

МУЗЫКАЛЬНО-ЗВУКОВЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА КАК ИНСТРУМЕНТ АНАЛИЗА КУЛЬТУРНОГО ЛАНДШАФТА

Автор предлагает вариант изучения культурного ландшафта с помощью художественных произведений, отражающих его. В научный оборот вводится новая типологическая единица культурных ландшафтов – художественно-ассоциативный ландшафт. Комплексная географическая характеристика культурных ландшафтов дополняется, обогащается компонентами, обеспечивающими большую целостность его понимания. По мнению многих известных исследователей, только музыке подвластны высшее обобщение, целостность и духовность, поэтому музыкально-звуковой аспект осмысления культурного ландшафта, отраженного в произведениях искусства, обладает, по мнению автора, неким приоритетом.

Ключевые слова: символ; образ; культурный ландшафт; неслышимое; музыка.

Основные принципы современных подходов к анализу культурных явлений требуют понимания их как текстов, предполагающих чтение с помощью различных языковых и логических систем. Кроме этого, трудно отрицать существование духа у большинства культурных явлений, существующих и происходящих на обжитых человеком территориях – культурных ландшафтах. Однако вопрос, можно ли изучать эту сторону культурных ландшафтов методами «традиционной» науки, остается открытым. «Духовная нагрузка» ландшафта характеризует его определенное состояние на фоне более стабильных во времени (как правило, природных) составляющих.

Современное понятие «культурный ландшафт» развивается в двух основных направлениях. Одно из них находится в русле классического ландшафтоведения. К понимаемому таким образом культурному ландшафту применимы методы динамического ландшафтоведения, т.е. можно исследовать его структуру и функционирование с соответствующими потоками вещества, энергии и информации, а также картографировать в разных масштабах. Второе направление можно обозначить как междисциплинарное. Здесь культурный ландшафт, исследуемый с участием представителей гуманитарных дисциплин (а нередко только «гуманитариями»), давно уже «оторвался» от ландшафта и от территории. Явный акцент в таком изучении делается на термине «культура», причем изучаются в основном «порождения» людей, населяющих (населявших) конкретные ландшафты, – от древних рун и саг до политических предпочтений. Речь идет, скорее, о прочтении ландшафтов и их образов (в самом широком смысле) средствами гуманитарных наук. Эти средства довольно многообразны и дают интересные результаты [1].

Данное положение делает определенной позицию выбора определения, позволяющего осуществить образное прочтение культурного явления на основе различных языковых и логических систем. Так, В.Л. Каганский определяет культурный ландшафт как одновременно земное и семантическое пространство, как некий пространственный феномен [2]. Сходные мысли выражает О.А. Лавренова, определяя культурный ландшафт как «феномен культуры – систему матриц и кодов культуры, выражающихся в знаках и символах, непосредственно связанных с территорией и/или имеющих на территории свое материальное выражение, которое может быть интерпретировано как текст в его широком культурологическом значении» [3. С. 63].

Процесс возникновения ландшафтных символов и наполнения их новым смыслом проходит несколько стадий, связанных с этапами конструирования символики национального макрокосма: мифологическую, теоцентричную, антропоцентричную. И только на антропоцентричной стадии, совпавшей с оформлением и расцветом рукотворной природы, ландшафтные символы находят отражение в образах произведений искусства [4]. У каждой территории накопление признаков освоенности происходит постепенно, но всегда возникает такой момент, когда сумма изменений, произведенных человеком в ландшафте, далеко превышает утилитарные нужды «полезности» и удобства.

Созданный избыток энергии и информации переходит в новое качество, создавая метафизику ландшафта, которая впоследствии приобретает самодовлеющее непреходящее значение, и задает дальнейший вектор развития рукотворной природы. Метафизика ландшафта – его «дух», «образ» (по-польски ландшафт – «край-образ»), состоящий из множества символов, запечатленных в искусстве, народном фольклоре. Специалисты по биологии восприятия пришли к выводу, что рисуя картину, художник извлекает из окружения структуру, которая уменьшает это окружение. В этом смысле фрагменты «дикой» природы, как правило, избыточны. Таким образом, окультуривание ландшафта есть творческое его освоение. Подобно тому, как скульптор выводит форму из камня, отсекая все лишнее, люди усиливали, подчеркивали природный потенциал ландшафта, прорубая непроходимые, непроглядные буреломные заросли дремучего леса и создавая прозоры, раскрывая высокий уступ над озером, стрелку на слиянии двух рек, углубляя протоку между двумя озерами, наращивая плодородный горизонт, т.е. вводя природу в большую силу [Там же].

Данные обстоятельства раздвигают границы понимания «культурного ландшафта», наделяя онтологической двойственностью все его элементы, являющиеся не столько представителями физической реальности, сколько культуры, за которыми всегда возникает образ вещиности [3]. Получается, что образами вещиности могут выступать не только художественные произведения, являющиеся инструментами создания культурного ландшафта, но и воспоминания, ассоциации, так или иначе отражающие географические реалии и формирующие образы этих мест. По определению А.Ф. Лосева, двойственностью обладает и сама «вещность», понимаемая им одновременно и как число, и как музыкальный звук [5].

Изучение образного компонента культурного ландшафта затруднено, так как образы генетически связаны с представлениями, а представление одного человека не есть представление другого. Художественное представление – единый образный центр, аккумулирующий в себе и переживание, включающее психосоматические и архетипические начала, и непосредственность эстетического чувства, и концептуальные, мировоззренческие параметры. Образ-представление является итоговым этапом интеграции всех уровней художественного сознания. В представлениях сохраняется цельность, присущая прямым образам действительности [6]; помимо непосредственности эстетического чувства, представление «аккумулирует в единый образный центр и непосредственность концептуальной модели» [7. С. 55], содержащей все многообразие смысловых (в том числе «свернутых» понятийных) возможностей, а также внутренних связей [8]. Субъективность, базирующаяся на индивидуальном опыте человека, его размышлениях, также имманентно присуща образам и представлениям, как и объективность, включающая верования, представления, систему ценностей, которыми человек владеет согласно традиции или по собственной воле вместе с определенной социокультурной группой. Индивидуальные сознания обычно коррелируют с коллективным, иначе существование человека было бы затруднено, т.е. представление или образ из сугубо субъективного явления, продуцируемого индивидуальным сознанием, становится достоянием социума. Д. Жодле считал, что «социальная детерминированность содержания и самого процесса представления предопределены контекстом и условиями их возникновения, каналами циркуляции, наконец, функциями, которым они служат во взаимодействии с миром и людьми» (Цит. по: [9. С. 47]). Такая корреляция индивидуальных сознаний с коллективным создает плодотворную почву для появления многоуровневых географических образов как результата осмысления пространства культурой. «Устойчивые представления о географическом объекте, локальности, элементе ландшафта, существующие в общественном сознании и/или зафиксированные в художественных и документальных произведениях, обозначаются как образ места и становятся, в свою очередь, неотъемлемой частью культурного ландшафта» [3. С. 65]. Живописные, скульптурные, архитектурные произведения, песни, стихи и проза, запечатлевшие особенности того или иного географического объекта, становятся полноценными компонентами его культурного ландшафта, которые раскрывают смысл места, включают в себя его визуальные, акустические и эстетические характеристики, эмоциональное воздействие, символику.

Исследователь культурного ландшафта, соответственно, должен владеть языками и логикой бытия произведений искусства, поэтому, вероятно, прав Д. Косгроув, определяющий «ландшафт как способ видения, контролируемый и продуцируемый элитой» [10]. Более того, считается, что зрительные восприятие и впечатления, являясь фундаментальной основой познания современного человека, доступны практически всем, а значит, не требуют дополнительной подготовки в восприятии культурного ландшафта через визуальные ви-

ды искусства (что на самом деле далеко от истины). Со слуховым восприятием мира возникают еще более серьезные проблемы, так как современный человек, в большинстве своем, утратил способность к слышанию мира, и музыкально-звуковая сфера, даже в высоких научных, интеллектуальных кругах, связана со стереотипным отношением к ней как к сфере гедонистической и не более. Именно поэтому В.В. Кандинский, поднимая проблемы духовности человека и искусства, говорил о способности слышать «внутренние звучания» мира и определял условия, в которых она может возникнуть: музыкальное образование, среда и, не менее важное, положительная психологическая установка человека [11].

«Неслышимое» или «внутреннее звучание», проявление которого начинается с области музыкального искусства, не являются вымыслом особоодаренных людей, оно признано неотъемлемым компонентом любых реально существующих звучаний. «Акустическая информация, заложенная в тоне, является абстракцией, каркасом звука, и не целого звука, а его стационарной части, где энергия спектра концентрируется более тесно близ центральной частоты и распределяется в зонах обертонов» [12. С. 17]. Н.П. Коляденко считает, что упоминаемые в данном определении «акустические обертоны можно дополнить неакустическими, иноmodalными составляющими» [8. С. 153]. Музыкально-слуховые представления составляют часть динамики смыслового поля звучания. Ауру звучания создает гилетический континуум скрытых полиmodalных признаков, «препарированных фильтром нашей культуры, ослабленных и затемненных собственно акустическим компонентом» [Там же. С. 167]. «Незвучащее» как уход от звукового, материального плана имеет прямое отношение к тенденции абстракционизации искусства и подлежит активному осмыслению в современной науке. Наиболее ярко этот процесс проявляет себя в визуальной музыке. Актуальным становится возрождающийся в музыкальном пространстве процессуально-энергетический подход к трактовке музыкального мышления. Указанный подход позволяет не ограничиваться в понимании смысла музыкального становления только звуковым, акустическим слоем, а учитывать, помимо реального звучания, комплекс смыслов, которые формируются в перерывах (паузах, цезурах) или в подтексте звучания. Согласно установкам данного подхода в протекании музыкального времени внешняя материальная звуковая ткань образует лишь поверхностный слой. Истинным же планом музыкального становления является полный напряжения «незвучащий» процесс, совершающийся в глубинных слоях музыкального мышления, считает Н.П. Коляденко [8]. По Э. Курту, «все звучащее в музыке представляет собой лишь взметающиеся ввысь излучения гораздо более могучих изначальных процессов, силы которых кружат в сфере неслышимого...» [13. С. 22]. Это глубинное становление совершается непрерывно «внутри нас», «в нас самих» [14], т.е. в психологическом времени исполняющего или интерпретирующего произведение искусства. При этом, «несмотря на то, что в сфере внутреннего слуха, где обретает свою интенциональную реальность незвучащее, ничего физически не зву-

чит, мы всегда в состоянии отделить то, что может физически звучать, от того, что принципиально не подлежит звуковому оформлению» [15. С. 22].

Акцентирование «внутренних звучаний», а не эмпирической музыки, связано в первую очередь с поиском истины бытия. М.В. Михайлова называет отсутствие реального звука (речи, природы, музыки) молчанием, являющимся необходимым условием, открывающим возможность соприкосновения с основами мира. «Многочисленные свидетельства подтверждают, что молчание как отказ от смыслопорождения из себя дает возможность воспринять смыслы, которые есть в бытии, получить к ним прямой, не опосредованный тезаурусом предшествующих культурных традиций доступ. Однако такое молчание художника вовсе не свидетельствует о незначительности субъекта, через которого только сказывается бытие. Напротив, смирение художника неотделимо от его дерзновения, основанного на избранности: я могу услышать только в молчании, но это могу услышать только я» [16]. «Услышать в молчании» можно только «внутренние звучания» мира, и под силу это только Художнику.

По мысли Н. Гартмана, для воспринимающего духа молчание является условием вхождения в игру произведения с миром, в которой становится возможно оказаться задетым истиной. Молчание как принципиальный отказ от языков, известных и привычных читателю, как отказ от внесения из пространства читательского опыта в текст смыслов, выступает как основа прочтения художественного текста. М.В. Михайлова, выстраивая схему работы Художника, утверждает, что Художник в молчании прикасается к истине, а затем выстраивает текст как путевые вехи. Воспринимающий дух в молчании видит эти вехи и проходит путь, чтобы оказаться в том месте, где бывает истина. Молчание выступает как условие вхождения в персональные отношения с истиной, когда она является кем-то вроде лица и постигается не рационально, а экзистенциально [Там же]. Произведение искусства, следовательно, является точкой связи двух умеющих слышать мир людей – художника и реципиента, а культурный ландшафт, отраженный в произведении искусства, без сомнения, обладает характеристиками «внутреннего звучания» мира. «Пространство, которым овладело воображение, не может оставаться индифферентным, измеряемым и осмысляемым в категориях геометрии. Речь идет о пространстве переживаемом. Переживается оно не в силу его объективных качеств, но со всей причастностью, на какую способно воображение. В частности, почти всегда это пространство обладает притяжением. Оно концентрирует бытие внутри охраняющих границ» [17. С. 22–23]. Эмоциональное отношение человека к географическим реалиям обуславливается несколькими факторами: количеством и качеством информации об объектах, особенностями базовой картины мира.

Необходимые картины мира человечество создавало не раз. Статус молчания как пути к истине, по мнению М.В. Михайловой, определялся в древних мистических школах: пифагорействе, орфизме, даосизме, буддизме. Европейская культура, которая в первые века христианства хранила равновесие апофатического и катафатического подходов, постепенно сдвигается в

сторону катафатики, забывая что Логос в переводе И. Антиохийского – это «Слово Молчания» (Цит. по: [18. С. 37]). Следовательно, и логоцентризм мог бы приобрести принципиально иной подход в понимании и познании мира. В результате современный человек живет в иллюзии известности, которая, в свою очередь, делает невозможным знание, исключает постановку подлинных вопросов и поиск настоящих ответов. Как реакция на это в современной философии растет интерес к апофатическим методам. Опыт мистиков прошлого является источником нового подхода к решению ключевых проблем человечества: духовности, целостности, свободы, истины. Тайна мира, Другого, Бога, не раскрываемая силой языка и открываемая молчанием, представлена философией романтизма. Данная концепция, взятая за основу, позволяет сформировать образы пережитого, «счастливого пространства» [3. С. 69] и использовать понятие топофилии [19] как один из важных аспектов формирования образа места и ландшафтов, изучаемого антропоцентричной гуманистической и гуманитарной географией. Топофилия является генетической основой многих образов [3. С. 69], в том числе и художественных.

Количество и качество информации о географических объектах, позволяющие воспринимать его в звуковых реалиях, в отличие от философских концепций, явно недостаточны. Н.П. Коляденко ввела в научный оборот понятие «музыкально-художественное сознание» как вариант целостного феномена сознания, обладающего интегрирующими свойствами в еще большей мере, чем художественное сознание. Данный вариант сознания понимается как своеобразная порождающая модель, матрица, продуцирующая музыкальные смыслы не только в музыке, но и за ее пределами, в системе искусств. Эта матрица несет в себе запрограммированную соотношением уровней сознания синтетичность, поддерживаемую континуальными потоками, дающими психическую энергию всем уровням. В свою очередь, потенциальная синтетичность целостного сознания является основой и порождающей моделью для художественного сознания и его разновидностей, на базе которых формируются синтетические процессы в различных духовно-символических системах и текстах культуры. По мнению исследовательницы, музыкальный способ моделирования мира является квинтэссенцией художественности [8]; по мнению А.Ф. Лосева, только музыкальное восприятие видит обнаженную, ничем не прикрытую, ничем не выявленную сущность мира, в-себе-сущность, во всей ее нетронутой чистоте и несказанности [5]; по мнению М.Ш. Бонфельда, в результате отвлеченности от предметных реалий внехудожественного мира музыкальное мышление поднимается на уровень, недостижимый для других искусств: ни в одном из них не может в столь чистом виде существовать драматургический тип, подобный мышлению в музыке по уровню самоуглубленной медитации [20]. Становится понятной несколько преимущественная позиция музыкально-художественного сознания в интерпретации любого художественного образа.

Географические образы Д.Н. Замятин определяет как «устойчивые пространственные представления, которые формируются в различных сферах культуры в

результате какой-либо человеческой деятельности», и как «совокупность ярких, характерных сосредоточенных знаков, символов, ключевых представлений, описывающие какие-либо реальные пространства» [21. С. 92–93]. Он понимает их как исследовательский конструкт, своеобразную «эссенцию», «сгусток» географических представлений в культуре, ментально-аналитическую конструкцию, где творческая воля исследователя играет не последнюю роль. Она, в свою очередь, ориентирована на фундаментальный образ-архетип, где «возможно представление образов географического пространства как континуума, автономного от конкретных, жестко фиксированных географических объектов» [Там же. С. 53–54]. По нашему мнению, подобную континуальность способны создать ритмические, звуко-музыкальные характеристики географического образа.

О.А. Лавренова утверждает легитимность приоритета пространства в ментальности культуры, приводящего к тому, что географический образ воспринимается и репрезентируется как «облако смыслов», клубящееся вокруг места / ландшафта, имеющего свои координаты в географическом пространстве и свои географические особенности [3. С. 68]. Произведения искусства, таким образом, имеют теснейшие связи с географическим ландшафтом (адрес), формируя образ культуры этого ландшафта, влияя на его наполнение и понимание. «Внутренняя энергия сжатого смысла, заключенная в узкие рамки знака или образа, может высвобождаться в метафоре, литературных текстах, в художественных образах живописи, скульптуры, архитектуры и наоборот – упаковываться, обретать дополнительные знаковые формы» [8. С. 64]. Поскольку ассоциативный ландшафт культуры может быть представлен посредством художественного образа и назван, соответственно, художественно-ассоциативным ландшафтом, произведение искусства может быть признано полноценным предметом анализа конкретного культурного ландшафта. Целостность и глубину последнему может придать изучение и осознание музыкальных характеристик, содержащихся в любом произведении искусства, так как они есть элементы фундаментального образа-архетипа, принадлежащего реальному географическому ландшафту.

Наглядным примером данных рассуждений можно считать достаточно редкий памятник г. Барнаула (Алтайский край), имеющий аналоги далеко не в каждом городе России. Речь идет о комплексе элементов (столб с вазой и мозаичное панно вокруг него), считающемся нулевым километром Алтайского края. Появился он на площади Советов г. Барнаула в 2003 г. по распоряжению главы администрации Алтайского края А.А. Сурикова в исполнении коллектива мастеров Колыванского камнерезного завода Н.В. Поднебеснова, Н.В. Зырянова, Р.Р. Тарасюка, С.А. Косихина, В.П. Панина, Д.А. Поспелова, А.В. Тетенова, К.Р. Тарасюка, под авторским началом А.А. Дербенёва. Это место является началом всех автомобильных дорог края и одновременно их стягивающим узлом в административном центре его столицы. Существует ряд публикаций, посвященных истории подобных памятников, правомерности их строительства в периферийных городах, сим-

волически-коммуникативном значении этого места для города. По нашему мнению, данный элемент ландшафта Барнаула имеет очень глубокое, разнорасуное смысловое поле, связанное со многими возможными аспектами мировидения.

Дорога – это образ-архетип, имеющий разные характеристики, но едва ли ни важнейшей из них является ощущение ритма, движения. Временные, континуальные, музыкально-звуковые компоненты в этом образе смешиваются с чередой зрительных представлений о конкретных природных ландшафтах края, с ощущениями, определяемыми вторичными органами чувств. Сложный комплекс данных характеристик дополняется национальной спецификой понимания, ощущения и слышания этого образа. Таким образом, нулевой километр становится местом мощнейшего уплотнения разнообразных ритмов движения в пространстве и сложной сети дорог, покрывающей карту Алтайского края. «Орнамент дорог» Алтайского края, исходя из концепции Е.В. Синцова [22], связан с определенным типом жестовой активности человека. «На уровне архетипов этот тип жестовой активности получил смутное воплощение в образе дороги, бесконечного движения-скитания по ней. И этот образ стал одним из самых популярных в русской культуре, получив глубокое философско-художественное осмысление в «Мертвых душах» Н.В. Гоголя. Причем Н.В. Гоголь и осмыслил этот образ как центральное ментальное образование русской души (Русь-тройка как воплощение энергии русского духа, ее вечного бега по дороге, соединяющей земное и небесное). На основе этого образа, за которым сокрыта ротоподобная доминанта психоидного бессознательного русской ментальности, и происходит «притяжение» орнаментально-конструктивных принципов из других культур, иногда очень далеких. В контексте повести такой мыслеобраз может приобретать сотни и тысячи смысловых вариантов. Но его пластически-образный архетип, существующий как способ, принцип выстраивания смыслового пространства, остается неизменным. Он пронизывает все слои и структуры повести, превращая ее в некое поле орнаментируемых смыслов [Там же]. Выделяя тип ротоподобной доминанты орнамента Е.В. Синцов отмечает тесную его связь на психофизиологическом уровне со звуковым восприятием мира, частично объясняя частые описания звучания образа дороги у самого Н.В. Гоголя. Более того, русская музыкальная культура создала ряд устойчивых национальных образов дорог в симфоническом и фортепианном творчестве П.И. Чайковского, вокальных циклах Г.В. Свиридова и т.д. «Орнамент дорог» Алтайского края так же соответствует ротоподобному типу, что объясняет его разрастающуюся смысловую ауру.

Ваза, завершающая гранитный столб нулевого километра, выполненная из камня алтайских месторождений, по форме напоминает раскрывающийся бутон цветка. Данная ассоциация вскрывает новый пласт ощущения этого места, становясь частью горно-заводской промышленности страны и восстанавливая родственные связи, прежде всего с Уралом. История, традиции, песни, сказки двух разных регионов объединяются в данном подходе к прочтению этого культурного знака, поэтому музыка балета С.С. Прокофьева

«Каменный цветок» или музыка Л.А. Шварца к одноименному кинофильму являются вполне естественными вариантами звукового наполнения памятника.

Панно, расположенное в форме круга вокруг столба с вазой, также имеет несколько вариантов интерпретации. Круг как математическая фигура известен глубиной и разнообразием музыкальных характеристик, описанных В.В. Кандинским. Желая максимально приблизиться к «объективности», обратимся к более рациональному учению А.Ф. Лосева, изучая характеристики числа и математических объектов, отмечаем их теснейшую связь с музыкой. В определении круга он находит музыкальную категорию, полностью отвечающую этому определению: такая категория есть гамма. Это ряд высот, замкнутый определенными началом и концом, совпадающими в этой своей функции ограничивающими и замыкающими. Придя от начала гаммы к концу, мы как бы описали круг и, как в круге, можем тут двигаться и покоиться одновременно. Это и значит, что гамма предполагает понятия покоя и движения. Но это не просто покой и движение. Просто покой и движение дали бы нам ритм, или ритмическую фигуру. А тут именно не сами по себе покой и движение, но то, как отражены они в инобытийной сфере. Поэтому в гамме мы интересуемся не ритмом, но самими высотностями. Гамма есть мелодия минус ритм. Гамма и, как ее основа, тональность есть отраженность эйдоса, т.е. числа, в алогической стихии внечислового становления числа [5]. Но все же в памятнике «Нулевой километр» мы имеем дело не с абстрактным, математическим кругом, а с кругом, имеющим свой центр и координаты, изображение направлений сторон света, что, с одной стороны, не лишает его ритма, с другой – позволяет гамме как элементарной музыкальной форме получить пространственное выражение. По мнению А.Ф. Лосева, если бы мы захотели эту категорию выразить пространственно, мы должны были бы выразить то, что упомянутая выше линия, воплощающая категорию различия, тождественна себе самой. Как это сделать? Сделать это можно было бы только так, чтобы выбрать какую-нибудь третью точку и установить тождественное отношение нашей линии к этой третьей точке. Это значило бы, что мы опускаем на данную линию из третьей точки перпендикуляр. Другими словами, тождество и различие, самотождественное различие выражается в пространстве как координаты, и прежде всего как прямоугольные координаты [Там же]. Разница лишь в том, что в нашем случае используются не произвольные координаты, а совершенно конкретные, более того, несущие еще большее усложнение смыслового наполнения памятника.

«Смысловое тело» памятника обретает новое пространственно-орнаментальное решение – солярное. Действительно, «нулевой километр» в некоторых публикациях рассматривался в качестве явления, имеющего самое непосредственное отношение к Солнцу, – в качестве солнечных часов. Но существуют публикации, опровергающие эту позицию, математически доказывая отставания или опережения времени этими «часами». В аспекте данного исследования данные аргументы не столь значимы, главное – связь с солнечной символикой, компасом, миром-космосом. Данный смысло-

вой срез вновь возвращает нас к образам Н.В. Гоголя, созданным в результате глубочайших обобщений языческого и христианского этапов миропонимания в России: центром всех новых возникающих смысловых рядов становится образ Руси-тройки, ее безумного бега то ли к тайной цели, то ли без цели. Этот образ побуждает осмысливать каждый персонаж, каждую деталь, интонацию как одну из ипостасей тайны национальной психеи. Между любым элементом поэмы и бегом тройки возникает потенциальная смысловая связь – аналог луча, прямой дороги. Каждая из этих дорог-лучей указывает, направляет в единое средоточие – невыразимую мистическую тайну, «даль» русской души. Даль эта бесконечна, без горизонта: цели у бега Руси-тройки то ли нет вообще, то ли она сродни тайне Вселенной и Бога [22].

Образ Вселенной, Космоса воплощен не только с помощью круга. Его заполняет изображение Розы ветров, одновременно вписывая в него два предполагаемых квадрата, а по окружности расположены двенадцать изображений знаков зодиака. Круг, символизирующий процессы природы или космоса как целое и представляющий подсознательные и сверхсознательные качества природы, составляет структурно-геометрическую сторону мандалы. Входящий в него квадрат отражает Вселенную, связанную с человеком и организованную им, и соотносится с рациональными свойствами сознания [23. С. 34]. Концентрическая форма мандалы предполагает связь между разными макро- и микрокосмическими измерениями и разными уровнями сознания. Универсальность мандалы состоит в одной ее постоянной – принципе центра. Этот принцип трактуется в мандале многозначно: как начало мандалы, начало и происхождение всех форм и процессов; центр собственного компаса человека и собственных кардинальных точек – севера, юга, запада и востока; центр сознания; центр, в котором находится сама вечность; основной структурный закон, присущий и человеку, и цветку, и звезде [Там же. С. 9]. Направленность к драматургическому центру, реализуясь своеобразно у каждого из художников, в каждом случае связана с синестетичностью их сознания [Там же. С. 217].

Изображения почти полностью абстрагированы от предметности, развеществлены, т.е. в них, как в музыке и беспредметной живописи, преобладает выразительность, а не изобразительность. Из множества определений, данных мандале (священный круг, священное пространство, вселенский храм и т.п.), для нас важны следующие: соединение микрокосма и макрокосма, модель бытия, карта внутреннего мира [24. С. 226–227]. В янтре также подчеркивается соотносительность с мирозданием; она именуется «портативной моделью мира», дающей ощущение гармонии индивида и мироздания [25. С. 16], следовательно, обе модели выполняют некоторые функции, принадлежащие сознанию, в частности, интегрируют различные его уровни.

Обе модели в свернутом виде (складка) содержат временные координаты. Они образуют формулу и матрицу пространства архитектурных сооружений, в композиции которых заложен темпоральный модус движения (средокрестия христианских храмов, культовые сооружения. Одновременно чтение янтры и мандалы

является временным процессом развертывания, трансформации, интеграции визуальных символов в процессе медитации. И наконец, янтра предстает не только как структурное ядро пространственных композиций, но и одновременно как «код временной структуры ритуала», «точка пересечения» пространственной и временной координат [25. С. 85], т.е. служит общей формулой древнеиндийского синтеза [Там же. С. 90], а армянская средневековая мандала переводится во временное измерение с помощью танца дервишей [24. С. 278]. Обе модели образуют коды, на основе которых возможен образный «перевод» в объеме таких принципов художественного мышления, как изобразительность (предметность) – выразительность (беспредметность) и пространство – время. В рамках данных матриц осуществимы глобальные комплексные синестезии-представления. «Мандала – и образ, и песня, и история, и танец» [23. С. 17].

Понятие звучания основной плоскости с ее координатами своей модульностью, векторной направленностью на конструирование и интерпретацию беспредметных музыкальных смыслов, как можно установить, «улавливает» те стороны абстрактных композиций, которые объединяют их со зрительными конструкциями – мандалами. Независимо от того, что нефигуративные композиции не связаны жесткими узами с сакральным сознанием, они, как и универсальные модели-матрицы традиционной культуры, являются точкой пересечения пространственных и временных координат, сферой кодирования в беспредметных визуальных образах целостных представлений. Конструирование основной плоскости нефигуративной композиции – это, как и создание мандалы, проникновение сквозь образы в структуры сознания. Кроме того, с мандалой объединяет абстрактную часть памятника значительная роль космического принципа центра как основного структурного закона, символа потенциальной возможности [Там же. С. 9].

Центральными категориями в построении космического Универсума в концепции Ф.В.Й. Шеллинга являются ритм, гармония и мелодия. Высший смысл ритма, гармонии и мелодии заключается в том, что они оказываются первыми чистейшими формами движения космоса, воспроизводящими для материальных вещей способ уподобления идеям. Небесные тела, в звучащей концепции мира Ф.В.Й. Шеллинга, парят на крыльях гармонии и ритма, понятых как и центростремительная (гармония) и центробежная (ритм) силы. «Музыка, поднимаясь на тех же самых крыльях, парит в пространстве, чтобы соткать из прозрачного тела звуков и тонов слышимый Универсум. Точно так же вся музыкальная система находит себе выражение в солнечной системе» [26. С. 234]. Уже И. Кеплер приписывает мажор афелиям, минор – перигелиям. Различные качества, которые в музыке приписываются басу, тенору, альту и дисканту, он распределяет между различными планетами [27]. В мире планет преобладает ритм, движения этого мира – чистая мелодия; в мире комет царит гармония. Такова звучащая идеальная, консонансная картина мира Ф.В.Й. Шеллинга. Место диссонансной музыки определено реальностью, воспроизводимой средствами разных видов искусства.

К космичности прочтения памятника нас побуждает не только его центральная часть, схожая в своей геометрии с безграничным Универсумом, но и непосредственные носители астрологических смыслов – изображения двенадцати созвездий. Двенадцать созвездий – двенадцать музыкальных тонов равномерной темперации. Данное тождество дает возможность провести параллели со звучанием таких фундаментальных, макрокосмических музыкальных циклов, как «Прелюдии и фуги» И.С. Баха и Д.Д. Шостаковича. Эксперименты и поиски новых возможностей 12-тоновой цветной равномерной темперации в рамках одного музыкального произведения русского космиста А.Н. Скрябина раздвигают потенциальное звучание скульптурно-мозаичного комплекса до безграничности. В синестетическом аспекте представляет интерес музыкальный цикл К. Штокхаузена «Знаки Зодиака» (1974), являющийся одной из очевидных и конкретных музыкальных ассоциаций данного памятника. Показательно, что в Дорнахе, в антропософском центре «Знаки Зодиака» танцуют в эвритмической манере, правомерность которой не отрицает сам автор [28]. «Знаки Зодиака» представляют собой цикл, состоящий из двенадцати формул, выписанных в двух вариантах: в виде одногласной звуковысотной последовательности, в виде звуковысотного рельефа и фона, что в целом совпадает с контурными изображениями анализируемого панно «Нулевого километра». Рядом с музыкальной формулой каждого астрологического знака цикла указываются, помимо его хронологических рамок, покровительствующая ему планета и ее визуально-графический символ. Но гораздо большим аргументом глубинного, безграничного смысла этой музыки является открытость, незамкнутость формул, потенциально разворачивающихся вглубь ивширь, предполагающих чтение на архетипическом уровне межчувственных синестезий. При сравнении изображения панно и музыкальных формул с точки зрения семантики астрологических знаков в плане соответствия их психологическим типам личности прослеживается ряд общностей. Так, в музыкальной формуле «Водолея» и его мозаичном изображении можно проследить доминирование плавного, скользящего нисходящего движения, малосекундовых интонаций, пассивное мелодическое развитие с преобладанием спокойных, иногда жалобных интонаций. В мелодическом каркасе формулы «Льва» очевидны уверенные, властные октавные и квартовые восходящие и нисходящие ходы, повелительные интонации, использование устойчивых опорных тонов, что отражается в величаво потягивающейся позе изображенного на панно «Льва». Его ясный образ без доли сомнения и излишнего переживания излучает все характеристики сильной личности. S-образные мелодические линии и особенности изобразительной композиции в знаке «Рыбы», напоминающем знак бесконечности, являются опорными пунктами для появления межчувственных связей, скрытой динамики при внешнем спокойствии.

Зафиксированная автором драматургическая последовательность музыкального цикла не является законченным слепком интонационного процесса. Суть «генетического кода», ядром которого являются формулы, состоит в том, что создание законченного му-

зыкального текста принадлежит исполнителю-интерпретатору. Рост, вызревание целого совершается в каждом случае индивидуально. На достижение этой цели рассчитаны «макрокосмические» свойства формул, представляющих собой не целостные интонационные высказывания, а разомкнутые во времени и пространстве матрицы, содержащие элементы вероятности и спонтанности [8].

В результате подобного анализа образ «Нулевого километра» пополняется совершенно новыми характе-

ристиками, его элементы становятся знаками и символами, предполагающими иные аспекты интерпретаций. Данный элемент ландшафта столицы Алтайского края становится носителем энергетических импульсов, побуждающих ощущать это место и на уровне архетипов, миропонимания, и на уровне повседневности. Целостность понимания культурного ландшафта актуализирует гармонизацию в ощущениях самого человека, восприятие себя как части Универсума, понимания общих, мировых законов взаимоподдержания.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Исаченко Г.А.* Культурный ландшафт как объект дискуссии. URL: <http://kultland2003.narod.ru/3-5.html>
2. *Каганский В.Л.* Культурный ландшафт и советское обитаемое пространство : сб. ст. М. : Новое литературное обозрение, 2001.
3. *Лавренова О.А.* Семантика культурного ландшафта: от географических образов к знакам // *Философия и культура*. 2010. № 12 (36). С. 63–72.
4. *Колбовский Е.Ю.* Ландшафт в зеркале культурологии. URL: <http://kultland2003.narod.ru/3-5.html>
5. *Лосев А.Ф.* Музыка как предмет логики // *Форма. Стиль. Выражение*. М. : Мысль, 1995. С. 405–603.
6. *Раппопорт С.Х.* От художника к зрителю: Как построено и как функционирует произведение искусства. М. : Сов. художник, 1978. 237 с.
7. *Лихачев Г.Д.* Диалектика взаимодействия эстетического сознания и художественной культуры. Новосибирск : Изд-во НГАСУ, 1995. 197 с.
8. *Коляденко Н.П.* Синестетичность музыкально-художественного сознания : дис. ... д-ра искусствоведения. Новосибирск, 2006.
9. *Марков М.Л.* Интерпретативный анализ дискурса в малой группе. Тверь, 1998.
10. *Cosgrove D.* Social formation and symbolic landscape. Totova, N.Y. : Barnes&Noble, 1985.
11. *Кандинский В.В.* О духовном в искусстве. URL: <http://yanko.lib.ru/gum.html>
12. *Никитенко О.Б.* Фонологические аспекты музыкального языка : автореф. дис. ... канд искусствоведения. Л., 1987. 22 с.
13. *Курт Э.* Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. М. : Музыка, 1975. 551 с.
14. *Курт Э.* Основы линейного контрапункта: Мелодическая полифония Баха. М. : Музгиз, 1931. 302 с.
15. *Аркадьев А.* Временные структуры новоевропейской музыки: Опыт феноменологического исследования. М. : Библос, 1993. 106 с.
16. *Михайлова М.В.* Молчание как форма духовного опыта (эстетико-культурологический аспект). URL: <http://www.phil63.ru/molchanie-kak-forma-dukhovnogo-opyta>
17. *Башиляр Г.* Избранное: Поэтика пространства. М. : РОССПЭН, 2004. С. 22–23.
18. *Клеман О.* Истоки. М., 1994.
19. *Tuan Yi-Fu.* Topophilia (a study of anvironmental perception, attitudes, and values). Minneapolis, 1976.
20. *Бонфельд М.Ш.* Музыка как речь и как мышление : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 1993. 41 с.
21. *Замятин Д.Н.* Культура и пространство: Моделирование географических образов. М. : Знак, 2006.
22. *Синцов Е.В.* Доминанты психоидного бессознательного – ядро ментальности народа // *Восток и Запад: глобализация и культурная идентичность*. Казань : Изд-во Казан. ун-та, 2005.
23. *Аргуэльс Х.* Мандала. М. : Благовест, 1993. 128 с.
24. *Налимов В.В., Дрогалина Ж.А.* Реальность нереального: Вероятностная модель бессознательного. М. : Мир идей, 1995. 432 с.
25. *Шептунова И.И.* Хаос и гармония: Проблема синтеза в искусстве Индии // *Синтез в искусстве стран Азии*. М. : Наука, 1993. С. 79–99.
26. *Шеллинг Ф.В.Й.* Философия искусства. М. : Мысль, 2003. 367 с.
27. *Данилов Ю.А.* Гармония и астрология в трудах Кеплера // Ю.А. Данилов. Прекрасный мир науки. М. : Прогресс-Традиция, 2008. 383 с.
28. *Штокхаузен К.* Я с удовольствием приехал бы вновь в Москву (интервью С. Савенко) // *Музыкальная академия*. 1993. № 3. С. 51–55.

Статья представлена научной редакцией «Культурология» 21 ноября 2011 г.