Губанов Олег Александрович

ОБРАЗ ДРУГОГО АВТОРА В МУЗЫКЕ

В статье предлагается оригинальный взгляд на эстетическую категорию художественного образа, трактуемого как неподобное подобие, создающее ауру объекта и обнаруживающее в нём скрытые выразительные ресурсы и содержательные пласты. Вводится и разрабатывается понятие "образ Другого автора", понимаемое как дислоцированное тождество в воссоздании черт иного художника в собственном произведении автора и позволяющее в искусствоведческом анализе избежать стереотипа интерпретации данного феномена как стилизации-подражания. Положения статьи верифицируются на материале музыки Р. Шумана и Н. А. Римского-Корсакова.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2013/3-1/14.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2013. № 3 (29): в 2-х ч. Ч. I. С. 57-60. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2013/3-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

Городская культурная система функционирует в двух аспектах: как единое социокультурное пространство и как комплекс локальных социокультурных систем [8, с. 14]. Среда малых улиц наполнена диалектикой близкого и далекого, «невидимой» инфраструктурой городской жизни [Там же, с. 19]. Социальная и личностная история, культурная география города во многом создается и бытует именно в локальных пространствах, из которых складывается общая пространственная и темпоральная цельность. Именно к таким многозначным культурным пространствам относятся малые улицы в исторических городах.

Список литературы

1. **Батюта Е. М.** Особенности формирования архитектурного облика исторических улиц Нижнего Новгорода: дисс. … канд. архит. Нижний Новгород, 2004. 157 с.
2. **Большой словарь синонимов и антонимов русского языка.** М.: Дом Славянской книги, 2011. 896 с.
3. **Даль В. И.** Толковый словарь русского языка. Современная версия. М.: ЭКСМО, 2006. 736 с.
4. **Косицкий Я. В.** Архитектурно-планировочное развитие городов: учеб. пособие. М.: Архитектура-С, 2005. 648 с.
5. **Ничипоров Б. В.** Введение в христианскую психологию: размышления священника-психолога. М.: Школа-Пресс, 1994. 192 с.
6. **Ожегов С. И., Шведова Н. Ю.** Толковый словарь русского языка. М.: АЗЪ, 1995. 928 с.
7. **Сааков В. В.** Анализ непрерывности и процессуальности среды (теоретическое обеспечение исследования средообразования): автореф. дисс. … канд. культурологии / Рос. ин-т культурологии. М., 1999. 21 с.
8. **Скрипачева И. А.** Современный город как культурная система: автореф. дисс. … докт. культурологии. Киров: Изд-во ВятГГУ, 2010. 45 с.
9. **Словарь архитекторов и мастеров строительного дела Москвы XV – середины XVIII века.** М.: ЛКИ, 2008. 784 с.

SMALL STREETS EXISTENCE FEATURES IN RUSSIA HISTORIC CITIES

Gol'din Pavel Zinov'evich
Moscow
grado-sreda@inbox.ru

The author describes the unique and typical features of small streets, basing on statistical analysis shows that small streets are prevalent in the street network of the Russian historic cities, tells that the toponymy of small streets is a significant culturological resource, and concludes that small streets occupy an intermediate niche in the city cultural system.

Key words and phrases: small streets; street network; ratio of main and small streets; settlements; cultural system; social-cultural space.

УДК 7
Искусствоведение

В статье предлагается оригинальный взгляд на эстетическую категорию художественного образа, трактуемого как неподобное подобие, создающее ауру объекта и обнаруживающее в нём скрытые выразительные ресурсы и содержательные пласты. Вводится и разрабатывается понятие «образ Другого автора», понимаемое как дислоцированное тождество в воссоздании черт иного художника в собственном произведении автора и позволяющее в искусствоведческом анализе избежать стереотипа интерпретации данного феномена как стилизации-подражания. Положения статьи верифицируются на материале музыки Р. Шумана и Н. А. Римского-Корсакова.

Ключевые слова и фразы: художественный образ; символ; образ Другого автора; эстетический анализ; семиотика музыки; стилизация.

Губанов Олег Александрович
Владимирский государственный университет им. А. Г. и Н. Г. Столетовых
gubanov89@yandex.ru

ОБРАЗ ДРУГОГО АВТОРА В МУЗЫКЕ©

Художественный образ – сущностная основа классического искусства. Воплощение объекта в художественном образе, восприятие художественного образа – это предметы пристального изучения эстетики. Дефиниция художественного образа всегда связывается с инстанциями, не поддающимися адекватной вербальной дескрипции на формально-логическом уровне: божественность, трансцендентальность (выхождение субъекта, сознания за собственные пределы), озарение, универсальная плерома бытия и т.д. (см., например, определение художественного образа в учебнике по эстетике В. В. Бычкова [3, с. 268]).

© Губанов О. А., 2013

То есть раскрытие термина «художественный образ» наталкивается на непреодолимые противоречия, так как не отвечает принципу научной верификации. Художественный образ предполагает мистически-отрешённое и иррациональное погружение в себя, возносит субъекта восприятия в некий виртуальный, искусственно-моделируемый автором и интерпретаторами мир. Категория художественного образа в эстетике объясняется с помощью постулатов об идеальной реальности и возможности постижения истины бытия как присутствия – присутствия красоты.

Что же представляет собой художественный образ? Репрезентативный художественный образ всегда выступает как деконструкция объекта. Деконструкция объекта связана с выявлением его скрытых смыслов, ресурсов, исследованием и интерпретацией семантических граней. Деконструкция объекта – это смещение его в иную плоскость, в которой рассеивается самотождественность объекта. Художественный образ в той степени становится образом, в которой перестаёт быть идентичным объекту, постольку – поскольку является иллюзией. Исток этого утверждения можно обнаружить в эстетической концепции Ж. Бодрийяра, который считал, что искусство не имеет ничего общего с воспроизводством реальности, оно сродни тому, что изменяет реальность, искусство — это власть иллюзии [2, с. 77]. Подобие художественного образа объекту – всегда неподобное подобие, не стремящееся к точности воспроизведения объекта. Художественный образ никогда не должен стремиться к сходству с объектом.

Художественный образ – это *impression*, это созданная специальными аудио, визуальными, вербальными и/или иными средствами деформированная копия объекта в соответствии с семиотической, содержательной спецификой вида искусства. Художественный образ – это в*и*дение объекта. Художественный образ наделяет объект магическими свойствами, создаёт ауру объекта, придаёт ему черты безвременного, делает объект соблазнительным для восприятия реципиента. Если символ раскрывается через объект, то есть трансцендентен ему, то образ раскрывается в объекте, имманентен ему. В акте эстетического восприятия образ модулирует в символ, символ надстраивается над образом, грани образа и символа становятся зыбкими, взаимопроницаемыми.

Возможно ли воплощение художественного образа в музыке? Если иметь в виду иконические образы, то музыка является без*о*бразным искусством в той мере, в которой она лишена денотативных значений. Но, ни на что не указывая, музыка в то же время всегда на что-то указывает. Ясно, что музыка – нечто большее, чем звуковое отображение эмоций (традиция такого истолкования сильна с античности), чем движение воли (А. Шопенгауэр), чем игра чистых форм (И. Кант). В музыке имеют место художественные образы, но они не всегда являются референтами некоего реального субъекта, события или природной стихии. Во всяком случае, этими означающими не исчерпывается содержание музыки. Любые попытки вербального описания художественных образов музыки всегда приводят к мысли о невозможности и несостоятельности этой операции. Всегда происходит вредная редукция к примитивным смыслам, к чуждым дискурсам. Словесный язык выступает от имени идентичности понятий, но содержание музыки остаётся по ту сторону этих понятий, по ту сторону своего отражения, оно как бы ускользает в речевом акте. Эта мысль принадлежит Ж. Батаю. Французский философ считает невозможным адекватное выражение с помощью языка некоторых переживаний. По мнению Ж. Батая, передаётся всегда нечто иное, так как язык образован из предложений, выступающих от имени идентичностей. Понятийный язык задаёт идентичность существования с бытием, приводит к замкнутому существованию. Он искажает бытие как убегающее от всякого существования [1].

Если бы можно было вербализовать музыкальные образы, то музыка стала бы литературой (поэзией?), а не музыкой. Полностью достоверным можно считать лишь синтаксический анализ, включающий некоторые прагматические элементы. Выявление композиционного плана произведения, разбор всех выразительных элементов музыкальной ткани предполагают также исследование их воздействия на воспринимающего, выявление факторов аутентичного постижения произведения как художественной целостности реципиентом. Семантический анализ оказывается возможным и в какой-то степени релевантным подлинному содержанию музыки лишь в тесной связи с синтактикой (подробнее о музыкальной семантике см. труды В. Н. Холоповой и Л. Н. Шаймухаметовой [4; 5]). Например, тема креста – визуально-синтаксический символ, имеющий вполне определённое значение. В то же время тема креста – это художественный образ распятия Христа, где малосекундовые интонации страдания (lamento) отделены друг от друга горестной уменьшенной квартой. Образы в музыке часто сращиваются с символами, взаимодополняют друг друга.

Художественные образы возникают на ультрамузыкальном уровне. Скажем, при прослушивании программной музыки в сознании появляются визуальные образы. Благодаря мастерскому звукоподражанию и способности музыки создавать аудио-иллюзии, вербально-визуальный контекст становится неотделимым от звуков, превращается в часть ультрамузыки. Встраивание музыки в более широкий синтетически-синкретический арт-контекст имеет место в театре, опере и т.д. В музыкальных клипах многоуровневый художественный (в некотором смысле) образ исполнителя создаётся с помощью аудио-вербально-визуальных параметров, масс-медиа-облика – имиджа.

Весьма интересным, перспективным представляется эстетико-музыковедческое исследование образа Другого автора. Образ Другого автора – это не коллаж, не подражание и не стилизация. Воссоздание образа Другого автора предполагает возникновение эмпатического резонанса – вчувствования в образ, обнаружение мировоззренческой, эйдетической общности. Передавать образ Другого автора – значит сочинять так, чтобы, оставаясь собой, становиться в то же время Другим. Образ Другого автора есть бесконечное приближение к Другому, которое не стремится стать Другим, но желает оставаться подобием. Следование за синтаксическими особенностями музыки Другого автора ещё не создаёт образа, но лишь его структурный симулякр.

Примером образа Другого автора может выступить пьеса «Ф. Шопен» из «Карнавала» Р. Шумана. По инерции мышления можно было бы назвать эту пьесу стилизацией под ноктюрны Ф. Шопена. Но Р. Шуман виртуозно встраивает свою как-бы-стилизацию в контекст «Карнавала»: интонационно, фактурно и по настроению пьеса «Ф. Шопен» не противоречит общему духу музыки фортепианного цикла, не выбивается из неё. В пьесе имеется и общий для всех частей «Карнавала» лейтмотив *Ashc*. Сам Ф. Шопен никогда бы не написал именно такой музыки. Р. Шуман ничего не заимствует у Ф. Шопена: ни тип фигураций, ни конкретные интонации. На формальном уровне создаётся именно подобие в самом общем смысле. Пьеса Р. Шумана «Ф. Шопен» мимолётная и обострённо-лаконичная в отличие от архитектонически выстроенных и законченных шопеновских ноктюрнов. Пьеса Р. Шумана становится самостоятельным художественным произведением постольку, поскольку не копирует стиль Ф. Шопена. Поэтичность Эвсебия и душевная взволнованность Флорестана органично сочетаются в этой сдержанно-порывистой, меланхолично-холеричной музыке. Слышно, что пьеса «Ф. Шопен» принадлежит перу Р. Шумана. Р. Шуман никогда не стал бы создавать симулякра-подражания, даже филистимлян он сумел изысканно обыграть, создать соответствующий контекст, в котором пошлость становится художественным приемом. С таким же успехом в «стилизацию под Ф. Шопена» можно записать и «Утешение» № 3 (Des-dur) Ф. Листа.

Итак, пьеса Р. Шумана «Ф. Шопен» – это образ Другого автора, созданный с использованием арсенала собственных, найденных, а не заимствованных выразительных средств, приёмов. Это относится и к другой пьесе из «Карнавала» – «Паганини», где фортепиано иронично имитирует стремительные скрипичные октавные скачки и даже пытается извлечь флажолет.

Подражать, не подражая – особое искусство, и даже у выдающихся композиторов не всегда получается создать аутентичный художественный образ Другого автора. Так, в опере Н. А. Римского-Корсакова «Моцарт и Сальери» в первой картине В. А. Моцарт исполняет для А. Сальери свою новую пьесу. Н. А. Римский-Корсаков решил не использовать цитат из музыки В. А. Моцарта и самостоятельно сочинил пьесу-стилизацию. Но в получившейся пьесе, на наш взгляд, совершенно отсутствует образ В. А. Моцарта. Ведь В. А. Моцарт всегда ассоциируется с неземной красотой, идеальной пропорциональностью частей формы, мелодико-гармонической изобретательностью. Перечислять достоинства музыки В. А. Моцарта можно бесконечно, а вот обнаружить в ней недостатки не удастся. Нельзя переставить ни одной нотки так, чтобы не разрушить целостность произведения!

Стилизация под В. А. Моцарта Н. А. Римского-Корсакова – иное. Это весьма посредственная в художественном отношении пьеса. Она отличается эклектизмом и включает в себя преимущественно расхожие интонации и общие формы движения, не содержит ни одного оригинального, креативного мотивного зерна. Стилизация Н. А. Римского-Корсакова – это грубо-поверхностное следование нормам классицизма и фантазийного барокко (пост-барокко), тогда как гений В. А. Моцарта, напротив, – преодоление этих норм. Причудливость и разорванность формы стилизации обнаруживают некоторую близость сонатам К. Ф. Э. Баха, но лишены их одухотворённости и гениальной «изломанности». Части контрастно-составной формы стилизации Н. А. Римского-Корсакова совершенно не сочетаются между собой, создаётся впечатление бесформенности, хаотичного нагромождения материала. Контрастно-составная форма у В. А. Моцарта встречается, скажем, в фортепианной фантазии *d-moll*, но там все переходы оправданны и убедительны, фантазия оставляет впечатление абсолютной художественно-эстетической целостности.

Помимо неорганичной взаимосвязи частей в стилизации Н. А. Римского-Корсакова негативными элементами являются причудливая гармония и невыверенный, спонтанный тональный план, дополнительно разрыхляющий музыку. Обращает внимание обилие секвенций в первой части цикла (в таком виде совершенно не характерных для В. А. Моцарта), которые плохо сочетаются с начальными фразами. Стилизация Н. А. Римского-Корсакова сущностно противоположна музыке В. А. Моцарта, представляет собой симулякр «Сонаты-фантазии до-минор» и следов других сочинений. Образ Другого автора – В. А. Моцарта – не удался.

Величие Н. А. Римского-Корсакова в другом – в умении передать музыкальными средствами колорит русских сказок и природы, мастерски инструментовать новаторскую в гармоническом отношении музыку. Но, как видно, создание образа Другого автора предполагает наличие у автора иной способности – способности вживаться в образ Другого, не выходя за пределы собственного «я», не присваивая ничего Другого, обнаружить в себе это Другое.

Предложенное понятие – «образ Другого автора» – можно верифицировать и на ином эмпирическом материале, не только музыкальном. Оперирование понятием «образ Другого автора» в эстетическом анализе художественных произведений позволяет рельефнее очертить и точнее уловить специфические черты авторской «собственной инаковости».

Список литературы

1. **Батай Ж.** Из внутреннего опыта [Электронный ресурс]. URL: http://lib.rus.ec/b/5470/read (дата обращения: 21.12.2012).
2. **Бодрийяр Ж.** Прозрачность зла. М.: Добросвет, 2000. 258 с.
3. **Бычков В. В.** Эстетика: учебник. М.: Гардарики, 2004. 556 с.
4. **Холопова В. Н.** Теория музыкальных эмоций: опыт разработки проблемы [Электронный ресурс]. URL: http://m-music.ru/index.php?showtopic=4370 (дата обращения: 21.12.2012).
5. **Шаймухаметова Л. Н.** О концепции и научных разработках проблемной научно-исследовательской лаборатории музыкальной семантики [Электронный ресурс]. URL: http://lab-ms.narod2.ru/nauchnaya_shkola/ (дата обращения: 21.12.2012).

ANOTHER AUTHOR'S IMAGE IN MUSIC

Gubanov Oleg Aleksandrovich
Vladimir State University named after A. G. and N. G. Stoletovs
gubanov89@yandex.ru

The author suggests an original view on the aesthetic category of artistic image that is interpreted as a dissimilar similarity, creating the aura of object and revealing underlying expressive resources and content strata in it; introduces and develops the notion "Another author's image", understood as a dislocated identity in the recreation of another artist's traits in one's own work, which allows avoiding the stereotype of this phenomenon interpretation as an imitation-stylization in art criticism analysis, and verifies the propositions of the article by the material of R. Schumann and N. A. Rimskii-Korsakov's music.

Key words and phrases: artistic image; symbol; Another author's image; aesthetic analysis; semiotics of music; stylization.

УДК 7.034.7
Искусствоведение

Статья является первым в российской историографии исследованием творчества голландского художника XVII в. Эсайаса Бурсе. Ее актуальность и научная новизна обусловлены крайне слабой разработанностью данной темы в искусствознании. Основной целью автора является определение места творческого наследия Бурсе в общей эволюции голландской живописи. Значительная часть картин художника впервые вводится в научный оборот. На основе их композиционного анализа делается вывод о соответствии стилистических приемов Бурсе амстердамской и делфтской региональным школам живописи, в том числе работам Якобуса Врела и Питера де Хоха.

Ключевые слова и фразы: Эсайас Бурсе; Питер де Хох; Делфт; Амстердам; голландское искусство; живопись; бытовой жанр.

Дмитриева Анна Алексеевна, к. искусствоведения, доцент
Санкт-Петербургский государственный университет
annadmi@mail.ru

ЭСАЙАС БУРСЕ – ЗАБЫТЫЙ ГОЛЛАНДСКИЙ ХУДОЖНИК XVII В.©

Несмотря на то, что современное искусствознание накопило достаточное количество сведений о произведениях и мастерах голландского бытового жанра, помогающих установить основные вехи их биографии и отношение к определенным художественным центрам, творчество некоторых живописцев остается на периферии научного интереса. Подчас о них имеется настолько скудная информация, что изучение их творчества приводит к постановке новых вопросов. В числе таких мастеров оказался Эсайас Бурсе (1631–1672 гг.), произведения которого занимают уникальное место в голландском искусстве XVII в. Цель данной статьи - определить место Э. Бурсе в живописи «малых голландцев», выявить характерные черты его творческого метода.

Эсайас Бурсе разрабатывал бытовые сцены в домашних интерьерах с одним или двумя персонажами. Его творчество многие годы было предано забвению, в первую очередь потому, что исследователи располагают крайне скудными сведениями из его биографии. Остается неизвестным полный перечень созданных художником произведений. Вместе с тем очевидно, что они имеют стилистические и сюжетные параллели с искусством делфтского живописца Питера де Хоха (1629–1684 гг.), создававшего композиции с городскими интерьерами на тему повседневных домашних забот. Возможно, Бурсе учился у последнего. Примерами выступают полотна де Хоха «Женщина, чистящая овощи» (1657 г., Париж, Лувр), «Женщина с младенцем на коленях и маленькой девочкой» (1658 г., Нью-Йорк, Художественный фонд «Аврора»), «Кладовая» (1658 г., Амстердам, Рейксмузеум), «Женщина, кормящая ребенка, и девочка с собакой» (1658/1660 г., Сан-Франциско, Музей изящных искусств) [5, p. 148].

Источники говорят о том, что Эсайас Бурсе родился в Амстердаме в семье валлонских эмигрантов (возможно, выходцев из Брабанта), учился, предположительно, у своего старшего брата Яна Бурсе [6, S. 467-468]. В 1651 г. он стал членом гильдии святого Луки, после чего уехал на два года в Италию. В период с 1661 г. по 1663 г. Бурсе состоял на морской службе в Ост-Индской компании, однако поездка на Ближний Восток не нашла никакого отражения в его творчестве, всецело посвященном теме домашних интерьеров. В 1672 г. Бурсе вновь предпринял экспедицию в Индию, но умер во время плавания прямо на борту корабля [7, S. 160].

Говорить о соответствии искусства Бурсе делфтской художественной традиции можно в той мере, в какой им был усвоен опыт, вынесенный оттуда Питером де Хохом. Оба они работали в Амстердаме в 1660 – начале 1670-х гг., куда де Хох приехал уже сложившимся мастером [2, p. 183]. Он вполне мог вдохновить Бурсе на создание интерьеров с женскими фигурами. Вместе с тем в искусстве Бурсе проявляется лейденская тематическая линия, выраженная в стремлении запечатлеть богатство предметного мира, а также

© Дмитриева А. А., 2013