спрашивает Марини [5, с. 198]. Таким предстает образ эпохи барокко, специфика его миропонимания.

Синтез искусств как творческая и теоретическая проблема, в том числе, разрабатывался немецкими романтиками: «Для романтиков синтез, как принцип всеобщего взаимодействия и взаиморастворения, является универсальной формой связи и объединения, как в природе, так и в культуре» [3, с. 8]. Поскольку природа для романтиков предстает в единстве звуков, форм и красок, каждое произведение живописи имеет родственные ему поэтические музыкальные творения. Музыка в полной мере отвечала романтическим представлениям о методе подлинного искусства.

Для современной культурологии характерен интерес к явлениям, возникающим на «стыке» разных художественных языков. В любых артефактах синтеза двух и более видов искусства происходит определенное функциональное дополнение, ведущее к обогащению возможностей художественного текста. Обладая отличительной семантической спецификой, музыка выбрана нами для рассмотрения в силу особенностей свойственных ей выразительных средств.

Данное исследование обращено к области творчества, в состав которого – как самостоятельно, так и наряду с другими видами искусства – входят слово и музыка. Примерами являются оперный театр, а также

сферы фортепианной, вокальной и симфонической музыки. Проблема синтеза слова и музыки остается актуальной, являясь бесконечным источником «вопросов» для исследователей.

Целью данной статьи является определение специфики и границ художественной выразительности музыкального и литературного видов искусства, а также систематизация возможностей их разнообразных синтетических взаимосвязей.

Взаимодействие музыки и литературы выражается в различных формах их взаимосвязи в синтетических произведениях на основе специфических особенностей этих видов искусства. Посредством многогранных особенностей музыкальная и вербальная семантика в синтетической структуре произведения могут взаимодействовать на основе различных принципов.

На этом «стыке» и возникли различные типы конфигураций музыки и литературы [Конфигурация (от позднелатинского *configuration* – придание формы, расположение) – внешний вид, очертание; взаимное расположение предметов].

В первом – музыка является ведущим элементом. Выразительная задача музыкальной стороны представляет собой непосредственное воздействие на эмоциональную сферу человека с целью вызова ответной реакции. В качестве яркой иллюстрации могут быть представлены арии итальянской оперы «сериа» с большим количеством вокальных украшений.

Следует отметить, что учение о «конфигурации» качеств лежит в основе музыкальной эстетики Николая Орезмского, выдающегося французского математика, астронома и философа XIV века. К ней он обращается в своих естественнонаучных трактатах – «О конфигурации качеств», «Трактат о соизмеримости или несоизмеримости движений неба». Говоря о красоте, ученый различает «мельчайшие звуки», способные варьироваться по высоте и силе. Посредством этого понятия он объясняет качественные различия тембров и явлений резонанса, психологические факторы эстетического восприятия, характеристики выразительных особенностей отдельных ладов. В трактате «О конфигурации качеств» содержатся размышления о будущем музыки, в котором она предстает перед автором как «совершеннейшая и прекраснейшая гармония».

Другая распространенная конфигурация основана на факторах сходства во внешнем воплощении и родстве принципов интонационного процесса музыки и речи. Доминирующей здесь является литературная основа, а задачей музыкальной стороны оказывается эмоциональный контекст в рамках выраженной сюжетной линии. Музыкальная выразительность в этом случае ограничена и изначально рационально запрограммирована посредством слова, что нашло свое воплощение в художественном мировосприятии Р. Вагнера.

Творчество немецкого композитора представляет собой определенный этап в развитии эстетической мысли и формировании новых возможностей в создании образной музыкально-вербальной системы. Философия Л. Фейербаха и А. Шопенгауэра, а так же события 1848 года, в которых композитор принимал непосредственное участие, привели его к переосмыслению концепции романтиков и к поиску единых оснований для всех видов искусств.

Рихард Вагнер выдвинул ряд положений, соответствующих диалектическому взгляду на природу синтетических произведений. Рассматривая в работе «Произведение искусства будущего» изначальное единство танца, музыки и поэзии, он, подробно обосновывая свою позицию, утверждал, что в результате обособления они теряют способность к развитию. Ведущую роль в оперном синтезе Р. Вагнер отводил слову, а потому уделял огромное внимание либретто. Он никогда не приступал к сочинению музыки до окончательной шлифовки текста. Стремление к полному синтезу музыки и драмы, к точной и правдивой передаче поэтического слова привело композитора к опоре на мелодекламационный стиль.

Своеобразной формой синтеза музыки и поэзии являются многие произведения программной инструментальной музыки. При ее создании в качестве программы используются произведения искусства и различного рода культурные события; результатом являются их субъективные образы в сознании композитора, получающие предварительно словесное выражение.

«Программная музыка, – подчеркивал Ф. Лист, – может стать музыкальным эквивалентом того рода поэзии, который был неизвестен древности и который своим существованием обязан специфически современной разновидности чувства – мы разумеем те написанные в диалогической форме поэмы, которые еще менее, чем эпос, пригодны для инсценировки» [2, с. 310]

Идея слияния музыки и поэзии на новом, синтетическом уровне была особенно близка Ференцу Листу: он утверждал, что шедевры музыки все больше будут «впитывать» в себя шедевры литературы, и наиболее полно реализовал ее в одночастных произведениях для оркестра, получивших название симфонических поэм. Так, «Божественная комедия» Данте Алигьери стала огромным творческим импульсом для композитора и явилась поэтическим источником концепций двух выдающихся его произведений – Фантазии-сонаты «После прочтения Данте» и «Данте-симфонии». Выбор сюжета «Божественной комедии» Ф. Листом, по нашему мнению, не случаен. В его письмах и статьях мы читаем восторженные строки, посвященные искусству великих итальянских мастеров, с которыми он соприкоснулся, путешествуя по Италии в 1837-1839 годах, например: «Прекрасное, пользующееся в этой стране привилегией, предстало передо мной в своих чистейших, возвышеннейших формах. Моему изумленному взору явилось искусство во всем своем великолепии, я увидел его открытым во всей его универсальности, во всем его единстве» [там же, с. 150]. С точки зрения современных исследований, «Божественная комедия» представляется жанрово синтетической, органично соединяющей в себе комедию, трагедию, драму, поэму и эпопею. Это неоднократно подчеркивали Август и Вильгельм Шлегели, Фридрих Шеллинг. Мы считаем, что Ф. Лист отобразил в «Фантазии-сонате» глобальную концепцию поэтического источника, связанную с идеей подвига ради любви, и воссоздал ее в музыкально-героическом аспекте романтической «трагедии рока».

Также, подчеркнем связь с рядом других видов искусства, которые вдохновили композитора. Среди них – картина Рафаэля Санти «Обручение», сонеты Франческо Петрарки, скульптура Микеланджело Буонарроти на надгробии Лоренцо Медичи.

Необходимо, на наш взгляд, обратить внимание на еще одно произведение Ф. Листа. Симфоническая поэма «Тассо» снабжена подзаголовком «Жалоба и триумф». В литературном предисловии композитор подчеркивал, что стремился передать в музыке трагическое противоречие: непризнанный при жизни гений поле смерти озаряется славой, испепеляющей лучами его гонителей. Разнохарактерные эпизоды данного произведения воссоздают тяжелый жизненный путь Т. Тассо, суровые испытания и страдания, перенесенные поэтом из-за жестоких гонений со стороны герцога Феррары, и, наконец, посмертный триумф талантливого художника, всенародное признание его творений. Поэтому, свободно видоизменяя основную музыкальную тему, композитор раскрывает различные оттенки душевных переживаний. Подчеркнем, что характерные для музыки Ф. Листа богатство и красочность гармоний проявляют себя в симфонических поэмах очень полно и в тесной связи с программным их содержанием.

В целом, Ф. Листа вдохновляли мифологические и исторические сюжеты, современная романтическая поэзия Франции и Венгрии (В. Гюго, А. Ламартин, М. Вёршмарти), драмы и стихотворения немецких просветителей (И. Гёте, И. Гердер, Ф. Шиллер), трагедии У. Шекспира, оперы К. Глюка, фрески В. фон Каульбаха. Композитор весьма своеобразно подходит к литературному произведению, легшему в основу программы симфонической поэмы. Подобно Г. Берлиозу, он обычно предпосылает партитуре развернутое изложение сюжета; иногда – отрывки из стихотворения и достаточно редко ограничивается только общим заголовком. Все симфонические поэмы Ф. Листа неповторимы по структуре, ибо фантазия автора «опирается» на различные литературные источники. Чаще всего, он стремится выразить музыкой развитие главной поэтической идеи, иногда – подробно «следует» за сюжетом.

Самым содержательным и, по нашему мнению, редко реализованным представляется конфигурация музыки и литературы, в которой – на уровне замысла – произведение создается сразу на двух языках искусства, что позволяет избежать, во-первых, проблем адаптации выразительных возможностей одной семиотической системы к другой, во-вторых – вынужденных содержательных ограничений самого замысла. Таким образом, осуществляется «примирение» идейной конкретики слова и широких предметных обобщений музыки, поскольку каждая из систем не интерпретирует содержание другой. Одним из показательных жанров в данной связи предстает романс. М.И. Глинку часто называют пушкинским композитором. Творчество А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова также сыграло решающую роль в становлении композиторской позиции А.С. Даргомыжского, опыт которого выделяется внутри литературно-музыкальных контактов.

Особым культурным феноменом является программная фортепианная музыка, в котором осуществляется своеобразный синтез искусств: музыки – с одной стороны, литературы, архитектуры, живописи – с другой. Зарождение и развитие данного явления происходило под влиянием романтизма, однако имеет в качестве фундамента общекультурную тенденцию к синтезу искусств, проявившуюся в эпоху барокко.

Рассмотрим вышесказанное на примере формирования синтетического художественного произведения в творчестве М.П. Мусоргского, одним из выдающихся образцов которого является фортепианная сюита «Картинки с выставки». «Голчком» к созданию анализируемого произведения послужило посещение М. Мусоргским выставки художника В. Гартмана. За основу фортепианного цикла композитор взял «заграничные» рисунки живописца, а также два его эскиза на русскую тематику, что позволяло воплотить собственные наблюдения над человеческими характерами. В музыкальной трактовке, на наш взгляд, значительно углублено и обогащено содержание гартмановских работ.

С помощью одного лишь фортепиано автор применяет выработанные им приёмы интонационной драматургии. Развитие музыкальных образов сопровождается смелыми противопоставлениями, внезапными контрастами, неожиданными тематическими трансформациями. М. Мусоргский ставит задачу создания психологического портрета, проникновения в глубину своих персонажей. К примеру, на выставке В. Гартмана была небольшая деревянная фигурка игрушечного «щелкунчика». Композитор возвышает образ до трагического, наделяет его человеческими чувствами страдания, боли, используя «прихрамывающие» нисходящие аккорды, напоминающие всхлипывания. Развертывание цикла приводит к торжественному финалу с колокольным звоном («Богатырские ворота. В стольном городе во Киеве»). Здесь эпическое богатырское начало получает свое наиболее полное выражение. В ряде случаев М. Мусоргский развил, даже переосмыслил созданные В. Гартманом образы. При этом сказалось неизменное стремление композитора к раскрытию глубокого психологического, а порой и социального смысла явлений.

Объединить же «пеструю вереницу» разнохарактерных эпизодов и создать на ее основе музыкальное целое ему удалось своеобразным путем. «Картинки с выставки» начинаются музыкальной темой «Прогулка», за которой и в дальнейшем сохраняется ведущее значение: неоднократно возвращаясь, она отражает отношение автора к увиденному. Каждая из девяти картинок словно небольшая разыгрываемая пьеса, а в начальной теме, по воспоминаниям В. Стасова, М. Мусоргский изобразил самого себя, прогуливающегося от картины к картине. Техника композиторского письма направлена на создание удивительной целостности живописно-музыкального звукового комплекса.

Первая картинка – «Гном» – фантастический этюд. Фигурка неуклюжего гнома, изображенная В. Гартманом, оживает в музыке, воскрешающей сказочный образ обитателя горных недр. Интерлюдия ведет нас ко второй картинке – «Старый замок». Это музыкальное воплощение акварели художника, овеянное романтикой рыцарских времен: перед старинным замком в вечерней тишине трубадур поет

меланхолическую серенаду. Модулирующая начальная тема соединяет вторую картинку с третьей – «Тюильрийский сад». Сделанную В. Гартманом живописную зарисовку аллеи Тюильрийского сада, композитор претворил в скерцозную музыку, что образует красочный контраст к предшествующим номерам. Следующая, четвертая картинка, «Быдло», дана без соединительной интерлюдии. Рисунок художника, изображающий нескладную польскую крестьянскую телегу на огромных колесах, запряженную волами, послужил поводом для создания сурово-печальной картинке из народной жизни. Волшебное скерцино «Балет невылупившихся птенцов» – пятая звуковая картинка, возникшая под впечатлением одной из акварелей эскизов В. Гартмана к постановке балета «Трильби». Живость воображения, блеск остроумия, бесподобное мастерство соединились в обаятельной музыке миниатюрного «балета». Далее следует бытовая сценка в музыкальной прозе: «Два еврея, богатый и бедный». Эти персонажи – богатый Самуэль Гольденберг и бедный Шмуэле – были зарисованы В. Гартманом с натуры в 1868 году. Талантливые работы так понравились М. Мусоргскому, что художник тогда же подарил их композитору. Теперь они воплотились в музыке социально заостренной жанровой сценки. Седьмая картинка – «Лиможский рынок» – самый веселый и жизнерадостный номер сюиты. В основе чисто инструментальных фигураций лежат комические интонации народного говора, в чем нетрудно убедиться, если сравнить, к примеру, данную пьесу с некоторыми эпизодами из начальной речитативной сцены «Бориса Годунова». Следующая часть сюиты – «Катакомбы». Образы данной картины отозвались у композитора острым воспоминанием о погибшем друге-художнике. Катакомбы «рисуются» в музыке как мрачное обиталище теней прошлого. М. Мусоргский предпослал ей (в рукописи) примечание – «Латинский текст: с мертвыми на мертвом языке». Мрачная застылость «Катакомб» рассеивается «движением» девятой картинке, уносящей воображение слушателей в волшебный мир русской народной сказки. Акварель «Избушка на курьих ножках» – изящное обрамление бронзовых часов; в восприятии композитора – вместилище фантастического образа Бабы-Яги. Сюита увенчана величавым эпическим финалом «Богатырские ворота. В стольном городе во Киеве». Прообразом этой заключительной пьесы послужил рисунок В. Гартмана, представлявший его архитектурный проект Киевских городских ворот в древнерусском стиле – с массивной аркой, украшенной славянским шлемом, и сторожевой башней с уходящим ввысь куполом-колокольней. Идея русского богатырства, в ее национально-эпическом выражении, воплотилась в торжественной музыке былинного склада. Завершая круг необычайного повествования, вновь является преображенная тема вступительной прелюдии. Финал построен по принципу постепенного нарастания праздничности. Возвращаясь, обе темы изменяются, приобретая все более торжественный характер.

«Картинки с выставки» – богатейший материал для композиторов последующих поколений. Морис Равель (1875 – 1937) создал оркестровую версию данного произведения. Многие пианисты включают это творение в программы концертов, и одним из лучших, на наш взгляд, исполнителей «Картинок с выставки» является пианист Святослав Рихтер. «Виртуозность без стереотипных форм виртуозности, выработанных фортепианной музыкой романтического направления, живопись, как средство образной конкретизации и выявления внутренней душевной сути изображаемого, выражающей себя через интонацию внешнего поведения и жеста, – так можно было бы сформулировать то новое в области фортепианной стилистики, что пришло вместе с «Картинками с выставки» в культуру русского и мирового пианизма» [4, с. 221]

Таким образом, в истории художественной практики сложились разнообразные конфигурации «обращения» одного вида искусства к основным выразительным свойствам другого. Термин «конфигурация» введен нами для обозначения конечных результатов синтеза, проявляющихся в конкретных произведениях. Также, в опоре на него возможна, по нашему мнению, определенная классификация существующих, уже сложившихся синтезированных жанров. В настоящее время они получили еще большую степень усложнения и многообразия взаимосвязей в различных художественных системах, потенциал которых при этом не представляется исчерпанным. Предложенные нами конфигурации сохраняют свою актуальность на любом уровне взаимодействия музыки с другими видами искусства. В этой связи проблема данного синтеза является открытой для культурологической мысли.

Источники и литература:

1. Берестовская Д. С., Шевчук В. Г. Синтез искусств в художественной культуре / Д. С. Берестовская, В. Г. Шевчук. – Симферополь : ИТ «АРИАЛ», 2011. – 230 с.
2. Лист Ф. Избранные статьи / Ф. Лист. – М. : Музыка, 1959. – 464 с. : ил., ноты.
3. Мурина Е. Б. Проблемы синтеза пространственных искусств / Е. Б. Мурина. – М. : Искусство, 1982. – 192 с.
4. Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство / С. Е. Фейнберг. – М. : Музыка, 1969. – 608 с.
5. Шестаков В. П. Очерки по истории эстетики. От Сократа до Гегеля / В. П. Шестаков. – М. : Мысль, 1979. – 372 с., ил.