



На правах рукописи

ВЫБЫВАНЕЦ ЭЛЕОНОРА ВАСИЛЬЕВНА

**ВИЗУАЛИЗАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА
В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ: МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Новосибирск 2017

Работа выполнена на кафедре истории, философии и искусствознания
ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени
М.И. Глинки»

Научный руководитель: **Волкова Полина Станиславовна**
доктор искусствоведения, доктор философских наук, профессор, ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры», кафедра музыковедения, композиции и методики музыкального образования

Официальные оппоненты: **Лысенко Светлана Юрьевна**
доктор искусствоведения, доцент, ФГБОУ ВО «Хабаровский государственный институт культуры», профессор, заведующая кафедрой искусствоведения, музыкального образования и искусства эстрады

Коробейников Сергей Савельевич
кандидат искусствоведения, доцент, ГАОУ ВО НСО «Новосибирский государственный театральный институт», доцент кафедры истории театра, литературы и музыки

Ведущая организация: **Уральская государственная консерватория имени М.П. Мусоргского,**
кафедра истории музыки

Защита состоится 2 марта 2017 в 15 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», 630099, Новосибирск, ул. Советская, 31, e-mail: ngk_dissovet@mail.ru.

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале библиотеки Новосибирской государственной консерватории 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 __ января 2017г.

Ученый секретарь
диссертационного совета
доктор искусствоведения



Коляденко Н.П.

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность исследования. Историко-временная и социокультурная плюралистичность современной музыкально-звуковой среды, а также множественность существующих художественно-эстетических, стилевых, языковых и композиционно-структурных систем создания, репрезентации и осмысления музыки – это условия, в которых особую значимость приобретают вопросы мыследеятельности субъекта, вступающего в диалог с музыкальным искусством. Речь идет об акцентировании внимания на содержательно-смысловом истолковании музыкального произведения в аспекте оппозиции «наследие – современность». Подобное положение дел обусловлено рядом моментов.

Во-первых, продолжающаяся в историческом времени жизнь художественных шедевров неизбежно ведёт к трансформации их глубинных смыслов, поскольку каждое поколение способно выявить во вневременных общечеловеческих ценностях, запечатленных в искусстве, точки соприкосновения со своим мировидением и мироощущением, своими идеалами и проблемами. Соответственно, не вызывающий споров тезис о взаимосвязи (нередко – прямой, чаще же – опосредованной) между идейно-образным содержанием музыкального творения с одной стороны, и жизненным, духовным и художественным контекстом места и времени его создания и первого представления слушателю с другой стороны, может быть распространен и на всё последующее актуальное исполнительское бытие музыкального произведения.

Во-вторых, нельзя не признать, что музыкальный опус должен постигаться как явление динамического порядка, обладающее неисчерпаемостью своего смыслового потенциала. В данном контексте тезис Б. Асафьева, который настаивал на необходимости выстраивать искусствоведческий анализ образцов композиторского творчества, опираясь на принцип: «через историю к современности, а не в историю как отчуждение от настоящего»¹, весьма актуален и в наши дни.

Наконец, в-третьих, немаловажным оказывается и тот факт, что в условиях социокультурной динамики музыкальное произведение нередко предстает перед нами в различных синтетических жанрах, что также требует определенной культуры мышления от субъекта, вступающего в диалог с музыкальным искусством. Здесь мы полностью солидаризируемся с Б. Яворским, для которого преодоление неисторического подхода, проявляющегося в абсолютизации законов классико-романтического музыкального мышления, было неотъемлемым условием такой свободы восприятия искусства, которая не отягощена «противопоставлением различных принципов организации разных эпох... Фетишизация внимания, памяти, мышления одной эпохи, – писал Яворский, –

¹ Асафьев Б. Избранные труды: в 3-х т. М., 1954. Т. 3. С. 122.

...приносит большой вред, так как атрофирует способность отличать историчность»².

В целом в современной практике изучения музыкального наследия академической традиции можно выделить две базовые парадигмы, вокруг которых располагается множество тяготеющих в ту или иную сторону вариантов их сочетаний. Суть их лаконично сформулировал М. Бонфельд: «...XX век породил понятие историзма – стремление увидеть прошлое не только “сквозь призму настоящего”, но и глазами тех, кто жил и действовал в этом прошлом»³. И в том, и в другом случае необходимо помнить значимость следующего момента. Аналогично тому, как достижение полной аутентичности невозможно в силу субъективности осуществляющего реконструкцию исполнителя, так и современный взгляд на историческое наследие, вне зависимости от воли субъекта, объективно историчен. При этом само отношение к наследию может быть разным: как допускающим бесцеремонно-вольную модернизацию с искажением авторского замысла, так и уважительно-бережным, выявляющим «глубокие смысловые и эмоциональные пласты, заложенные в партитуре» (М. Нестьева).

Одним из компромиссных путей репрезентации современного прочтения музыкального наследия, наделяющего его новым смыслом при сохранении исполнительских эталонов звучания музыкального текста, является визуализация музыкального шедевра посредством соответствующих параллельных текстовых рядов. Этот путь, наметившийся уже давно, проявился особенно полно в ситуации, которая обусловлена как постмодернистской эпохой с ее всеядностью, эклектическим соединением несовместимого, культом игры и приоритетностью рефлексивного (подчас парадоксально) сознания, так и ростом технической оснащенности, совершенствования и широкого распространения медийных средств и технологий. При этом важно отдавать себе отчет в том, что на сегодняшний день произошло выдвигание визуальной культуры в качестве доминирующего способа осмысления реальности и формы социальной коммуникации.

О том, что последняя оказывает значительное воздействие и на область современного музыкального творчества свидетельствует привнесение в исполнительский и режиссерский опыт различных форм *визуализации музыки*. Кроме преобладающих численно балетно-сценических постановок на музыку, не предназначенную для сцены, отметим также:

- оперные спектакли, включающие параллельный пластический ряд (жестовый, двигательный, танцевальный) для раскрытия смыслового подтекста музыкально-сценических ситуаций, мыслей и эмоций персонажей;
- создание дополнительных виртуальных сцениграфических эффектов с помощью видеомонтажей, проекций и т.п.;

² Цит. по: Масленкова Л. Интенсивный курс сольфеджио: Методическое пособие для педагогов. СПб, 2003. С. 5.

³ Бонфельд М. Музыка как рефлексия. Конец эпохи: Бах. Моцарт. Чайковский. Стравинский //Искусство на рубежах веков: Мат. Межд. науч. конф. Ростов н/Д., 1999. С. 134.

- экранный способ донесения выразительности актерской мимики и деталей сценического образа в традиционном спектакле с помощью мониторов;
- театр пластической драмы, где велика роль музыки, а слово замещается зримым телесным движением, пантомимой;
- «театр звука» А. Бакши;
- воплощение музыкальных произведений посредством кинематографа;
- зарубежные экспериментальные сценические разработки идеи «визуальной музыки»;
- развлекательные шоу коммерческой поп-музыки и мн. др.

Именно визуальные формы «исполнения» музыки позволяют с большей долей объективности проследить, как изменяется восприятие художественного наследия в зависимости от меняющегося культурно-исторического контекста. В данном случае речь идет о социально-политических условиях, идеологии и психологии общества, духовном и художественном климате эпохи, вкусах и потребностях разных групп слушателей и т.д.

С учетом сложившейся на сегодняшний день социокультурной ситуации нельзя не признать, что в пространстве теории и истории искусства давно назрела необходимость не только фиксации новых способов функционирования музыкальных шедевров прошлого в современном художественном творчестве, но и углубленного анализа особенностей этих новых форм, с последующими обобщениями и выводами. Последние должны послужить основой для изучения специфики функционирования исторического мышления по отношению к музыкальному наследию. Обозначенный ракурс проблемного поля исследования определяет как актуальность, так и своевременность избранной соискателем темы для современного музыкознания и – шире – искусствознания.

Степень изученности темы. Специфика темы диссертации обусловила обращение к широкому кругу источников: как собственно музыковедческих, искусствоведческих, так и общенаучного характера, касающихся различных областей гуманитарного знания.

Базу искусствоведческого анализа составили труды, относящиеся к разным его отраслям. Прежде всего – теоретического и исторического музыкознания по нескольким направлениям: теория стиля и жанра (Б. Асафьев, Л. Березовчук, Г. Григорьева, М. Друскин, В. Конен, Т. Ливанова, М. Лобанова, В. Медушевский, А. Михайлов, М. Михайлов, Е. Назайкинский, Е. Ручьевская, Б. Яворский и др.); музыкальный язык в историческом аспекте (М. Арановский, М. Бонфельд, Л. Мазель, Ю. Холопов и др.); специфика музыкального текста (М. Арановский, В. Медушевский, Е. Назайкинский, А. Соколов и др.); содержание музыки и музыкальная семантика (И. Барсова, А. Денисов, Л. Казанцева, А. Кудряшов, В. Медушевский, Е. Назайкинский, В. Холопова, Л. Шаймухаметова); музыкальная эстетика и социология музыки (Ю. Бычков, В. Ванслов, Н. Очеретовская, Т. Чередниченко). Творчество композиторов – авторов анализируемых произведений – освещается в работах как монографического типа, так и касающихся отдельных его проблем: о М. Равеле – монография И. Мар-

тынова, труды Л. Гаккеля, Г. Головинского, Б. Ионина, В. Смирнова, М. де Фальи; о А. Шенберге – В. Васиной-Гроссман, Н. Власовой, М. Друскина, О. Кришталюк, С. Курбатской, Р. Лаула, А. Лобанова, Е. Ницевич, С. Павлишин, Д. Присяжнюка, И. Сивкова, В. Смирнова, Н. Шахназаровой, М. Элик и др.

Визуальные образы и их семантика рассматриваются в трудах по изобразительному искусству (В. Гаузенштейн, Н. Дмитриева, Т. Ильина и др.), киноискусству (М. Ефремова, А. Конева, Г. Слышкин), а также в многочисленных публикациях, освещающих семантику знаков, символов, эмблем в религии, ритуальных практиках, быту, рекламе и искусстве. К данному кругу проблем примыкают исследования о взаимодействии разных видов искусства, направленные как на изучение феномена художественно-стилевой общности и поиск единых принципов межвидовых сопоставлений и параллелей, так и анализ содержательной стороны конкретных произведений искусства. Эти вопросы получили отражение у В. Ванслова, Т. Ливановой, Н. Коляденко, С. Мозгот, Б. Мейлаха, Е. Назайкинского, И. Снитковой, И. Сусидко, в сборниках Комиссии по вопросам комплексного изучения художественного творчества. Феномен визуальности исследуется на основе работ психологического и культурологического направлений (Р. Арнхейм, В. Розин и др.). Здесь же следует назвать изданный в 2007 году в Саратове сборник «Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность», посвященный «визуальному повороту» как новой художественной парадигме.

Помимо этого, научный интерес соискателя фокусируется на работах, затрагивающих (с той или иной степенью подробности освещения) *визуализацию* как прием, направленный на усиление эмоционального воздействия, углубление понимания образной концепции музыкального творения, которые относятся к области критико-аналитической публицистики. Это журнальные статьи-обзоры, статьи-размышления Н. Аловерт, Е. Артемовой, Л. Бакши, О. Гончаровой, А. Гордеевой, Г. Григорьевой, Д. Дараган, М. Нестьевой, А. Фирера, Н. Шахназаровой и др., посвященные современному музыкальному театру, в котором «схождения» исторического наследия с актуальными веяниями предстают особенно отчетливо. Теоретическое осмысление современной театральной практики представлено в диссертациях П. Волковой, С. Лысенко. Малоизученному явлению музыкально-пластического театра, особенностям синтеза искусств и роли музыки в нем посвящена диссертация Н. Бабич. Среди работ о хореографической интерпретации небалетной музыки, раскрывающих механизм преобразования «слышимого» в «видимое», но без оперирования термином визуализация, назовем диссертацию С. Наборщиковой, посвященную балетным спектаклям Дж. Баланчина на музыку И. Стравинского. Данная проблематика закономерно выводит на феномен синестезии, освещаемый в работах Б. Галеева, Н. Коляденко.

Истории театра и проблемам современной драмы и оперы посвящены книги и выступления режиссеров Б. Покровского, В. Фельзенштейна, работы

Г. Бояджиева, А. Дживелегова, Г. Кулешовой, В. Максимова, М. Молодцовой, М. Тараканова, Б. Ярустовского и др.

Корпус исследований по истории и практике балетного театра и шире – танцевального искусства составил фундамент аналитических очерков о балетных версиях. Это книги балетмейстеров и танцовщиков – М. Бежара, А. Мессерера, М. Плисецкой; историков балета и искусства танца – Л. Блок, М. Гваттерини, А. Гиршона, С. Худекова, В. Козлова и др.; работы по эстетике и поэтике балета – А. Волынского, В. Гаевского, Г. Лебедевой. Проблемам соотношения хореографии и музыки, музыкально-хореографической драматургии посвящены работы Б. Асафьева, В. Ванслова, И. Вершининой, А. Занковой, С. Катоновой, Г. Комарова, Р. Косачевой, Т. Курышевой, Е. Куриленко, Л. Линьковой, С. Лысенко, Е. Цветковой и др. О современной неклассической хореографии пишут М. Гваттерини, О. Ермакова, Н. Курюмова, В. Никитин и др.

Привлекались также труды ученых-этнографов, антропологов, историков искусства и религии, касающиеся мифа, ритуала, роли танца в ритуальных практиках: Е. Васильченко, С. Галицкой, А. Геннепа, В. Иванова, Э. Лича, К. Леви-Стросса, Е. Мелетинского, В. Тэрнера, В. Топорова, М. Элиаде, К. Юнга и др.

Философско-методологическую базу диссертации образуют работы А. Брудного, Э. Гуссерля, Р. Ингардена, посвященные опыту мышления. Помимо этого в поле научного интереса соискателя вошли труды Ж. Бодрийяра, Ги Дебора, Ж. Делеза, Ф. Джеймисона, в центре исследований которых оказывается феномен постмодернизма и такие его неотъемлемые составляющие, как общество спектакля, симулякры, визуальность и т.п. Отдельный блок составили труды, посвященные методологии современного искусствознания: интертекстуального метода (Р. Барт), метода деконструкции (Ж. Деррида), методов интерпретации и реинтерпретации (П. Волкова, Е. Гуренко), актуализируемых в рамках герменевтической традиции (Г. Гадамер).

Логико-теоретическую основу диссертации составили исследования, посвященные историческому мышлению как «единству содержания методологических знаний, способов умственных действий и установок личности на их применение в познании конкретных исторических явлений»⁴, рассматриваемых И. Коном, А. Степанищевым и др. Исторический подход, реализуемый в музыкальном искусстве в исполнительской, композиторской и исследовательской деятельности, получил отражение в работах по эстетике и философии музыки, закономерностям исторической эволюции музыкального искусства у С. Антоновой, Б. Асафьева, В. Вальковой, М. Друскина, А. Кандинского, Л. Кириллиной, В. Конен, Т. Ливановой, Б. Яворского и др.

Блок научных работ, составивших методологический фундамент настоящего исследования, связан с художественной семиотикой (М. Бахтин, Д. Лихачев, А. Лосев, Ю. Лотман, С. Михлина). Вопросам исторического развития художественного сознания, проявляемого посредством стиля в литературном

⁴ Вяземский Е., Стрелова О. Теория и методика преподавания истории: Учеб. пос. М., 2003. С. 378.

творчестве, посвящены работы Л. Андреева, М. Бахтина, Н. Берковского, А. Дремова, В. Жирмунского и др. Отдельное внимание уделяется работам, в центре которых – феномен синтетического художественного текста (Г. Богин, П. Волкова, Н. Коляденко, С. Лысенко).

Отдавая должное глубине изысканий представителей отечественной и зарубежной гуманитарной науки, подчеркнем, что специальных исследований, посвященных аудиовизуальной форме репрезентации музыкальных шедевров прошлого в контексте социокультурной динамики, вскрывающих сущность, побудительные причины и факторы обращения к данному способу трансляции музыкального произведения, в настоящее время не обнаружено.

Объект исследования – музыкальное наследие, функционирующее в пространстве визуальности. **Предмет** исследования – визуальная интерпретация и/или реинтерпретация как методы освоения и репрезентации музыкального творения в системе координат «историческое–современное». **Цель** исследования заключается в выявлении смыслового потенциала музыкальных шедевров, обретающих новое бытие в современном искусстве, что обуславливается историко-культурной направленностью мышления. Для достижения поставленной в диссертационном исследовании цели необходимо решить ряд **задач**:

- осуществить корректировку и дифференциацию понятия историческое мышление по отношению к художественно-музыкальной деятельности, которая согласуется с творческой практикой современности, отражая эволюцию восприятия музыкального наследия;

- выявить сущность феномена визуализации;

- разработать подходы и методы искусствоведческого анализа визуальных версий музыкальных образцов, изначально предназначенных для концертного исполнения;

- проанализировать различные визуальные версии одного и того же музыкального произведения, отличающиеся по времени, месту создания и способу визуализации.

Научная новизна диссертационного исследования обусловлена самой постановкой проблемы, в рамках которой осуществляется комплексное исследование музыкального пространства сквозь призму визуализации, введением в научный оборот понятия *историко-культурная направленность мышления*. Помимо этого, научная новизна диссертационного исследования определяется решением задач, впервые поставленных в настоящей научной работе. Их результативность представлена в следующих **положениях, выносимых на защиту**:

1. *Историко-культурная направленность мышления* выступает в качестве важнейшей методологической установки, способствующей актуализации профессионально-личностного потенциала музыковеда (искусствоведа). Функции последней заключаются в следующем:

- свободное ориентирование в музыкально-историческом пространстве, способствующее адекватному для культурного понимания музыкальных творений разных исторических эпох избранию стратегической линии, в рамках кото-

рой происходит актуализация обеспечивающих состоятельность диалогической ситуации методов;

– панорамное видение музыкально-исторического процесса в контексте динамики целостной культурной суперсистемы с привлечением системно организованной информации из различных ее областей, что способствует формированию широкой гуманитарной и художественной эрудиции.

2. Систематизация и анализ образцов визуализации музыкальной классики позволяет утверждать, что визуально-пластические версии, весьма различные по типам, языковым средствам и художественно-выразительным возможностям, включающие как традиционные, так и современные компоненты визуального ряда, открывают новые возможности «прочтения» известной музыки, выявляя скрытые смысловые грани ее образного содержания («спящие смыслы»). При этом подавляющая часть таких аудиовизуальных версий сохраняет *нетронутым* музыкальный текст при максимально возможной глубине постижения композиторского замысла.

3. Сущность феномена визуализации по отношению к репрезентации музыки кроется в его герменевтической природе и состоит в осмыслении, “переводе” и комментировании в образно-языковой системе смежного вида искусства специфически музыкального содержания, минуя его вербальные характеристики (и определяя тем самым их доступность для носителей разных языковых культур). Подобное положение дел приводит в результате к созданию синтетической версии, интегрирующей разного типа художественные тексты. Самостоятельность зрительного ряда такого текста, одновременно отражающего контекст нового прочтения, по отношению к музыкально-звуковому варьируется в широких пределах.

4. Актуализируемый в процессе мыследеятельности современного слушателя смысл музыкального произведения, функционирующего в рамках «визуального поворота» (Ф. Джеймисон), рождается одновременно на пересечении разных видов искусства, коррелируя с идеями, событиями и эмоциональными переживаниями сегодняшней жизни, и различных текстов культуры. Имеется в виду оригинальный авторский текст и его воплощение средствами визуализации. Соответственно, “двойная оптика”, сквозь которую предстает музыкальное наследие, требует от воспринимающего субъекта осознания «единства искусства как области единой человеческой культуры» (М. Бахтин).

5. Анализ различных визуальных версий одного и того же музыкального шедевра, отличающихся по времени, месту создания и способу визуализации, показал, что опыт визуализации музыкального пространства осуществляется либо на уровне интерпретации, либо – реинтерпретации художественного наследия с использованием практик интертекстуальности и деконструкции. Обозначенная методология формирует не только опосредованное осмыслением реалий момента знание, но способна вбирать в себя магистральные историко-эволюционные процессы, парадигмальные сдвиги и противоречивые тенденции в жизни современной цивилизации и культуры. При этом *историко-культурная*

направленность мышления видится одним из фундаментальных принципов ее (методологии) реализации.

Методология исследования базируется на сочетании сравнительного, аналитического и историко-эволюционного методов исследования, которые позволили:

1) выявить сущность феномена визуализации в условиях современной художественной культуры;

2) определить функции визуализации в практике исполнительской (режиссерской) интерпретации и/или реинтерпретации музыкального творения, заключающиеся не только в демонстрации его современного прочтения, но и актуализации дополнительных каналов художественного восприятия;

3) осмыслить механизмы *преобразования* ранее выработанных моделей и способов осмысления музыкальных шедевров, отражающие эволюционные процессы в художественном мышлении (в частности, связанные с такими крупными явлениями в музыкальном сознании конца XX – начала XXI вв., как его историзация, интенция к итоговой пространственно-временной интегрированности культуры (А. Соколов), «визуальный поворот» и мн. др.);

4) проследить коррелятивность их содержательного истолкования с культурным контекстом того или иного исторического этапа.

Помимо названных методов актуальными для настоящего диссертационного исследования стали: метод синхронного сопоставления разнотекстовых (аудио и визуального) рядов; элементы метода герменевтического анализа; метод свободных ассоциаций и смысловых аллюзий; стратегии интертекстуальности и деконструкции, дополненные необходимой процедурой «перевода» системы языковых средств одного вида искусства в другой. Использовались также специфические методы музыка-, кино-, театро- и балетоведческого анализов синтетического текста привлекаемых образцов.

Соответствие диссертации паспорту научной специальности. Диссертация соответствует п. 2 История западноевропейской музыки; 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 (выразительных средств музыки); п. 11 Музыкальная семиотика (включая музыкальную семантику как ее раздел, музыкальный текст).

Теоретическая значимость исследования обусловлена тем, что, фиксируя опыт *видения* классического музыкального образца, диссертационная работа, во-первых, задает новый ракурс осмысления глубины его идейно-образного и музыкально-поэтического содержания. Во-вторых, предлагает методы исследования аудиовизуальной версии музыкального творения. В-третьих, выступает составной частью интегральной истории искусства, отражающей целостный образ и смысл культуры современного периода, поскольку рассматривает явления музыкального творчества в сопряжении с происходящим в других художе-

ственных сферах. В-четвертых, обозначает новый вектор в разработке проблемы межвидовых взаимодействий искусств.

Практическая значимость исследования: содержание теоретического и аналитического разделов может быть использовано как учебный материал для соответствующих тем курсов истории музыки, семинаров по современной музыке, анализа музыкальных произведений (в аспекте вопросов музыкального содержания), музыкальной критики, исполнительской интерпретации.

Материал исследования составили запечатленные на видеоносителях кинематографические, театрализованные и балетно-сценические версии музыкальных шедевров первой половины XX века как целостных музыкальных организмов – «Болеро» М. Равеля и «Лунный Пьеро» А. Шенберга, что продиктовано стремлением выявить глубинные пласты их содержания. Это:

- игровой музыкальный фильм «Болеро» (1992) канадской телекомпании (арт-директор и дирижер Ш. Дютуа);
- балетный спектакль «Болеро» (1961) – хореограф М. Бежар (Франция);
- балетный спектакль «Болеро» (2012) – хореограф А. Мацко (Россия);
- игровой музыкальный фильм «Одна ночь, одна жизнь» (1999) на музыку «Лунного Пьеро» А. Шенберга (режиссер О. Херрманн, с участием К. Шефер);
- театральная постановка «Лунный Пьеро» (2003), представленная на Музыкальном фестивале в Экс ан Прованс с участием А. Силья и «Ансамбля современной музыки». Дирижер-постановщик П. Булез (Франция).

Апробация работы. Диссертация обсуждалась на кафедре истории, философии и искусствознания Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки. Результаты научной работы докладывались на региональных, всероссийских и международных научных и научно-практических конференциях (Астрахань, Кострома, Краснодар, Майкоп, Новосибирск, Ярославль).

Структура исследования: диссертация состоит из Введения, трех Глав, Заключение, списка литературы, включающего в себя 341 источник, и Приложения (нотные примеры).

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

Во **Введении** обосновывается актуальность избранной темы, осуществлен обзор основных источников исследования, определены его предмет, цели и задачи, материал и методы, выявлены научная новизна и практическая значимость данной работы, представлена ее структура.

Первая глава **Историзм как принцип осмысления визуализации музыкального пространства в современном искусстве** посвящена вопросам смыслообразования, актуализируемым в процессе восприятия художественного произведения посредством ряда характерных для области искусства методов – как опирающихся на исторический опыт, так и рожденных эпохой постмодер-

низма. Помимо этого, соискатель сосредоточивает свой научный интерес на отвечающих современной художественной парадигме феноменах визуальности и музыкального пространства. Глава включает в себя два параграфа.

В параграфе 1.1 *Историзм и историко-культурная направленность мышления* проводится мысль о том, что для осуществления полноценного диалога с музыкальным творением необходимо учитывать историко-культурную специфику содержательной формы воспринимаемого текста, «запускающую» соответствующую последнему слуховую настройку. Раскрывая суть и механизм функционирования исторического мышления в области музыкального искусства, диссертант аргументирует синонимичность понятий «историческое мышление» (И. Барсова), «историзм мышления» (А. Алексеев, В. Валькова, Л. Кириллина, А. Кандинский, А. Климовицкий, С. Фролов, Т. Чередниченко), «историческая интерпретация» (Е. Назайкинский), «исторически ориентированный слух» (М. Бонфельд). Обозначенные дефиниции стали фундаментом для разработанного принципа *историко-культурной направленности мышления (ИКНМ)*, уточняющего и конкретизирующего понятие исторического мышления применительно к художественно-музыкальной сфере, в особенности предпочтительного для постижения *современных* явлений и позиционируемого в качестве важнейшей компоненты профессионально-личностного потенциала музыковеда (искусствоведа). Преимущество вводимого понятия видится в том, что ИКНМ задействует мышление в его целостности, эксплицирует процесс мыследеятельности в художественно-музыкальной коммуникации, будучи свободной от идеологической ангажированности традиционной терминологии. Фокусируя научный интерес на *направленности (интенциональности)* мышления, соискатель уточняет этапы становления понятия: от введения его в философию средневековыми схоластами – и до философов XXв. Так, постулируя, что мыслимое интенционально существует в мышлении, Ф. Аквинский под интенциональностью понимал внутреннюю наличность предмета, содержащего в себе нечто как-объект. В феноменологии Э. Гуссерля интенциональность выступает имманентным свойством сознания, которое всегда есть «сознание о...», а не замкнутая в себе субъективность. При этом феномены сознания обладают отнесенностью к предметности, существуют как сознание о чем-то, переживание предмета, а предмет есть то, что обнаруживается лишь в направленном на него акте сознания, конституирующем его бытие. Интенциональное переживание существует в виде единства структурных моментов акта полагания – *poesis* и предметного смысла – поета; понятие *ноэзис* (греч. □мышление□) фиксирует модус процессуальности интенционального сознания, определенность свершаемых актов (воображение, восприятие, суждение и т.д.), а его коррелят *ноэма* (греч. □мысль□) – конституируемый в мышлении объект, или «что» сознания, его содержание. Таким образом, интенциональность утверждает неразрывность мира и сознания, формируя смысловую структуру сознания, поскольку всякий интенциональный акт является актом наделения предметности смыслом. Развивая гуссерлианские идеи, Р. Ингарден уточняет, что интенциональная установка

сознания возникает при восприятии не любого реального бытийного предмета, а только особого интенционального объекта, который создается, конструируется через акты сознания. В искусстве таковым будет художественное творение, на которое субъект познавательного направлен. В «любовании» им через вчувствование инициируется собственно интенциональное (эстетическое) отношение. Таким образом, смыслогенез реализуется в процессе исполнения музыкального произведения посредством актуализации тех смысловых версий, которые пребывают в нем лишь в потенциальном состоянии. При этом осуществляется дополнение, восполнение, изменение «исходно вложенного» в музыкальное творение. Данное положение правомерно как для исполнительской, так и для рецептивной интерпретации.

Другой характерной чертой ИКНМ выступает установка на «диалог сознаний» (М. Бахтин), преодолевающая границу между научным и художественным (аналитическим и образным) мышлением. Последняя, по словам В. Розина, уподобляется биологической мембране, сквозь поры которой в обе стороны проникают смыслы, идеи, представления⁵. Неслучайно поэтому в современной методологии и теории творческого процесса оба типа осмысления реальности – формально-логический и художественно-образный, – рассматриваются не как взаимоисключающие, а в отношении дополнительности. При этом утверждается идеал целостного, синтетического мышления, в гармоничном единстве, развитости рационального и эмоционального параметров, логико-аналитического и интегративно-образного аспектов, создающем возможность их свободных взаимопереходов и диффузии. Вместе с тем диалогичность реализуется в мысленном (явном или неявном) вопрошании ума и полемике с внутренним Собеседником, в учете его возможных возражений и иных точек зрения. Это, по словам академика А. Ухтомского, первый шаг ко всякому творчеству, первое условие для проникновения в суть вещей и создания новых ценностей. Главное, что необходимо для диалога – освобождение от Двойника, т.е. преодоление склонности видеть во всех и всём себя, мерить «на свой аршин».

Завершая первый параграф Первой главы, соискатель констатирует: в целом ИКНМ являет собой устремленность движения мысли к ее предмету как «тяготение к цели, которое себя самоопределяет»⁶. Другими словами, ИКНМ – это всегда «имение в виду» гипотетического результата. Ориентированность последнего на условия, которые включают исходные знания, установки и стратегии мышления, а также определенные культурные нормы и регулятивы, обеспечивает направленность мыслительной деятельности по задаваемому ими «руслу».

В параграфе 1.2 *Историко-культурная направленность мышления в ракурсе современной художественно-аналитической парадигмы* соискатель осуществляет рассмотрение ИКНМ сквозь призму визуальности, реализуемой в

⁵ Розин В. Научное познание и художественное постижение как явления культуры и творчества человека. //Социально-политический журнал. 1993. № 8. С. 30.

⁶ Ансерме Э. Статьи о музыке и воспоминания: Пер. с фр. Е. Бронфин, Б. Урицкой. М., 1986. С.81.

музыкальном пространстве. Речь идет об актуальной для современной художественной парадигмы ситуации, когда визуальность выступает одновременно и модусом существования искусства, и общим принципом структурирования его художественных образцов. В итоге визуальные образы и пробуждаемые ими ассоциации обеспечивают слушателю возможность открытия самых потаенных смыслов музыкального творения. Имеется в виду особый опыт вхождения в музыкальное пространство, репрезентируемое посредством визуальности, который реализуется таким образом, чтобы герменевтическими и семиотическими средствами расшифровать содержание музыкальных значений и смыслов в их визуальной символике. При этом осмысление визуального ряда выстраивается в полном соответствии с логикой картины, что делает данный процесс аналогичным секвенциональному анализу в объективной герменевтике. Признавая, что невербальность картины кардинально отличается от невербальности музыкального сочинения, диссертант констатирует: в условиях СХТ именно визуальность выступает в качестве художественной речи, концептуализация которой осуществляется на уровне соотнесенности музыкального первоисточника с культурно отыгранным взглядом, обусловленным визуализацией музыкального пространства. В данном контексте проецируемая на музыкально-аудиальный текст категория пространства, с одной стороны, указывает на предпочтительность использования понятия *музыкальное пространство* в ракурсе «визуального поворота», поскольку изначально содержит в себе интенцию к переходу от музыкально-временных аудиальных образов к образам пространственно-пластическим. С другой стороны, обращение к собственно музыкальному пространству обусловлено необходимостью сделать акцент на «...особом поле пространственных характеристик музыкальных смыслов»⁷.

Насколько обозначенные феномены, призванные обеспечить качество искусствоведческого анализа репрезентируемых сквозь призму визуальности образцов музыкального творчества, отвечают актуализации ИКНМ? Не подвергая сомнению значимость методологии исторического исследования как совокупности философских, общенаучных и специальных методов, важно осознавать следующее. Смещение некогда базовых категорий «на периферию современного эстетического поля» привело к тому, что «центральное место» в рефлексивной реальности оказывается занятым категориями «нонклассики»⁸. Другими словами, в ситуации, когда происходит смена «нормативного типа мышления ненормативным...»⁹ методология, рожденная эпохой постмодернизма, видится весьма перспективной.

Признавая, что именно в недрах интертекстуального подхода рождается опыт деконструкции, соискатель отмечает: аналогично утверждению Барта о том, что текст есть пространство, где прочерчены линии смысловых сдвигов, и

⁷ Коляденко Н. Проблемы музыкальной синестетики. Новосибирск, 2015. С. 25.

⁸ Бычков В. Эстетика. М., 2004. С. 258

⁹ Кириллина Л. Историзм как категория современного музыкального мышления // На грани тысячелетий: Судьба традиций в искусстве XX в. М., 1994. С. 50

что «в тексте не требуется “уважать” никакую органическую цельность; его можно дробить, можно читать, не принимая в расчет волю его творца»¹⁰, Деррида провозглашает необходимость фиксировать не столько то, что сказал автор, сколько то, «что сказало» текстом само по себе, безотносительно его создателя. В целом, не отвергая традиционные методы анализа художественного произведения (лингвистического, философского, филологического, психоаналитического, искусствоведческого) как интертекстуальность, так и деконструкция носят дополнительный характер. Поскольку обе стратегии предполагают момент игры, нацеливая читателя на чтение как *исполнение*, что позволяет рассматривать творение автора на уровне *партитуры*, возникает необходимость обратиться к категории художественной интерпретации как *вторичной, относительно самостоятельной художественной деятельности*, обнаруживающей свою «конечную зависимость от первичного творчества»¹¹. Именно поэтому в процессе интерпретации первичный текст воспроизводится как система.

В свою очередь, в ситуации, когда исполнение классического образца приводит к его тотальной трансформации, вследствие чего от оригинала остается лишь едва заметный «след», речь идет об опыте реинтерпретации как *первичной художественной деятельности*, в рамках которой первоисточник актуализируется лишь на уровне элемента новой системы¹². Подобная установка – результат сознательной художественной провокации, обеспечивающей качественно иной уровень диалогического общения, участниками которого становятся, наряду с воспринимающим субъектом, как минимум, два автора – автор первоисточника и автор синтетического художественного текста (СХТ). Именно в этом случае мы можем говорить о новом векторе в осмыслении рожденного в эпоху постмодернизма художественного текста. Речь идет о том, что сначала ИКНМ музыковед реализуется в пространстве СХТ, затем – в тексте первоисточника, «эхо» которого присутствует в новом художественном целом, и, далее, вновь фокусируется на СХТ. В итоге интертекстуальность оборачивается интересубъективностью, в рамках которой уравниваются права всех участников диалога.

Подытоживая проделанную во втором параграфе Первой главы работу, соискатель считает возможным утверждать, что реализация историко-культурной направленности мышления в процессе осмысления опыта визуализации музыкального пространства с наибольшей полнотой осуществляется посредством методов интерпретации и реинтерпретации. Аргументация данного положения осуществляется на материале Второй главы диссертационного исследования.

¹⁰ Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989. С. 420.

¹¹ Гуренко Е. Проблемы художественной интерпретации: (Философский анализ). Новосибирск, 1982. С. 80.

¹² Волкова П. Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства XX века). Краснодар, 2008.

Вторая глава **Историко-культурная направленность мышления как опыт осмысления визуализации музыкального пространства** демонстрирует реализацию ИКНМ на примере «Болеро» М. Равеля.

В центре Параграфа 2.1 «*Болеро*» М. Равеля в аспекте игрового театра. Сюжетная канва фильма (фантасмагорическое цирковое представление со зловещим финальным превращением публики в свиное стадо) продиктована конструктивной идеей самой музыки: принципом *ostinato*, последовательно реализуемым на ритмическом, тематическом и композиционном уровнях – как варьирование неизменной основы, и принципом динамического нарастания – в форме гигантского *crescendo*, осуществляемого исключительно фактурно-оркестровыми средствами. В визуальном тексте первому принципу соответствует структурно-функциональная стереотипность эпизодов действия – цирковых номеров и реакции на них публики. Второму – его развитие от менее эффектных – к более впечатляющим и захватывающим сценам цирковых «чудес», росту ажиотажа и напряжения вокруг них, вплоть до финальной кульминационной точки всей фабулы. Актуализация ИКНМ обеспечивает понимание того, что зрительный ряд отчасти навеян определенными жанровыми, стилевыми, эмоционально-образными и драматургическими особенностями «Болеро», «переведенными» на язык театрального (сюжет, сценические положения, актерская игра, художественное оформление, освещение) и киноискусства (композиция кадра, ритм монтажа, крупный и общий планы).

Главная интрига представления состоит в том, что в качестве цирковых артистов в нем участвуют музыканты оркестра. Согласно указанному в партитуре порядку и составу исполнителей каждой вариации, они выполняют свои цирковые номера, продолжая при этом музицировать. Полнейшая синхронность развертывания музыкального и визуального рядов обеспечивается как внутрикадровым функционированием музыки, так и явным привнесением в экранную композицию элементов инструментального театра и эстетики *crossover*-жанра. Более того, цирковой аттракцион послужил структурно-образной моделью киносценария.

К числу «сильных позиций» (И. Арнольд) СХТ можно отнести миниатюрный эпилог фильма: уборщики привычно очищают арену к следующему сеансу, беззаботно насвистывая тему «Болеро». Этим подчеркивается, что произошедшее носит вполне обыденный, рядовой характер. Если же видеть в цирковом зрелище своего рода зеркальное подобие жизни – то перед нами не единичный случай, а тотальное явление. Таким образом, финальный эпизод фильма – в полном согласии с музыкальной формой – выполняет важнейшие функции. На него приходится кульминация-завершение незамысловатой фабулы и образной драматургии фильма; в нем фокусируются и выстраиваются в логическую взаимосвязь все элементы-значения семантического слоя музыкально-звукового и визуального рядов; под его воздействием расставляются смысловые акценты СХТ и проясняется в целом идейно-художественная концепция замысла режиссера.

Подытоживая работу, сделанную в первом параграфе Второй главы, диссертант констатирует, что реализация ИКНМ в процессе искусствоведческого анализа визуализации музыкального пространства «Болеро» М. Равеля позволяет квалифицировать данный опыт с позиции визуальной реинтерпретации классического образца, представленного музыкально-философским эксцентрическим спектаклем

Параграф 2.2 «*Болеро*» М. Равеля в аспекте хореографии включает в себя искусствоведческий анализ двух балетов. Речь идет о хореографии М. Бежара и посвященном мастеру балете А. Мацко. Внешний сюжетный контур балета М. Бежара сводится к танцу расположившейся на столе в кабачке Женщины¹³, которая постепенно овладевает вниманием равнодушных завсегдатаев, вовлекая их в танцевальное действие и доводя до экстатического состояния. Однако за внешним проступает – в полном согласии с эстетикой Бежара на возвращение танцу его изначальной сакральной значимости – слой внутренний, ритуальный, признаки которого ясно прочитываются в музыке.

В свою очередь, визуальной доминантой поставленного на сцене Краснодарского музыкального театра в 2012 г. одноименного балета А. Мацко также оказывается ритуальность¹⁴, обыгрываемая на фоне звучания восточной «ноты». Последняя, по-видимому, обусловлена как особенностями самой партитуры М. Равеля, так и посвящением балета М. Бежару, который настаивал на том, что в партитуре «Болеро» сокрыт Восток. Действительно, экспонирование темы в виде мелодии в сопровождении малого барабана, мотивно-формульная вариантная структура ее развертывания, принцип развития путем послынного наращивания-«распухания» служат знаком, указывающим на отдаленную генетическую связь с восточной профессиональной монодийной традицией, поскольку подобную однолинейность определяют как «ведущий принцип актуализации звуковысотной функциональности» монодии¹⁵. Визуальный же ряд это «сокрытое» делает очевидным.

Актуализированная ИКНМ допускает следующее предположение. В спектакле представлен Восток как условное художественное пространство-время, черты которого отсылают к культуре далекого прошлого – Испании времен арабского владычества. Общий сценарный план балета определяется как «путь» достижения некоего желаемого состояния, обобщающий все возможные здесь истолкования обрядовости. Среди ее наиболее вероятных версий – претворение обряда повышения плодоносной силы природы, сюжетная канва которого – миф об умирающем и воскресающем божестве; аллюзии на близнечные мифы и обряды; обряд посвящения юношей, переходящих во взрослое мужское сообщество под началом Наставницы; следы обрядов посвящения в воины. Заключенное в музыке постепенное, но неуклонное нарастание звуковой мощи и энергии, дающее ощущение фатальной неотвратимости и наступа-

¹³ Варианты сценического воплощения: мужчина-солист и женщины; мужчина-солист и мужчины.

¹⁴ Не случайно балет А. Мацко получил программный подзаголовок «Таинство сакрального обряда».

¹⁵ Галицкая С., Плахова А. Монодия: проблемы теории. М., 2013. С. 43.

тельности, в хореографическом тексте отвечают образу современного Ближнего и Среднего Востока – растревоженного, провоцируемого, вышедшего из «повиновения», спорадически бурлящего жаждой мщения, охваченного тоталитарными религиозными идеями и террористическим безумием, иными словами, воинственного и угрожающего.

Подытоживая результаты работы, проведенной во втором параграфе Второй главы диссертационного исследования, соискатель делает следующий вывод. Если опыт Бежара являет собой визуальную интерпретацию музыки Равеля, то опыт Мацко со всей очевидностью демонстрирует визуальную реинтерпретацию. И в том, и в другом случае в качестве базовой стратегии выступает интертекстуальность.

Третья глава диссертационного исследования **Визуальная реинтерпретация музыкального пространства «Лунного Пьеро» А. Шенберга** посвящена рассмотрению экранизации «Лунного Пьеро» А. Шенберга, представленной в творчестве режиссера О. Херрманна (1999 г.), и его сценической постановки, осуществленной П. Булезом (2003 г.).

В центре параграфа 3.1 *Лунный Пьеро» А. Шенберга-О. Херрманна: опыт экранизации* – музыкальный фильм «Одна ночь, одна жизнь» О. Херрманна. При единстве фабулы СХТ (имеются в виду сцены ночной жизни большого города, наблюдателем / участником которых становится герой фильма Пьеро), режиссерская работа О. Херрманна допускает, по меньшей мере, три версии возможного содержательно-смыслового прочтения.

Наиболее очевидная из них – экзистенциальные поиски смысла существования человека перед лицом неизбежной смерти, «вглядывание в небытие» как основа «смыслотворящей деятельности сознания» (М. Хайдеггер). Текст первоисточника (в котором уже ощутим «привкус» смерти, связанный с Луной и ее символикой) подвергается Херрманном столь парадоксальному – заостренно-гротесковому или абсурдистскому – переосмыслению, что мотив смерти явно или скрыто присутствует едва ли не в каждом, внешне вполне обыденном эпизоде фильма. В частности, если сопоставить музыкально-поэтический текст эпизода № 6 («Мадонна») с текстом визуальным – налицо как их явное пересечение, так и «кричащее эстетическое снижение» (М. Нестьева). В поэтическом тексте образ Богоматери с мертвым сыном на руках становится символическим обобщением боли и скорби поэта о мире, где царят зло, равнодушие и предательство. Но так же, как великие страдания и искупительная жертва ради человечества не в силах ничего изменить («но скользят людские взгляды мимо, мать всех скорбящих!»), так и отчаянный протест – крик души поэта сталкивается с холодным равнодушием или ненавистью.

Приметы обостренно-болезненного экспрессионистского тона обнаруживают себя и в музыке «Мадонны». Актуализация ИКНМ позволяет уловить в «Мадонне» следы влияния пассакалии – жанровой формы вариаций на *basso ostinato*, которая с эпохи барокко традиционно воплощала шествие, отмеченное

траурностью. Звучит в пьесе и лейтмотив Луны¹⁶ – знак событий «подлунного мира» (ночное светило – немой свидетель земных трагедий), одновременно прочитывающийся и как символ Богоматери. Жанром пассакальи обусловлены также конструктивные закономерности пьесы. Квазитему *basso ostinato* – настороженно-напряженную, с оттенком суровой предопределенности – образует двутактовый, уступчато-волнообразный хроматизированный оборот (последование малых, больших и увеличенных секунд) в партии виолончели *pizzicato*. В дальнейших проведениях эта «тема» сохраняет лишь характер и общий тип ритмического движения, что же касается звуковысотного уровня, интервальных соотношений, мелодического рисунка, то они изменяются. В движении контрапунктически сплетающегося с «темой» голоса флейты явно проглядывают интонации лейтмотива Луны в увеличении (тт. 1–2, 7–8).

Второй раздел (после ферматы, от т. 15) отмечен снятием остинатной квазитемы (означающим выход за рамки ритуала), усилением общей динамики до *f*, сменой фактуры, насыщением патетическими интонациями (восходящие глиссандо у виолончели, широкие скачки на септиму через две октавы). Высочайшей степени накаленности, страстности почти на уровне эмоционального срыва достигает развитие в кульминации (от т. 18). Музыкальная ткань становится более плотной, многослойной: у бас-кларнета и виолончели звучит в контрапункте интонационно видоизмененный лейтмотив Луны в низком регистре, тяжелые аккорды вступившего фортепиано создают опорные басы. В партии *Sprechstimme* – широкие ходы на дециму, ундециму, ассоциирующиеся с интонациями крика. Заканчивается композиция на высшей точке эмоционального напряжения – двукратном повторении интонации взывания-вопроса (восходящая терция *h – dis*, но уже на ямбической стопе), с которого и начиналось все развитие.

В кинотексте эпизод № 6 переносит зрителя на авеню Нью-Йорка. В кадре высвечивается рекламная вывеска в форме сердца и – в буквальном соответствии с жанром пассакальи «проходить по улице» – неспешно шагающий Пьеро, на груди майки которого в красновато-коричневом пятне просматривается лик Христа. Мотив этот означает и христианскую любовь, и равнодушное, ранимое сердце Пьеро. Далее камера фиксирует детали прозаического городского ландшафта (темные окна домов, дымящая труба, люк на тротуаре, заправочная, мусорные мешки и шныряющая рядом крыса, витрина ночного заведения и т.п.), а также пестроту уличной жизни и ее эксцентричных обитателей – танцующего чернокожего мужчину в шляпе, прохожего, неожиданно награждающего Пьеро поцелуем, скучающую негритянку.

В целом визуализация музыкального пространства базируется на концептах разобщенности, общего равнодушия (здесь – симптомов духовной слепоты,

¹⁶ Так условно назван мотив прихотливого «арабесочного» рисунка с опорой на увеличенное трезвучие, впервые появляющийся в № 1 (т. 1 у фортепиано), который становится сквозным во многих пьесах цикла. При этом его, подобно неверному свету луны, отличает интервальная изменчивость при сохранении общего мелодического контура и ритма.

непробудившейся в евангельском смысле души) и искусственности поведения, звучащих в унисон с теорией спектакулярности, в первую очередь, с иллюзорностью и театральностью социального бытия, что порождает антропологический пессимизм. Последний вызван невозможностью разорвать сковавшую жизнь человека цепь симулякров, засилье которых дискредитирует смысл превращенного в коммерческое клише искусства, являющего собой товар, готовый к потреблению.

Завершая первый параграф Третьей главы, соискатель приходит к выводу, согласно которому музыкальный фильм «Одна ночь, одна жизнь» О. Херрманна являет собой образец визуальной реинтерпретации классического наследия, осуществляемый в опоре на интертекстуальную стратегию.

Во втором параграфе Третьей главы «*Лунный Пьеро*» А. Шенберга: *опыт сценической постановки*» соискатель делает предположение о том, что в работе П. Булеза импульсом драматургического развертывания становится тема воспоминаний самого дирижера-постановщика. Аргументируя данную точку зрения, соискатель ставит акцент на интертекстуальности, обеспечивающей выявление общих эстетических черт «Лунного Пьеро» А. Шенберга и двух других произведений одного фестивального спектакля¹⁷, а также на деконструкции. Последняя опознается на уровне музыкального пространства, вбирающего в себя в качестве прелюдии и постлюдии к «Лунному Пьеро» фрагменты произведений для кларнета И. Стравинского и П. Булеза.

Создаваемый в постановке «Пьеро» эффект «расщепления» реальности на автономные образные планы: внешний, подчеркнуто обыденный (языком выражения которого являются визуально-сценические средства – мизансцены, актерская техника сценического поведения, драматургия, детали сценографии), и внутренний – психологический (претворяемый музыкально-поэтической лексикой) подразумевает амбивалентность персонажа, разные способы его бытия. Экзистенциалистское прочтение цикла (а это наиболее влиятельное направление философской мысли во Франции времен молодости П. Булеза, под знаком которого он сформировался, как личность) соискатель рассматривает как 1-й образ-воспоминание. В качестве 2-го образа соискатель определяет воспоминание 78-летнего маэстро Булеза о далеких годах довоенного детства, неотрывного от любимой игры мальчишек – серсо (катания обруча палкой или крючком). Визуальный образ-эмблема играющего в него Пьеро (актер-акробат) открывает спектакль и завершает его под звуки первой из «Трех пьес для кларнета соло» (1919) И. Стравинского. Музыка эта своим тембровым колоритом, фактурой и характером пластичной мелодики (с её временной рассредоточенностью и монолинейностью в пустынном пространстве) вносит ту пронзительную ноту

¹⁷ Перед «Лунным Пьеро» были исполнены «Балаганчик мастера Педро» М. де Фальи и «Байка про Лису, Петуха, Кота да Барана» И. Стравинского. Помимо того, что все три произведения отмечены приметами бурлески, игрового, вокально-пантомимического и «кабаретного» театров, гротескового инверсирования реальности и контрапунктической взаимообусловленности музыки и действия, они сами отличаются наличием межтекстовых связей.

одинокости и щемящей тоски, которая бывает свойственна медленным эпизодам с солирующими духовыми¹⁸.

Таким образом, опус Стравинского, помимо того, что является связующим звеном с предыдущей частью спектакля («Байкой») и данью уважения к их творцу (кстати, в своем творчестве не обделившему кларнет вниманием), выполняет функцию аффективного motto. Именно оно дает ощущение в спектакле экзистенциалистского синдрома «заброшенности» человека в мир, обреченного на одиночество, страх, страдание и смерть в мире отчуждения и неразумности. Более того, сам выбор его обусловлен тем, что это небольшое и отнюдь не самое известное произведение Стравинского создано им в годы жизненного кризиса, вызванного разрывом контактов с родиной, и в определенной мере отражает испытываемые им неоднократно острые приступы ностальгии.

По окончании «Лунного Пьеро» вновь звучит та же музыка Стравинского, становясь уже пространством другого стилизованного диалога: почти незаметно – благодаря некоторой звукоинтонационной общности – она сплетается с фрагментом из произведения самого Булеза для кларнета соло и электроники – «Диалога с тенью-двойником» (1985). Тем самым в меланхоличное звучание привносится нота легкой иронии, дух игры и лицедейства, которые связаны с другой семантической гранью выразительности кларнета и отвечают специфике образности цикла Шенберга, стилистически не переча ему. Более того, цитирование Булезом собственного опуса со столь красноречивым названием служит косвенным обоснованием концепции спектакля-воспоминания, протекающего как диалог с образами-тенями, с самим собой из давно минувших лет. Тем не менее, допущение подобных разностилевых музыкальных коллажей, как и пересечение различных дискурсивных практик (философской, религиозной, литературно-поэтической, музыкальной, театральной) – примета уже постмодернистских дискурсов. При этом синхронизированный с музыкой визуальный знак – обруч, неуклонно катящийся вперед, выступает как символ безостановочного движения времени, неумолимо оставляющего позади прошлое. Именно поэтому он появляется также и по ходу спектакля на экране монитора, движущегося сверху через весь просцениум.

Завершая второй параграф Третьей главы, диссертант констатирует следующее. Опыт П. Булеза являет собой сценическую реинтерпретацию «Лунного Пьеро» А. Шенберга в опоре на интертекстуальность и деконструкцию. При этом реализуемая в процессе осмысления рассматриваемого художественного образца ИКНМ позволила не только выявить специфические подходы и индивидуально-авторские особенности визуально-сценического «слышания» шенберговского цикла, но и увидеть в нем характерные приметы эстетического сознания и мышления рубежа XX–XXI вв. В частности, такие его мотивы, как

¹⁸ Вспомним хотя бы соло английского рожка, полное тоски и безнадежности, из III действия вагнеровского «Тристана», или горестное повествование кларнета из Фантазии П. И. Чайковского «Франческа да Римини», а также подчеркнутое облигатной партией солирующего кларнета выражение обреченности и предсмертной тоски в последней арии Каварадосси из «Тоски» Пуччини и т.п.

эсхатологические предчувствия, декадансные проявления, ретроспективизм и диалог с прошлым, неожиданные культурно-эстетические сближения и сочетания, допустимость деконструкции художественного оригинала.

В **Заключении** подытоживаются результаты исследования, делаются соответствующие выводы и намечается возможность дальнейшего рассмотрения вопросов, не получивших развития в данной диссертационной работе. Открытая в ходе исследования фундаментальная художественно-эстетическая и психологическая закономерность осмысления явлений современного художественного творчества – *историко-культурная направленность мышления* – позиционируется как методологический принцип, позволяющий выработать объективную стратегию критического анализа новых аудиовизуальных исполнительских версий произведений прошлого и современности, оптимальный порядок его аналитических процедур. Предполагается перспективность адаптирования их к методике и практике обучения музыковеда-журналиста и критика, искусствоведа, режиссера, музыканта-исполнителя.

Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях:

В изданиях, рекомендованных ВАК Министерства образования и науки РФ:

1. Выбыванец Э.В. Развитие историко-культурной направленности мышления студентов как фактор гуманизации музыкального образования //Региональный научный журнал «Культурная жизнь Юга России». 2009. – № 2. – С. 135-137. (0,2 п.л.)

2. Выбыванец Э.В. Феномен аудиовизуализации в пространстве музыкальной культуры: опыт анализа //Региональный научный журнал «Культурная жизнь Юга России». 2014. – № 3. – С. 17-23. (0,4 п.л.)

3. Выбыванец Э.В. Балет «Фанданго» Л. Любовича в свете мифоритуальности: опыт осмысления //Обсерватория культуры. Журнал-обозрение РГБ. 2015. – № 5. – С. 44-49. (0,4 п.л.)

4. Выбыванец Э.В. «Лунный Пьеро» О. Херрманна: опыт реинтерпретации //Южнороссийский музыкальный альманах: Научное издание. 2015. – № 4. – С. 43-50. (в соавторстве). (0,5 п.л.)

5. Выбыванец Э.В. «Лунный Пьеро» А. Шенберга сквозь призму художественной традиции //Вестник Адыгейского государственного университета. Серия «Филология и искусствоведение». – Майкоп, 2016. Выпуск 2 (177). – С. 240-247. (0,5 п.л.)

6. Выбыванец Э.В. Сакральное и шутовское в балете А. Ратманского «Лунный Пьеро» на музыку А. Шёнберга //Opera musicologica. Научный журнал Санкт-Петербургской консерватории. 2016. – № 3 [29]. – С. 32-49. (1,1 п.л.)

В иных изданиях:

7. Выбыванец Э.В. К изучению музыки XX века: «Лунный Пьеро» Шенберга в аспекте интертекстуальных связей //Актуальные проблемы вузовской педагогики и музыкознания. Сб. тр. – Краснодар: КГУКИ, 1999. – Вып. 2. – С. 89-99. (0,5 п.л.)

8. Выбыванец Э.В. О стилевом аспекте при изучении музыки XX века студентами исполнительских специальностей //Развитие социально-культурной сферы Северо-Кавказского региона: Сб. мат. регион. науч.-пр. конф. молодых ученых. – Краснодар, 2000. – С. 5-7. (0,2 п.л.)

9. Выбыванец Э.В. Принцип историзма в музыке: категории интеграции и дифференциации // Многоуровневая система профессионального художественного образования: проблемы интеграции и дифференциации. Сб.мат.регион.науч.-прак. конф. 27 июня 2002г. – Краснодар:2002. – С. 63-70. (0,4 п.л.)

10. Выбыванец Э.В. Проблемы фундаментализации профессионального музыкального образования и роль научного принципа историзма в ее решении //Интеграция науки и высшего образования в социально-культурной сфере. Сб. науч. тр.– Краснодар: КГУКИ, 2004. – Вып. 2. – С. 112-125. (1,1 п.л.)

11. Выбыванец Э.В. Принцип историзма как методологическая основа культурно-исторического познания //Интеграция науки и высшего образования в социально-культурной сфере: Сб. науч. тр. – Краснодар: КГУКИ, 2005. – Вып. 3. – С. 79-87. (0,5 п.л.)

12. Выбыванец Э.В. Становление историко-культурной направленности в профессиональном обучении музыканта //Проблемы взаимодействия национальных культур в региональной многоуровневой системе музыкального образования: Сб. мат. 7-й Южно-Российской науч.-практ. конф. – Краснодар: КГУКИ, 2007. – С. 50-55. (0,3 п.л.)

13. Выбыванец Э.В. Историзированность современного мышления и его влияние на музыкально-исполнительское искусство //Художник и время: взаимодействие культур в современном мире: Сб. науч. ст. по мат. Южно-Российской науч.-практ. конф. Краснодар: КГУКИ, 2007. – Вып.4. – С. 80-87. (0,5 п.л.)

14. Выбыванец Э.В. О психологических основах функционирования историко-культурной направленности мышления музыканта-исполнителя //Художник и время: Сб. науч. ст. по мат. Всерос. науч-практ. конф. – Краснодар: КГУКИ, 2008. – Вып. 5. – С. 236-239. (0,3 п.л.)

15. Выбыванец Э.В. Об историческом мышлении музыканта и его роли в ансамблевом исполнительстве //Науч.-практ. конф. в рамках Межд. фестиваля-конкурса «Краснодарская камерата». – Краснодар: КГУКИ, 2009. – С. 55-60. (0,4 п.л.)

16. Выбыванец Э.В. О становлении исторической направленности в отечественном музыкознании и профессиональном музыкальном образовании (середина XX – начало XXI вв.) //Многоуровневая система художественного обра-

зования: история, проблемы, перспективы. Сб. мат. 10-й Южно-Рос. конф. – Краснодар: КГУКИ, 2010. – С. 228-238. (0,6 п.л.)

17. Выбыванец Э.В. Особенности современной музыкально-исполнительской практики в контексте содержания профессионального музыкального образования //Многоуровневая система художественного образования и воспитания: наследие, модернизация, векторы развития: Сб. мат. 12-й Южно-Рос. Конф. – Краснодар: КГУКИ, 2012. – С. 88-98. (0,6 п.л.)

18. Выбыванец Э.В. К вопросу о методах развития исторического мышления музыканта-исполнителя при обучении в вузе //Многоуровневая система художественного образования и воспитания: наследие, модернизация, векторы развития: Сб. мат.12-й Южно-Рос. конф. – Краснодар: КГУКИ, 2012. – С. 98-102. (0,3 п.л.)

19. Выбыванец Э.В. Ансамбль как «союз искусств» в произведениях музыкальной кинематографии //Науч.-практ. конф. в рамках Межд. фестиваля-конкурса «Краснодарская камерата». – Краснодар: КГУКИ, 2013. – С. 214-218.(0,3 п.л.)

20. Выбыванец Э.В. О претворении принципа культуросообразности в обучении музыканта-исполнителя //Пути модернизации научно-исследовательской и образовательной деятельности в сфере науки и искусства: Сб. мат. II Межд. науч.-практ. конф. – Краснодар, 2014. (Социально-гуманитарный вестник). [Электронный ресурс]. – URL: <http://rucont.ru/collections/47> (0,3 п.л.)

21. Выбыванец Э.В. О мифоритуальном подтексте балетного спектакля (на примере «Фанданго» Л. Любовича) //Музыкальное искусство и наука в XXI веке: история, теория, исполнительство, педагогика: Сб. мат. Межд. науч. конф., посвященной 45-летию Астраханской госконсерватории (академии).– Астрахань, 2014. – С. 81-85. (0,3 п.л.)

22. Выбыванец Э.В. Каким увидел М. Бежар «Болеро» М. Равеля: к вопросу о методах визуализации музыкальной классики //ASPEKTUS: Международный научный журнал. 2014. – № 3. – С. 22-38. (1,0 п.л.)

23. Выбыванец Э.В. К вопросу о визуальной интерпретации музыкального произведения: опыт анализа // ASPEKTUS: Международный научный журнал. 2014. – № 1. – С.15-28. (0,9 п.л.)

24. Выбыванец Э.В. Об особенностях построения курса «Семинары по современной музыке» для студентов-музыковедов и композиторов //Многоуровневая система художественного образования и воспитания: традиции и инновации: Сб. мат. Южно-Рос. конф. – Краснодар, 2015. – С. 56-60. (0,3 п.л.)

25. Выбыванец Э.В. Об актуальности воспитания исторического мышления у музыканта-исполнителя //Эл. журнал «Культура и время перемен». 2015. – № 2 (9) [Электронный ресурс]. – URL: timekguki.esrae.ru/25-120 (дата обращения: 15.10.2015). – С. 14. (0,6 п.л.)

26. Выбыванец Э.В. Меня окончательно покорила именно музыка... Интервью с К. Шефер. Перевод с немецкого //ASPEKTUS: Международный научный журнал. 2015. – № 3. – С. 70-82. (в соавторстве, авторство не разделено). (0,7 п.л.)

27. Выбыванец Э.В. Восточный «след» в балете «Болеро» Краснодарского музыкального театра // ASPEKTUS: Международный научный журнал. 2015. – № 4. – С. 46-53. (0,5 п.л.)

28. Выбыванец Э.В. От Востока в партитуре – к Востоку на балетной сцене //Сб. мат. конгресса «Восток и Запад: этническая идентичность и традиционное музыкальное наследие как диалог цивилизаций и культур»: сборник тезисов Третьего Международного научного этномузыкологического конгресса/Гл. ред. и сост. Е.М. Шишкина – Астрахань: Дизайн-бюро «Креатор», ИП Земцова М. В., 2015. – 120с. – С. 98-99. (0,1 п.л.)

29. Выбыванец Э.В. О сценической постановке «Лунного Пьеро» А. Шенберга //«Музыкальное искусство и наука в современном мире»: Сб. мат. Межд. конф. – Астрахань: АГК, 2015. – С. 135-146. (0,7 п.л.)

30. Выбыванец Э.В. Шенберг и Чайковский: к вопросу соотношения традиционного и нового в «Лунном Пьеро» //Музыкальная наука и композиторское творчество в современном мире: Сб. ст. по мат. Межд. науч. конф. (9 октября 2015 г.). – Астрахань: ООО «Триада», 2016. – С. 73-81. (0,6 п.л.)

31. Выбыванец Э.В. К методологии анализа визуального прочтения музыкальной классики //Вопросы современного музыкознания: Теория и практика: Сб. ст. – Краснодар: ООО Изд-во «Светочъ», 2016. – С. 123-128. (0,4 п.л.)

32. Выбыванец Э.В. Балет «Лунный Пьеро» А. Ратманского (2008) //ASPEKTUS: Международный научный журнал. 2016. – № 2. – С. 46-62. (1,0 п.л.)

33. Выбыванец Э.В. Метод интертекстуального анализа в процессе осмысления произведений современного художественно-исполнительского творчества //Музыкальная культура и образование: инновационные пути развития. Мат. I Межд. науч.-практ. конф. 21-22 апреля 2016 года. – Ярославль: РИО ЯГПУ, 2016. – С. 42-43. (0,1 п.л.)

34. Выбыванец Э.В. О постановочно-исполнительском прочтении «Лунного Пьеро» А. Шенберга на балетной сцене //Вопросы музыкальной синестетики: история, теория, практика. Сб. науч. ст. – Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория, 2016. – С. 84-91. (0,4 п.л.)

35. Выбыванец Э.В. Религиозно-философские мотивы в «Лунном Пьеро» А. Шенберга: к вопросу о содержательной интерпретации цикла //Вестник музыкальной науки. – Новосибирск: НГК им. М.И. Глинки, 2016. – № 3 (13). – С. 69-74. (0,3 п.л.)

36. Историческое мышление в ракурсе новой аналитической парадигмы //Философия и актуальные проблемы образования: история, современность, перспективы: Сб. науч. тр. IV Межд. науч. конф. – Кострома: Изд-во Костром. гос. ун-та, 2016. – С. 60- 69. (0,6 п.л.)