

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

УДК 78.01+78.1+785

Н.П. Коляденко

МЕЖВИДОВЫЕ ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ КАК КОМПОНЕНТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТЕКСТОВ

Рассматриваются межвидовые эстетические характеристики, синтезирующие генетически родственные элементы в системе искусств. Устанавливается, что иноязыковые характеристики, несущие в «снятом виде» глубинную художественную информацию смежных искусств, способствуют более разветвленному пониманию музыкального смысла, выполняя таким образом компенсаторную функцию и позволяя расширить спектр интерпретации музыкальных текстов.

Ключевые слова: эстетические характеристики; каналы межвидовой информации; интрамузыкальная семантика; интерпретация музыкальных текстов; компоненты интерпретации.

Интерпретативные подходы в современном музыкознании все более ориентируются на герменевтическую открытость музыкальных текстов. Текст как открытое пространство смыслопорождения, сохраняя заложенные композитором интенции, вместе с тем, «вбирает» в себя новые историко-культурные реалии, исполнительские трактовки, исследовательские ракурсы. Разумеется, «раздвижение границ» интерпретируемого текста не должно выходить за пределы «горизонтов смысла» (Г. Гадамер), в чуждые авторскому замыслу сферы. В этом процессе, как можно утверждать, функцию своеобразного «фильтра текста» (М. Арановский) выполняет интрамузыкальная семантика. Пределы произвольным истолкованиям задает внутренний смысловой «код», формируемый музыкально-языковыми средствами, жанровыми, композиционными, драматургическими параметрами музыкальных текстов.

Приблизиться к пониманию интрамузыкальной семантики можно разными способами. В частности, такая задача решается с помощью феноменологического (Л. Акопян, Захаров), архетипического (В. Апрелева) подходов. В работах автора статьи разрабатывается синестетический подход, основанный на привлечении к восприятию текста психологического механизма межчувственных ассоциаций, позволяющих воссоздать «живую связь» его элементов [1].

Вместе с тем музыкальный текст может, не выходя за пределы системы искусств, в другие области духовной деятельности, и не теряя имманентно музыкальных свойств, обогатиться энергией родственных ему импульсов от смежных искусств. Такие импульсы, идущие не только от временных искусств (театра, кино, художественной литературы), но и от пространственных (живописи, скульптуры, архитектуры), достаточно активно прослеживаются музыковедами. Рассматривается взаимодействие музыки со смежными видами художественного опыта на уровне сюжетов, мотивов, методов композиции, жанров. Как полагаем, новый поворот в исследовании обозначенной проблемы может дать обращение к *межвидовым эстетическим характеристикам*.

Следует отметить, что до сих пор проблема комплексного применения в интерпретации музыкальных

текстов межвидовых характеристик не становилась предметом исследования. В трудах по эстетике существуют попытки обозначить формы упорядочения межвидового опыта, отталкиваясь от их источников – отдельных искусств. Эти формы, по мнению Ю. Борева, «способствуют установлению видовых характеристик в “иноприродном” языковом материале, или в “снятом виде”» [1. С. 220]. Они получили разные наименования. В некоторых случаях они именуются «всеобщими эстетическими категориями» (Г. Гачев), к которым исследователь относит пластику, осязательность, зримость [1. С. 220]. Т. Дадянова, рассматривая пластичность и живописность, также считает их категориями эстетики [2]¹.

Б. Галеев называет следующие распространенные эстетические определения, указывающие на результаты взаимодействия искусств: «архитектурность» Баха, «литературность» передвижников, «музыкальность» Верлена и Бальмонта, «кинематографичность» Пушкина, «поэтичность» Чайковского, «живописность» Дебюсси [1. С. 220]. И. Тасалов обозначает подобные «собираательные понятия» как «типологические формы чувственности». Он правомерно относит их не к формам произведений искусства, а к формам художественного сознания, поскольку сами по себе они «не обладают законченной оформленностью» [Там же]. М. Каган выделяет такие межвидовые характеристики, как «живописность, не являющуюся привилегией живописи», и «архитектоничность, не принадлежащую архитектуре» [1. С. 220]. Обобщая предложенные определения, считаем целесообразным именовать указанные формы интеграции видов искусства межвидовыми эстетическими характеристиками.

Межвидовые понятия должны быть достаточно гибкими, подвижными, иметь открытые «ниши» для того, чтобы служить своеобразными средоточиями интеграционных процессов в системе искусств. Синтезируя генетически родственные элементы в разных сферах художественного опыта, они призваны запечатлевать общий информационный код, фиксировать суммарную информацию отдельных искусств.

Отметим, что проблема осмысления единого информационного кода, имеющего «выходы» в сферы

разных художественных языков, давно занимала исследователей. Такой связующий центр осмысливался как «общее чувство», «общий знаменатель» (В. Гропиус), «общий эмоциональный знак» (Т. Рибо, Л. Выготский), «общий композиционный ключ» (С. Эйзенштейн). Смысл подобных понятий в любом случае сводился к тому, что отдельные искусства, различающиеся своими материально-языковыми свойствами, содержат универсальные качества на уровне глубинных структур. Такие качества достаточно эффективно исследуются как формообразующие универсалии в искусстве (см. работы Л. Фрейверт). К ним, в частности, относят ритм, симметрию, тождество и контраст и другие признаки художественных текстов.

Особенность же предлагаемого подхода состоит в том, что в этом случае предметом осмысления становятся не сами универсальные формообразующие принципы, а *пути, каналы*, по которым осуществляется движение межвидовой информации. В данном случае считаем возможным внести коррективы в известное выражение: «искусства – сообщающиеся сосуды» и полагать, что такими сообщающимися сосудами, пронизывающими внутреннюю, глубинную структуру, не связанную с конкретно-чувственным языковым материалом отдельных искусств, являются межвидовые эстетические характеристики.

Поскольку задача статьи – рассмотреть роль межвидовых признаков в интерпретации музыкальных текстов, закономерно, что в данном случае не может идти речь о такой характеристике, как *музыкальность*, присутствующая в других видах художественного опыта. Отметим только, что в осмыслении смежных с музыкой искусств активно исследуется музыкальность как неакустический, эстетический феномен (работы Е. Азначеевой, Б. Кац, Л. Гервер, Н. Коляденко). Существует давняя традиция, восходящая к пифагорейской «музыке сфер» и особенно отчетливо проявившаяся в романтико-символистской концепции панмузыкальности, для которой характерна трактовка музыки как «корня и алгебраической формулы всех искусств» (Г. Клейст). Добавим, что в русле образованного музыкальностью межвидового интегрального канала в смежных искусствах «прижились» такие музыкальные понятия, как «мотив», «интонация», «словесная инструментовка», «звучание краски», «сонатная форма», «полифония», «симфонизм».

Для осмысления же музыкальных текстов актуальность приобретают иноязыковые характеристики, несущие в «снятом виде» художественную информацию смежных искусств, способную достичь уровня «общего чувства» или глубинной структуры и затем, соединившись с музыкальным материалом, расширить спектр возможных интерпретаций.

Из межвидовых характеристик, применяемых в музыкознании, наиболее востребованными оказались *театральность* и *кинематографичность*.

Специфика театральности как проявления внемузыкального начала в музыке наиболее полно раскрыта в работе Т. Курышевой. Трактуя вслед за В. Конен

театральность как особый тип художественного мышления и сравнивая ее с литературностью, исследователь подчеркивает, что важнейшей чертой театральности является не внимание к логической связности этапов развертывания образной идеи в причинно-следственных связях, а передача внешних свойств явления, показ множественности зрелищных деталей, из которых возникает многоплановая картина целого [3. С. 59–60]. Особенно значимым в трактовке театральности становится то, что она связывается преимущественно с искусством представления, обнаруживаемым в музыке. Музыка переживания, «настроения» непременно воплощает лирическое начало, субъективное, индивидуализированное авторское самовыражение, поэтому, как верно указывает Т. Курышева, вся сфера медитации является антиподом театральности [Там же. С. 56]. В искусстве же представления композитор как театральный режиссер запечатлевает в музыкальных образах и броско театрально показывает многообразные проявления жизни, представляя возможность слушателю соединить их в цельную картину. Поэтому наиболее ярко театральность демонстрирует себя в тех случаях, когда в музыке господствует триединство зрелищности, игрового начала и режиссуры, организующей целое [Там же. С. 63].

Заметим, что театральность в таком понимании может быть установлена не только в синтетических художественных текстах (опере, балете), но и инструментальных жанрах (концерте, симфонии), причем не исчерпывается «инструментальным театром» с его внешним зрелищным началом, но обнаруживается в таких приемах, как портретная персонификация музыкальных звучаний, масочность, вызывающая гротесковый эффект (например, образы-маски в балетах Стравинского). В любых проявлениях театральность, не нарушая имманентно музыкальную логику, компенсирует отвлеченность и невещественность музыкальных образов «сценической чувственной наглядностью игры», характерной, по Гегелю, для искусства театра.

С театральностью пересекается такая межвидовая характеристика, как *кинематографичность*. Основой для установления той области общего информационного кода, где взаимодействуют музыкальное и кинематографическое мышление, как известно, стала теория и практика звукозрительного монтажа или вертикального контрапункта С. Эйзенштейна. Интегрируя визуальные и звуковые элементы, режиссер выстраивал логику киноизображения в своих фильмах и анализировал их, применяя законы музыкальной композиции и музыкально-тематического развития. Соответственно в музыкальное искусство эпохи кинематографа стало проникать кинематографическое мышление². Частичное сходство применяемых в музыке кинематографических приемов с театральными состоит в предпочтении способов, удаляющихся от жизнеподобия в сферу условности. Так же как театральность основана на преобладании искусства представления над переживанием, кинематографичность, в первую очередь, предполагает опору

на свойства монтажного кинематографа. В сравнении с реалистическим жизнеподобием в кинематографе, преодолевающим монтажные «стыки», монтажность как технический прием склейки кадров превращается в основу особого направления, именуемого монтажным, интеллектуальным, авторским, условным кинематографом.

Именно в таком понимании монтажность становится основополагающим признаком межвидовой характеристики кинематографичности. С театральностью ее роднит преобладание логики показа над логикой авторского осмысления событий в сюжетной последовательности. Но в отличие от броской зрелищности и игровой стихии театральности, кинематографичность, опирающаяся на монтажность, выступает как «выстраивание мысли кадрами и композиционными ходами» [4. С. 266], т.е. показ целого дискретными монтажными фрагментами. Поэтому, так же как в киноискусстве, монтажность становится основным приемом напряженно-психологического интеллектуального кинематографа А. Тарковского, А. Сокурова, К. Муратовой, так и в музыке ее выявляют не только в относящихся к искусству представления ранних балетах Стравинского или операх Прокофьева. В симфониях Шостаковича, различных инструментальных жанрах Р. Щедрина кинематографическая монтажность проявляет себя в расчленении звуковой материи на крупные и общие планы, в сочетании горизонтального, вертикального и параллельного монтажа, в сопоставлении монтажных единиц – «кадров» посредством стыка и наплыва. Апелляция к кинематографичности позволяет вскрыть изменения в процессе музыкального мышления композиторов XX в., передать в адекватной понятийной форме способность современных композиторов к лаконичному и концентрированному выражению сложнейших эмоциональных, мыслительных процессов и философских концепций.

Обращаясь к характеристике театральности, мы привели ее сопоставление с *литературностью*. Следует, однако, подчеркнуть, что под литературностью как искусством слова в данном случае подразумевалась прозаичность, которая существенно отличается от другой его составляющей – поэтичности. Поэтому когда речь идет о логически последовательном изложении мысли, о событийности, сюжетности, об осмыслении событий в причинно-следственных связях, имеется в виду, конечно, прозаический род литературы. И межвидовая характеристика «литературность», применяемая, к примеру, в отношении искусства художников-передвижников или речитативных опер Даргомыжского, содержит указания на прозаические жанры – роман, повесть и др. Известно, что литературная сюжетность оказала влияние на переосмысление многих жанров в романтическую эпоху, характеризующихся стремлением к синтезу искусств (программная 5-частная Фантастическая симфония Г. Берлиоза, симфонические поэмы Листа, баллады Шопена). Необратимость литературного развертывания сюжета (проза (*prosus*) – идущий прямо вперед, не возвращающийся) в XX в. инициировала возникновение открытых «неклассических» музыкальных

композиций, лишенных необходимой для классикоромантического формообразования репризности³. Когда же в осмыслении музыкального произведения применяется термин «поэтичность», имеется в виду не сюжетность или событийность, а сходный с музыкальностью континуальный процесс невербального становления образа⁴.

В завершение статьи кратко охарактеризуем еще одну пару межвидовых эстетических характеристик – *живописность* и *пластичность*. Г. Вельфлин считал, что пластичность и живописность – это два ведущих основания художественного творчества. Известно, что оба принципа относятся к визуальному мышлению, следовательно, в системе искусств они прокладывают пути визуализации художественных образов, принадлежащих к иным модальностям, в частности звуковой. Однако каналы проникновения в музыку визуальной информации связаны со спецификой конкретного вида изобразительного искусства, посылающего музыке свои импульсы.

Живописность в первую очередь ассоциируется с искусством живописи, а не графики или скульптуры. Поэтому ее основным выразительным средством являются не линия и форма, а краска, колорит. «В рисунке или картине, которые мы называем живописными, линия как таковая должна отсутствовать, а ее функции выполняет контраст между светлым и темным, при этом граница контрастирующих поверхностей является смягченной и размытой» [6. С. 306].

Свет, цвет, рефлекс становятся в живописи самоценными, отделяются от предметности. Это качество живописности стало значимым в эпоху романтизма и, особенно, импрессионизма, когда все виды искусства стремились к выражению музыкального беспредметного, бестелесного, духовно-энергетического начала, развоплощению образов. Возникновение же в начале XX в. беспредметной живописи создало прочную платформу для взаимодействия живописности и музыкальности, поскольку ее теоретик В. Кандинский связал музыку и живопись, обосновав их родство и синестетически осмыслив феномен «звучания краски».

В интерпретации музыкальных текстов благодаря синестезии – межчувственной ассоциации – складывается образный комплекс, способствующий осмыслению неявленных в звуке живописных качеств. В первую очередь живописность наблюдается на сонорно-фоническом уровне музыкальных текстов. Так, качества светлоты-отемненности, прозрачности-насыщенности, яркости-блеклости цвета, создаваемые колеблющимися изменениями регистра, динамики, артикуляции, фактуры, вызывают импрессионистические эффекты слияния образа с атмосферой, недифференцированности рельефа и фона, возникновение фонового тематизма. На композиционном же уровне живописность прослеживается в превращении музыкального времени в подобие структуры живописного полотна. Этому способствуют такие приемы, как уподобление рондальных композиций замкнутым сферическим формам, в которых путем неоднократного возвращения исходного образного состояния оно укрупняется и

отчетливо выявляется игра светотени во взаимодействии объекта и окружающей среды (см. описание указанного приема в пьесе Равеля «Лодка в океане» [Там же. С. 310]).

В неклассическом же звуковом пространстве XX в. влияние живописной пространственности привело к превращению музыкальной композиции, по выражению Д. Лигети, в «омут, где загустело время» («Атмосферы», «Разветвления»).

В сравнении с живописностью, *пластичность* генетически связана с другим изобразительным искусством – скульптурой. Поскольку лежащее в основе этого термина понятие произошло от греческого слова *plastikos* – «годный для лепки, податливый», под пластичностью следует понимать в первую очередь объемность, выпуклость, отчетливую выразительность формы, т.е. признаки, относящиеся к искусству ваяния¹. В отличие от живописности пластичность придает художественным образам телесный, вещественный характер, создает сгущение и уплотнение текучести и образует участки рельефных статичных образов. Т. Даданова определяет пластичность как «прерывность, осязаемость, конечность, оформленность, завершенность, охватность» в сравнении с живописностью как «непрерывностью, бесконечностью, сплошностью, чистой длительностью, незавершенностью, безмерностью, неохватностью» [2. С. 14].

Пластичность связана с выразительностью форм безотносительно к цвету. Она актуальна при интерпретации тех музыкальных образов, которые можно ассоциировать со скульптурно-объемными изображениями. Музыкальный образ в данном случае, не теряя своей невербальной и беспредметной природы, предстает на краткие мгновения как «застывший», воплощая собой скульптурную неподвижность, олицетворяя единство в музыкальном процессе динамики и статики. При этом в сравнении с живописностью пластичность преимущественно опирается не на оптические, цвето-световые, колористические признаки, а на пространственные, жестово-кинетические, мускульные скульптурные прообразы. Поэтому критерием для определения пластичности, с точки зрения интрамузыкальной семантики музыкального текста, становится сочетание различных

планов музыкального пространства (переднего, ближнего и заднего, удаленного). Важность приобретает наличие в музыкальном пространстве отчетливого, рельефного образа, обладающего единством тембровой окраски тематизма, что сопоставимо с монохромностью скульптуры. Значимыми становятся объемность, выпуклость, «скульптурность» «звукового тела», реализуемая посредством прорастания фигуры из фона, автономность, обособленность пластического образа в музыкальном пространстве, его гравитационная плотность и объемность.

С помощью таких признаков пластичности возможна интерпретация многих музыкальных произведений с афишированными авторами программными скульптурными прообразами. В частности, пластичность музыкальных образов позволяет передать эффект восприятия барельефа с изображением скульптурной группы танцовщиц на фрагменте греческого храма в прелюдии Дебюсси «Дельфийские танцовщицы» или передать характерные свойства техники ваяния в пьесе «Роден» из «Трех граций» Слонимского [7].

Добавим, что помимо рассмотренных межвидовых характеристик, в интерпретации музыкальных текстов оказывается эффективным привлечение таких обобщающих понятий, как архитектурность, графичность, хореографичность. В целом применение в музыковедении эстетических характеристик показывает, что музыкальный текст открыт всем импульсам, поступающим от смежных искусств через «сообщающиеся сосуды» – каналы межвидовой информации. В то же время, в отличие от привлечения прямолинейной программности, вносящей в музыкальную образность чуждую ее специфике внемзыкальную информационную конкретность и предметность, межвидовые характеристики способствуют проникновению в музыкальный текст родственных импульсов от смежных искусств, пропущенному сквозь фильтры интрамузыкальной семантики. Таким образом, межвидовые характеристики становятся органичным компонентом интерпретации музыкальных текстов, выполняющим компенсаторную функцию и способствующим более объемному и разветвленному пониманию музыкального смысла.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Следует признать, что в строгом смысле указанные понятия не являются эстетическими категориями.

² Добавим, что кинематографичность обнаруживают и в литературных произведениях: в частности, стиль Э. Хемингуэя нередко называют кинематографическим.

³ Этот процесс описывает Т. Манн в высказывании композитора Адриана Леверкюна из «Доктора Фаустуса»: «Мне хотелось написать не сонату, а роман: это так, как будто тебя постоянно увлекает во все новые сферы».

⁴ См. о межвидовой характеристике поэтичности [5].

⁵ Подчеркнем, что такая трактовка не совпадает с несколько иным пониманием пластичности как выражающейся в жестах и движениях сценической пластики актера в театре.

ЛИТЕРАТУРА

1. Коляденко Н.П. Синестетичность музыкально-художественного сознания: На материале искусства XX века. Новосибирск : Новосиб. гос. консерватория, 2005. 359 с.
2. Даданова Т.В. Пластичность и живописность как категории эстетики : автореф. дис. ... д-ра филос. наук. М., 1997. 48 с.
3. Курьшова Т.А. Театральность и музыка. М. : Сов. композитор, 1984. 200 с.
4. Эйзенштейн С.М. Вертикальный монтаж // Избр. произв. : в 6 т. М. : Искусство, 1964. Т. 2. С. 189–269.
5. Коляденко Н.П., Шапошников И.А. Программность и поэтичность в романтической музыке // Музыкальная академия. 2015. Вып. 2 (в печати).
6. Ставская К.В. Визуально-живописное начало в композиции произведений М. Равеля // Галеевские чтения : материалы междунар. науч.-практ. конф. «Прометей – 2010». Казань : КГТУ им. А.Н. Туполева, 2010. С. 305–312.

Статья представлена научной редакцией «Культурология» 24 сентября 2015 г.

INTER-SORT AESTHETIC CHARACTERISTICS AS A COMPONENT OF MUSICAL TEXTS INTERPRETATION

Tomsk State University Journal, 2015, 400, 116–120. DOI: 10.17223/15617793/400/19

Kolyadenko Nina P. Glinka Novosibirsk State Conservatory (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: ivananastasiia@gmail.com

Keywords: aesthetic characteristics; channels of inter-specific information; intra-music semantics; musical texts interpretation; components of interpretation.

The article discusses inter-sort aesthetic characteristics as a component of musical texts interpretation. In contrast to the interaction of arts on the subject or motives level that refer to the external, extra-music semantics, it allows to use inter-sort aesthetic characteristics for closer understanding of the intra-music semantics of musical texts. Inter-sort aesthetic characteristics are the focus of the integration processes in the arts. Synthesizing genetically related elements in various fields of artistic experience, they imprint a general information code, and fix the summary information of individual arts. They form the channels through which the traffic of inter-sort information moves, and which are "communicating containers", penetrating the deep structure which is not associated with a sensual language material of specific arts. The paper shows that of the inter-sort characteristics used in musicology, the most studied are the theatrical and cinematic characteristics. It is emphasized that "theatricality", which brings an element of musical entertainment imagery into music, is not confined to "instrumental theater". In all its manifestations, it compensates an abstraction and immateriality of musical images by the "scenic sensual clarity of the game" (Hegel). Cinematicity, based on montage, as opposed to a game element of theatricality, is "building of thought frames and compositional moves" (Eisenstein) in music, that is, showing the whole through discrete fragments. Cinematicity allows to discover changes in musical thinking of composers of the twentieth century, and brings the contemporary composers' ability to transfer a concise and concentrated expression of complex emotional, mental processes. The article interprets the literary features, which differentiate between a prosaic story and a poetic continuity, the latter being close to musicality. The article shows the difference between visual picturesqueness and plasticity. It is emphasized that the creation of chiaroscuro effects as a picturesque quality is associated with musical disembodiment of images, which became significant in Romanticism and Impressionism. In comparison with picturesqueness, plasticity is referred to as, primarily, the volume, convexity, distinct expression of a form, features related to the art of sculpture. Inter-sort plasticity characteristic is primarily based on spatial, gesture-kinetic, muscular sculpture prototypes rather than on optical, color, light and coloristic characteristics. It becomes relevant when interpreting musical images associated with sculpture dimensional images. It is established that foreign language characteristics (for example, from poetry), which carry profound artistic information of related arts, contribute to a more developed understanding of musical meaning, and perform a compensatory function which expands the interpretation of musical texts.

REFERENCES

1. Kolyadenko, N.P. (2005) *Sinestetichnost' muzykal'no-khudozhestvennogo soznaniya: Na materiale iskusstva XX veka* [Synesthetics of musical and artistic consciousness: On a material of art of the twentieth century]. Novosibirsk: Novosibirsk State Conservatory.
2. Dadianova, T.V. (1997) *Plastichnost' i zhivopisnost' kak kategorii estetiki* [Plasticity and picturesqueness as a category of aesthetics]. Abstract of Philosophy Dr. Diss. Moscow.
3. Kuryshcheva, T.A. (1984) *Teatral'nost' i muzyka* [Theatricality and music]. Moscow: Sovetskiy kompozitor.
4. Eyzenshteyn, S.M. (1964) *Vertikal'nyy montazh* [Vertical montage]. In: Yutkevich, S.I. (ed.) *Izbr. proizv.: v 6 t.* [Selected works: in 6 v.]. V. 2. Moscow: Iskusstvo.
5. Kolyadenko, N.P. & Shaposhnikov, I.A. (2015) *Programmnost' i poetichnost' v romanticheskoy muzyke* [Program and poetry in the romantic music]. *Muzykal'naya akademiya*. 2 (in print).
6. Stavskaya, K.V. (2010) [Vizual-picturesque beginning of the composition works of M. Ravel]. *Galeevskie chteniya* [Galeev Readings]. Proceedings of international scientific and practical conference Prometheus-2010. Kazan: KSTU. pp. 305–312. (In Russian).
7. Kolyadenko, N.P. & Shmel'kova, A.V. (2013) *Plastichnost' kak obshcheesteticheskoe i muzykal'noe yavlenie* [Plasticity as a general aesthetic and musical phenomenon]. *Vestnik muzykal'noy nauki*. 2. pp. 5–11.

Received: 24 September 2015