

На правах рукописи



МИЗИОРКИНА ОЛЬГА ВЛАДИМИРОВНА

**СИНЕСТЕТИЧНОСТЬ В ТВОРЧЕСТВЕ И. СТРАВИНСКОГО:
РАННИЙ ПЕРИОД**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Новосибирск 2018

Работа выполнена на кафедре музыкального образования и просвещения
ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки»

Научный руководитель:

Коляденко Нина Павловна

доктор искусствоведения, кандидат философских наук, профессор, ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки», заведующий кафедрой истории, философии и искусствознания

Официальные оппоненты:

Зайцева Марина Леонидовна

доктор искусствоведения, кандидат философских наук, доцент, ФГБОУ ВО «Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», профессор кафедры музыковедения, дирижирования и аналитической методологии Академии имени Маймонида

Ярош Ольга Владимировна

кандидат искусствоведения, доцент ФГБОУ ВО «Красноярский государственный институт искусств», доцент кафедры теории музыки и композиции

Ведущая организация:

ФГБОУ ВО «Петрозаводская государственная консерватория имени А.К. Глазунова», кафедра истории музыки

Защита состоится «30» ноября 2018 года в 14 часов на заседании совета Д 210.011.01 по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук при ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки» по адресу: 630099, Новосибирск, ул. Советская, 31, e-mail: ngk_dissovet@mail.ru.

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале библиотеки ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки». Полный текст диссертации и автореферата размещен на сайте ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки» <http://www.nsglinka.ru>.

Автореферат разослан « ____ » _____ 2018 г.

Ученый секретарь диссертационного совета
кандидат искусствоведения, доцент



Новикова
Ольга Владимировна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Постановка проблемы и актуальность темы исследования. Художественное мышление И. Стравинского в музыковедческой практике принято считать предельно ясным, продуманным, интеллектуально организованным, что, на первый взгляд, исключает возможность трактовки его творчества в интуитивно-эмоциональном ключе, к которому апеллирует *синестетический* подход¹. В исследовательской литературе подчеркивается значительная роль упорядоченности творческого процесса И. Стравинского как характеристики, обозначающей степень логической согласованности его элементов. Это относится как к особенностям творческого процесса композитора, так и, собственно, к его музыкальному наследию.

Несмотря на это, анализ некоторых биографических источников показал, что наряду с ярко выраженным рационально-логическим, конструктивным началом, значительное место в его творчестве занимают субъективно окрашенные ассоциации, в том числе и межчувственные. Так, например, опираясь на высказывания как самого Стравинского, так и крупных исследователей, можно обнаружить характеристики музыкальных звучаний, которые относятся к визуальной и кинестетической модальностям.

Наибольшее внимание в музыковедческих исследованиях уделяется акцентированию *визуально-графического* компонента творчества композитора. Графичность как качество художественной образности произведений композитора выражается, в частности, в острой, лаконичной выразительности мелодических линий. Сам Стравинский неоднократно подчеркивал графическую природу своих внемузыкальных ассоциаций.

Наряду с визуально-графическими признаками, на раннем этапе его творчества особую роль приобретают *визуально-живописные* ассоциации, о чем свидетельствует необычайная красочность музыкального языка композитора. Так, А. Баева, обращаясь к опере «Соловей», особо выделяет в ней живописность. Ясность и отчетливость контуров мелодического рисунка сочетается с выявленной исследователем насыщенностью цветовой палитры, что также доказывает возможность трактовки данного музыкального материала в синестетическом аспекте.

Отдельно следует подчеркнуть роль двигательного начала в музыке композитора. Большое количество написанных композитором балетов и произведений, выполненных в жанре «микст», предполагающих хореографический компонент, уже говорит об особом отношении Стравинского к движению. Подтверждение этому факту мы находим в музыковедческой литературе. Так, Б. Асафьев при характеристике музыкальных образов Стра-

¹ Синестетичность – качество невербального мышления, основанное на межчувственных ассоциациях – синестезиях (с греч. – соощущение), вследствие которых возникают ощущения, характерные для другой модальности восприятия.

винского выделяет понятие «мышечно-моторная энергия». Поэтому особая динамика и энергетика музыки композитора может быть рассмотрена в *кинестетическом* аспекте, включающем, в числе тактильных, гравитационных и двигательных координаты, с помощью которых может быть охарактеризовано музыкальное звучание.

В диссертации высказано предположение, что визуальные координаты в творчестве Стравинского связаны с его близостью к жанрам графики, в частности, *русскому лубку*². Лубок как жанр «народной графики» совмещает различные визуальные аспекты. Как будет показано далее, в синестетическом ракурсе соприкосновение с лубком в раннем³ периоде творчества Стравинского инициирует визуально-графические и визуально-живописные синестезии. Синестетическая родственность этих явлений позволяет провести их сопоставление.

В то же время для понимания синестетичности в творчестве композитора существенно отмеченное многими исследователями его обращение к эстетике *театра представления*, черты которой можно обнаружить в лубке как жанре народного искусства и произведениях Стравинского.

Для осмысления в творчестве композитора синестетичности важно обратить внимание на то, что в произведениях, относящихся к раннему периоду творчества композитора, целесообразно выявить образную направленность, связанную с воплощением *стихии огня*. Как можно установить, символикой огня пронизаны многие произведения Стравинского. Между тем, огненная стихия как один из архетипических образов содержит потенциальную насыщенность многочисленными межчувственными координатами, которые могут стать одним из векторов синестетического описания.

Как полагаем, особенную роль в творчестве Стравинского играет тесно связанная с архетипичностью *ритуальность*. Следует подчеркнуть, что музыкальное наследие композитора, основательно изученное в различных аспектах, в частности, с точки зрения неофольклоризма, эмансипации ритма и своеобразия ладово-гармонических особенностей, ещё недостаточно осмыслено в контексте ритуальности. Вместе с тем, механизмы ритуальности, как показано в диссертации, так же как и архетипичность, координируют с синестетичностью музыкального языка балета.

Наконец, необходимо обратить внимание на тот факт, что синестетичность мышления, особенно отчетливо проявившаяся в ранний период творчества Стравинского, в определенной степени опирается на межчувственные связи, содержащиеся в *дальневосточном искусстве*. Этот аспект, как и перечисленные выше, как полагаем, достоин специального внимания.

Таким образом, **актуальность** темы диссертации состоит в обраще-

² К определению «лубок» обращались Б. Асафьев и Д. Рогаль-Левицкий, характеризуя русские балеты Стравинского.

³ Вслед за принятыми в исследовательской литературе обозначениями стилевых этапов в творчестве композитора, изучаемый период в диссертации обозначается как «ранним», так и «русским».

нии к синестетическому подходу в исследовании творчества Стравинского, позволяющему выявить межчувственные механизмы в его образно-стилистических сферах.

Степень разработанности проблемы. Творчество выдающегося композитора получает фундаментальное осмысление во все новых исследовательских ракурсах. Однако избранный подход до настоящего времени не был реализован в отношении партитур Стравинского. В исследовательской литературе существуют лишь отдельные наблюдения, позволяющие установить роль в творчестве композитора межчувственных ассоциаций. Так, в работах А. Баевой можно проследить не выраженный в специальной терминологии визуально-живописный аспект анализа оперы «Соловей», а также обращение к лубочности в балетах русского периода. Во многих музыковедческих исследованиях акцентируется ритуальная природа балета «Весна Священная» (И. Вершинина, Г. Еременко, Т. Малышева); Ю. Куранова пишет о мистериальности в контексте балетов русского и неоклассицистского периода творчества композитора, но во всех случаях эти феномены рассматриваются вне связи с синестетичностью. Между тем, именно межчувственные импульсы, координируясь с ритуальной символикой, создают яркие сонорные эффекты. Обращение к архетипической символике в творчестве Стравинского было осуществлено О. Подшиваловой. Однако в контексте ритуальности балета «Весна Священная» в ее работе преимущественно осмысливаются космогонические особенности природы, ее весеннего произрастания. Кроме того, в музыковедческих исследованиях довольно часто встречаются характеристики музыкальных звучаний, которые могут быть классифицированы как иномодалные, что свидетельствует о присутствии межчувственных связей в музыке композитора. Но они являются лишь частью образного музыковедческого словаря, а не реализацией синестетического метода интерпретации музыкальных текстов.

Между тем, предпринятый подход позволяет раскрыть многие, прежде остававшиеся неисследованными аспекты раннего периода творчества композитора. К ним относится, наряду с установлением специфики синестетичности музыкального языка ранних произведений, анализ композиции и драматургии русских балетов Стравинского с точки зрения лубочных принципов, театра представления, осмысление корреляции синестетичности с аспектами архетипичности, ритуальности и эстетики дальневосточного искусства.

В качестве **объекта** исследования выступают произведения раннего периода творчества И. Стравинского, которые служат основой для их синестетической интерпретации.

Предметом исследования является синестетичность как ассоциативный механизм, раскрывающий некоторые значимые особенности творческого процесса И. Стравинского.

Материалом исследования избраны фантазия для оркестра «Фейер-

верк», три русских балета – «Жар-птица», «Петрушка», «Весна Священная» и опера «Соловей» как произведения наиболее показательные в синестетическом аспекте.

Цель работы – расширение сложившихся представлений об образном спектре произведений, относящихся к раннему периоду творчества композитора, посредством выявления их синестетической специфики.

Цель работы предполагает решение следующих **задач**:

1) обосновать правомерность синестетического аспекта интерпретации произведений композитора;

2) рассмотреть специфику синестезий в художественном мышлении И. Стравинского и культурно-художественный контекст появления синестетичности в его творчестве;

3) на основе синестетичности установить проявление лубочных принципов, связанных с эстетикой представления, в балете Стравинского «Петрушка»;

4) охарактеризовать воплощение архетипического образа огня посредством межчувственных связей в оркестровой фантазии «Фейерверк» и балете «Жар-птица»;

5) осмыслить роль ритуальности и установить соотношение ритуальности и синестетичности в балете «Весна Священная»;

6) исследовать межчувственные связи в музыкальном тексте и постановочных интерпретациях оперы «Соловей» и выявить влияние на них синестетичности дальневосточного искусства.

В качестве **методологической основы** исследования используется комплекс музыковедческих, эстетических, культурологических, психологических методов, с акцентированием синестетического подхода.

К первой группе исследований относятся научные труды в области исторических и теоретических методов академического музыкознания (Б. Асафьев, М. Друскин, Г. Еременко, Т. Сорокина), в которых изучаются произведения И. Стравинского, созданные в русский период. Они помогли целостно осмыслить структуру, форму и жанр анализируемых произведений. Необходимо также указать на несколько исследований, посвященных принципу полистилистики в творчестве Стравинского, которые также способствовали формированию музыковедческой базы диссертации. Это работы таких исследователей, как В. Гливинский, Н. Брагинская, С. Савенко.

Во вторую группу входят труды, относящиеся к музыкальной синестетике как методу «психомузыкознания» (В. Медушевский). В раскрытии феномена синестетичности в творчестве Стравинского большое значение имели фундаментальные труды Б. Галеева, теоретика и практика светомузыки, создавшего научную школу исследований синестезии, развивающую научные положения немецкого ученого А. Веллека; а также работы И. Ванечкиной и Н. Коляденко, разработавшей синестетический метод интерпре-

тации музыкальных текстов⁴.

К третьей группе исследований относятся источники из области искусствоведения и культурологии, философии искусства и архетипической психологии. Культурологические работы, где рассматривается специфика лубка (Ю. Лотман, О. Хромов, Б. Соколов), а также труды, относящиеся к изучению кукольного театра (А. Греф, Б. Голдовский, А. Кулиш) способствовали формированию научных положений, вскрывающих графическую природу русских балетов композитора. Фундаментальные исследования К. Юнга по архетипической психологии, а также примыкающие к ним работы В. Апрелевой, А. Большаковой содействовали выработке концепции архетипичности в музыке Стравинского раннего периода. Работы Г. Башляра, П. Волковой в области философии искусства помогли осмыслить символическую сущность огня, выявить влияние архетипа огня на синестетичность симфонической фантазии «Фейерверк» и балета «Жар-птица». Исследования Э. Бальбурова и В. Мартынова были привлечены для установления специфики ритуальности в балете Стравинского «Весна Священная», а работы С. Эйзенштейна, М. Кравцовой способствовали раскрытию роли восточного искусства в творчестве композитора.

Научная новизна диссертации определяется следующими параметрами:

- впервые исследуется синестетичность музыкально-художественного мышления И. Стравинского и вскрываются ее предпосылки;

- прослеживается проявление принципов лубочного искусства в произведениях русского периода Стравинского, осуществленное посредством синестетических механизмов;

- понятие «лубок» впервые трактуется, по определению автора, как «визуальная свертка театра представления», ставшая основой синестетичности композиционной и драматургической организации балета «Петрушка»;

- раскрывается архетипическая природа оркестровой фантазии «Фейерверк» и балетов русского периода. Устанавливается ряд синестетических принципов воплощения в произведениях раннего периода архетипического образа огня;

- понятие «ритуальность» впервые осмысливается в контексте межчувственных связей, а ее механизмы прослеживаются на сонорно-фоническом и драматургическом уровнях⁵ балета «Весна Священная»;

- впервые проанализированы с применением синестетических процедур анализа оркестровая фантазия «Фейерверк», балеты «Жар-птица», «Петрушка», «Весна Священная» и опера «Соловей»;

⁴ См.: Коляденко Н.П. Синестетичность музыкально-художественного сознания: На материале искусства XX века. – Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория, 2005. – 392 с.

⁵ Музыкальные тексты, в опоре на музыковедческую традицию, рассматриваются в диссертации на трех масштабно-временных уровнях: темброво (сонорно)-фоническом, структурно-композиционном и драматургическом.

– в дополнение к разработанному синестетическому методу вводится понятие «просодический гештальт»⁶ музыкального образа, способствующий уточнению механизма межчувственной интерпретации музыкальных текстов;

– для выявления интрамузыкальной семантики «Весны Священной» привлечены осуществленные У. Диснеем и С. Малиновским аудиовизуальные проекты (компьютерно-графические и мультипликационные интерпретации балета).

Положения, выносимые на защиту, состоят в следующем.

1. Специфика мышления И. Стравинского связана с особой ролью в творческом процессе композитора визуально-графических синестезий, органично связанных с живописными и двигательными-пластическими.
2. Характер межчувственных связей опознается на основе прослеживаемых параллелей с жанрами графики, в частности с лубочной картинкой, а также композиционными принципами эстетики театра представления. В балете «Петрушка» данные принципы выявляются посредством синестетических процедур сопоставления «просодического гештальта» ярмарочной куклы в вербальном тексте Андрея Белого и музыкального образа Петрушки, а также – проявления в монтажной композиции балета особенностей лубочной картинки как «визуальной свертки театра представления».
3. Особенности межчувственных связей в произведениях Стравинского раннего периода также сопряжены с архетипическими образами огня, трикстера, мудреца и смерти. Указанные архетипы проникают в интрамузыкальную сферу образов, способствуют активизации синестетических механизмов и наполняют глубинными смыслами многосоставный текст произведений композитора.
4. Мощным импульсом синестетичности в балете «Весна Священная» является ритуальность. В установлении специфики ритуальности значимы понятия неантропоцентричности и деперсонализации образов и творческие связи композитора со знатоком языческо-славянской мифологии художником С. Рерихом.
5. Синестетическое сопоставление персонажей оперы «Соловей» подтверждает контраст между героями сферы природы и искусственной цивилизации. Инициатором характера межчувственных связей в тексте и постановочных интерпретациях оперы «Соловей» становится обращение к синестетичности дальневосточного искусства.

Работа состоит из Введения, пяти глав, Заключения, Списка литературы, включающего 155 наименований, в том числе 9 иностранных источников, и пяти Приложений.

Теоретическая и практическая значимость исследования. Материалы и выводы диссертации способствуют осмыслению творчества и особен-

⁶ Просодический гештальт – художественный образ в литературном тексте, который содержит фонетический комплекс, соотносимый с музыкальным образом на уровне межчувственных ассоциаций.

ностей мышления И. Стравинского в синестетическом ключе, позволяющему выявить глубинные основы его композиторского метода. Они могут способствовать дальнейшему развитию музыкальной синестетики, разработке в музыкознании проблем музыкального и музыкально-художественного мышления и смыслообразования. Кроме того, возможно применение полученных данных в учебных курсах истории современной отечественной и зарубежной музыки, оперной и балетной драматургии, музыкальной психологии.

Достоверность научных результатов проведенного исследования обеспечивается: опорой на музыковедческие, философские и культурологические источники по избранной теме, а также труды по музыкальной синестетике; изучением культурно-художественного контекста появления синестетичности в ранних произведениях И. Стравинского; слуховым музыковедческим и синестетическим анализом избранных произведений.

Соответствие диссертации паспорту научной специальности. Диссертация соответствует п.3 «История русской музыки»; п.7 «Общая теория музыкального искусства», п. 8 «Специальная теория музыки в совокупности составляющих ее дисциплин: мелодика, ритмика, гармония, полифония (контрапункт), теория и анализ музыкальных форм, техники композиции, инструментоведение: оркестровка и теория оркестровых стилей, история теоретических учений», п.10 – «Теория и история музыкального языка» паспорта специальности 17.00.02 – Музыкальное искусство (искусствоведение).

Апробация диссертации. Положения работы неоднократно обсуждались на заседаниях кафедры музыкального образования и просвещения Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки. Результаты исследования отражены в 12 публикациях и выступлениях на научных конференциях различного масштаба (международных и всероссийских в Москве, Казани, Новосибирске). На материале исследования автором сделаны публикации в различных сборниках отечественных трудов, музыковедческих журналах, включая четыре статьи в изданиях, рецензируемых ВАК.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** приводится анализ межчувственных импульсов в творческом процессе И.Стравинского, излагаются обоснование и актуальность избранной темы; охарактеризована степень разработанности темы; сформулированы цель и задачи исследования; определены его научная новизна, практическая и теоретическая значимость; установлена методологическая основа; сформулированы выносимые на защиту положения.

В I главе – «**Синестетичность художественного мышления И. Стравинского**» – раскрываются особенности межчувственных связей в творчестве композитора.

Параграф 1.1. «*Специфика синестезий в художественном мышлении И. Стравинского*» посвящен обоснованию специфики межчувственных связей в художественном мышлении И. Стравинского. Обращение к синестетическому аспекту обусловлено несколькими факторами. Это – наличие межчувственного компонента в названии многих произведений, а также – стилевой параметр, который проявляется в большой роли фонизма и сонорности в творчестве Стравинского, особенно характерных для раннего периода и наиболее органичных для проникновения в звуковые структуры ино-модальных координат. Кроме того, значимость имело спонтанное «синестетическое нюансирование»⁷ (термин Н. Коляденко) его образов в трудах крупных музыковедов и обнаружение в высказываниях самого Стравинского синестетических характеристик творчества других композиторов.

Как установлено в диссертации, в понимании художественного мышления композитора среди визуальных синестезий важное место занимает *графичность*. Графическое начало просматривается в творчестве И. Стравинского на протяжении всей его жизни и неоднократно подчеркивается в исследовательской литературе. Графичность находится в гармоничном единстве с такими межвидовыми качествами, как живописность, пластичность, и кинестетическим компонентом, выраженным в роли двигательных и гравитационных синестезий. В диссертации выявляется общая диалектичность взаимосвязи межвидовых характеристик и их органичный синтез.

При этом отмечается, что соотношение межчувственных элементов претерпевало изменения в разные периоды творчества композитора. В частности, в ранний период, которому посвящена работа, можно наблюдать большую роль красочного начала и, следовательно, паритетное соотношение графических и живописных синестезий.

В параграфе 1.2 «*Культурно-художественный контекст синестетичности раннего периода творчества И. Стравинского*» отмечается, что межчувственные координаты в творчестве Стравинского связаны с рядом культурно-художественных импульсов.

В первую очередь, подчеркивается обращение композитора к жанрам графики, в частности, к *русскому лубку*. В диссертации проводится параллель с творческим методом исследователя синестезии и основоположника беспредметной живописи В. Кандинского. Эмпатийное погружение в живописное пространство Кандинским сопоставляется с указанной самим Стравинским способностью «вчувствования» в воспринимаемый ритм и интервал⁸. Лубок же в данном случае является своего рода импульсом, погружающим в определенную атмосферу национального и в то же время спонтанного, дологического, архаического творчества.

⁷ Отмеченные исследователями вербальные характеристики музыкального образа, содержащие межчувственный компонент.

⁸ Стравинский И. Диалоги. Воспоминания. Размышления. – СПб.: Музыка, 1971. – 414 с.

Вторым культурно-художественным импульсом, обусловившим появление синестетичности в раннем творчестве Стравинского, является обращение к эстетике *театра представления*. Характерный для эстетики представления принцип «разъединения элементов», реализуемый композитором, координируется визуально-графическими синестезиями на сонорно-фоническом уровне. На композиционном же уровне появляется монтажность, которая соотносится с организацией лубка. Монтажное разъединение элементов, наряду с условно-игровой спецификой образов, как можно полагать, является аргументом для трактовки лубка как пространственного воплощения эстетики условного театра. Он обозначен в работе как своеобразная *визуальная свертка театра представления*, несущая многообразные синестетические импульсы.

На раннем этапе творчества Стравинского часто встречается обращение к *архетипическим образам*; в частности, это образы воздуха и огня. Наряду с архетипом огня (балет «Жар-птица», оркестровая фантазия «Фейерверк»), в диссертации рассматриваются архетип трикстера (балет «Петрушка»), архетипы смерти, старца (балет «Весна Священная»).

Следующим важным импульсом, обусловившим специфику синестетичности в художественном мышлении Стравинского, является возникший при создании произведений на национальную тематику интерес к *ритуальности*. Динамика обряда, высокий эмоциональный тонус, а также архаика, по нашему предположению, вызвали синестетические ассоциации у композитора и стали мощным импульсом для синестетичности, обозначившейся в балете «Весна Священная».

Наконец, в диссертации указывается на значимую роль восточных влияний, проявившуюся в опере «Соловей». Многокомпонентность дальневосточного искусства, синкретичность, насыщенность полимодальными ассоциациями не только сделали язык оперы синестетически многоплановым, но и задали вектор для различных постановочных интерпретаций, включающих активное привлечение межчувственных связей.

Во II главе – «Лубочные принципы и синестетичность в балете "Петрушка"» – рассматриваются характерные признаки лубка в композиции и музыкальном языке произведений Стравинского. Специфика народной гравюры выявляется в музыкальном материале при посредстве межчувственных связей, включающих пересечения звуковых, визуальных и кинестетических координат.

Параграф 2.1. **«Лубочная картинка и творчество Стравинского»** посвящен народной гравюре и её связям с синестетичностью произведений русского периода творчества композитора. В ходе исторического развития необычайно популярный жанр постепенно превращался из лубка, который «разгадывался», в лубок «озвученный». Лубок задает вектор мышлению путем опредмеченных визуально-графических изображений и программируемых визуальным рядом звуковых образов. Кроме того, народная картинка

предполагает интерпретацию, это изначально открытая модель, содержащая в себе множество смыслов.

В диссертации показано, что жанр «народной графики» совмещает в себе различные визуальные аспекты, инициирующие межчувственные связи с музыкой Стравинского. С одной стороны, это *визуально-графические синестезии*, обусловленные плоскостной линейностью лубочной картинки и позволяющие рассмотреть в синестетическом аспекте отдельные стороны его музыкального языка. С другой стороны, – *визуально-живописные синестезии*, о появлении которых свидетельствует необычайная красочность музыки композитора, сопоставимая с броской красочностью лубка. Именно лубок как жанр, при сохранении национальной самобытности, заключает в себе очень яркое проявление как графического, так и живописного начал. Кроме того, в межчувственном плане трактуется особая организация музыкального пространства в произведениях Стравинского, соотносимая в композиционном плане с визуальным полотном лубочной картинки.

Параграф 2.2. носит название «**Взаимодействие лубочности и синестетичности в создании образа-архетипа Петрушки**». В театроведческих исследованиях Петрушку нередко связывают с *архетипическими* образами. Наряду с архетипом *Homo primitivus* и смеховым архетипом, для понимания образа Петрушки в балете Стравинского значимы архетипы дитяти и трикстера, обозначенные К. Юнгом⁹. Архетип дитяти, воплощенный в образе балаганной куклы, соотносится с театром представления, тогда как трикстер, как образ страдающий, содержащий противоречие между двумя мирами, может быть рассмотрен в русле театра переживания.

Для синестетической интерпретации темброво-интонационной характеристики образа Петрушки Стравинского богатый материал содержит описание одноименной ярмарочной куклы А. Белым в его повести «Котик Летаев»¹⁰. Текст А. Белого насыщен межчувственными ассоциациями. Тактильно острый, визуально-пестрый, сравниваемый с ядовитым тарантулом, кричащий, пугающий, но завораживающий, образ куклы изначально полимодален. Петрушка в описании А. Белого «обдает пламенем», вызывая температурные ощущения, что перекликается с архетипом огня, уже затронутым нами выше. Его образ талантливо воплощается с помощью различных средств поэтической просодики: аллитераций, звукоподражаний, словесных повторов. В результате возникает отсылающий к синкретизму фольклорных форм и синестетически перекликающийся с музыкальным звучанием образ, который можно определить как *просодический геиштальт* ярмарочной куклы.

⁹ Юнг К. Душа и миф: шесть архетипов. Пер. с англ. – Киев: Гос. библиотека Украины для юношества, 1996. –384 с.

¹⁰ Аргументом для обращения к образу из книги А.Белого является помимо того, что он как поэт, писатель, философ и искусствовед проявлял особый интерес к феномену синестезии, межчувственное совпадение с музыкальным образом, созданным Стравинским.

Образ Петрушки в балете представляет собой органичный синтез преломления элементов двух театров. Балаганный герой, плясун, живой, яркий и спонтанный вписывается в эстетику театра представления, что отражено в музыкальном материале крайних картин. С другой стороны, надломленность и страдания осовремененного Стравинским Петрушки с его амбивалентностью и некоординированностью движений во второй картине отвечают концепции театра переживания, сформулированной К.Станиславским.

Музыкальная характеристика образа Петрушки в значительной степени связана с оркестровкой, которая реализует темброво-фонический уровень, наиболее открытый для проникновения межчувственных координат. Его лейттемпор – характерное механически-кукольное звучание фортепиано – сменяется тембром трубы и барабанной дробью, изображающих пищик и дубинку ярмарочной куклы. Графически выпуклый образ реализуется через четкую прорисованность линий мотивно-составного тематизма.

В параграфе 2.3. *«Лубочность и межчувственные связи на композиционном уровне балета "Петрушка"»* четыре действия («потешные сцены») проанализированы с точки зрения организации лубочных картинок, чередование которых управляется монтажным принципом, реализующим прием «разъединения элементов» в эстетике представления, который обозначен в диссертации как своеобразная визуальная свертка театра представления. Лубочные признаки также проявляются в арочности на уровне формы в целом и на уровне каждой из картин. Кроме того, к организации музыкального полотна «потешных сцен» косвенно можно отнести такие признаки формирования музыкальной образности, как: знаковость, символичность каждого элемента на пространстве лубка; яркость и театральность образов, масочность, также заложенную в лубке.

На композиционном уровне проявляются и более частные, связанные с языковыми средствами, принципы воплощения образов, к которым отнесем: графичность оркестровых линий, подобную графике лубочного листа; – комбинирование микроэлементов в музыкальной ткани, соотносимое с насыщением лубка мелкими деталями; – пестроту и яркость оркестровых красок, изысканное тембровое плетение; в некоторых случаях – нарочитую упрощенность мелодической линии, граничащую с примитивностью (музыкальный материал Арапа). Наконец, немаловажное значение имеет и такой признак, как опора на интонации городского фольклора, также отсылающая к лубку, как принадлежности в большей степени городской русской культуре, и дающая основания для соотнесения лубочной картинки с ярмарочными гуляниями.

В результате делается вывод, что связанные с лубочностью принципы, реализующие эстетику театра представления и дополненные синестетичностью, способствуют превращению балета в красочное музыкальное полотно, состоящее из четырех лубочных картинок. Стравинский, как и В.Кандинский, нашел в лубке формулу, которая, организуя пространство

балета, соединяет национальное, универсальное и духовное.

Глава III – «**Образы огня в произведениях И. Стравинского**» – посвящена раскрытию образа пламени в произведениях раннего периода творчества композитора.

В параграфе 3.1. – «**Синестетичность архетипа огня**» – подчеркнуто, что огонь зачастую символизирует духовную энергию, за которой стоит определенный смысл. Это всегда объективный феномен, сопровождающий внутреннее возбуждение; он способствует подключению к творческому процессу спонтанного, бессознательного. Уникальность архетипа огня состоит в его амбивалентности. Архетип огня предполагает динамическое ядро, обнаруживающее отчетливую двигательную активность. Согласно Г. Башляру, огонь зачастую символизирует начало мышления, источник творческой фантазии¹¹. Не случайно, именно образ пламени, активизируя невербальные континуальные процессы, становится одним из самых близких синестетике архетипов, вызывая максимально широкий спектр межчувственных ассоциаций: от красочно-живописных до гравитационно-динамических.

В синестетической интерпретации музыкальных текстов, предложенной Н. Коляденко, архетипический образ огня как константа психологии бессознательного осмысливается как компонент формирования «протоинтонационного ядра образа». В музыке Стравинского, как показано в диссертации, архетип огня проникает в глубинную интрамузыкальную сферу образов, в ее ядро, активизируя синестетические механизмы и наполняя смыслами многосоставный текст произведения.

Обращаясь к произведениям Стравинского, подчеркнем, что особенно полно архетипическая сущность огня выявилась в оркестровой фантазии «Фейерверк» и в балете «Жар-птица». Архетипический образ огня сообщает музыке Стравинского особенную полимодальную насыщенность, поднимает общий замысел до глобальных масштабов.

В параграфе 3.2. «**Огненная стихия в оркестровой фантазии "Фейерверк"**» приводится анализ партитуры фантазии, а также визуальных гештальтов, выполненных в ходе экспериментов¹². В диссертации выявлено, что воплощение архетипического образа огня в музыкальной ткани произведений И. Стравинского происходит следующими путями: – «размыванием» в музыкальном материале грани между рельефом и фоном; – насыщением музыкальной ткани тематически-яркими микроэлементами; – наличием небольших по протяженности хроматических пассажей, имитирующих языки пламени; – расщеплением тематизма между тембрами, причудливым окрашиванием, выявлением различных цвето-световых оттенков; – особой

¹¹ Башляр Г. Психоанализ огня: Пер. с фр. – М.: Изд. группа "Прогресс", 1993. – 176 с.

¹² Создание визуальных гештальтов музыкального звучания является одной из процедур синестетической интерпретации музыкальных текстов, предназначенной для воплощения генеральных черт музыкального образа посредством беспредметных изображений.

динамики, сопряженной с моторностью материала, вихревым движением.

Образ огня как архетип, векторизующий восприятие глубинного слоя текста, находит свое параллельное воплощение в различных языковых средствах – визуальных и звуковых. Все они направлены на создание «общего эмоционального знака» одной из граней архетипа огня – радостно-возбужденного состояния, атмосферы праздника. Выполненная синестетическая интерпретация оркестровой фантазии, включающая анализ визуальных гештальтов, позволила подтвердить тезис о преобладании в произведении, написанном в ранний период, красочной импрессионистической живописности.

Параграф 3.3. «*Межчувственные связи в воплощении образа огня в балете "Жар-птица"*» посвящен синестетическому анализу композиционного уровня и музыкального языка отдельных номеров выбранного произведения. Изначальный замысел Стравинского и С. Дягилева, диктующий отношение к балету как к гигантскому живописному полотну, говорит о явном присутствии визуально-живописных координат в прочтении данного текста. Все сюжетные ходы были лишь предлогом для создания волшебных картин зачарованного царства и образа фантастической птицы. Заложенные в сказочном сюжете балета картинность, живописная созерцательность определили характер музыкальной драматургии. Стимулирующим моментом в сочинении балета для Стравинского была жанровая и ритмическая характерность пластического рисунка.

На композиционном уровне можно также проследить связь с лубком. Многочисленные лубочные картинки, изображающие птиц Сирина, Гамаюна и Алконоста, перекликаются с образом Жар-птицы как в чисто изобразительном плане, так и в символическом смысле. Так, обращает на себя внимание концентрированность на одном главном образе. К тому же, графические изображения райских птиц включают в себя причудливую орнаментку, «узорчатую» растительность и яркие краски. Графичность, живописность и условность лубочных изображений в контексте нелинейной обратной перспективы формируют визуальное полотно лубка.

Жар-птица стала продолжением претворения огненной стихии в музыке Стравинского. Добавим, что мифолог А. Афанасьев объяснял жар-птицу как олицетворение огня, света и солнца. Любопытно, что анализ этих фрагментов содержит спонтанные синестетические характеристики звучания. Так, например, анализируя пляс Жар-птицы, И. Вершинина утверждает, что «самодвижение тембров, осуществляемое внутри неизменной структуры пляса, сродни движению линий и цветовых пятен внутри живописного орнамента, а в «хороводе Царевен» композитор заставляет слушателя «увидеть» прихотливые повороты мелодической линии¹³, что, как полагаем, со-

¹³ Вершинина И. Ранние балеты Стравинского. - М.: Наука, 1967. – 224 с.

относится с уже упоминавшимися принципами воплощения огня, а именно, с *расщеплением звучания между тембрами*. Необходимо также отметить, что А. Шнитке в своем позднем исследовании, говоря об особой семантике тембров ударных инструментов у Стравинского, связывает тремоло Piatti в лейтмотиве Жар-птицы с символом света, что говорит об особой роли живописного начала.

Опираясь на анализ музыкальных фрагментов, можно увидеть, что пляс Жар-птицы демонстрирует емкость и лаконичность структуры, выпуклость, обособленность образа, что аналогично композиционному размещению рельефных элементов на лубочной картинке. Графическая же прорисованность линий, яркие краски на музыкальном полотне отсылают к пестроте огненной стихии.

В музыке Поганого пляса Кощеева царства присутствуют визуально-графические и визуально-живописные, а также гравитационные синестезии. Соответствия на визуальном гештальте и, отчасти, эскизе, выполненном Л. Бакстом, говорят о наличии межчувственного компонента. Рондообразная структура сообщает этому номеру ощущение «раскручивания по спирали», которое просматривается на одном из выполненных визуальных гештальтов, а также на эскизе костюма Жар-птицы, созданном Л. Бакстом. Вместе с тем, на внутреннем, глубинном уровне просматриваются закономерности организации лубочной картинке, что подтверждает правомерность синестетического подхода к данному материалу, вскрывающего роль внутренне-глубинных пересечений визуального и звукового начал.

Глава IV – «Синестетичность и ритуальность в балете Стравинского "Весна Священная"» – посвящена ритуальным аспектам культового балета композитора.

В параграфе 4.1. «Соотношение синестетичности и ритуальности в балете "Весна Священная"» выдвигается предположение, что ритуальность в балете тесно связана с абстракцианизацией искусства, как одной из ведущих тенденций художественного творчества XX века. Проблематика абстракционизации получила особенное претворение в работе Х.Ортеги-и-Гассета «Дегуманизация искусства»¹⁴. Дегуманистическое начало в музыке композитора связано с *неантропоцентрической* позицией. Дистанцированность от воплощения индивидуально-личностных отношений характерна для такого обозначенного Ортегой пути дегуманизации искусства, как *интерес к архаике*. В данном случае ритуальность славянско-языческого характера выступает как кодекс поведения в жизни человека. И так как в контексте балета Стравинского принесение в жертву становится единственно возможным поведенческим вариантом, ритуальность носит оттенок особой фатальности, неизбежности. Кроме того, отмеченные Ортегой-и-Гассетом

¹⁴ Понятие дегуманизации в трактате Х.Ортеги-и-Гассета (1925 г.), представляющем теорию модернизма, означает не отсутствие гуманно-этического начала, а переключение в искусстве с изображения персонально-личных эмоций на выражение духовных, художественных смыслов.

дегуманистические тенденции выразились в *превращении искусства в игру*.

В балете «Весна Священная» неантропоцентрическая позиция отразилась в таких, решенных в игровой эстетике театра представления тенденциях, как: снятие конфликтности, дистанцированность от воплощения индивидуально-личностных отношений, особая метафоричность образов. Такой путь дегуманизации, описанный Ортегой, как *избегание персональных чувств*, – в ритуальной сфере балета Стравинского выражается посредством отсутствия персонифицированных героев и появления архетипических образов. Первый из них – архетип жертвы – избранная, второй – архетип смерти – старуха, третий – «Мудрец». Рассмотрение данных архетипов в рамках ритуальности опирается в диссертации на синестетические механизмы, которые устанавливают процессуально-динамические отношения между образами. Ритуальности всегда сопутствует архетипическая символика, а синестетичность формирует динамическое ядро архетипа.

В параграфе 4.2. «*О связи синестетичности и ритуальности в творческом союзе Н. Рериха и И. Стравинского*» отмечается, что в сценографическом воплощении ритуальности балета «Весна Священная» огромную роль сыграл выдающийся русский художник, археолог и философ XX века Н.К. Рерих. В сфере синтетических музыкально-театральных жанров творческий тандем Стравинского и Рериха дал феноменальные результаты. Оба художника обладали яркими синестетическими ассоциациями. Подобно тому, как визуальные импульсы Стравинского порождали творческий замысел музыкального произведения, для Рериха в его живописи таким толчком часто являлась музыка. При обращении в диссертации к сценографии Рериха для «Весны Священной» подчеркивается, что визуальный ряд декораций буквально пронизан символами древнеславянской культуры (так, могучее дерево с раскидистыми ветвями символизирует род человеческий с его мощными корнями и связью с сакральным началом).

Языческие ритуалы поклонения земле получили воплощение как в декорациях Рериха, так и на сонорно-фоническом уровне музыки балета благодаря механизмам синестезии. Упомянутое дерево с раскидистыми ветвями в сценографии органично сочетается с полипластовой организацией партитуры Стравинского, а обилие цветковых пятен – с причудливым расцвечиванием тембров в музыке композитора. Синестетическая связь визуальных и звуковых координат отсылает к архетипическому ядру образа, символизирующему род человеческий с его мощными корнями и связью с сакральным началом.

Синестетическая связь обнаруживается в сопоставлении сценографического и музыкального наполнения краткого эпизода «Поцелуй земли». В центре композиции декораций Рериха помещен камень как символ связи с потусторонним миром, внимание на котором фокусирует остинато низких струнных и звучание аккорда у скрипичных флажолетов. Каменное безмолвие, как нечто врастающее в землю, концентрат высшей силы, проводник в

мир мертвых и как визуальное олицетворение архетипа старца синестетически соответствует таинственному вакууму в музыкальном звучании (звонящему «провалу» люфт-паузы).

Как кульминация на уровне первой части балета анализируется «Выплясывание Земли». С точки зрения динамики этот номер не уступает финалу балета. Ритуальный бой большого барабана и там-тама, глиссандирующие пассажи струнных и деревянных духовых создают мощное гравитационное ощущение прорыва, толчка из-под земли. Обилие темброво «разноцветных» звуковых пятен, вспышки (ударные инструменты), почти полностью заполненная вертикаль сообщают синестетически воспринимаемой картине звучания эффект взрыва. В качестве тематического образования можно указать на пронзительные аккорды у медных духовых инструментов, которые (во многом благодаря триольному ритму) похожи на мощный ритуальный призыв. Высокий уровень динамической плотности звучания вызывает двигательно-моторные синестезии. В момент кульминации в басах появляется восходящий целотоновый звукоряд, который косвенно можно сопоставить с внеличным началом и архаикой, присущими полотнам Рериха.

В результате в сценографическом воплощении Рериха и музыке Стравинского обнаруживаются следующие параллели. Графичность мелодического рисунка в музыке Стравинского соотносится с графикой живописи Рериха. Подобно тому, как Стравинский сопоставляет тембры различных инструментов и добивается таким путём особо яркого выявления звучаний каждого тембра, так и Рерих в своих декорациях противопоставляет контрастные тона, усиливающие эффект красок. Символичность полотен Рериха сравнима с обилием знаковой символики в музыке Стравинского. Полифоничность организации музыкальной ткани (мотивно-составной тематизм) Стравинского находит синестетические параллели в комбинировании элементов на визуальном полотне Рериха (многоэлементность и знаковость каждого элемента). Обрядовая символика, заложенная в либретто и сценографии Рериха, воплотилась в ударно-фоновом тематизме музыки Стравинского. Аскетичность и архаика, присущая живописи художника, органично сплелись с абстрактностью внеличных образов балета.

В параграфе 4.3. **«Особенности межчувственных связей в сценическом воплощении ритуальности в музыкальной партитуре и драматургии балета»** приведен анализ «Весны Священной» с привлечением аудиовизуальных проектов, полностью или частично включающих музыку балета. Отмеченные ранее неантропоцентричность и деперсонализация образов проявляются и в специфике современных визуальных интерпретаций балета. Например, в синестетическом фильме У. Диснея «Фантазия» на музыку балета представлены зарождение жизни на планете, извержения вулканов, песчаные бури и другие природные явления. Визуально-графическая партитура Стефана Малиновского представляет собой крайнюю степень избега-

ния персональных очеловеченных образов, поскольку в ней звуковой ряд фиксирован цветом и абстрактными геометрическими фигурами. Большинство постановочных интерпретаций сохраняют в себе символическую двухчастность, заложенную в музыкальном тексте Стравинского.

Синестетичность выступает как «индикатор связи» (термин С. Лысенко) интрамузыкальной семантики партитуры Стравинского, синестетического фильма Диснея и визуализации Малиновского. Так, «общий эмоциональный знак» Вступления можно охарактеризовать как состояние постепенного динамического формирования общего звукового целого, что связано с ритуальностью в балете. В интерпретации Диснея такой эмоциональный знак получает претворение в качестве зарождения космического цикла, начало круговорота жизни на земле.

Работа Диснея, более соответствующая концепции Весны Священной, полнее, чем визуальный проект Малиновского, раскрывает «космический» смысл ее интрамузыкальной семантики. Важной частью сакрального действия являются ритуалы «Поцелуй земли» и «Выплясывание земли». В Фантазии Диснея музыка этих разделов завершает мультипликационный эпизод. Бурдонные выдержанные квинты, расположенные с полутоновым утолщением и с тритоном в сердцевине, необычайно расширяют акустическое пространство, что помогает перейти в план глубинной семантики, соприкоснуться с архетипическим ядром образа. Отметим, что в интерпретации Диснея «Поцелуй земли» можно определить как воплощение «общего эмоционального знака» спускающегося уничтожающего зноя, а звучание флажолетов в такой интерпретации воплощает вибрирующий от жары воздух.

В целом межчувственные способы воплощения в балете ритуальности определяются в диссертации следующим образом.

– Тембровая вещественность музыкальной ткани, с её рельефными красочными темброво-интонационными микродетальями и диссонантными гармониями, способствует созданию многокрасочного звукового полотна и соотносится с пестротой и обилием визуальных компонентов обряда.

– Раскачивающиеся фонические пласты, воспринимаемые посредством визуально-живописных и визуально-графических синестезий, не только создают внешнюю декоративность обрядового действия, но и структурируют музыкальное пространство.

– Обилие остинатных образований соответствует большой роли повторяющихся элементов обрядового действия, многочисленных пластов в общем сонорно-фоническом потоке балета.

– Иррегулярная ритмика и постоянная смена размеров способствует экстатическому звучанию и координируется с синестетическими координатами двигательной раскачки.

– Трихордовость в мелодике с опорой на тритон создает особую фоничность, часто сопровождающую обрядовые действия, что связано с активизацией сонорно-фонического уровня в воплощении ритуальности.

– Обилие диссонантных гармоний в вертикали создает многокрасочность звукового полотна.

– Ведущая роль духовых и ударных инструментов отсылает к заклинательной практике изображенных Рерихом обрядовых культов.

В.Каратыгин называл балет «сплавом пракультуры с изоощрённым мышлением, нервной психологичностью современности». Как показано в диссертации, этот сплав создаётся с помощью синестетичности сонорно-фонических и драматургических средств и воплощает в балете общие архаические идеи, представленные сквозь призму мышления XX столетия

Глава V – «**Синестетическая интерпретация оперы Стравинского "Соловей"**» – посвящена анализу межчувственных компонентов в партитуре оперы композитора, а также особенностям ее постановочных интерпретаций и влияния на них синестетичности восточного искусства.

В параграфе 5.1. «*Межчувственные связи в музыкальном языке и композиции оперы "Соловей"*» приводится анализ партитуры оперы и выявляются особенности синестезий в контексте характеристики персонажей, а также с учетом необычных хронологических условий написания произведения¹⁵. Обращение Стравинского к сказке Андерсена в какой-то мере коррелирует с эстетикой театра представления, в частности с теоретическими позициями театра Б. Брехта. Кроме того, вербальный текст сказки Андерсена содержит богатую полисенсорную среду, связанную с фиксацией визуальных, аудиальных и кинестетических ощущений.

В диссертации отмечается, что конструкция оперы «Соловей» позволяет провести в композиционном плане визуально-пространственные аналогии с японской гравюрой. В диссертации специально определяется отношение композитора к искусству Дальнего Востока. Принципиально значимое для исследователей искусства Японии и Китая и других стран различие их культур не является существенным для Стравинского. На первый план в данном случае выступает свойственный композитору на всех этапах творческого пути метод стилизации или работы с моделями. Связанный с драматургией «очуждения» единый принцип «вариации на стиль» (С. Савенко), как полагаем, в обращении к дальневосточному искусству выступает как искусное воспроизведение некоторых необычных и экзотических для западного слушателя черт или «*вариация на дальневосточный стиль*».

В этом русле японская гравюра рассматривается в диссертации как своеобразный *визуально-пространственный код*, позволяющий осуществить синестетическую интерпретацию оперы. Особо следует отметить характер воплощения на основе этого принципа композиции песни Рыбака как носителя авторской позиции. В частности, он реализуется посредством тематических и ладовых приемов создания множественности точек зрения и нелинейной перспективы. Характеристикой Рыбака является его песня с

¹⁵ Между созданием первого и второго-третьего актов оперы прошло несколько лет, во время которых во многом изменилась стилистика творчества композитора.

присущим ей комплексом синестетических нюансов визуально-живописного характера.

При осмыслении роли синестетического механизма в музыкальном языке и композиции партитуры оперы «Соловей» указывается, что закономерности театра представления, эстетика японской гравюры и музыкальный материал нашли в ней органичное сочетание. Специфика японской гравюры как жанра сопряжена со стилевым и синестетическим многообразием музыки оперы. Особая тембровая выпуклость музыкальных образов соотносится с четкой прорисованностью линий японских пейзажей, функциональная многозначность часто используемого трихорда в интонационной структуре оперы создает эффект, подобный множественности точек зрения в нелинейной перспективе, а монтажность внутри партитуры соотносится с закономерностями композиции японской гравюры. Одновременно нелинейная перспектива и монтажность указывают на проявление в опере принципов эстетики условного театра.

На уровне синестетической составляющей оперного текста проявляется знаменательная динамика. Она реализует изменение к второму-третьему актам наполнения визуально-пространственного кода, связанное с постепенным переходом Стравинского к новому стилевому этапу. Если брать во внимание общий рондальный композиционный контур оперы, контраст между эпизодами и рефреном (песня Рыбака) становится отчетливее к концу оперы благодаря стилевому и подкрепляющему его синестетическому различию. В первом акте преобладают визуально-живописные межчувственные связи (вступление, песня Рыбака, первая песня Соловья), которые сопоставляются с визуально-графическими (Кухарочка, Камергер, Бонза). Во втором акте музыкальный язык Соловья, наряду с визуально-живописными, приобретает визуально-графические координаты и противопоставляется бездушно графическому статичному образу искусственного соловья. Контраст в третьем акте выглядит особенно рельефно, так как здесь преобладают сугубо графические синестезии (визуально-красочные и графические синестезии Соловья даются в сопоставлении с музыкальным материалом образа смерти, где отсутствуют какие-либо иномодалные координаты).

Искусственному соловью противопоставлен в опере и Рыбак как олицетворение сугубо природного начала. Живой же соловей как основной носитель этой сферы синестетически представлен многогранно, тогда как искусственный – однообразно-графично. Таким образом, живой Соловей, с одной стороны, является воплощением природы, с другой – представляет художника, творца, искусства в целом, поэтому его музыкальный язык иницирует визуально-живописные межчувственные ассоциации, сопряженные с графическими и кинестетическими синестезиями. Столь насыщенный, многоплановый и органичный музыкально-синестетический комплекс реализует заложенную в сказке Андерсена и тонко воплощенную Стравинским

идею художника, как носителя живого, противостоящего бездушной цивилизации и связанного с природой искусства.

Параграф 5.2. «*Синестетичность в постановочных интерпретациях оперы "Соловей"*» посвящен особенностям межчувственных связей в постановках оперы Кристианом Шаде (2004) и Робертом Лепажем (2009). Отмечается, что в современном музыковедении проблема постановочных интерпретаций оперных и балетных текстов становится одной из ключевых. В обеих постановках отразилась эстетика театра представления, присутствующая на уровне музыкального ряда.

Р. Лепаж обращается к кукольному театру на воде, что является оригинальным образцом условной трактовки сценического действия. В этом плане можно говорить о реализации заложенной в партитуре Стравинского тенденции. Вероятно, самым показательным в этой постановке является присущий эстетике театра представления прием *разъединения элементов*, заключающийся в том, что вокалисты выступают по пояс в воде с куклами марионетками в руках, идентичными своему герою. Соловей – единственный герой, не погруженный в воду – находится на балконе, а во втором действии спускается на «твердую» сцену.

Фильм К. Шаде при внешней эклектичности визуальной образности очень органичен. На наш взгляд, это отражает универсальность языка самого композитора, его полистилистику. Режиссерское прочтение оперной партитуры поднимает один из краеугольных вопросов современности, давая яркое противопоставление бездушной урбанистической цивилизации и подлинности, безыскусности природы как органического начала, отраженного в искусстве.

Принципы театра представления на уровне партитуры в конструктивном отношении выражены в авторском комментарии, заключенном в песне Рыбака, окаймляющей всё действие. В постановке Лепажэ эстетика представления присутствует в связи с разъединением элементов, обращением к кукольному театру и делением пространства на три части: вода, «сухая» сцена и небо, в фильме же Шаде особенно ощутимо проявляется в видеоряде.

В диссертации подчеркивается, что эстетика представления обнаруживает точки соприкосновения с синестетичностью, органично присутствующей в музыкальном языке оперы. В синестетическом плане музыкальный материал основных конфронтационных сфер резко различается на интонационном уровне. Соловей характеризуется изысканной, хроматической партией с привлечением визуально-живописных, визуально-графических и гравитационных синестезий. Искусственный же соловей, чья однообразная мелодика выполнена в рамках ангемитонной пентатоники, наоборот, в синестетическом отношении воспринимается «бесцветным». Этот же эффект создается, несмотря на мельтешащие цвета, в фильме-опере Шаде, где возникает иллюзия яркости как неподлинной, искусственной кра-

соты, свойственной отчужденной от природы цивилизации. Кантиленная диатоническая партия Рыбака, также с подключением визуально-живописных ассоциаций, контрастирует с дискретной, диссонансной вокальной мелодикой Камергера и Бонзы, в основе которых лежат графические синестезии. В результате, автономный синестетический комплекс каждого из героев позволяет более рельефно выделить сущность персонажа.

На уровне рассмотренных постановочных интерпретаций обнаруживается действие «общего эмоционального знака» как индикатора единства визуального и звукового рядов. Цветовая гамма – агрессивно красная, пестрая – и примитивно-механистический характер линий и пластики движущихся изображений в визуальных кадрах фильма-оперы Шаде отвечают за мир китайского дворца. Серо-синяя, белая гамма и утонченно-рафинированная пластика (сфера Соловья и конец оперы) – сопутствует героям, близким природе.

Таким образом, осуществленный анализ оперы показал, что она содержит синестетический алгоритм, являющийся индикатором целостности различных рядов СХТ и способный инициировать у режиссеров-постановщиков многообразный и отвечающий актуальным вопросам современности смысловой спектр.

В параграфе 5.3. «*Влияние синестетичности восточного искусства на постановочные интерпретации оперы "Соловей"*» рассматриваются образы Востока в интерпретациях К.Шаде и Р.Лепажа.

Chinoiserie (так называемая китайщина) для русских и западноевропейских композиторов начала века стала собирательным понятием, обозначающим в целом искусство Дальнего Востока как другой, полный экзотики мир. *Chinoiserie* проявилась в опере Стравинского на самых разных уровнях. Внешняя декоративность, которую сообщает это направление, отразилась на раннем этапе воплощения произведения. Восточное влияние, аккумулярованное в японской гравюре, в драматургическом отношении проявилось в резком стилевом и синестетическом контрасте между действиями оперы. Содержательная сторона оперы также созвучна восточным графическим композициям.

Декоративность, подчеркнутое стремление к цветности в японской гравюре вызывает особенное отношение к тембру и инструментовке в целом: подчеркнутая роль ударных, духовых и особое звучание струнных не только органично сочетается с *chinoiserie*, но и создает насыщенную полисенсорную среду, описанную ещё в первоисточнике – сказке Андерсена.

В диссертации указывается на особую роль С. Митусова – автора либретто, который с целью воссоздания колорита искусства Дальнего Востока опирался на тексты японского поэта Ямабэ-но Акихито, мастера японского поэтического пейзажа. В результате в либретто ощутимы отчетливые следы влияний китайской пейзажной лирики (такие образы-символы, как «бледный серп луны», лепестки цветущей сливы, лодка на глади тихих вод с фи-

гурой одинокого рыбака).

Синестетическое влияние отчетливо сказывается в постановочных интерпретациях. Так, в фильме-опере К. Шаде с Натали Дессей в главной роли подчеркивается отсутствие природы как таковой в мире цивилизации. Мотивы дальневосточного искусства просматриваются, начиная со звучания увертюры, когда на экране появляется японская гравюра, подобно основному тезису, задающему вектор всему дальнейшему действию.

Совершенно особенно восточное влияние сказывается в интерпретации Р. Лепажя. Как уже указывалось, впервые оперный режиссер обращается к кукольному театру на воде, воплощая черты народного вьетнамского традиционного театра. Вода как основное место действия сообщает специфический антураж постановке. С одной стороны, она отсылает нас к восточному театру, с другой – погружает зрителя в стихию природы. Рыбак-комментатор органично воспринимается в этой обстановке; сцены китайского дворца создают аллюзии китайских феерических праздников. Кроме того, такой эффект спектакля на воде, на наш взгляд, создает общую зрелищность, столь характерную для эстетики восточного театра.

Для доказательства правомерности синестетического подхода в диссертации рассматривается «Китайский марш». Он располагается во втором действии, практически в центре оперной композиции, и выражает церемониальную эстетику восточного искусства. Подобно японской гравюре, композиция марша структурируется по принципу монтажа. Любопытно, что все фрагменты носят обобщенно-восточный характер благодаря простейшей пентатонике и квази-«китайской» оркестровке. Такая простота, с одной стороны, характеризует заложенный в сказке Андерсена акцент на некоторой примитивности китайского двора, с другой стороны говорит о ясности восточной поэтики. В постановке Лепажя первый эпизод обозначен передачей по кругу кукол хора (вельмож). Режиссер концентрирует внимание зрителя на образах, связанных с водой: в контрастных фрагментах марша представлены различные кукольные трюки, используемые вьетнамским театром (дракон, выпускающий водяной пар, игра двух драконов).

Обращение в постановочной интерпретации Лепажя к театру на воде активизирует синестетические модальности. Разведение героев в сценическом топосе подчеркивает их синестетическое различие: визуально-живописные и визуально-графические межчувственные ассоциации Соловья делают его синестетически обособленным. Двор китайского императора с графическими и гравитационными синестезиями в особом сценическом воплощении водных представлений получает рельефное двигательное решение. Графически бесцветная партия смерти, контрастирующая с визуально-графическими синестезиями Соловья, сценически завуалирована в гигантскую куклу-скелет, где вокалистка практически не видна, что говорит о потере человеческого начала и о том, что само искусство «прячется» в пространстве сцены. В данном случае механизмы синестезии, заключенные во

влиянии дальневосточного искусства, более рельефно показывают оппозицию добра и зла, борьбу живого искусства и мертвой цивилизации – идеи, заложенные в сказке Х.К. Андерсена.

В **Заключении** диссертации подводятся итоги и намечаются перспективы исследования проблемы. Синестетичность художественного мышления Стравинского обнаруживается в следующих аспектах. В первую очередь это – типичные в целом для музыкального языка композитора визуально-графические элементы, которые проявляются в особом отношении композитора к линии. При этом в диссертации сделан вывод, что в рассмотренных произведениях русского периода акцентирована роль визуально-живописных синестезий, о чем свидетельствует необычайная красочность музыкального языка композитора, связанная с пестротой и яркостью лубочной картинки. Синестетичность проявляется и в особом значении кинестетического параметра, выражающегося в отчетливо выраженных тактильных, гравитационных координатах и жестово-двигательной пластики.

Важно отметить, что в межчувственном плане трактована особая организация композиционного уровня в произведениях Стравинского. Ключом к пониманию монтажной организации звукопространственной среды его композиций становится, помимо русского лубка, такой культурно-художественный импульс, как эстетика театра представления. Многофигурность и нелинейная перспектива лубочной картинки, трактуемая в диссертации как «визуальная свертка театра представления», в сочинениях раннего периода создает комплексную синестезию «музыкальное пространство» и наполняется основанным на методе комбинирования тематизмом, остинатными образованиями и особой тембровой вещественностью. Об этом свидетельствует анализ оркестровой фантазии «Фейерверк», фрагментов балетов «Жар-птица» и «Петрушка».

Еще одной стороной синестетичности мышления является обращение Стравинского к архетипическим образам огня, трикстера, мудреца, смерти. В частности, архетип огня стимулировал композитора к творчеству. Так, многослойный символический смысл пламени многогранно воплотился в музыке Стравинского раннего периода и обусловил ряд музыкальных черт, сопряженных с живописностью огня как архетипа. На основе проделанных анализов в работе было выделено несколько характерных музыкально-языковых черт в отображении Стравинским огненной стихии.

Как было установлено в диссертации, синестетичность музыкального воплощения образов-архетипов соотносится в балете Стравинского «Весна Священная» с ритуальными формами. Ритуальность, пронизанная синестетичностью, проявляется в контексте музыкального материала в качестве тембровой вещественности музыкальной ткани, соотносится с многокрасочностью визуальных компонентов обрядового действия.

Совершенно по-особенному синестетичность обнаруживает точки соприкосновения с эстетикой представления в опере «Соловей», как на компо-

зиционном уровне, так и на уровне музыкального языка. Синестетичность музыкального материала основных конфронтационных сфер резко отличается друг от друга: противопоставление живого Соловья и искусственного, Рыбака и двора Императора, реализуемое путем синестетического механизма, помогает обострить контраст и более рельефно выделить сущность каждого из героев. Обращение в постановочным интерпретациям оперы «Соловей» К. Шаде и Р. Лепаже также позволяет вскрыть более глубокие смыслы музыкального текста Стравинского. При этом инициатором характера межчувственных связей в тексте и постановочных интерпретациях оперы становится синестетичность дальневосточного искусства, в частности, японская поэзия, гравюра, искусство китайского орнамента, эстетика восточного театра. Специфика обращения к восточному искусству определена в диссертации как «вариация на дальневосточный стиль», обусловленная характером отношения композитора к стилизации.

В целом, все рассмотренные в диссертации предпосылки появления межчувственных связей на раннем этапе творчества композитора (лубок как жанр народной графики, эстетика театра представления, архетипичность, ритуальность и влияние дальневосточного искусства) имеют общую основу. Это – принадлежность к дологическому мышлению, инициирующему глубинную полимодальность музыкальных образов.

Перспективным направлением, продолжающим идеи диссертации, можно считать исследования, касающиеся синестетичности музыкальных текстов Стравинского более поздних периодов (лубочной графичности в «Сказке о беглом солдате и черте», активизации визуально-графических синестезий в балете «Агон», графически-гравитационных модальностей в «Симфонии в трех движениях»). Возможно обращение к мифопоэтическим источникам с точки зрения архетипической направленности в балете-аллегории «Поцелуй феи», балете «Орфей», к феномену же ритуальности, пронизанному синестетичностью, – в русских хореографических сценах «Свадебка». Преобладание одного из рассмотренных межчувственных признаков может способствовать в перспективе уточнению стилистики отдельных этапов в творчестве Стравинского.

Предпринятый подход, как можно полагать, свидетельствует о том, что в раннем периоде творчества Стравинского рациональное начало и порядок в организации художественного процесса органично сочетаются с красочностью и полимодальной насыщенностью музыкального материала. Заложенные же в этот период импульсы могут стать вектором синестетической интерпретации всех граней творчества выдающегося композитора.

ОСНОВНЫЕ ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

Статьи в рецензируемых научных журналах, рекомендованных ВАК:

1. Мизюркина О.В. Лубок, лубочность и синестетичность в балете И. Стравинского «Петрушка» // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2017. – №26. – С. 83-92.
2. Мизюркина О.В. Ритуальность в балете И. Стравинского «Весна Священная». Синестетический аспект // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2017. – №2 (27). – С. 42-46.
3. Мизюркина О.В. Синестетическая интерпретация оперы И. Стравинского «Соловей» // Вестник музыкальной науки. – №4 (18). – Новосибирск, 2017. – С. 56-62.
4. Коляденко Н.П., Мизюркина О.В. Синестетичность постановочных интерпретаций оперы И. Стравинского «Соловей» // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2017. – Ч. 2, №12 (86). – С. 98-101.

Другие публикации:

5. Мизюркина О.В. Синестетичность в творчестве Стравинского // Современные проблемы гуманитарных и социально-экономических наук: Тезисы межвуз. науч. студ. конф. – 2013 «Интеллектуальный потенциал Сибири» / Новосиб. гос. архит.-худ. акад. – Новосибирск, 2013. – С. 64.
6. Мизюркина О.В. Балет Стравинского «Жар-птица»: синестетическая интерпретация // Музыкознание: история и современность глазами молодых ученых: Сб. мат-лов Всерос. науч.-практ. конф. / Новосиб. гос. консерватория имени М.И. Глинки. – Новосибирск, 2014. – С. 166-174.
7. Мизюркина О.В. Образ огня в музыке И.Ф. Стравинского // Музыкознание в зеркале современности: Мат-лы Междунар. науч.-практ. конф. – Казань: Отечество, 2014. – С. 97-102.
8. Коляденко Н.П., Мизюркина О.В. Лубочность в балете Стравинского «Петрушка»: синестетический аспект // Искусство как феномен культуры: Сб. мат-лов межд. науч.-практ. конференции в Гос. Академии им. Маймонида. – М., 2015. – С.161-168.
9. Мизюркина О.В. Образ Петрушки в балете И. Стравинского. Синестетическая интерпретация // Третьи «Галеевские чтения». От синестезии к синтезу искусств: Сб. мат-лов межд. науч.-практ. конференции (Ка-

- заны: МГУ, КНИТУ и КАИ, творч. объединение «Прометей», 2-5 октября 2015 г.). – Казань, 2015. – С. 261-268.
10. Мизюркина О.В. Сенсорная интеграция в слуховом восприятии посредством архетипических образов // Вопросы музыкальной синестетики: история, теория, практика: Сб. научных статей / Новосибирская гос. консерватория имени М.И. Глинки. – Новосибирск, 2016. – С. 213-220.
 11. Мизюркина О.В. И.Ф. Стравинский и Н.К. Рерих: синестезия искусств в балете «Весна Священная» // Искусство как феномен культуры: традиции и перспективы. Сб. мат-лов межд. науч.-практ. конф. (Москва: Академия имени Маймонида, 11 по 15 апреля 2017 года). – М., 2017. – С. 429-435.
 12. Мизюркина О.В. Влияние синестетичности восточного искусства на постановочную интерпретацию Р. Лепажем оперы И. Стравинского «Соловей» // Вопросы музыкальной синестетики: история, теория, практика: Сб. науч. ст. / Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория имени М.И. Глинки, Агентство «Сибпринт», 2018. – Вып 2. – С. 173-181.