УДК 008:7

Н.А. Дивакова

МУЗЫКАЛЬНО-ЗВУКОВЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ РЕЛЬЕФОВ г. БАРНАУЛА (на примере скульптурного оформления фасада Дома начальника Алтайского горного округа)

Предложен новый подход к анализу ландшафтообразующих элементов культуры, который в перспективе может привести к созданию музыкально-звуковой модели места, города, региона. Скульптурный рельеф является частью художественно-ассоциативного ландшафта места, обогащающей его характеристики. На примере анализа скульптурного оформления фасада Дома начальника Алтайского горного округа автор намечает возможности дальнейшего звуко-музыкального моделирования ландшафта культуры.

Ключевые слова: музыка; рельеф; орнамент; целостность; ландшафт культуры.

Наиболее очевидными элементами культурного ландшафта города являются архитектурные сооружения. Они в значительной степени определяют облик места, его специфику. Большую роль в стилеобразовании облика места играют скульптурные элементы, организующие и украшающие фасады зданий. Скульптурные рельефы г. Барнаула имеют ряд общих черт, которые позволяют говорить о формировании своеобразного облика города. Среди них доминирующей является симметричная организационная структура.

Постановка проблемы порядка и симметрии по отношению к любому виду человеческой деятельности восходит к объективным законам мироздания, сущность которых коренится в постоянном балансе между созидательным ритмом Вселенной и силами, стремящимися нарушить упорядоченность, вновь ввергнуть ее в исходное состояние. Человеческий микрокосм, его мыслительные и творческие процессы, одухотворенные созидательной идеей, в конкретной или опосредованной формах отражают закономерности макрокосмоса. В этой связи Л.В. Александрова отмечает одно из априорных свойств человеческого мышления – потребность в упорядоченности явлений, обнаруживается ли оно в стремлении к классификации, систематизации природных феноменов, материальных объектов, научных истин, отражается ли оно в творческом акте художника [1. С. 3].

Закон симметрии универсален, он обнаруживается в минералогии, физике, математике и других науках. А. Гершель и Л. Пастер открывали энантиоморфизм кристаллов. К. Бернар разработал теорию равновесия физических и химических процессов как условия нормального функционирования живого организма. Ф. Шеллинг, синтезируя естественнонаучные представления, этнокультурные и поэтические воззрения, изложил основы романтической «философии единства». Он выдвинул тезис о тождестве частного и общего, субъекта и объекта, идею абсолюта, некоей положительной силы, являющейся законом формостроения в живой и неживой природе и в произведении искусства [2. С. 189]. В системе искусств Ф. Шеллинг объединяющим началом считает музыку.

Развивая эту идею, синтезирующие способности музыки Н.П. Коляденко определяет всеобъемлющими: «В универсальной метамодели сознания локальная, на первый взгляд, сфера музыкального сознания, взятая в ее отношении к внутренним интенциям искусства и глубинному “Психо-Космосу”, может обрести статус музыкально-художественного сознания и музыкально-художественного текста. Ноуменальное понимание музыкально-художественного сознания как идеального континуума, порождающей матрицы, генерирующей возникновение художественных смыслов в системе искусств, дает выход к установлению смыслового строя многих синтетических явлений» [3. С. 58]. Основой для данных рассуждений нам видится утверждение В.В. Налимова о том, что «механизм глубинного… мышления, используемый в медитативных практиках, носит не только мозговой, сколько общесоматический характер. Человек в каком-то глубоком смысле мыслит всем своим телом» [4. С. 70].

Существует антропософская концепция, дающая определенное преимущество низшим чувствам, в свою очередь, подтверждающая мысль В.В. Налимова: «Новое время приносит с собой упадок культурных форм, в которых на передний план выдвигались высшие чувства, и возникает культура… связанная с низшими чувствами. Воссоединяясь с объективными силами сферы низших чувств, искусство открывает новую область сознания, в которой художественное творчество становится в равной мере познанием сущности вещей» [5. С. 95].

Развитие естественных, философских и гуманитарных наук, а также этнографии и фольклористики создает социокультурный фон, катализирующий рассматриваемые тенденции художественного освоения мира на музыкальной основе. Апробация универсальных возможностей зеркально-симметричных форм в музыке разворачивается параллельно с совершенствованием научной методологии симметрии и постижением глубинных законов миросозерцания, основным среди которых является диалектика цикличности, обратимости / необратимости пространства и времени [2]. Из сопоставления современных интерпретаций моделей обратимости становится ясно, что их функции связаны с механизмом психорегуляции, упорядочиванием картины мира и места в ней человека. Концепция обратимости в культурах этносов предстает как своеобразный способ разрешения противоречий бытия человека, феноменом своего существования, нарушающего экологическое равновесие и поэтому постоянно ведущего операцию диалога, возмещения, обмена.

Этнокультурная модель концепции обратимости – это структура трансляции в постоянном коммуникативном акте – диалоге человека с высшими силами природы [2. С. 44]. В этом диалоге изначально звук играл одну из главных ролей, в современных же условиях этот процесс значительно усложнился. С одной стороны, музыка не нуждается в воссоздании вещественности материи, поскольку слуховые ощущения

призваны ближе и тоньше всего соприкасаться с духовными координатами личности, удаленными от практически-предметного бытия вещей и явлений. С другой стороны, в отражении опосредованной предметности звуковые феномены, независимо от других внешних чувств, обладают внутренней полимодальностью. Активный, действенный музыкальный звук, содержащий потенциальную всеохватность и энергию различных межчувственных потенциалов, не только проникает в слуховую зону сознания человека, но и одновременно органично задействует цветосветовые, двигательные, тактильные импульсы. Внутренняя, органичная синтетичность музыкального звучания является обусловленным эволюционными процессами средством компенсации его распредмеченности, восстановления на глубинном уровне телесности, вещественности мира [6. С. 86].

Предметом приложения данного подхода к анализу искусства может послужить скульптурное украшение фасада Дома начальника Алтайского горного округа – памятника архитектуры первой половины XIX в., одного из символов Барнаула. Расположен он в Центральном районе города на проспекте Ленина. Двухэтажное кирпичное здание в стиле русского классицизма построено по проекту архитектора Я.Н. Попова в 1827 г. для П.К. Фролова, бывшего в ту пору начальником Алтайского горного округа. Во время крупного пожара 1917 г. здание сильно пострадало и было реконструировано в 1925–1926 гг. архитекторами М.Ф. Федеровским и С.Р. Надольским. В результате перестройки оно было расширено, изменилась его внутренняя планировка, приспособленная для общественного учреждения. Фасады получили богатое оформление, в том числе скульптуру, изображающую рабочего и крестьянина с атрибутами труда. Реалистическая трактовка горельефа на аттике выполнена скульптором С.Р. Надольским, композиция которого тяготеет к форме зеркальной симметрии.

Как утверждает Т. Дадианова, «пластика не в силах с наибольшей отчетливостью выразить ощущение бесконечности», поэтому, не формулируя специально понятие музыкальности, исследователь отмечает, что в решении этой задачи «из всех видов искусства адекватные возможности может предложить лишь музыка» [7. С. 17]. Форму горельефа можно представить формулой abCb'a', которая соответствует простой пятичастной концентрической музыкальной форме. В отечественном музыковедении термин «концентрическая форма» иногда относится к явлениям свободной симметрии. В современной музыке, в которой сильны контрапунктические процессы, превалирует динамическая сторона формы, структурный абрис зеркальности порой только намечен. Но в тех произведениях, где сохраняются опора на мелодический тематизм, его жанрово-бытовые прообразы, принцип концентрической формы остается в силе [2].

При анализе горельефа слева направо становится ясно, что первый раздел (орудия труда рабочего) выполняют роль экспонирования. Второй раздел (фигура рабочего) подана драматургически более значимо. Этому способствует характер вступительной функции первого раздела и большая индивидуализированность второй темы (подобные примеры можно наблюдать в «Тарантелле» Ф. Листа, 3-й балладе Ф. Шопена). Наряду с экспонирующей функцией второй раздел выполняет развивающую функцию, так как он располагается в зоне действия общей композиционной функции развития. Второй раздел явно имеет черты связующего (неустойчивое положение тела, движение рук и ног), что в музыке обычно выражается в тонально-гармонической неустойчивости, доминантовой направленности к следующему разделу (например, в романсе Ф. Шуберта «Приют»). Третий раздел в пятичастной концентрической музыкальной форме является центральным, «осевым». Обычно он несет ключевой в идейно-смысловом отношении образ. В данном горельефе центральный раздел (герб РСФСР) означает конечную стадию преобразований (в смысловом и интонационном смысле), завершение, а точнее, вершину поступательного развития. Осевой раздел музыкальной формы показывает предельную меру возможных изменений и обусловливает необходимость возвратного движения. Он становится толчком для дальнейшего течения музыкальной мысли, импульсом противоположного направления интонационных преобразований и, таким образом, «координирует развитие музыки» [8].

Характер отношений в последовании смежных разделов воплощает логику нанизывания, перечисления, аддитивности. С одной стороны, это предполагает дискретность образного развития, с другой – обязательное дополнение первоначального образа двумя последующими. Принцип дополнительности важен как на первом – экспозиционном – этапе формы, так и на втором, где дополняющие друг друга образы и темы возвращаются вспять. Их последование в том и другом случае напоминает серию элементов, усиливающих интенсивность какого-либо качества и затем ослабляющих ее. В простых формах возникает образное крещендо от краев к центру (В.С. Калинников, 1-я симфония, 2-я часть; А.П. Бородин «В монастыре»), речь идет о постепенном наращивании размеров элементов горельефа. Принцип обратимости (поза крестьянина повторяет позу рабочего, атрибуты крестьянского труда аналогичны по композиции первому разделу формы) важен, во-первых, в том отношении, что устанавливаются парадигматические связи. Многократность арочного обрамления обеспечивает законченность, завершенность целого. Во-вторых, он организует логику интонационно-тематического процесса [2]. Зеркальная симметрия не останавливает процесс, она продолжает тенденцию к продлению формы по принципу дополнительности. Возвращение в конце к началу символизирует движение по кругу, которое рождает реальное ощущение поступательного хода времени в сознании слушателя. Наиболее показательное круговое движение в музыке представлено обычной гаммой, начинающейся с устоя и преходящей к нему через ряд изменений, передвижений.

Орнаментальные формы пластических искусств сходны с жесто-пластической игрой голосом, дыханием, смычком со звуком, его воображаемо-возможным пространством. Кроме функции «лепления звука», такая игра с его пространством имеет и другой признак орнаментальности: возможность появления повторяю-

щихся элементов, так как исполнитель всегда дает почувствовать постоянное возвращение к некоему «среднестатистическому звуку». В результате возникает своеобразная ритмизация динамичных нарастаний и уменьшений звучности (cresh., dim). В этом случае практически безграничное пространство звука, ненаправленно разворачивающееся во времени, приобретает как бы оконтуренность, в нем возникают некие подобия границ. Эти границы специфическим образом рассекают и организуют пространство возможностей звука, через них выражаются два его важнейших свойства: объемность и временность. А ритмизация создает иллюзию направленности их взаимодействий в пространстве звука [9. С. 85]. Анализируемый фасад Дома начальника Алтайского горного округа помимо горельефа на аттике имеет и другие варианты скульптурно-архитектурного орнамента: линейный геометрический «греческий» орнамент, отделяющий первый этаж от второго, и орнамент, состоящий из образов текстильных гирлянд со свисающими краями и круглых лавровых венков с развевающимися лентами и серпом и молотом по центру.

Орнамент под карнизом (меандр) – распространенный тип геометрического орнамента, который имеет вид линии, ломанной под прямым углом. Этот орнамент широко применялся в искусстве Древней Греции: он получил название от извилистой реки Меандр (ныне Большой Мендерес) в Малой Азии и является наиболее очевидным результатом прямой фиксации конкретно существующего ландшафта. Если осваивая пространство человек открывал скрытую в кажущемся хаосе природы закономерность, ему неизбежно открывалась ее красота [10]. Именно красота природы обеспечила такую популярность данному орнаменту. Его метроритмические параметры можно считать специфической порождающей моделью, способной формировать идеальные образы сразу нескольких возможных пространств, где может осуществляться мыслительная активность. Такая порождающая метроритмическая структура, разворачиваясь в реальном времени и звучащем пространстве, способна держать всю архитектонику подобных предчувствуемых возможностей, согласуя, гармонизуя их параллельное и взаимопересекаемое разворачивание [9. С. 113].

Прежде всего, меандр задает формулу деления фасада здания на части. Сравнение ритма струящейся линии с «узором по метру», обозначенному «квадратами», явно несет орнаментальноподобные представления, в которых метр выступает в качестве своеобразного аналога пространства, пластифицируемого ритмическими схемами. Сетка метрических акцентов (квадратов) задает параметр жестоподобного движения в звуковом пространстве (разнонаправленная линия), сообщая ему некое возможное членение, рассечение на разномасштабные части (один – несколько квадратов, над квадратом, под квадратом). При этом метр реально не звучит. Он некое молчащее-угадываемое пространство, восстанавливаемое в своих реальных параметрах лишь по звуковой, ритмической ткани. Так, в реальном и потенциальном звучании происходит сопряжение двух пространств – звучащего и потенциально присутствующего. Психологичность времени, представленного метром, вытекает из жесто-двигательной природы этого музыкального феномена: метр вобрал в себя некую идею ритмичных движений человека: рук, ног, кивков головы, колебаний корпуса и т.п. Соединение в музыкальной и скульптурной тканях двух исходных представлений о звуке-пространстве и метре-времени формирует изначальный аналог некоего реально существующего орнамента и его различных мыслительных предпосылок [9. С. 114].

Е.В. Синцов выделяет три возможных своеобразных «орнаментальных архетипа». Как «архетипы» их можно трактовать весьма условно, понимая под этим термином К. Юнга метафорически-образные трансформации трех доминант психоидного бессознательного, сформировавших первичный слой интенционально-жестовой активности человека. Возникли такие «орнаментальные архетипы», судя по всему, по аналогии с чисто физиологическими возможностями человека осуществлять тот или иной тип жестов. Можно предположить, что человек начинал мыслить, опираясь на три основных способа активного взаимодействия со «средой»: через работу руки, благодаря сексуальной активности и через ощущения ротовой полости. Все эти формы активности визуализировались в орнаментах, позволяя человеку созерцать свою активность не только со стороны, извне, но и формируя три исходных типа мыслительных операций, три способа взаимодействия с внешним миром, подаренных природой. Все три типа орнамента присутствуют в оформлении анализируемого фасада.

Сексуальная форма активности – наиболее простая из них и легко угадываемая. Эта форма проявляется в создании орнаментов, построенных на однообразном повторении одних и тех же элементов, расположенных, чаще всего, по принципу зеркальной симметрии [11]. В данном случае это орнаментальный меандр, озвучивающийся постоянными повторениями и обязательным возвратом к исходному устою.

Музыкальные характеристики орнамента, украшающего пространство между полуколоннами, связаны, в первую очередь, с шарообразными формами. Для человека образ звука ассоциируется с неким центром воображаемого «шара», откуда исходит звучание, и с постепенно удаляющейся и разряжающейся в своей звуковой насыщенности периферией. Такое пространство звука раздвигается во все стороны, границы его слабо очерчены почти неуловимым переходом звучания в его отголоски, обертоны, потом в воспоминание о звуке, сначала интенсивном, потом все более затухающем [9. С. 170].

В нашем случае границы звучащего шарообразного пространства определены лавровыми венками, это говорит о том, что данное явление, будучи вписанным в череду переходящих друг в друга явлений (гирлянды), должно иметь определенную длительность, так как не может быть бесконечным. С одной стороны, музыкальность этого орнамента связана с симметрией его формы, с другой – его элементы выстраивают череду разнообразных музыкальных характеристик – свободная мелодическая линия из гирлянд (мелкие интервалы, мелкие длительности) и отдельных звуков-остановок – «шара» (крупные длительности, паузы). Центральная

часть шарообразных венков заполнена изображением символов труда, это позволяет нам провести аналогию со следующем типом орнамента: «Задача у рукоподобного орнамента: не проникнуть в вещь, преодолев и пережив ее материальное сопротивление, не замкнуть ее, не отграничить от других пространств (аналитическое усилие!), сделав ее объектом творческих притязаний художника, а разомкнуть ее внешние границы, “стереть” контур созданной формы, продемонстрировать тем самым как бы переход вещи, предмета в окружающее пространство, подчеркнуть скрытое единство с ним создаваемого произведения. Подобная “идея формы” изначально предполагается орнаментом, основанным на лучевой симметрии. Это своеобразный знак, который можно воспринять как аналог центру-ладони и лучам-пальцам» [11]. Музыкальность подобного типа орнамента берет начало в таких музыкальных приемах, как опевания, группетто, развитый мелодический комплекс с часто использующимися мелизмами, и всем, что так или иначе связано со сложным развитием, но обязательным возвращением к центральному устою.

Визуальное и музыкальное орнаментирование обнаруживают два взаимодополняющих способа функционирования художественного мышления. Его пластические структуры в визуальной орнаментике активны преимущественно в членении исходных пространств и объемов на подвижные в своих соотношениях и границах части. В музыке наоборот: художественное пластическое мышление очерчивает предполагаемые границы целого, задаваемые чередованием (метроритмизацией) относительно подобных частей, элементов, конструкций. Это различие не позволяет осуществлять абсолютно адекватный перевод музыкальной орнаментики в визуально-пластическую и наоборот. Вместе с тем именно их взаимодополняющие способы осуществления позволяют вывести некие универсальные принципы моделирования художественных функций орнамента, пригодных для самых разных видов искусства и его пограничных сфер (срастание с иными областями человеческой деятельности и культуры) [9. С. 244]. Поэтому мы вынуждены фиксировать только факт возможного звучания скульптурного орнамента, выставлять метки, ориентиры для появления конкретных, каждый раз индивидуальных музыкально-звуковых ассоциаций.

Рукоподобный и сексуальноподобный типы мыслительной активности интереснейшим образом взаимодействуют в рамках третьего – ротоподобного. В нем однообразно-ритмичные движения, направленные на механическое дробление пищи (преодоление ее сопротивления, жесткости, упругости), неразрывно соединяются с ощущением ее «захвата», ощупывания, поглощения и растворения в человеческом организме. Причем функцию смакования, «ощупывания» выполняет не просто рот в целом, но и как бы отдельные, но единые в своих усилиях органы: губы, язык, небо, гортань. Таким образом, «центр удовольствия» оказывается не жестко фиксированным. Он может смещаться, оставаясь в то же время сфокусированным в области рта. Весь этот нерасторжимый комплекс ощущений и создает впечатление, что рот – некое сложное сращение двух различных форм активности: подобной сексуальной и подобной активности руки [11].

Горельеф С.Р. Надольского можно рассматривать как третий тип декоративного орнамента. Такой орнамент представляет собой сложную комбинацию, «наложение» нескольких возможных самостоятельных узоров. Их совмещение, взаимодополнение призвано передать возможный образ внутренней (скрытой в тайне человеческого тела) активности, активности, сопряженной с представлением о внутреннем пространстве человека (телесном, духовно-мыслительном и др.). В этой функции ротоподобный орнамент почти безразличен к вещи – его носительнице. Он смещает все внимание на себя, требует тщательного рассматривания, приковывает к себе бесконечно меняющейся игрой связей. За этим разглядыванием, диктуемым подобным орнаментом, вещь как бы забывается, возникает предельный отрыв от ее утилитарной функции. Вещь становится лишь поводом для создания орнамента, а орнамент – способом воплощения духовно-творческой активности человека. От созерцающего требуется восприятие этой творческой игры, восхищение ею, постижение через нее пространственно-жестовых представлений художника. Такой орнамент способен полностью пересоздать вещь, сообщив ей совершенно невозможные (с точки зрения ее назначения) свойства [11]. В данном случае это свойство – музыкальность.

Итак, скульптурное оформление анализируемого фасада вмещает в себя три музыкально-звуковых уровня. Из них нижний – статичный ритмико-аккомпанирующий, второй – динамичный орнаментально-мелодический фон, верхний – доминирующее мелодическое построение. Расположение этих слоев один над другим дает возможность говорить о формировании своеобразной скульптурно-музыкальной фактуры фасада здания, задающей не только объем, но и темп, время, характер звучания. Три шестнадцатитактовых раздела имеют жесткую симметричную структуру (периоды) в духе классицизма.

Присутствие символов власти в изобразительных элементах придает торжественность, пафосность, возможно, маршевость и гимничность. В целом фасад здания обретает музыкально-звуковую ауру, оживляя, делая подвижным облик этого ландшафтообразующего элемента. Обогащение элементов ассоциативного ландшафта дополнительными характеристиками ведет к цельности его восприятия, актуализации духовного наполнения. По определению А.Ф. Лосева, музыкальное бытие потому так интимно переживается человеком, что в нем он находит наиболее интимное касание бытия, ему чуждого. Его «я» вдруг перестает быть отъединенным; его жизнь оказывается одновременно и жизнью предметов, а предметы вдруг вошли в его «я» и зажили единой с ним жизнью. Слушая музыку, мы вдруг ощущаем, что мир есть не что иное, как мы сами, или, лучше сказать, мы сами содержим в себе жизнь мира [12].

Идея звучащей Вселенной с помощью данного подхода к анализу элементов культурного ландшафта становится близкой, понятной и необходимой для воспитания полноценного человека. Созданию целостного представления о ландшафтообразующем месте способствует синтетический путь. Он основан на отборе глав-

ных черт для характеристики с целью достижения целостности ее восприятия и на индивидуализации характеристики, т.е. на отсутствии какой-либо схемы. Создание подобных характеристик должно основываться на установке на отбор информации с целью описания мест по выделенным субъективно каждым исследователем и индивидуально для каждого места доминантам (символам) и последующее их возможное объединение через внутренние и внешние текстуальные переплетения. Главной конечной целью, регулирующей смысловое наполнение характеристики места, должна стать не полнота, а целостность. Именно поэтому становится возможным говорить об отборе признаков, а не сплошном их упорядочивании. Процесс отбора субъективен, следовательно, еще одной чертой настоящих комплексных географических характеристик становится множественность [13].

Исходя из вышеперечисленных положений возможности скульптурных рельефов значительно увеличиваются: от чисто декоративных функций до функций созидания особого метапространства, стимулирования всевозможных игр с пространственными характеристиками, которые неизбежно повлекут различного рода моделирования ландшафта культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Александрова Л.В.* Порядок и симметрия в музыкальном искусстве: логико-исторический аспект. Новосибирск : Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 1995. 280 с.
2. *Гончаренко С.С.* Зеркальная симметрия в музыке. Новосибирск : Консерватория, 1993. 234 с.
3. *Коляденко Н.П.* Синестетичность музыкально-художественного сознания : дис. … д-ра искусствоведения. Новосибирск, 2006. 415 с.
4. *Налимов В.В.* Непрерывность против дискретности в языке и мышлении. Тбилиси : Изд-во Тбилис. ун-та, 1978. 84 с.
5. *Кох Э., Вагнер Г.* Индивидуальность цвета. Путь упражнений по живописному переживанию цвета. М. : Антропософия, 1995. 111 с.
6. *Галеев Б.М.* Человек, искусство, техника. Проблема синестезии в искусстве. Казань : Изд-во Казан. ун-та, 1987. 263 с.
7. *Дадианова Т.В.* Пластичность и выразительность как категории эстетики : автореф. дис. … д-ра филос. наук. М., 1997. 48 с.
8. *Scandarbu* analyse. Riga, 1978. 208 p
9. *Синцов Е.В.* Природа невыразимого в искусстве и культуре: к проблеме жесто-пластических оснований художественного мышления в визуальной орнаментике и музыке. Казань : Фэн, 2003. 304 с.
10. *Колбовский Е.Ю.* Ландшафт в зеркале культурологи. URL: http://kultland2003.narod.ru/3-5.html
11. *Синцов Е.В.* Мысле-жестовая природа бессознательного, явленная в орнаментальных формах искусства // Mixtura verborum’2003: возникновение, исчезновение, игра : сб. ст. / под общ. ред. С.А. Лишаева. Самара : Самар. гуманит. акад., 2003.
12. *Лосев А.Ф.* Музыка как предмет логики // Форма. Стиль. Выражение. М. : Мысль, 1995. С. 405–603.
13. *Митин И.И.* Создание комплексных географических характеристик и внедрение доминантного мышления. URL: http://kultland2003.narod.ru/3-5.html

Статья представлена научной редакцией «Культурология» 24 сентября 2012 г.