

На правах рукописи

ЭЛЬКАН Ольга Борисовна

**ПАРАДИГМА МУЗЫКАЛЬНО-ЛИТЕРАТУРНОГО СИНТЕЗА
В НЕМЕЦКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ XX ВЕКА**

24.00.01 – Теория и история культуры

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
доктора искусствоведения

Краснодар
2020

Работа выполнена на кафедре философии, культурологии и гуманитарных дисциплин государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования Республики Крым «Крымский университет культуры, искусств и туризма»

Научный консультант:

НОРЕЦ Максим Вадимович,
доктор филологических наук, доцент,
Институт иностранной филологии ФГАОУ ВО
«Крымский федеральный университет имени
В. И. Вернадского», заведующий кафедрой теории
и практики перевода

Официальные оппоненты:

СИДНЕВА Татьяна Борисовна,
доктор культурологии, профессор, ФГБОУ ВО
«Нижегородская государственная консерватория
имени М. И. Глинки», проректор по научной
работе, заведующая кафедрой философии и
эстетики

ФРАНТОВА Татьяна Владимировна,
доктор искусствоведения, профессор, ФГБОУ ВО
«Ростовская государственная консерватория
имени С. В. Рахманинова», профессор кафедры
теории музыки и композиции

ЗОРИЛОВА Лариса Сергеевна,
доктор культурологии, профессор, ФГБОУ ВО
«Российская академия музыки имени Гнесиных»,
профессор кафедры эстрадно-джазового пения

Ведущая организация:

ГБОУ ВО города Москвы «Московский
государственный институт музыки имени
А. Г. Шнитке»

Защита состоится 23 декабря 2020 г. в 11.00 часов на заседании объединенного диссертационного совета Д 999.224.03 на базе ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры», ФГБНИУ «Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачева», ГБОУ ВО РК «Крымский университет, культуры, искусств и туризма» по адресу: 350072, г. Краснодар, ул. 40 лет Победы, д. 33, корп. 1., конференц-зал.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры» по адресу: 350072, г. Краснодар, ул. 40 лет Победы, д. 33, корп. 1. Электронная версия полного текста диссертации размещена 14 августа 2020 г. на официальном сайте объединенного диссертационного совета Д 999.224.03: http://dissovet.heritage-institute.ru/wp-content/uploads/2020/08/Elkan_diss.pdf.

Объявление о защите и электронная версия автореферата размещены 18 сентября 2020 г. на официальном сайте Высшей аттестационной комиссии при Министерстве науки и высшего образования: <https://vak.minobrnauki.gov.ru> и на официальном сайте объединенного диссертационного совета Д 999.224.03: <http://dissovet.heritage-institute.ru>.

Автореферат разослан «___» _____ 201__ г.

Ученый секретарь диссертационного совета

Т. В. Коваленко

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования. Наиболее популярной метафорой по отношению к синтезу искусств веками оставалось «искусство будущего»¹. Сегодняшнее взрывное развитие технологий напрямую приводит к тому, что предсказанное исследователями культуры будущее оказывается «настоящим», во всех смыслах этого слова. Феномен современной культуры вообще и современного искусства в частности связан с все возрастающим влиянием на их функционирование и развитие таких факторов, как технико-технологический прогресс, совершенствование и массовое распространение IT-технологий, средств виртуальных коммуникаций. В результате наблюдается тенденция принципиальных изменений в «подаче» художественных текстов, их структуре, внутреннем наполнении; традиционные художественные формы демонстрируют те или иные сочетания с технологическими инновациями. Культурный текст реально обретает определенные характеристики, ранее не доступные либо доступные в весьма ограниченном диапазоне, в их числе – способность синестетического, полисенсорного воздействия на аудиторию. В этих условиях особую значимость приобретает глубокое теоретическое осмысление феномена синтеза искусств – как осуществлявшихся в прошлом практических попыток его реализации, так и усилий, направленных на создание концептуально-парадигматического обоснования подобных попыток. Их исследование может быть как синхроническим, так и диахроническим, опирающимся на всесторонний анализ генезиса и исторического развития идеи и практики культурного синтеза в те или иные исторические периоды.

Актуальность данного исследования определяют также следующие факторы:

- противоречивость современных процессов всеобщей интеграции и кросскультурной коммуникации в условиях обострения национального самосознания и стремления к культурной идентичности актуализирует необходимость комплексного исследования культурного синтеза как проблемы, рожденной спецификой «духа времени»;

- для целостного анализа явлений культурного синтеза в рамках теории и истории культуры возникает необходимость перехода от практики исследований в философско-эстетической сфере к осмыслению соответствующей проблематики в культурологическом ракурсе, что требует разработки соответствующих теоретико-методологических принципов и приемов исследования с учетом высокой значимости парадигматического подхода, являющегося сегодня одним из наиболее востребованных и активно развиваемых в гуманитаристике;

- особенности художественного синтеза в литературном наследии значимых немецких писателей XX века Г. Гессе и Т. Манна требуют

¹ Wagner R. Das Kunstwerk der Zukunft. Leipzig: Wigand, 1850. 233 S.

глубокого научного осмысления, представляя собой репрезентативный материал для решения проблем синтетичности современной художественной культуры, в частности, изучения музыкальности как основы синтеза и выявления приемов музыкализации вербальных текстов;

– результаты обоснования и культурологического анализа авторских культурно-художественных концепций Г. Гессе и Т. Манна являются богатным материалом для дополнения инструментария и перечня приемов научной разработки вопросов формирования и развития общечеловеческого опыта в создании оригинальных произведений искусства, имеющих своей целью достижение синестетического эффекта.

Синтез искусств опирается на явление синестезии как одной из форм взаимодействия в полисенсорной системе восприятия. Под влиянием синестезии формируется метафорический язык искусства, отражающий способность человека к особому чувствованию, основанному на сопоставлении различных явлений искусства, иногда очень далеких друг от друга, в рамках единого целостного образа. Эти «межчувственные» соответствия мы находим в поэзии, музыке, архитектуре, театре, живописи, а также в искусстве слова – литературе.

Художественное творчество XX века характеризуется стремлением к развеществлению отображаемой реальности. Обостряются проблемы, пик своего выражения достигшие, пожалуй, к нашему сегодняшнему времени: «во имя чего творит художник, в чем предназначение культуры и искусства, необходимы ли они сегодня и к кому адресуются»¹. Система искусств наполняется видами художественного опыта, использующими глубинные возможности «невидимого». В искусстве аудиальном – музыке – происходит типичное для нее «распредмечивание»; в то же время в других видах искусств создаются беспредметные тексты, содержащие близкие к музыкальным сложные семантические ряды².

Данный тренд воплощается, в частности, в художественной литературе так называемыми «интравертивными текстами»; в живописи – абстрактными, нефигуративными полотнами; в театральном и драматическом искусстве – экспериментальными театральными сценическими композициями. При этом, как правило, процесс развеществления, или дематериализации – «самое актуальное стремление нашего века», по авторитетному мнению С. Губайдулиной, – становится определяющим, высвобождая энергию трансцендентной связи явлений³.

Данную тенденцию сегодня принято определять как стремление к интермедийному или мультимедийному (т.е. «межсредовому»)

¹ Горлова И. И. Современное общество, культурное наследие и гражданская идентичность (вместо предисловия) // Культурное наследие Северного Кавказа как ресурс межнационального согласия: сб. науч. ст. / отв. ред. И. И. Горлова; редкол. Т. В. Коваленко, А. В. Крюков, Н. А. Костина, А. А. Гуцалов. Краснодар: Родные традиции, 2017. С. 20.

² Коляденко Н. П. Синестетичность музыкально-художественного сознания: на материале искусства XX в.: автореф. дис. д-ра искусствоведения: 17.00.02. Новосибирск, 2006. С. 17.

³ По: Холопова В. Н. София Губайдулина / В. Н. Холопова, Э. Рестаньо. М.: Композитор, 1996. С. 88.

использованию художественных средств – в отличие от традиционного «интрамедийного» (т.е. внутрисредовых стратегий, реализуемых на уровне только одного дискурса – например, музыкального либо литературного). И. Раевская предлагает даже термин «альтермедиальность», подчеркивающий некое особое положение произведений, использующих средства различных искусств; она определяет ее как «использование собственных медиаспецифических средств в иной семиотической системе»¹.

Бесспорно, что развитие электронных технологий создает небывалые прежде условия для поисков в *направлении* синтеза различных видов искусств. Однако то же явление формирует и определенные, прежде не существовавшие, ограничения для этого направления. «Преобладание видеоряда над словесностью в процессе приобщения к культуре; приоритет зрелищности [...], – неизбежный культурный фактор конца XX – начала XXI вв.»; при этом «проникновение в культурную семантику невербальных текстов (и даже преобладание их) требует от реципиента и аналитика навыков и умений анализировать также и вербальные тексты, а преимущественное пользование Интернетом отнюдь не способствует формированию подобных навыков (содействуя, скорее, наоборот, выработке пассивного, потребительского отношения к словесным текстам как готовому интеллектуальному продукту)»². В связи с этим, на наш взгляд, особо актуализируется проблема исследования концептуально-теоретических основ и практических приемов синтеза искусств в том виде, в каком они формировались и развивались в «доэлектронную» эпоху.

Стремление к достижению синестетического эффекта лежит в основе «синтетических» форм искусства. При этом *синестезия* понимается как способность передавать и воспринимать, наряду с обычными для данного органа чувств ощущениями, иные, которые присущи другим органам чувств, например, цветной слух»³. Значение термина «синестезия» («синестетия») восходит к греческому слову *aisthesis* («чувство, ощущение») и греческой же приставке *syn-*, аналогичной по значению приставке русской «с-», «со-» и обозначающей «совместность» тех или иных действий, фактов или явлений. Соответственно, термин «синестетия» обычно переводят как «со-представление», «со-ощущение», «со-чувствование».

Синестезия в качестве, в первую очередь, психофизиологического феномена рассматривается как одновременное переживание сенсорного опыта в двух или более модальностях, автоматическая связь одной репрезентативной системы с другой (например, синестетическое восприятие «может предполагать восприятие слов или звуков как окрашенных в

¹ Rajewsky I. O. Intermedialität // Poetica. Tübingen/Basel: Francke, 2002. Vol. 34 (2002): Issue 3–4. S. 456–461.

² Кондаков И. В. Между экраном и книгой: к осмыслению интертекстуальности современной культуры // Мир культуры и культурология. Вып. V. СПб.: Научно-образовательное культурологическое общество, 2016. С. 295–306.

³ Бонфельд М. Ш. Введение в музыковедение. М.: Владос, 2001. 155 с.

определенные цвета»¹⁾ или как «явление, состоящее в том, что какой-либо раздражитель, действуя на соответствующий орган чувств, помимо воли субъекта вызывает не только ощущение, специфичное для данного органа чувств, но одновременно еще и добавочное ощущение или представление, характерное для другого органа чувств. Наиболее распространенным проявлением синестезии является так называемый цветной слух, при котором звук наряду со слуховым ощущением вызывает и цветное»²⁾. Людей, сообщения которых о подобном опыте подтверждаются в ходе экспериментальной проверки, в неврологии и психологии принято называть «синестетами».

В то же время, в искусствоведческом и культурологическом дискурсе синестезию понимают как «форму восприятия, характеризующуюся связями между чувствами в психике, а также результаты их проявлений в конкретных областях искусства:

а) поэтические тропы и стилистические фигуры, связанные с межчувственными переносами;

б) цветовые и пространственные образы, вызываемые музыкой;

в) взаимодействия между искусствами (зрительными и слуховыми)»³⁾.

Примером литературной синестезии может служить поэтическая фраза К. Бальмонта «Флейты звук зорево-голубой», живописной – полотна Т. Гроховьяка, В. Кандинского, М. К. Чюрлениса. Аудиальная синестезия проявляется преимущественно в оригинальных «синестетических» жанрах в форме «музыкальной» живописи (К. Дебюсси, Н. А. Римский-Корсаков) или программной музыки, светомузыки (А. Скрябин).

В любом случае, синестетизм обусловлен своим «первичным, базовым психологическим уровнем, на котором он выступает как межчувственная связь, конкретно-межчувственная ассоциация»⁴⁾.

По мнению выдающегося индийского нейропсихолога и философа В. Рамачандрана, синестетизм представляет собой «окно в мозговые механизмы того, что делает некоторых из нас более творческими, чем других»⁵⁾.

«Синестетическое» искусство не подлежит традиционному разделению на такие виды, как, например, визуальное и аудиальное: восприятие художественных произведений включает максимальное количество человеческих чувств – слух, зрение, вкус, осязание, обоняние, а также «чувство движения».

¹⁾ Краткий толковый психолого-психиатрический словарь. – Текст: электронный. URL: <http://med.niv.ru/doc/dictionary/psycho-psychiatric/index.htm> (дата обращения: 16.04.2017)

²⁾ Карпенко Л. А. Краткий психологический словарь / под общей ред. А. В. Петровского и М. Г. Ярошевского. Ростов-на-Дону: ФЕНИКС, 1998. С. 95.

³⁾ Лексикон неонклассики. Художественно-эстетическая культура XX в. / под ред. В. В. Бычкова. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН). 2003. С. 409.

⁴⁾ Лексикон неонклассики. Художественно-эстетическая культура XX в. / под ред. В. В. Бычкова. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН). 2003. С. 409.

⁵⁾ Рамачандран В. Мозг рассказывает. Что делает нас людьми. М.: Карьера Пресс, 2015. С. 72.

Л. П. Прокофьева, рассмотрев в своей работе несколько десятков (в том числе культурологических) научных подходов к определению сущности и содержания понятия «синестезия», обобщает их следующим образом: «синестезия является системным механизмом, в основе которого лежит процесс эмоционального обобщения, проявляющийся на семантическом уровне в общности эмоционально-оценочных свойств объектов разной модальности. Она обеспечивает связь между ощущениями разных модальностей, позволяет инвариантно воспринимать разномодальные объекты и на основе восприятия одной модальности реконструировать целостный образ»¹.

Именно на признании возможности достижения синестетического эффекта при восприятии произведения искусства базируется культурно-художественная парадигма «синтез искусств», генезис и развитие которой рассматриваются в настоящей работе.

Степень научной разработанности проблематики. Академические труды, на которые мы опирались в своем исследовании парадигмальных основ синтеза искусств в художественной культуре Германии XX века, можно разделить на несколько крупных блоков.

1. Труды по семиотике искусства и культуры Ю. М. Лотмана. Показательно, что Лотман видел в семиотическом подходе некий прообраз единой научной методологии, общей для всей системы современного научного знания. Так, Вяч. Вс. Иванов, предваряя сборник его работ, изданных уже в 1990-х годах, справедливо отмечает: «Лотман в своих поздних работах возвращается к необходимости создания объединяющей теории, включающей наряду с историей общества и культуры и то, что в старину называли “естественной историей”»².

2. Следующий блок рассматриваемых работ связан с понятием «парадигмы» и, в частности, – «культурной парадигмы». Сам термин «парадигма» был введен в широкий научный оборот в знаменитой работе Т. Куна «Структура научных революций»³. Парадигма в понимании ученого предстает как образец или модель решения научных задач, общепризнанная в рамках определенного научного сообщества. Зародившееся в рамках философии науки понятие парадигмы со временем обрело популярность и в сфере других гуманитарных (в том числе культурологических) исследований. На определенном этапе данного процесса был введен термин «культурная парадигма», ныне уже достаточно широко используемый. В числе разрабатывающих данное направление авторов назовем: Н. Б. Бакач, П. Б. Богданову, Г. В. Драча, Д. А. Лалетина, Т. В. Лугуценко и др. Процессы «перекодировки парадигматики традиционной культуры» активно изучает

¹ Прокофьева Л. П. Синестезия в современной научной парадигме // Известия Саратовского университета. 2010. Т. 10. Вып. 1. С. 3–10.

² Иванов Вяч. Вс. Семиосфера и история // Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М.: Языки русской культуры, 1996. С. VII–XIV.

³ Кун Т. Структура научных революций / пер. с англ. И. З. Налетова; общ. ред. и послесл. С. Р. Микулинского и Л. А. Марковой. М.: Прогресс, 1977. 300 с.

Б. Г. Ашхотов¹, отмечающий: «... исследователи культурного достояния народа, должны осознавать и четко представлять себе новые парадигмы, объективно возникающие на каждом повороте меняющегося времени»²; вопросы художественного творчества в свете информационной парадигмы разрабатывают Т. В. Коваленко и П. А. Куличкин³. В то же время, изученность данной проблемы представляется определенно недостаточной; в частности, ученые до сих пор практически не обратили внимания на такую важную разновидность культурной парадигмы, как парадигма культурно-художественная.

3. Исследования, объектом которых выступает художественный синтез, также имеют достаточно долгую историю. Идея «синтеза», интеграции и холизма как единства и многообразия, с одной стороны, окружающего мира, с другой – его «воспроизведения» в человеческой культуре, а также тесной взаимосвязи между этими двумя категориями – один из наиболее ранних философских концептов. Ее первоначальные варианты присутствуют уже в представлениях философов «ионийской школы» (VI-IV вв. до н. э.) с их поисками «единого первоначала» мироздания и его феноменов. Сократ саму способность человека видеть общую, единую основу всех многообразных фактов и явлений, существующих и происходящих в мире, считал самой главной характеристикой мышления. В произведениях Платона «единое», лежащее в основе бытия, проявляет себя в многообразии феноменов окружающего мира. Вопрос о единстве различных типов познания был подробно рассмотрен Платоном в диалоге «Софист» и Аристотелем в трактате «О небе».

Серьезный вклад в развитие этой концепции внес И. В. Гете, значение художественного наследия которого для немецкоязычной культуры в целом сложно переоценить. Интересно, что представления И. В. Гете о возможном синтезе искусств «вырастают» из его естественнонаучных штудий: Гете провозглашает существование природного *Urphänomen* («прафеномен» – аналог «первоэлемента» в ионийской натурфилософии), воплощающего естественный идеал единства и красоты, в соответствии с которым отдельные элементы формируют единую систему – как в мире природы, так и в художественном творчестве. Именно в немецкоязычном мире эта проблематика находит особенно активных исследователей, начиная с романтиков (Ф. В. Й. Шеллинг, Ф. Шлегель), оказавших огромное влияние на развитие данной тенденции; за ними – Р. Вагнер, который, по словам

¹ Ашхотов Б. Г. Размышления об аксиональности традиционной культуры в современном социокультурном пространстве / Б. Г. Ашхотов, А. И. Рахаев // Культурная жизнь Юга России. № 2 (61). 2016. С. 24–30.

² Ашхотов Б. Г. О трансформации традиционной культуры в XXI в. // Научно-методический электронный журнал «Концепт». 2016. Т. 15. С. 1026.

³ Коваленко Т. В. Интенсивность художественного творчества в свете теоретикоинформационной парадигмы: драматургия и театральная жизнь России и Западной Европы XV – XX вв. / Т. В. Коваленко, П. А. Куличкин // Теория информации и искусствознание: сб. науч. ст. / Гос. ин-т искусствознания; под ред. В.М. Петрова, А.В. Харуто. М.: КРАСАНД, 2009. С. 245–264.

Е. Мелетинского, перебросил мост от романтического мифологического мирозерцания к модернистскому¹.

Важный вклад в разработку темы «синтез искусств» внесли деятели самого искусства. Особенно это относится к представителям русского Серебряного века, среди которых назовем, в частности, А. Белого, А. Бенуа, В. Кандинского, К. Малевича, П. Филонова и др.

В отечественной научной литературе синтез искусств служил объектом исследования для таких авторов, как Е. Н. Азнавеева, Т. И. Володина, П. П. Гайденок, Б. М. Галеев, А. В. Гулыга, В. М. Жирмунский, А. Я. Зись, Н. П. Коляденко, А. Г. Образцова, Б. И. Ростоцкий, Г. П. Степанов, В. И. Тасалов, В. П. Толстой, И. Г. Хангельдиева и многие другие.

Акцент в этих исследованиях делается как на сущности и содержании самого понятия «синтез искусств», так и на различных составляющих его элементах и сложной системе взаимосвязей между ними.

Научные труды по данной проблематике можно разделить на:

- исследующие общеполософские, культурологические, литературоведческие и другие концептуально-теоретические основы «синтеза искусств»: С. С. Аверинцев, Н. А. Бердяев, С. Н. Булгаков, В. В. Бычков, И. В. Кондаков, Т. Н. Левая, А. Ф. Лосев, В. С. Соловьев, П. А. Флоренский, С. С. Хоружий, Н. Г. Шахназарова; из зарубежных современных авторов стоит отметить американского физика, философа и информатика Д. Хофштадтера, автора «научно-популярного бестселлера» «Гедель, Эшер, Бах: Эта бесконечная гирлянда»²;

- исследования, посвященные вагнеровской концепции Gesamtkunstwerk, во многих отношениях сопоставимой с концепцией «синтеза искусств», и ее роли в мировом культурном развитии последних столетий: И. А. Азизян, И. Л. Ванечкина, В. Г. Власов, Б. М. Галеев, И. А. Едошина, О. Н. Иванова;

- работы, в которых нашла воплощение идея «синтеза искусств» в творчестве представителей авангардных художественных течений конца XIX – первой половины XX вв.: Н. Б. Автономова, С. П. Батракова, М. В. Валяева, М. Герман, Г. Ф. Коваленко, Т. Н. Левая, Д. В. Сарабьянов, В. С. Турчин и др.;

- культурологические исследования синтеза искусств в работах О. Н. Астафьевой, Л. М. Мосоловой, обосновывающие обращение культурологии к междисциплинарности как методологическому инструментарию, отвечающему проблемному полю современного научного знания: «В настоящее время гуманитарное знание, обращаясь к междисциплинарным и трансдисциплинарным методам как обеспечивающим широкий подход к познанию сложных явлений и процессов, позволяет избежать “спекуляций будущим”, от которых мы не можем быть свободными,

¹ Мелетинский Е. М. Поэтика мифа : монография. М.: Наука, 2000. С. 291.

² Хофштадтер Д. Гедель, Эшер, Бах: Эта бесконечная гирлянда. Самара: Издательский Дом «Бахрах-М», 2001. 752 с.

находясь в узкодисциплинарных границах, будучи вынужденными оперировать теми приемами, какие используются сегодня в политических дискуссиях...»¹.

Научная рецепция «всеобщего» синтеза искусств и наук оказывается возможной, в сущности, лишь в рамках таких формирующихся в XX веке направлений, как синергетика, структурализм, семиотика и т. д. Однако их специфика состоит в том, что в достаточно оформленном виде сама концепция нашла свое воплощение не в научном труде, а в литературно-художественном произведении – в романе «Игра в бисер» Г. Гессе, опубликованном в 1943 г. Не случайно фактически все авторы (в том числе академических работ), разрабатывающие в дальнейшем эту тему, очень часто используют в своих трудах введенный Г. Гессе термин «игра в бисер».

Соответственно, можно выделить труды авторов-гессеведов, в фокусе внимания которых оказался «главный» роман Г. Гессе: С. С. Аверинцев, С. К. Апт, Х. Балль, А. Г. Березина, И. В. и Н. В. Бардыковы, Н. В. Бороденко, С. Борбели, Ю. О. Гутерман, Н. О. Гучинская, В. Дюрр, Р. Г. Каралашвили, В. В. Малащенко, Е. И. Маркович, Дж. Милек, Н. С. Павлова, В. Д. Седельник, А. Хсия, Т. Циолковский.

«Литературно-музыкальный синтез» в романе «Доктор Фаустус» Т. Манна, друга и соратника Г. Гессе, привлек внимание С. К. Апта, А. Габричевского, К. Маттиаса, Т. Л. Мотылевой, А. А. Федорова, Дж. Ф. Фетцера, К. Дж. С. Пикара.

Определенный массив академической литературы сложился вокруг рассматриваемой нами проблемы «музыкальности» культурного текста и/или приемов его «музыкализации»: Е. Н. Азначеева, Р. Брузгене, Л. Н. Дмитриевская, Е. В. Донская, М. С. Заливадный, Н. П. Коляденко, О. Людвиг, Л. Р. Мартыненко, А. Е. Махов, Н. М. Мышьякова, Л. Е. Фейнберг, Дж. Ф. Фетцер и др. Так, В. И. Лях справедливо указывает: «Необходимость исследования музыки в дискурсе культурологии обусловлена ее местом «в структуре этой науки, соотношением с другими социокультурными элементами современного общества»².

Принципиальная возможность перенесения некоторых специфических приемов из одного из видов искусства в другой (в данном контексте – из музыки в литературу) остается вопросом дискуссионным. Лучше изучены подходы к вербализации музыкального текста, приданию ему конкретики. Попытки теоретического осмысления «музыкализации» литературного текста (обратный процесс) – предпринимались гораздо реже. Сегодня о таком использовании музыкальных по своей сути приемов в немзыкальных видах искусства, в первую очередь, литературе, говорят как об особом подходе, называемом «музыкальностью».

¹ Астафьева О. Н. О фрактальных горизонтах будущего культуры. М.: Изд.-во: Моск. гуманитарный ун-т, 2018. С. 92–101.

² Лях В. И. Место музыкального искусства в современном обществе и особенности его изучения в дискурсе культурологии / В. И. Лях, Н. Г. Аракелян // Общество: философия, история, культура. – Краснодар: Издательский дом «ХОРС». 2017. № 11. С. 121.

Наследуя музыкальность античной философии, идею универсальной гармонии, способной проявлять себя как в музыке, так и в литературном тексте, в XVIII – XIX вв. предромантизм и романтизм «обнаруживают» в музыкальном искусстве «универсальный язык» человеческого чувства, природы и искусства: музыкальность фактически заменяет понятие гармонии.

А. Е. Махов объясняет общность структурных принципов литературы и музыки изначальным синкретизмом музыки и слова (например, песенная форма), а также влиянием риторики на развитие музыкальных форм Нового времени.

Дж. Фетцер выявил элементы сонатной формы в «Симфониях» к «Перевернутому миру» немецкого писателя-романтика Л. Тика и к «Густаву Вазе» немецкого поэта-романтика К. Brentano; О. Людвиг – в трагедиях Уильяма Шекспира; Л. Е. Фейнберг – в стихотворении А. С. Пушкина «К вельможе». Выдающийся советский литературовед М. М. Бахтин обнаружил в прозе Ф. М. Достоевского последовательное проведение принципа музыкальной полифонии.

Прямые попытки «музыкализации» литературного текста, передачи музыкальных, по своей сути, идей литературно-художественными средствами, активизируются в XX веке. Например, русский поэт-символист А. Белый так объяснял жанр своих «Симфоний»: они имеют «три смысла: музыкальный, сатирический и, кроме того, идейно-символический. Во-первых, это – симфония, задача которой состоит в выражении ряда настроений, связанных друг с другом основным настроением (настроенностью, ладом); отсюда вытекает необходимость разделения ее на части, частей на отрывки и отрывков на стихи (музыкальные фразы) ...»¹. В целом эксперименты по «музыкализации» литературного текста особенно характерны для модернистской (эпизод «Сирены» в «Улиссе» Дж. Джойса, «Струнный квартет» В. Вулф, «Контрапункт» О. Хаксли) и постмодернистской (напр., «Симфония Наполеона» Э. Берджесса) литературы.

В процессе выявления особенностей культурно-художественных концепций литературно-музыкального синтеза Г. Гессе и Т. Манна важными для нас оказались работы, с различных сторон раскрывающие проблему роли музыки в жизни и творчестве этих авторов: Х. Абрет, К. Маттиаса, Й. Одендаля, предложившего такие термины, как «литературное музицирование» и «подражание музыке», из отечественных трудов – статьи Е. Г. Мюнстер, Ю. Мориц и Ю. Бычкова, а также посвященные данной теме фрагменты гессеведческих работ более общего плана (А. Г. Березина, Н. Гучинская) и биографии Г. Гессе (Х. Балль, Дж. Милек, Ж. и М. Сенэс).

Обзор существующей академической литературы наглядно демонстрирует постоянно нарастающий интерес к проблеме художественного синтеза. Результаты множества фундаментальных трудов,

¹ Белый А. Симфонии. Л.: Художественная литература, 1991. С. 89.

посвященных данной проблематике, создали необходимые условия для решения вопросов, поставленных в диссертации.

При наличии достаточно большого количества исследований феномена синтеза искусств не обнаружено работ, специально посвященных его парадигмальным свойствам.

Изучение научной литературы по теме исследования позволило определить основные подходы к исследованию парадигмы музыкально-литературного синтеза в немецкой художественной культуре и научно-квалификационные характеристики работы.

Объектом исследования немецкая художественная культура XX века.

Предметом исследования выступает парадигма музыкально-литературного синтеза в немецкой художественной культуре XX века.

Цель исследования заключается в обосновании культурно-художественной парадигмы музыкально-литературного синтеза искусств в немецкой художественной культуре XX века.

Достижение цели исследования предполагает решение следующих **задач**:

1. Определить категориальный аппарат исследования: понятие музыкальности, принципы и приемы «музыкализации» литературного и живописного текстов;
2. Осуществить культурологический анализ традиции взаимодействия искусств в немецкой музыкальной культуре на примере музыкального наследия И. С. Баха и концепции Gesamtkunstwerk Р. Вагнера;
3. Проследить дальнейшее развитие синестетической традиции в немецкой художественной культуре;
4. Обосновать применение парадигматического подхода и введение понятий «культурно-художественная парадигма» (КХП), «культурно-художественная парадигма синтеза искусств» и «культурно-художественная концепция» (КХК);
5. Проанализировать роль музыкального искусства в жизни и творчестве Г. Гессе, его значение в формировании гессевской КХК синтеза искусств;
6. Установить существующие параллели между романом Г. Гессе «Паломничество в Страну Востока» и оперой В. А. Моцарта «Волшебная флейта» и определить их значение для формирования гессевской культурно-художественной концепции «Игра в бисер»;
7. Охарактеризовать литературные и музыкальные источники романа Т. Манна «Доктор Фаустус»;
8. Дифференцировать характерные черты генезиса и практического воплощения манновской культурно-художественной концепции синтеза искусств в данном романе;
9. Провести компаративный анализ авторских концепций синтеза искусств у Г. Гессе и Т. Манна;

10. Проследить особенности развития немецкой литературы второй половины XX века в рамках парадигмы музыкально-литературного синтеза.

Методология и методы исследования. Методологические основы исследования составляют:

- выступивший в данной работе базовым – парадигматический подход к исследованию культурологических явлений, посредством которого были введены и обоснованы понятия «культурно-художественная парадигма» (КХП), «культурно-художественная парадигма синтеза искусств» и «культурно-художественная концепция» (КХК) немецких авторов;
- историко-генетический метод, посредством которого был рассмотрен процесс происхождения и развития национальной немецкой культуры как культурной парадигмы;
- биографический метод, подразумевающий философское осмысление биографии авторов с целью более глубокого понимания исследуемых нами текстов;
- системно-структурный метод, обеспечивающий многоаспектный анализ культуры как сложной совокупности взаимосвязанных элементов;
- герменевтический метод исследования текста, посредством которого, в соответствии с предложенными парадигмами, были интерпретированы литературные и музыкальные тексты; при этом герменевтический метод был дополнен биографическим методом, позволившим сопоставить изучаемые произведения и / или их фрагменты с известными нам фактами из жизни анализируемых авторов;
- семиотический метод, необходимый для рассмотрения специфики репрезентации понятия «синтез» в семиосфере немецкоязычной культуры XX века;
- компаративистский метод, являющийся основой сравнительного анализа явлений культуры Германии на рубеже XIX–XX вв.

Методологический базис исследования – культурологические концепции С. Аверинцева, М. М. Бахтина, Вяч. Вс. Иванова, Э. Кассирера, А. Ф. Лосева, Ю. М. Лотмана, Е. М. Мелетинского.

Интердисциплинарный характер исследования продиктовал выбор определенного круга научных работ, которые отражают как специфику музыкального искусства, так и его значение в качестве системообразующего элемента художественного синтеза; среди авторов: Г. Аберт, Т. Адорно, И. А. Барсова, Г. Галь, М. С. Друскин, Л. С. Зорилова, Ю. В. Келдыш, Дж. Малина, А. Милка, Л. Михеева, С. Морозов, В. Б. Носина, Э. И. Сафиуллина, Л. Ф. Семеренко, Т. Б. Сиднева, А. А. Сидоров, В. В. Смирнов, Р. П. Стинсон, Е. М. Тараканова, К. Уолтон, А. А. Федоров, И. Форкель, Д. Хартц, В. Н. Холопова, Дж. Чейли, Е. С. Черная, А. Швейцер, А. Эйнштейн, Б. Л. Яворский.

Научная новизна исследования состоит в том, что впервые:

- в культурологический инструментарий исследований художественного синтеза введен парадигматический подход;

- прослежена традиция синестетизма в немецкой музыкальной культуре от эпохи барокко в творчестве И. С. Баха до теоретического обобщения в концепции Gesamtkunstwerk романтика Р. Вагнера;
- дано обоснование культурно-художественной парадигмы синтеза искусств, задающей в качестве образца ориентацию на объединение различных видов искусства при создании одного произведения;
- определены и охарактеризованы баховская и вагнерианская культурно-художественные концепции синтеза искусств;
- выполнен культурологический анализ прозы Г. Гессе и Т. Манна в рамках актуального исследовательского подхода к изучению произведения искусства как «текста культуры» с включением подхода парадигматического; определены музыкальные и литературные источники подражания, наследования, стилизации;
- перечень приемов музыкализации вербального текста дополнен следующими:
 - а) выбор конкретного музыкального произведения в качестве условного «прототипа» на основе изоморфизма музыкального и немusического художественных текстов и, как следствие – акцентуация в литературном тексте особенностей, присущих музыкальному произведению (например, «строгость» и «единство» как наиболее характерные черты Девятой симфонии Л. ван Бетховена и кантаты Леверкюна «Плач доктора Фауста» в романе Т. Манна);
 - б) ориентация поэтики, мотивики, развития сюжетных линий литературного произведения на либретто произведения музыкального («Паломничество в Страну Востока» Г. Гессе – либретто Э. Шиканедера к «Волшебной флейте» В. А. Моцарта; «Плач доктора Фаустуса» в романе Т. Манна – и выступающая основой финальной части Девятой симфонии Л. ван Бетховена «Ода к радости» Ф. Шиллера);
 - в) обогащение системы лейтмотивов собственно-музыкальными (пятизвучный «мотив бабочки» и двенадцатитоновый мотив «Умираю дурным, но добрым христианином» в романе Т. Манна);
- определены теоретические основания и приемы художественного воплощения гессевской концепции синтеза искусств «Игра в бисер» в одноименном романе;
- выявлены характерные черты генезиса и практического воплощения манновской концепции синтеза искусств «литературный сериализм» в романе «Доктор Фаустус»;
- проведен компаративный анализ авторских концепций синтеза искусств Г. Гессе и Т. Манна;
- подтверждена релевантность парадигматического подхода к изучению музыкально-литературного синтеза в немецкой литературе XX века.

Автором уточнен понятийный аппарат музыкально-литературного синтеза; установлено, что в условиях развития идей национальной

исключительности и возрождения «германского духа», тенденций диалогичности и взаимовлияния культур (в том числе, художественных), в начале XX века синестетический подход под влиянием концепций Р. Вагнера и Ф. Ницше получает новое развитие в музыке, живописи, драме, литературе; в оборот отечественного искусствоведения введен массив оригинальных немецкоязычных и англоязычных научных работ по теме исследования (работы В. Дурра, К. Маттиаса, В. Михельса, Г. Аберта, Х. Абре, О. Эберхардта, Ст. Амзола, Л. Ольшнера, Г. Хенса, Т. Циолковского, П. Брэнскомба, М. Андерсона, Ст. Борбели, И. Кобли, С. Д. ДAUDЕНА, К. И. Пикара и др.).

На защиту выносятся следующие положения:

1. В истории немецкой культуры яркое стремление к синестетизму проявляется еще в эпоху барочного искусства – в музыкальной символике и музыкальной риторике И. С. Баха, чьи инструментальные произведения транслируют мысли, образы и сюжеты Священного Писания. В эпоху романтизма, в концепции *Gesamtkunstwerk* Р. Вагнера тема синтеза искусств и синестетизма художественного произведения достигает высокого уровня теоретического обобщения и получает практическое воплощение в творчестве. Эстетические принципы, изложенные Р. Вагнером, развивали в своих произведениях музыканты позднейших исторических периодов, в частности, представители постромантизма – А. Брукнер, Г. Малер, Р. Штраус и Новой венской школы – А. Шенберг, А. Берг, А. Веберн и др.

2. Категория «музыкальность», отражающая процессы использования традиционно-музыкальных механизмов и приемов (например, «музыкализация» литературного текста) при создании разнообразных художественных текстов, становится одной из базовых в контексте синтеза искусств. Процесс музыкализации художественного текста актуализируется в стремлении автора к большей степени синестетизма в восприятии аудиторией создаваемого немзыкального текста путем частичного вовлечения механизмов, традиционно характерных для перцепции произведений музыкального искусства. Возможность «музыкализации» обеспечивается глубинными характеристиками музыки как древнейшего из искусств.

3. Мощное развитие национально-культурного самосознания немецкого народа в XIX веке обусловило высокую степень разнообразия немецкой культуры, которая на рубеже XIX-XX столетий характеризуется обращением к «истокам», опыту предков с целью признания неповторимости, уникальности немецкой культуры и искусства, и в то же время – стремлением к диалогу, взаимодействию искусств. Проявлявшийся прежде преимущественно в музыке синтез искусств, стимулируемый духом эпохи, под культурным знаменем идей выдающихся деятелей мировой и, в том числе, немецкой культуры Р. Вагнера и Ф. Ницше, получает новый импульс развития в живописи, архитектуре, музыке, литературе, театре.

4. Избрав парадигматический подход как наиболее эффективный в исследовании культурных явлений, мы выделяем понятие культурно-художественной парадигмы (КХП), в частности КХП «синтез искусств» как модель решения художественных задач. В результате обобщения художественного опыта немецкой культуры XX века мы маркируем авторские концепции – «ницшеанскую», «вагнеровскую». При этом некоторым из концепций сами авторы дают специальные обозначения, например, бодлеровский «закон всеобщей аналогии» или гессевская «игра в бисер».

5. Наряду с общим признанием за музыкой ведущей роли в художественном синтезе, индивидуальные, культурно-художественные концепции синтеза искусств И. С. Баха и Р. Вагнера имеют следующие особенности:

- для баховской концепции характерно стремление к визуализации и вербализации музыкального текста средствами музыкальной риторики и символики, высокая степень его конкретизации; «космические» масштабы, доминирование христианской тематики и мотивики; юмор, ирония; самоцитирование; интеллектуальный «детективизм»;

- в вагнеровской концепции баховской «загадке» противопоставляется «таинство», мистериализм, а ведущему для И. С. Баха мотиву Божественного творения – мотив «гибели богов». Духовный аспект вагнеровской концепции синтеза искусств обогащен социальными и социально-политическими смыслами. Задачу вербализации музыкального текста, которую ставили перед собой композиторы барокко, Р. Вагнер решает, вводя в широкий оборот использование лейтмотивов и даже целых лейтмотивных систем.

6. Гессевская КХК «игра в бисер», в свою очередь, базируется на баховской концепции и развивает существенные ее положения (роль интертекста, «ребусный» характер отдельных произведений, юмор, ирония). Практическими же приемами воплощения концептуальных гессевских положений в литературном тексте (гипертексте!) выступают изоморфизм объектов и развитие общих для них мотивов.

7. В результате исследования генезиса авторских концепций сделан вывод о том, что манновская КХК синтеза искусств, которую мы определили как «литературный сериализм», демонстрирует отчетливую связь с вагнерианской концепцией “Gesamtkunstwerk”, одновременно являясь частным случаем гессевской КХК в результате явного и непосредственного влияния последней, что позволяет нам дифференцировать «игру в бисер» Г. Гессе как паттерн художественно-практического воплощения идеи синтеза искусств, приобретающий силу традиции и потенциал парадигмальной основы музыкально-литературного синтеза.

8. В парадигме музыкально-литературного синтеза применяются следующие приемы музыкализации художественного текста: выбор конкретного музыкального произведения в качестве условного «прототипа»

на основе изоморфизма музыкального и немusical художественных текстов; ориентация поэтики, мотивики, развития сюжетных линий литературного произведения на литературный источник (либретто) произведения музыкального; обогащение системы лейтмотивов собственно-музыкальными; акцентуация в литературном тексте особенностей, характерных для описываемого музыкального произведения, выбранного в качестве музыкального аналога.

9. Компаративный анализ авторских культурно-художественных концепций синтеза искусств Г. Гессе и Т. Манна позволяет выявить в них черты существенного сходства, определяемые как выраженный социальный, философский, интеллектуальный характер; доминирующая роль «музыкальности» и «музыкализации»; признание авторитета музыки и великих композиторов, серьезная музыкальная подготовка авторов в процессе написания романов; гипертекстуальность; интертекстуальность; психологизм; полифонизм; литературный текст как основа синтеза; литературный текст как сочетание жизнеописаний и своеобразных теоретических трактатов; «детективизм»; проведение параллелей между литературным текстом и его «музыкальным аналогом»; «триггерный» механизм достижения синтетического эффекта; а также значительные различия в генетическом и духовно-религиозном аспектах, в выборе объекта «стилизации», степени зрелости, завершенности концепции.

10. Совокупность подходов и приемов Г. Гессе и Т. Манна к музыкализации художественного текста, представляющая их авторские культурно-художественные концепции синтеза искусств, в ходе дальнейшего развития немецкоязычной литературы обретает статус парадигмы – комплекса образцов и моделей, на которые ориентировались многие немецкие и австрийские литераторы, начиная со второй половины XX века и вплоть до настоящего времени.

Теоретическая значимость исследования состоит в том, что результаты научных изысканий детализируют понятийный аппарат культурологии, позволяют проецировать полученные выводы на всю культурную ситуацию в немецкоязычном мире XX века, развитие которой во многом было определено появлением одного из значимых достижений всей немецкой культуры прошлого столетия, кульминационным для творчества Г. Гессе интеллектуальным романом «Игра в бисер». Глубокое изучение гессевской «игры в бисер» в статусе культурно-художественной концепции открывает перспективы исследований парадигмальных основ универсального художественного синтеза в литературе и прочих немusical видах искусства. Диссертационная работа позволяет взглянуть на проблему генезиса и развития феномена синтетичности текстов художественной культуры сквозь призму авторской культурной идентичности, что обусловлено особенностью предмета исследования, который предусматривает выявление теоретических оснований и приемов

воплощения оригинальных авторских концепций художественного синтеза крупнейших немецких писателей, композиторов, теоретиков искусства.

Методологическая платформа диссертации может найти применение в междисциплинарных исследованиях генезиса феноменов и компонентов культуры, в частности, парадигмы синтеза искусств в художественной культуре разных стран и эпох.

Успешный опыт использования парадигматического подхода к интерпретации текстов культуры может найти применение в области исследований экспериментов и течений художественной культуры XX века.

Практическая значимость исследования. Материалы и выводы диссертационного исследования могут быть использованы в учебных материалах дисциплин и спецкурсов по искусствоведению, культурологии, истории зарубежной культуры и искусства, истории немецкой литературы и музыки, а также в научно-практических программах, связанных с изучением механизмов формирования уникальных особенностей национальной культуры, культурной идентичности, национального самосознания личности.

Соответствие диссертации паспорту научной специальности. Тема и содержание диссертации соответствуют научной специальности 24.00.01 – Теория и история культуры по отрасли искусствоведение, в том числе пунктам: 1.14 Возникновение и развитие современных феноменов культуры; 1.17 Компоненты культуры (наука, мораль, мифология, образование, религия, искусство); 1.19 Культура и этнос; 1.22 Культура и национальный характер; 1.28 Культурные контакты и взаимодействие культур народов мира; 1.30 Художественная культура как целостное образование, ее строение и социальные функции.

Степень достоверности и апробация результатов исследования. Степень достоверности и обоснованности научных результатов обусловлена значительным источниковедческим фундаментом; использованием совокупности методов, адекватных цели и задачам исследования.

По теме исследования опубликованы 45 научных и учебно-методических работ. Основные результаты диссертационного исследования изложены в 18 статьях, опубликованных в изданиях, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации, а также Государственной аттестационной комиссией Украины¹, 3 из которых индексируются в Web of Science, двух монографиях и других публикациях общим объемом 51,48 п.л. (личный вклад соискателя – 50,01 п.л.).

Основные положения и выводы диссертационного исследования обсуждались на заседаниях кафедры философии, культурологии и гуманитарных дисциплин Государственного бюджетного образовательного

¹ В соответствии с п. 10 постановления Правительства Российской Федерации «Об особенностях присуждения ученых степеней и присвоения ученых званий лицам, признанным гражданами Российской Федерации в связи с принятием в Российскую Федерацию Республики Крым и образованием в составе Российской Федерации новых субъектов – Республики Крым и города федерального значения Севастополя» № 723 от 30.06.2014.

учреждения высшего образования Республики Крым «Крымский университет культуры, искусств и туризма», докладывались на научно-практических конференциях разных уровней, среди которых наиболее значимы следующие: Международная междисциплинарная научно-практическая конференция «I гурзуфские чтения» (*Гурзуф, 2018*), I Международная научно-практическая конференция «Культурные и научно-образовательные стратегии по реализации национальных проектов – 2024» (*Краснодар, 2019*), Круглый стол «Современная музыка: новационные техники или традиция?» (*Луганск, 2020*), Міжнародна наукова-практична конференція «Музична адукація XXI стагоддзя: рубяжы і перспектывы» (*Минск, 2015*), XII международная научно-практическая конференция «Экспериментальные и теоретические исследования в современной науке» (*Новосибирск, 2018*), Научно-практическая конференция «Актуальные вопросы развития государственных и религиозных образовательных организаций Крыма и их взаимодействие с образовательными организациями других регионов Российской Федерации» (*Пятигорск, 2017*), III–VI, VIII Международная научно-творческая конференция «Искусство и наука третьего тысячелетия» (*Симферополь, 2014–2017, 2019*), II Всероссийская междисциплинарная научная конференция с международным участием «Текст и коммуникация» (*Симферополь, 2019*), I–III Всероссийская педагогическая конференция для образовательных учреждений в сфере искусства (*Симферополь, 2017–2019*), IX Международная научно-практическая конференция «Наука, образование, общество: тенденции и перспективы развития» (*Чебоксары, 2018*), Всероссийская научная конференция с международным участием «Ялтинские философские чтения» (*Ялта, 2018, 2019*).

Результаты исследования были внедрены в учебный процесс при реализации основных профессиональных образовательных программ – программ бакалавриата направлений подготовки 53.03.02 Музыкально-инструментальное искусство, 53.03.03 Вокальное искусство (Основы научных исследований, История зарубежной музыки), программ магистратуры направлений подготовки 53.04.01 Музыкально-инструментальное искусство, 53.04.02 Вокальное искусство (Методология музыкознания, Магистерский семинар), программ подготовки научно-педагогических кадров в аспирантуре направления 51.06.01 Культурология (Методология подготовки диссертационного исследования, Научно-исследовательская работа, Теория и история культуры); использованы в процессе научного руководства выпускными квалификационными работами бакалавров, магистров и аспирантов указанных направлений.

Структура работы обусловлена целью и задачами исследования и состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы, приложений. Общий объем диссертации 447 страниц. Список использованной литературы включает 651 наименование. В приложениях представлены: схема строения фуги из полифонического цикла И. С. Баха «Токката и фуга ре-минор», BWV 565; ноты.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновывается актуальность выбранной темы исследования, анализируется степень научной разработанности проблемы, определяются объект, предмет, цель, задачи исследования, теоретико-методологические основы работы, формулируются положения, выносимые на защиту, степень научной новизны, излагаются теоретическая и практическая значимость исследования, приводятся сведения об апробации материалов диссертации и публикациях автора.

В первой главе диссертационного исследования **«Теоретические основания исследования музыкально-литературного синтеза»**, состоящей из двух параграфов, выполнен искусствоведческий анализ понятийно-категориального аппарата.

В параграфе 1.1 **«Понятие музыкальности и приемы “музыкализации” вербального и визуального текстов»** детализирован понятийный аппарат, установлена роль музыкальности в решении писателями художественных задач.

В изучении особенностей тех или иных культурно-художественных концепций синтеза искусств, в первую очередь, синтеза литературы и музыки, мы отталкиваемся от дефиниции А. Е. Махова, определившего музыкальность как «эффект частичного сходства литературного произведения с музыкой, возникающий в результате того, что некоторые общие для литературы и музыки приемы и структурные принципы в определенных культурно-эстетических ситуациях воспринимаются как музыкальные по преимуществу», и таким образом, приходим к отождествлению категории «музыкальность» с «симфонизмом», «гармонией».

Процесс музыкализации художественного текста актуализируется в стремлении автора к большей степени синестетизма в восприятии аудиторией создаваемого им немusicalного текста путем частичного вовлечения механизмов, традиционно характерных для перцепции произведений музыкального искусства.

«Музыкализация» литературного произведения, обеспечиваемая специфическими, глубинными характеристиками музыки как древнейшего из искусств и реализуется с помощью следующих приемов: «насыщение» текста музыкальной тематикой и мотивикой; подробное описание музыкальных произведений в литературном тексте; использование традиционно «музыкальных» приемов для создания в произведении художественной литературы эффектов музыкальности (таких как: имитация специфически музыкальных эффектов, в частности придание словесному тексту музыкальной формы; использование лейтмотивов; «текучесть», преобладание слитности над структурностью, расчлененностью текста; «аккустизация» литературного текста, «звукотпись», словесное моделирование музыкальной материи); наконец, «союз» музыки и слова в

виде оперного либретто на основе литературного произведения, переложения стихотворений на музыку и др.

В параграфе 1.2 «Интеграция музыкальных и немзыкальных художественных средств в немецкой музыкальной культуре» исследовано развитие идеи всеобщего синтеза от музыкальной риторики и символики И. С. Баха до концепции Gesamtkunstwerk Р. Вагнера.

Великий немецкий композитор И. С. Бах известен, помимо прочего, высокой степенью «синтетичности» своего искусства. Его творчество, наполненное музыкально-символическими и музыкально-риторическими экспериментами, впервые продемонстрировало истинный потенциал «слияния» музыкальной мощи с литературно-поэтической основой, а также возможности «музыкальной живописи». В XX веке изобретенные Г. Гессе принципы «игры в бисер» и устав сообщества ее адептов выступают квинтэссенцией идеологии «Общества музыкальных наук», участником которого был в свое время И. С. Бах и «усердием которого утверждается совершенствование музыки через математику и философию»¹.

Другой яркий пример синестетической традиции в немецкой культуре, сыгравший значительную роль в ее развитии, – концепция Gesamtkunstwerk, в основе которой лежит общее представление о синестетизме в человеческом восприятии. В искусствоведческом и культурологическом смысле синестезию понимают как форму восприятия, характеризующуюся связями между чувствами в психике, а также результаты их проявлений в конкретных областях искусства. Основные положения данной концепции были разработаны в теоретических работах Р. Вагнера, им же были предприняты серьезные попытки воплощения этих принципов на музыкальной сцене. Принципы, изложенные Вагнером, развивали в своих произведениях музыканты последующих исторических периодов – в частности, представители постромантизма (А. Брукнер, Г. Малер, Р. Штраус) и Новой венской школы (А. Шенберг, А. Берг, А. Веберн и др.).

Во второй главе «Парадигмальные основы синтеза в немецкой художественной культуре XX века» обосновано применение парадигматического подхода и введение понятий «культурно-художественная парадигма» (КХП), «культурно-художественная парадигма синтеза искусств» и «культурно-художественная концепция» (КХК).

В параграфе 2.1 «Социально-культурные предпосылки диалогичности современной немецкой художественной культуры» определены условия активного развития синестетического подхода в немецкой музыке, живописи, драме, литературе XX века.

В XIX веке Германия переживала сложные процессы формирования немецкой государственности и этнической самоидентификации народа. В первой четверти столетия возник немецкий романтический национализм, выработавший такие понятия как народность (Volkstümlichkeit), народный

¹ Милка А. П. «Искусство фуги» И. С. Баха: к реконструкции и интерпретации. СПб: Композитор, 2009. С. 34.

дух (Volksgeist) и национальное своеобразие (nationale Eigenart), что создало условия для объединения Германии в 1871 г., а затем, уже в XX веке, трансформировалось в формулу «Ein Volk, ein Reich, ein Führer» (Один народ, одна держава, один вождь).

В условиях чрезвычайной эклектичности и многообразия, характерных для немецкой культуры рубежа XIX-XX столетий, мы, опираясь на концепцию «диалога культур» М. М. Бахтина и Ю. М. Лотмана, выделяем два основных направления: с одной стороны, актуализация проблемы «истоков», обращение к культурному опыту предков, самосознание, понимание неповторимости, уникальности немецкой культуры и искусства – эти факторы послужили основой для *официального монолога*; с другой – стремление к *культурному диалогу*, который видный последователь М. М. Бахтина В. С. Библер определяет как всеобщую суть гуманитарного мышления.

Современники и, в течение долгого времени, близкие друзья – Р. Вагнер и Ф. Ницше – проложили своего рода мост от классической эпохи в культуру и искусство модерна. Немецкое «массовое сознание» объединяло их в некий иконический «тандем»: Ф. Ницше дал общую философскую основу – миф, составивший стержень европейской культуры рубежа веков; сам философ предпочитал называть это свойство своих сочинений музыкальностью; Р. Вагнер же – образ героя и лейтмотив (фактически трансформировав национальную психику на глубоком бессознательном уровне, вернув в повседневный обиход представления древнегерманских саг о личности и мире).

Для немецкой культуры в высокой мере характерно стремление к синтезу и взаимодействию искусств. Если в предыдущие эпохи основные достижения в сфере синтеза искусств достигались в музыке, на рубеже XIX – XX вв. в этот процесс все активнее вовлекаются и представители иных видов искусства – живописи, драмы. Ближе к середине XX синестетическая традиция И. С. Баха и Р. Вагнера получает новое развитие – особенно в творчестве Р. Штрауса, Р. Штайнера, В. В. Кандинского, П. Клее, в «эпическом театре» Б. Брехта, литературе Г. Гессе, Т. Манна и др.

Параграф 2.2 «Синтез искусств как культурно-художественная парадигма» посвящен ключевому для нашего исследования понятию «парадигма», а именно ее разновидности – «культурно-художественной парадигме» (КХП), задающей в качестве паттерна ориентацию на объединение различных видов искусства при создании одного произведения. Европейская (в частности, немецкая) культура XIX-XX столетий демонстрирует настоящий расцвет идеи культурного синтеза. Однако сама эта идея, в качестве диахронической культурно-художественной парадигмы, существовала тысячелетиями, начиная с древних мистерий и празднеств. На всем протяжении развития данной парадигмы значительное внимание уделяется духовно-религиозному аспекту. Мы убедились, что в сфере культурного творчества особенную важность обретает «авторский» аспект

парадигмальности. В результате проведенного исследования мы выделили такие индивидуальные разновидности КХК «синтез искусств», как баховская и вагнерианская, для которых помимо общего для обоих авторов признания за музыкой ведущей роли в любом культурном синтезе наиболее характерны:

- для баховской концепции – стремление к визуализации и вербализации музыкального текста средствами музыкальной риторики и символики, высокая степень его конкретизации; одновременный обратный процесс метафоризации, архетипизации материала; «космические» масштабы, доминирование христианской тематики и мотивики; юмор, ирония; самоцитирование; интеллектуальный «детективизм»;

- в вагнерианской концепции баховской «загадке» противопоставляется «таинство», мистериализм, а ведущему для И. С. Баха мотиву Божественного творения – мотив «гибели богов». Духовный аспект вагнеровской концепции синтеза искусств обогащается социальным и социально-политическим. Задачу вербализации музыкального текста, которую ставили перед собой композиторы барокко, Р. Вагнер решает, вводя в широкий оборот использование лейтмотивов и даже целых лейтмотивных систем.

В третьей главе «Эвристический потенциал парадигмы музыкально-литературного синтеза искусств» выделяются и исследуются авторские концепции синтеза искусств крупных немецких писателей Г. Гессе и Т. Манна, как слагающие парадигму музыкально-литературного синтеза. Прослежено влияние их традиций на развитие немецкой литературы во второй половине XX века в рамках указанной культурно-художественной парадигмы.

В параграфе 3.1 «Особенности воплощения гессевской концепции “Игра в бисер” в немецкой художественной культуре XX века» проанализирована роль музыкального искусства в жизни и творчестве Г. Гессе, его значение в формировании гессевской культурно-художественной концепции синтеза искусств.

В разделе 3.1.1 «“Паломничество в страну Востока” Г. Гессе и “Волшебная флейта” В. А. Моцарта: проблема художественного синтеза» выполнен анализ романа Г. Гессе как культурного текста; установлены музыкальные и литературные источники подражания, стилизации.

В романе «Паломничество в страну Востока» Г. Гессе делает попытку литературно-музыкального синтеза и формирования собственной концепции культурного синтеза. «Паломничество в страну Востока» написано по мотивам любимой оперы Г. Гессе – «Волшебной флейты» В. А. Моцарта, на что указывают неоднократные отсылки в тексте романа к сказочным сборникам известного швабского автора К. М. Виланда, послужившим основой для либретто «Волшебной флейты»; многочисленные мотивные и сюжетно-фабульные совпадения в романе и опере, например, место действия – условный «Восток» или поиск главными героями восточных принцесс как основная причина предпринятых ими походов и подаренные им для защиты в

пути магические артефакты, позднее утерянные и вновь возвращенные, иерархически организованные духовно-религиозные сообщества в качестве «коллективных персонажей» – в опере это жрецы «храма познания и добра», в романе члены Ордена паломников в страну Востока; мотив инициатических испытаний, с успехом пройденных героями; торжественные заседания сонма высших должностных лиц, на которых герои признаются достойными предназначенной им судьбы, и т.д.; также – выраженный антивоенный мотив и столь же выраженный мотив протеста против современной авторам реакционно-шовинистической политики властей: «антилеопольдовский» у масонов В. А. Моцарта и Э. Шиканедера (автор либретто), антинацистский – у пацифиста и космополита Г. Гессе;

– еще более многочисленные совпадения на уровне деталей (эпизоды с портретами разыскиваемых героями принцесс в начале оперы и в финале романа, детали характеристик и внешнего облика Папагено и Лео, дудочка и ее пяти нотный мотивчик как «музыкальная эмблема» Папагено – художественный свист как «музыкальный символ» Лео и множество других характерных деталей);

– стихотворение Г. Гессе «С билетом на “Волшебную флейту”», написанный уже после издания «Паломничества в страну Востока» («*Die Morgenländfahrt*») и с использованием специфической лексики этого романа: *Morgenländfahrer* – «паломники в страну Востока», *Diener* – „слуга», слово, в романе примерно в трети случаев появления имени Лео сопутствующее ему;

– обнаруженный нами возможный «недостающий источник» между оперой и романом – два произведения современников Г. Гессе, также написанных по мотивам «Волшебной флейты»: роман П. Адлера «Волшебная флейта» (1916) и одноименная «фантазия» Г. Л. Дикинсона (1920).

В «Паломничестве...» черты будущей гессевской концепции пока лишь намечаются, однако автор находит уже собственный механизм ее практического воплощения: достижению синестетического эффекта служит так называемый «триггерный» эффект, создающий в мозгу воспринимающего новые нейронные связи между литературным и музыкальным произведением.

В разделе 3.1.2 «Творчество И. С. Баха как партитура “Игры в бисер”» выявляются теоретические основания и приемы художественного воплощения гессевской концепции синтеза искусств «игра в бисер» в одноименном романе.

Зрелая гессевская концепция – в том виде, в каком мы обнаруживаем ее в романе «Игра в бисер» и которая, по сути, совпадает с описанной в нем Игрой, – во многом опирается на баховскую, разделяя с ней такие характерные черты, как, например, своеобразный «детективизм», юмор и ирония, автоинтертекстуальность и др.

«Игру в бисер», последний роман и истинную кульминацию творчества Г. Гессе мы рассматриваем также как пример проведенной самим автором «игровой партии», имея в виду титульную для произведения Игру;

следовательно, в особенностях именно этой партии мы можем видеть возможный «ключ» и ко всей Игре, и к одноименной концепции писателя. Так, выбор конкретного произведения в качестве музыкального объекта здесь уже получает свое теоретическое обоснование и выступает одним из стратегических моментов всей концепции. Мы полагаем, что в качестве объекта стилизации писателем был выбран цикл Токката и фуга ре-минор (BWV 565). Результаты сравнительного анализа Токкаты и фуги ре-минор И. С. Баха и «Игры в бисер» Г. Гессе представлены в таблице.

Таблица 1.

Сравнительный структурно-семантический анализ Токкаты и фуги ре-минор И. С. Баха и романа «Игра в бисер» Г. Гессе

Общая структура		BWV 565	«Игра в бисер»
		2-х частная: Токката (в роли вступления) + фуга	2-х частная: «Введение в Игру» + основная часть «Жизнеописание Кнехта»
Начало		«Музыкальный эпиграф», вступительные такты: мелодическая фигура, повторенная затем в нижнем регистре	Эпиграф на латинском, повторенный затем в переводе на немецкий язык
I часть	Структура первой части	После вступления – 3 контрастных импровизационных построения: 1) Величественность, торжественность, мощь, развивающие эмоции вступления 2) Легкость, энергичность, скерцозность 3) Величественность, торжественность, мощь, «долгогремющий бас»	После эпиграфа – 3 крупных контрастных фрагмента: 1) Мощный, торжественный и величавый «зачин» истории Игры 2) «Фельетонная эпоха» 3) Рождение и развитие Игры «в недрах» фельетонной эпохи
	Финал первой части	Патетичная аккордовая каденция	Не менее патетичный пассаж Кнехта о классической музыке (в т.ч. об И. С. Бахе)

II часть	Основное содержание	Вторая (основная) часть – fuga	Вторая (основная) часть – жизнеописание Кнехта, в начале которого – его подробная беседа с Мастером музыки о fuga
	Структура второй части	В fuga – 12 проведений темы	12 глав в «Жизнеописании Иозефа Кнехта»
	Финал второй части	Грандиозная развернутая кода, состоящая из множества коротких импровизационных фрагментов	Сочинения И. Кнехта (стихи + 3 небольших жизнеописания)

Роман охватывает собой большую часть важнейших тем, мотивов и образов, разрабатывавшихся в рамках более ранней прозы того же автора. Метафорически в нем можно увидеть финальную часть некоего гиперромана, написанного Г. Гессе на протяжении всей жизни. Его структура содержит 2 неравные по объему части: краткое введение в сущность и историю Игры и «жизнеописание» ее Магистра И. Кнехта с приложением его сочинений. Семиологический статус правилам Игры придает их базирование на выявлении скрытых внутренних закономерностей, ассоциаций и соответствий между самыми разнообразными искусствами и науками, их смыслами и значениями – «концентрированными идеями» или культурными архетипами из самых различных сфер интеллекта и эстетики, а также всевозможными способами, методами и приемами их группировки, комбинации, соединения и противопоставления. Мы обнаруживаем здесь оригинальный вариант сложной и разветвленной семиотической системы, подчиненной строго определенным алгоритмам. Партии Игры тем или иным образом нотируются, при этом ее семиотический ряд обретает еще один уровень – уровень «кода», на котором существуют правила и законы трансформации символов и знаков одной сферы искусства и/или науки в другую сферу: напр., «перевода» знаков и означаемых ими содержаний астрономии в знаки и содержания музыки, философии и математики и др.

Гессевскую концепцию синтеза искусств мы именовали «Игра в бисер» – по названию романа, в котором эта концепция получила наиболее законченное свое воплощение. Как литературное творчество Г. Гессе в целом, так и его авторскую концепцию синтеза искусств отличают два важных и взаимосвязанных фактора – 1) выраженный полифонизм и 2) психологизм. Полифония в романах Г. Гессе базируется на его психологическом мастерстве, а психологическая глубина достигается путем использования полифонии.

Практическими приемами воплощения концептуальных гессевских положений в вербальном тексте Г. Гессе «Игра в бисер» выступают изоморфизм обоих объектов – литературного (роман) и музыкального (Токката и фуга ре-минор И.С. Баха), а также развитие общих для них мотивов.

Параграф 3.2 «Манновская концепция “литературный сериализм”: музыкально-литературный синтез в романе “Доктор Фаустус”» выявляет характерные черты генезиса и практического воплощения культурно-художественной концепции синтеза искусств Т. Манна в романе «Доктор Фаустус».

Раздел 3.2.1 «Литературные источники романа Т. Манна» посвящен исследованию литературных прототипов произведения немецкого писателя.

Сам автор признавал «потрясающей» связь «Доктора Фаустуса» с «Игрой в бисер» Г. Гессе – своего близкого друга и единомышленника. Сюжетно-мотивные параллели между указанными произведениями Т. Манн подробно описал в автобиографическом «романе», посвященном истории создания «Фаустуса».

В числе других, более «очевидных» литературных прототипов «Доктора Фаустуса» мы выделяем следующие:

- «Фауст» И. В. Гете и произведения, послужившие источниками последнему (легенда и «народная книга» о докторе Фаусте, «Трагическая история доктора Фауста» К. Марло и пр.);
- «Братья Карамазовы» и «Идиот» Ф. М. Достоевского;
- труды Ф. Ницше, которого Т. Манн в «Романе одного романа» признавал единственным реальным прототипом «вдохновенно-больного музыканта» А. Леверкюна; литературным же источником для общей литературно-философской концепции «Фаустуса» послужили «Так говорил Заратустра», «Ессе Номо», «Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм»;
- «Русалочка» Г. Х. Андерсена;
- «Мефисто» К. Манна.

В разделе 3.2.2. «Особенности музыкально-литературного синтеза в романе “Доктор Фаустус”» дифференцированы характерные черты генезиса и практического воплощения манновской культурно-художественной концепции синтеза искусств.

Значение вагнерианской концепции для формирования концепции Т. Манна столь же велико, как роль баховской – для Г. Гессе. Писатель находит новый путь к воплощению литературно-музыкального синтеза: если реальные жизненные коллизии главного героя почерпнуты автором из опыта Ф. Ницше, то творческая биография Леверкюна, список его музыкальных трудов и их общая характеристика практически совпадают с таковыми в творческой биографии Р. Вагнера. Параллелизм вагнеровских и леверкюновских «эдиповых» сюжетов отсылает нас к наследию З. Фрейда,

которого Т. Манн глубоко уважал и с которым поддерживал личные отношения.

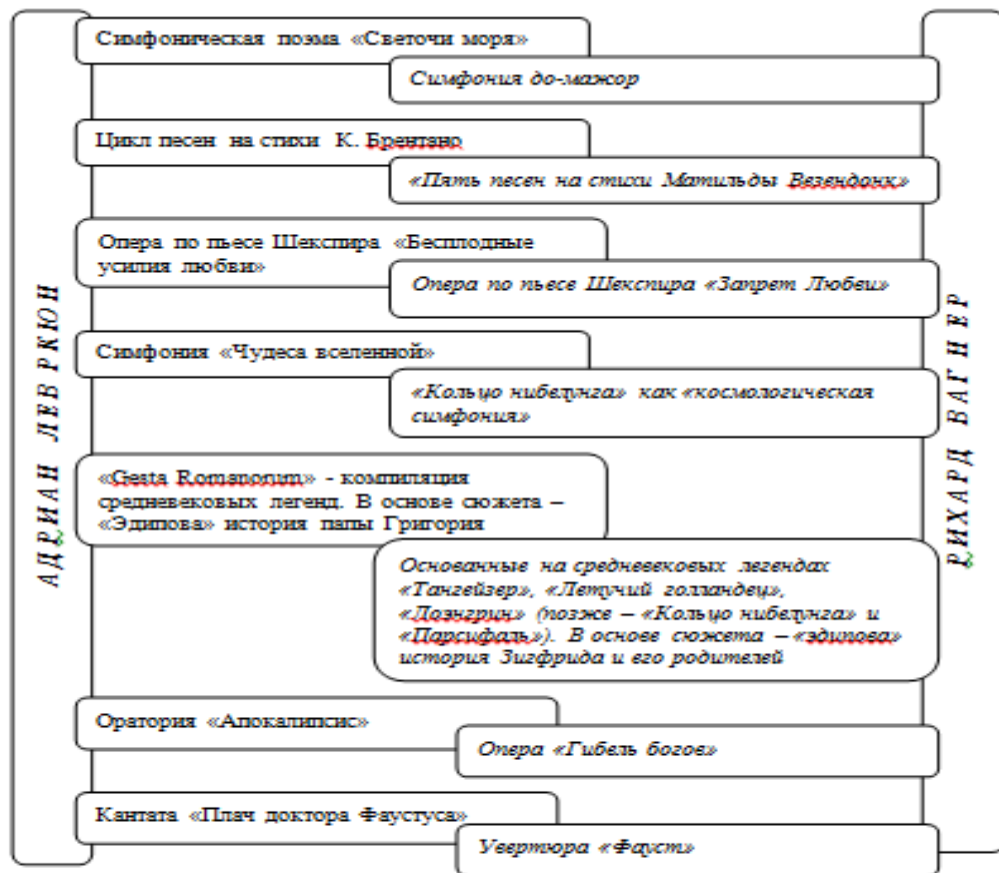


Рис.1. Творческие биографии А. Леверкюна («Доктор Фаустус» Т. Манна) и Р. Вагнера: компаративный анализ.

Именно двойственное отношение к Р. Вагнеру (посредством, как сказали бы З. Фрейд или К. Г. Юнг, «проекции» этого отношения на современную ему «новую» музыку, роль которой в развитии сюжетной основы романа еще более велика), побудило писателя придать своему герою, «новую» музыку олицетворяющему, вагнерианские и ницшеанские черты, в значительной мере обусловившие высокий трагизм его судьбы и произведения в целом. Существенное влияние оказали на автора «Доктора Фаустуса» также представители постромантической музыкальной традиции (А. Брукнер, Г. Малер), но главным образом – немецкого музыкального экспрессионизма: Т. Адорно (в качестве музыкального консультанта Т. Манна) и – особенно – еще один «неназванный прототип» Леверкюна, автор приписываемой последнему в романе додекафонной системы А. Шенберг, сам испытавший влияние Р. Вагнера.

Леверкюн воплотил в себе «сгущение» (термин Фрейда) трех таких разных образов, как Р. Вагнер, Г. Малер и А. Шенберг. Именно концепции этих творцов оказали наибольшее влияние на формирование манновской концепции синтеза искусств: вагнерианская (Gesamtkunstwerk), малеровская

(постромантическая) и нововенская (додекафония, «музыкальный сериализм»).

В результате проведенного исследования системы лейтмотивов и микросерий в романе «Доктор Фаустус» мы пришли к определению концепции Т. Манна как «литературного сериализма».

В отношении «музыкальных аналогов» данного романа (которых мы выделяем два: вымышленная самим Манном кантата его героя-композитора А. Леверкюна «Плач доктора Фаустуса» и Девятая симфония Л. ван Бетховена; многочисленные параллели и антиномии между музыкальными и литературным текстом Манна также рассмотрены нами достаточно подробно) возникает проблема прототипии. В кантате мы не можем видеть «музыкальный прототип» романа – скорее, автор стремился «уподобить» ее роману, уже большей частью написанному. С другой стороны, Девятую симфонию следует рассматривать скорее как музыкальный антипрототип – поскольку при написании «Доктора Фаустуса» автор руководствовался четко обозначенной им целью противопоставить ее поэтике и мотивику общему пафосу симфонии Л. ван Бетховена и ее литературного источника, «Оды к радости» Ф. Шиллера.

В параграфе 3.3 «Немецкоязычная литература второй половины XX века: репрезентация культурно-художественных концепций Г. Гессе и Т. Манна в парадигме музыкально-литературного синтеза» прослежена «судьба» парадигмы музыкально-литературного синтеза на примере современных писателей и поэтов (3.3.1 – М. Розенкранц и П. Целан, 3.3.2 – И. Бобровский, 3.3.3 – Т. Бернхард, 3.3.4 – Э. Елинек).

Подходы Г. Гессе и Т. Манна к музыкализации литературно-художественного текста, использование ими традиционных и новаторских, ими самими разработанных приемов такой музыкализации развивались в дальнейшем и другими представителями немецкоязычной литературы; их, соответственно, с полным правом можно назвать последователями Гессе и Манна именно в «синтетическом» аспекте восприятия их художественных текстов. К таким последователям, в творчестве которых наиболее отчетливо отразилось влияние рассматриваемых нами авторов, мы можем отнести, напр., поэтов и прозаиков послевоенного периода М. Розенкранца, П. Целана, И. Бобровского, а из более близких к нам по времени – известных писателей Томаса Бернхарда и лауреата Нобелевской премии Эльфриду Елинек.

Показательно, что именно «музыкальная» составляющая творчества этих литераторов послужила поводом к ряду острых и продолжительных академических дискуссий – литературоведческих, музыковедческих и культурологических. Их участники отстаивали зачастую полярные мнения по поводу самой возможности реализации такого трансфера художественных средств одного вида искусства в область другого, который действительно давал бы основания говорить о художественном произведении как об интермедийном (в частности, о литературном произведении как о

воплотившем в себе также и определенные характеристики произведения музыкального). Спектр высказываемых мнений – от убеждения в «метафорическом» характере использования музыкальных средств в литературе до скрупулезного поиска «примет» и «следов» музыкальности в тех или иных фрагментах прозаического и/или поэтического текста.

В **Заключении** подводятся итоги, формулируются выводы и отмечаются перспективы дальнейшего исследования. Результаты предложенного автором парадигматического анализа музыкально-литературного синтеза в немецкой художественной культуре XX века дают основание для следующих выводов:

Парадигматический анализ музыкально-литературного синтеза в немецкой художественной культуре XX века дает основание для следующих выводов.

Парадигматический анализ музыкально-литературного синтеза в немецкой художественной культуре XX в. дает основание для следующих выводов.

1. В изучении особенностей тех или иных авторских разновидностей культурно-художественной парадигмы синтеза искусств, в первую очередь синтеза литературы и музыки, мы приходим к отождествлению категории «музыкальность» с «симфонизмом», «гармонией».

Процесс музыкализации художественного текста актуализируется в стремлении автора к большей степени синестетизма в восприятии аудиторией создаваемого им немusicalного текста путем частичного вовлечения механизмов, традиционно характерных для перцепции произведений музыкального искусства.

«Музыкализация» литературного произведения, обеспечиваемая специфическими, глубинными характеристиками музыки как древнейшего из искусств, реализуется с помощью следующих приемов: «насыщение» текста музыкальной тематикой и мотивикой; подробное описание музыкальных произведений в литературном тексте; использование традиционно «музыкальных» приемов для создания в произведении художественной литературы эффекта музыкальности (таких как: имитация специфически музыкальных эффектов, в частности придание словесному тексту музыкальной формы; использование лейтмотивов; «текучесть», преобладание слитности над структурностью, расчлененностью текста; «аккустизация» литературного текста, «звукопись», словесное моделирование музыкальной материи); наконец, «союз» музыки и слова в виде оперного либретто на основе литературного произведения, положения стихотворений на музыку и др.

2. Достаточно объективный анализ процессов художественного синтеза – в том числе процессов, которые мы понимаем как «музыкализационные», – в немецкой культуре XX века невозможен без рассмотрения той культурной традиции, результатом развития которой они

выступают. Стремление к синестетизму, вообще характерное для немецкой культуры, в предыдущие периоды ее развития особенно отчетливо проявлялось в музыкальной сфере. Так, великий немецкий композитор И. С. Бах известен, помимо прочего, высокой степенью «синтетичности» своего искусства. Его творчество, наполненное музыкально-символическими и музыкально-риторическими экспериментами, впервые продемонстрировало истинный потенциал «слияния» музыкальной мощи с литературно-поэтической основой, а также возможности «музыкальной живописи». В XX веке «изобретенные» Г. Гессе принципы Игры в бисер и устав сообщества ее адептов выступают квинтэссенцией идеологии «Общества музыкальных наук», участником которого был И. С. Бах.

Другой яркий пример синестетической традиции в немецкой культуре, сыгравший значительную роль в ее развитии, – концепция *Gesamtkunstwerk*, в основе которого лежит общее представление о синестетизме в человеческом восприятии. В искусствоведческом и культурологическом смысле синестезию понимают как форму восприятия, характеризующуюся связями между чувствами в психике, а также результаты их проявлений в конкретных областях искусства. Основные положения данной концепции были разработаны в теоретических работах Р. Вагнера, им же были предприняты серьезные попытки воплощения этих принципов на музыкальной сцене. Принципы, изложенные Вагнером, развивали в своих произведениях музыканты позднейших исторических периодов – в частности, представители постромантизма (А. Брукнер, Г. Малер, Р. Штраус) и Новой венской школы (А. Шенберг, А. Берг, А. Веберн и др.).

3. Для культуры исследуемого региона в высокой мере характерно стремление к синтезу и взаимодействию искусств. Если в предыдущие эпохи основные достижения в сфере синтеза искусств достигались в музыке, – на рубеже XIX–XX вв. в этот процесс все активнее вовлекаются и представители иных видов искусства – например, живописи, драмы. Ближе к середине XX синестетическая традиция И. С. Баха и Р. Вагнера получает новое развитие, особенно в творчестве Р. Штрауса, Р. Штайнера, В. В. Кандинского, П. Клее, в «эпическом театре» Бертольда Брехта и др. Ведущая же роль в этом процессе переходит к литературе.

4. Ключевым для нашего исследования выступает понятие «парадигма», а именно – «культурно-художественная парадигма» (КХП), которая задает в качестве образца ориентацию на объединение различных видов искусства при создании одного произведения». Европейская (в частности, немецкая) культура XIX–XX столетий демонстрирует настоящий расцвет идеи культурного синтеза. Однако сама эта идея, в качестве диахронической культурно-художественной парадигмы, существовала тысячелетиями – начиная с древних мистерий и празднеств. На всем протяжении развития данной парадигмы особое внимание в ее рамках уделяется духовно-религиозному аспекту. Мы убедились, что в сфере культурного творчества особенную важность обретает «авторский» аспект

парадигмальности. В результате проведенного исследования мы выделили такие индивидуальные, авторские разновидности культурно-художественных концепций синтеза искусств, как баховская и вагнерианская, для которых наиболее характерны (помимо общего для обоих признания за музыкой ведущей роли в любом культурном синтезе):

- для баховской концепции – стремление к визуализации и вербализации музыкального текста средствами музыкальной риторики и символики, высокая степень его конкретизации; одновременный обратный процесс метафоризации, архетипизации материала; «космические» масштабы, доминирование христианской тематики и мотивики; юмор, ирония; самоцитирование; интеллектуальный «детективизм»;

- в вагнерианской концепции «загадке» противопоставляется «таинство», мистериализм, а ведущему для И. С. Баха мотиву Божественного творения – мотив «гибели богов». Духовный аспект вагнеровской концепции синтеза искусств обогащается социальным и социально-политическим. Задачу вербализации музыкального текста, которую ставили перед собой композиторы барокко, Р. Вагнер решает, вводя в широкий оборот использование лейтмотивов и даже целых лейтмотивных систем.

5. Гессевскую концепцию синтеза искусств мы именовали «Игра в бисер» – по названию романа, в котором эта концепция получила наиболее законченное свое воплощение. Как литературное творчество Г. Гессе в целом, так и его авторскую концепцию синтеза искусств отличают два важных и взаимосвязанных фактора – 1) выраженный полифонизм и 2) психологизм. Полифония в романах Г. Гессе базируется на его психологическом мастерстве, а психологическая глубина достигается путем использования полифонии.

6. В романе «Паломничество в страну Востока» автор уже делает попытку литературно-музыкального синтеза и формирования собственной концепции культурного синтеза. «Паломничество в страну Востока» написано по мотивам любимой оперы Г. Гессе – «Волшебной флейты» В. А. Моцарта, на что указывают:

- неоднократные отсылки в тексте романа к сказочным сборникам известного швабского автора К. М. Виланда, послужившим основой для либретто «Волшебной флейты»;

- многочисленные мотивные и сюжетно-фабульные совпадения в романе и опере: место действия – условный «Восток»; поиск главными героями восточных принцесс как основная причина предпринятых ими походов; подаренные им для защиты в пути магические артефакты, позднее утерянные и вновь возвращенные; иерархически организованные духовно-религиозные сообщества в качестве «коллективных персонажей» – в опере это жрецы «храма познания и добра», в романе члены Ордена паломников в страну Востока; мотив инициатических испытаний, с успехом пройденных героями; торжественные заседания сонма высших должностных лиц, на которых герои признаются достойными предназначенной им судьбы, и т.д.;

также – выраженный антивоенный мотив и столь же выраженный мотив протеста против современной авторам реакционно-шовинистической политики властей: «антилеопольдовский» у масонов В. А. Моцарта и Э. Шиканедера (автор либретто), антинацистский – у пацифиста и космополита Г. Гессе;

– еще более многочисленные совпадения на уровне деталей (эпизоды с портретами разыскиваемых героями принцесс в начале оперы и в финале романа, детали характеристик и внешнего облика Папагено и Лео, дудочка и ее пятинотный мотивчик как «музыкальная эмблема» Папагено – художественный свист как «музыкальный символ» Лео и множество других характерных деталей);

– стих Г. Гессе «С билетом на “Волшебную флейту”», написанный уже после издания «Паломничества в страну Востока» («*Die Morgenländfahrt*») и с использованием специфической лексики этого романа: *Morgenländfahrer* – «паломники в страну Востока», *Diener* – „слуга», слово, в романе примерно в трети случаев появления имени Лео сопутствующее ему;

– обнаруженный нами возможный «недостающий источник» между оперой и романом – два произведения современников Г. Гессе, также написанных по мотивам «Волшебной флейты»: роман П. Адлера «Волшебная флейта» (1916) и одноименная «фантазия» Г. Л. Дикинсона (1920).

По нашему мнению, хотя в «Паломничестве...» черты будущей гессевской концепции пока лишь намечаются, автор находит уже собственный механизм ее практического воплощения: достижению синестетического эффекта служит так называемый «триггерный» эффект, создающий в мозгу воспринимающего новые нейронные связи между литературным и музыкальным произведением.

7. Зрелая гессевская концепция – в том виде, в каком мы обнаруживаем ее в романе «Игра в бисер» и которая по сути совпадает с описанной в нем Игрой, – во многом опирается на баховскую, разделяя с ней такие характерные черты, как, например, своеобразный «детективизм», юмор и ирония, автоинтертекстуальность и др. Но не только баховская традиция синтеза искусств, а также само его творчество сыграло значительную роль в формировании концепции Г. Гессе.

«Игру в бисер», последний роман и истинную кульминацию творчества Г. Гессе мы рассматриваем также как пример проведенной самим автором «игровой партии», имея в виду титульную для произведения Игру; следовательно, в особенностях именно этой партии мы можем видеть возможный «ключ» и ко всей Игре, и к одноименной концепции писателя. Так, выбор конкретного произведения в качестве музыкального объекта здесь уже получает свое теоретическое обоснование и выступает одним из стратегических моментов всей концепции.

Роман охватывает собой большую часть важнейших тем, мотивов и образов, разрабатывавшихся в рамках более ранней прозы того же автора. Метафорически в нем можно увидеть финальную часть некоего гиперромана,

написанного Г. Гессе на протяжении всей жизни. Его структура содержит 2 неравные по объему части: краткое введение в сущность и историю Игры и «жизнеописание» ее Магистра И. Кнехта с приложением его сочинений. Правила Игры базируются на выявлении скрытых внутренних закономерностей, ассоциаций и соответствий между самыми разнообразными искусстваами и науками, их смыслами и значениями – «концентрированными идеями» или культурными архетипами из самых различных сфер интеллекта и эстетики, а также всевозможными способами, методами и приемами их группировки, комбинации, соединения и противопоставления. Сами эти способы, методы и приемы используются определенным, строго регламентированным и формализованным образом. Мы обнаруживаем здесь оригинальный вариант сложной и разветвленной семиотической системы, подчиненной строго определенным алгоритмам. Партии Игры тем или иным образом нотируются, при этом ее семиотический ряд обретает еще один уровень – уровень «кода», на котором существуют правила и законы трансформации символов и знаков одной сферы искусстваа и/или науки в другую сферу: напр., «перевода» знаков и означаемых ими содержаний астрономии в знаки и содержания музыки, философии и математики и др. Язык Игры представляет собой «язык знаков и формул», в тексте неоднократно встречается и выражение «иероглифы Игры».

Следуя логике автора, концепция Игры в бисер оказывается весьма плодотворным теоретическим базисом, получающим активное и многомерное практическое воплощение в огромном количестве игровых «партий». Напрашивается предположение, что и в тексте своих романов автор мог «зашифровать» подобные игровые партии, опираясь на указанные выше основные принципы: универсальный культурный синтез как основа Игры и поиск всевозможных аналогий и соответствий между различными культурными текстами как ее инструмент. Опираясь на те же принципы, а также на имеющиеся документальные свидетельства о поиске Г. Гессе возможных путей реализации «литературно-музыкального синтеза», мы сделали попытку выявить «следы» подобного синтеза в его последних романах.

Опыт музыкально-литературного синтеза в «Паломничестве в страну Востока» оказался достаточно условным, сохранив явный крен в сторону литературы (мотивные и сюжетно-фабульные параллели с литературным же либретто оперы). В «Игре в бисер» Г. Гессе уже «стилизует» роман под конкретное произведение И. С. Баха, пристрастие к музыке которого питал с детских лет. Выбор обусловлен и высокой степенью «синтетичности» искусства самого Баха.

Мы полагаем, что первоначально в качестве объекта стилизации был выбран цикл «Искусство фуги». Об этом свидетельствует структурное и мотивное подобие финальных частей романа и музыкального цикла: обе состоят из 3 частей (трехтемная заключительная фуга у И. С. Баха, три жизнеописания в романе – при том, что именно эта, заключительная часть

романа по времени появления предшествовала всем остальным), в каждой «обыгрывается» имя автора («БАХ-мотив» и «вариации» на тему имени Кнехта как автора всех трех жизнеописаний). Однако, вероятно, уже в ходе работы писатель изменил решение, выбрав другое произведение – а именно шедевр музыкального искусства Токкату и фугу ре-минор (BWV 565).

Во-первых, в числе произведений Кнехта в «Игре в бисер» – стих «По поводу одной Токкаты Баха», в котором явственно проводится тема «Божественного творения». Что позволяет достаточно уверенно идентифицировать баховскую токкату, о которой идет речь в стихотворении, именно как Токкату BWV 565 – поскольку именно ее музыковеды традиционно и вполне резонно трактуют как выражающую ту же тему.

Во-вторых, структура романа практически воспроизводит (естественно, на доступном для воспроизведения литературными средствами уровне) структуру BWV 565:

Общая структура – двухчастная: Токката (в роли вступления) + фуга и «Введение в Игру» + основная часть о Кнехте.

Начало произведений: «удвоение» основной мысли-эпиграфа и перевод ее в «иной регистр».

Структура первой части. В баховском цикле после «эпиграфического» вступления 3 контрастных импровизационных построения, в «Игре в бисер» сразу вслед за «удвоенным» эпиграфом – 3 крупных контрастных фрагмента. В обоих случаях структура первой части словно бы выстраивается как гегелевская «триада»: второй фрагмент контрастен первому (антитезис, или «отрицание»), третий – второму («отрицание отрицания», или синтезис, на новом витке спирали возвращающий к тезису).

Финал первой части. Мощная аккордовая каденция, завершающая Токкату, – и мощный финал введения в Игру, завершаемый пассажем Кнехта о классической музыке вообще и творчестве И. С. Баха в частности.

Вторая (основная) часть. У И. С. Баха – фуга. У Г. Гессе – жизнеописание Кнехта, в начале которого юный герой подробно обсуждает с Магистром музыки принципы построения фуги. В фуге 12 проведений темы, в «Жизнеописании Кнехта» 12 глав. Грандиозная кода фуги состоит из большого числа коротких импровизационных фрагментов, «кода» «Жизнеописания» – из множества небольших произведений, якобы принадлежащих перу Кнехта.

В процессе наших изысканий был выявлен также весьма возможный кандидат на роль протонима и прототипа Иозефа Кнехта, главного героя «Игры в бисер», – швабский музыкант и органист XVIII в. Йустин Кнехт, земляк Гессе, с творчеством которого писатель должен был быть хорошо знаком и от которого его герой мог унаследовать фамилию, инициалы (J.K.), профессию музыканта и страстное преклонение перед И. С. Бахом (последнее разделив также и со своим создателем – Германом Гессе). Скорее всего, именно фамилия реального музыканта Й. Кнехта (в переводе «слуга») могла навести автора на мысль наделить своего нового героя символом

«служения», уже отчетливо заявленного им в «Паломничестве в страну Востока». Помимо того, имя Иозефа, сохраняя инициал «реального» Й. Кнехта, может служить и отсылкой к имени самого И. С. Баха: **JO**hann **SE**vastian – **JOSE**ph.

Таким образом, практическими приемами воплощения концептуальных гессевских положений в вербальном тексте Г. Гессе «Игра в бисер» выступают изоморфизм обоих объектов – литературного (роман) и музыкального (Токката и фуга ре-минор И.С. Баха), а также развитие общих для них мотивов.

8. Поиск Т. Манна в аналогичном направлении и его авторская концепция синтеза искусств отличаются своими особенностями. Связь своего «главного» романа «Доктор Фаустус» с «Игрой в бисер» сам Т. Манн признавал «потрясающей». Принято считать, что ни один из этих романов не мог служить источником для другого; однако мы полагаем, что Т. Манн за три года, прошедшие с тех пор как он получил полный текст романа Г. Гессе, вполне мог внести любые желательные для него дополнения, призванные эту «потрясающую связь» особенно подчеркнуть и развить; отсюда, как мы считаем и заметное влияние гессевской концепции на манновскую.

В целом «Доктор Фаустус» – плод самых разнообразных литературных и музыкальных влияний. Особо отметим здесь влияние И. В. Гете, в первую очередь его трагедии «Фауст». Герой «Доктора Фаустуса» Т. Манна – не гетевский Фауст, и в этом его трагедия. Подчеркнутый индивидуализм, гордыня, любование собственной исключительностью и гениальностью роднят его скорее с другими немецкими гениями, Ф. Ницше и Р. Вагнером. Не случайно сюжетную канву жизни А. Леверкюна Т. Манн, по собственному признанию, напрямую заимствует из биографии Ф. Ницше.

9. Значение вагнерианской традиции для формирования концепции манновской столь же велико, как баховской – для Г. Гессе. О том, что еще один аспект биографии Леверкюна – биография творческая, композиторская – практически «списан» с биографии Р. Вагнера, Т. Манн предпочел умолчать, хотя внимательный читатель может заметить параллели, подробно проанализированные нами в третьей главе диссертации. Писатель находит новый путь к воплощению литературно-музыкального синтеза: если реальные жизненные коллизии главного героя почерпнуты автором из опыта Ф. Ницше, то творческая биография Леверкюна, список его музыкальных трудов и их общая характеристика практически совпадают с таковыми в творческой биографии Р. Вагнера. Параллелизм вагнеровских и леверкюновских «эдиповых» сюжетов отсылает нас к наследию З. Фрейда, которого Т. Манн глубоко уважал и с которым поддерживал личные отношения.

Именно двойственное отношение к Р. Вагнеру (посредством, как сказали бы З. Фрейд или К. Г. Юнг, «проекции» этого отношения на современную ему «новую» музыку, роль которой в развитии сюжетной основы романа еще более велика), побудило писателя придать своему герою,

«новую» музыку олицетворяющему, вагнерианские и ницшеанские черты, в значительной мере обусловившие высокий трагизм его судьбы и произведения в целом. Существенное влияние оказали на автора «Доктора Фаустуса» также представители постромантической музыкальной традиции (А. Брукнер, Г. Малер), но главным образом – немецкого музыкального экспрессионизма: Т. Адорно (в качестве музыкального консультанта Т. Манна) и – особенно – еще один «неназванный прототип» Леверкюна, автор приписываемой последнему в романе додекафонной системы А. Шенберг, сам испытавший влияние Р. Вагнера.

Леверкюн воплотил в себе «сгущение» (термин Фрейда) трех таких разных образов, как Р. Вагнер, Г. Малер и А. Шенберг. Именно концепции этих творцов оказали наибольшее влияние на формирование манновской концепции синтеза искусств: вагнерианская (*Gesamtkunstwerk*), малеровская (постромантическая) и нововенская (додекафония, «музыкальный сериализм»).

В результате проведенного исследования системы лейтмотивов и микросерий в романе «Доктор Фаустус» мы пришли к определению концепции Т. Манна как «литературного сериализма».

Т. Манн, друг и единомышленник Г. Гессе, находит собственные пути «музыкализации» литературного текста. Однако в отношении «музыкальных аналогов» данного романа (которых мы выделяем два: вымышленная самим Манном кантата его героя-композитора А. Леверкюна «Плач доктора Фаустуса» и Девятая симфония Л. ван Бетховена; многочисленные параллели и антиномии между музыкальными и литературным текстом Манна также рассмотрены нами достаточно подробно) возникает проблема прототипии. В кантате мы не можем видеть «музыкальный прототип» романа – скорее, автор стремился «уподобить» ее роману, уже большей частью написанному. С другой стороны, Девятую симфонию следует рассматривать скорее как музыкальный антипрототип – поскольку при написании «Доктора Фаустуса» автор руководствовался четко обозначенной им целью противопоставить ее поэтике и мотивику общему пафосу симфонии Л. ван Бетховена и ее литературного источника, «Оды к радости» Ф. Шиллера.

10. Гессевская и манновская концепции синтеза искусств представляют собой концепции синтеза литературно-музыкального. При этом особая роль в их формировании отводится «музыкальности» как эффекту общности приемов и структурных принципов художественных текстов – вербального и музыкального. Г. Гессе и Т. Манн в своих поздних романах активно используют лейтмотивы, вербальное описание музыкальных произведений, имитацию специфически музыкальных эффектов. Анализ поздней прозы данных авторов позволяет также расширить и уточнить список приемов музыкализации, включив в него следующие:

– выбор конкретного музыкального произведения в качестве условного «прототипа» (либо, как в случае с романом Т. Манна и Девятой симфонией Л. ван Бетховена, «антипрототипа»);

– задание такой композиционной структуры литературного произведения, которая совпадала бы со структурой выбранного «прототипа» (финальные эпизоды «Игры в бисер» Г. Гессе – финальная часть «Искусства фуги» И.С. Баха, весь текст «Игры в бисер» – Токката и фуга ре-минор И. С. Баха);

– ориентация поэтики, мотивики, развития сюжетных линий литературного произведения на литературный источник (либретто) произведения музыкального («Паломничество в Страну Востока» Г. Гессе и «Волшебная флейта» В. А. Моцарта, «Плач доктора Фаустуса» в романе Т. Манна и «Ода к радости» Ф. Шиллера, выступающая основой финальной части Девятой симфонии Л. ван Бетховена);

– обогащение системы лейтмотивов собственно-музыкальными (пятинотный «мотив бабочки» и двенадцатитоновый мотив «Умираю дурным, но добрым христианином» в романе Т. Манна и кантате А. Леверкюна);

– акцентуация в литературном тексте особенностей, характерных для описываемого музыкального произведения, выбранного в качестве музыкального аналога (например, «строгость» и «единство» как наиболее характерные черты Девятой симфонии и «Плача доктора Фауста»);

– в определенной степени в романе Т. Манна та же роль отводится стилизации «под старину»: как речь рассказчика, так и стиль описываемой им кантаты выдержаны в «старинном» стиле, отсылая к массиву более ранних литературных и музыкальных произведений.

Компаративный анализ авторских концепций Г. Гессе и Т. Манна показывает их сходство во многих существенных деталях. В первую очередь следует указать на внимание к духовно-религиозному аспекту, важность которого для подавляющего большинства парадигматических подходов к синтезу искусств мы уже неоднократно отмечали.

Среди характеристик, общих именно для концепций Т. Манна и Г. Гессе, в качестве существенных мы выделяем следующие:

– конкретно-исторические условия, в которых писали Г. Гессе и Т. Манн, обусловили практически беспрецедентное внимание к *социально-политической* компоненте их концепций. В противоположность «социально-ориентированной» концепции Р. Вагнера, в которой подразумевалось возможное и неопределенное будущее, Г. Гессе создает образы Касталии и Игры в бисер, во многом противопоставляя их современным ему реалиям; концепция Т. Манна разрабатывается «на фоне» горестных размышлений о тех же современных реалиях и словно «аккомпанирует» им;

– концентрация синтеза в литературном произведении – т.е. вербальном тексте. Сами романы, в которых мы находим «зрелые» концепции данных авторов, представляют собой наиболее яркие примеры

«философского» (или интеллектуального) романа – особого жанра, выделяемого исследователями немецкой литературы XX века. И опять же, основным «предшественником» здесь выступает Р. Вагнер, стремившийся объединить в своих теоретических работах и музыкальном творчестве не только различные виды искусства, но также искусство и философию;

– читателям оригинальных романов Г. Гессе и Т. Манна необходимо приложить определенные интеллектуальные усилия и решить ряд загадок, находящихся «на грани» литературы и музыки;

– доминирующая роль «музыкальности» и «музыкализации».

В связи с последним необходимо акцентировать внимание и на других важных факторах:

– оба автора задолго до написания рассматриваемых в нашей работе романов неоднократно выражали намерение создать такое литературное произведение, которое тем или иным образом *«свяжет» литературу и музыку*: Г. Гессе писал о своей мечте создать литературно-художественными средствами нечто схожее с «Волшебной флейтой» В. А. Моцарта, Т. Манн – подобное операм Р. Вагнера;

– своеобразный *«дилетантизм»* в реализации данными авторами идеи культурного синтеза. Г. Гессе и Т. Манн, не будучи профессиональными музыкантами, ставят перед собой сложную задачу литературно-музыкального синтеза; само слово «дилетантизм» мы используем здесь не в уничижительном смысле – но в значении, придаваемом ему самим Т. Манном, писавшем о Р. Вагнере и драматурге Г. Ибсене: «В самой идее объединения искусств есть нечто дилетантское, и если бы не достигнутое ценою величайшего напряжения сил подчинение их всех его титаническому, всеовещающему гению – идея эта, несомненно, увязла бы в дилетантизме»¹;

– для избежания же дилетантизма в обычном его понимании (чтоб не «увязнуть в дилетантизме»), и Г. Гессе, и Т. Манн получили в ходе работы над этими романами серьезную музыкальную подготовку, их консультантами выступали лица, весьма авторитетные в области теории музыки (у Гессе – К. Изенберг, обучавший его основам классического контрапункта, у Манна – Т. Адорно, консультировавший его по вопросам додекафонной и серийной музыки);

– отсюда же, мы полагаем, и такое внимание, уделяемое в обоих романах *теме ученичества и музыкального образования* их главных героев. Несколько более опосредованно эта тема «проникает» и в концепции наших авторов: художественный синтез, идеи которого они проводят в своих романах, требует от авторов глубокого понимания принципов того искусства, которое они выбирают для культурного диалога в своих произведениях;

– сами произведения Т. Манна и Г. Гессе, в которых разрабатываются их авторские концепции, представляют собой *сочетание*

¹ Манн Т. Страдания и величие Рихарда Вагнера // Художник и общество. Статьи и письма; пер. с нем., сост. С. Апта. М.: Радуга, 1986. С. 44.

«чисто литературных» жизнеописаний и своего рода теоретических трактатов. У Г. Гессе такой «трактат» выделен в особую часть романа, содержанием которого выступает история и теория Игры в бисер. В романе Т. Манна музыкально-теоретические изыскания достаточно органично вплетены в основной текст;

– «полифонизм», уже отмеченный нами ранее у Г. Гессе. В романе Т. Манна он представлен отчетливым двухголосием: «голос» рассказчика Цейтблома – и во многом противостоящий ему «голос» Леверкюна, хотя его идеи, в первую очередь музыкальные, также доходят до нас в основном в цейтбломовской передаче;

– выраженная *гипертекстуальность* и *интертекстуальность* обеих концепций. В случае Г. Гессе, как и у И. С. Баха, – также *автоинтертекстуальность*: общий массив произведений Г. Гессе представляет собой единую систему, основные сюжеты и мотивы которой оказываются наиболее выявлены в поздних романах – «Паломничество в страну Востока» и «продолжающей» его Игре в бисер». Большое количество интертекстуальных отсылок мы находим не только в собственно-литературных текстах романов (множественные литературные источники), но и в их музыкальной «компоненте» (как наиболее яркие примеры – влияние И. С. Баха и Р. Вагнера. И. С. Бах «был для Гессе одним из символов духовного сопротивления напору агрессивного бескультурья, в музыке великого композитора его привлекали строжайшая внутренняя дисциплина и безусловное подчинение нравственному закону»¹. Отношение Т. Манна к своему кумиру Р. Вагнеру было более сложным и противоречивым, однако значение наследия композитора и теоретика музыки в формировании манновской концепции сложно переоценить;

– сюда же отнесем и последовательно проводимые в обоих романах *фаустианские* мотивы – прямо или опосредованно «пересекающиеся» с идеей синтеза искусств. «Фаусту»-Леверкюну договор с дьяволом, пусть даже представляющий плод больного воображения, дает возможность и способность создать новаторскую додекафонную и серийную музыку, основанную на своего рода вербально-музыкальном синтезе. «Игра в бисер» сама есть высшее воплощение культурного синтеза, однако у Г. Гессе главный герой, подобно главному герою «Фауста» И. В. Гете, находит в себе силы предпочесть «игре» реальные вызовы реального мира.

Если столь важная роль, выполняемая в этих романах интертекстом, позволяет соотносить их с инновационным для того периода постмодернистским направлением, то достаточно выражена и противоположная тенденция – к *архаизации* – как литературного текста (речи рассказчиков), так и «музыкализированных» или «музыкально-теоретических» его фрагментов (анализ значения классической музыки в «Игре в бисер»,

¹ Седельник В. Д. Комментарии // Гессе Г. Игра в бисер. Опыт жизнеописания магистра. 1994. С. 471.

описываемые в «Докторе Фаустусе» стилизации Леверкюна под старинную музыку и т.п.).

Схожи и некоторые *практические приемы* музыкализации литературного текста – например, проведение параллелей между самим этим текстом и «коррелирующим» с ним текстом музыкальным.

Сходство гессевской и манновской концепций носит, с одной стороны, «синхронистический» (в юнговском понимании) характер: немецкие писатели были близкими друзьями и единомышленниками, разделяли общий интерес к музыке, к истории и философии культуры и т.д. С другой же стороны, при анализе этого сходства следует учитывать и факт прочтения Т. Манном готового романа Г. Гессе за несколько лет до окончания им «Доктора Фаустуса». Влияние гессевской концепции на манновскую представляется очевидным, хотя и обратное воздействие также должно было иметь место.

При сопоставлении литературного текста с его музыкальным «аналогом» важное значение придается их структурному подобию. Особенно выражен изоморфизм между «Игрой в бисер» и баховской Токкатой и фугой ре-минор, однако и между романом «Доктор Фаустус» и кантатой Леверкюна «Плач доктора Фауста» несложно найти подобные структурно-композиционные соответствия (напр., «параллельные» эпизоды исповеди Фауста и т.п.)

И Г. Гессе, и Т. Манн используют так называемый «триггерный» механизм достижения синестетического эффекта, создающий новые нейронные связи при восприятии художественного текста.

Отметим теперь наиболее выраженные различия между этими двумя концепциями.

Главное среди них, на наш взгляд, – *генетическое*. Гессевская концепция ориентирована в первую очередь на баховскую традицию, манновская – на вагнеровскую. Даже наиболее заметные исключения из этого «правила», при более глубоком анализе, находят свое объяснение. Так, музыкальную криптографию, столь характерную для баховской традиции, мы находим скорее в «Докторе Фаустусе» («мотив бабочки» *h-e-a-e-es*). Однако в данном случае мы, безусловно, наблюдаем влияние не столько баховской, сколько именно вагнеровской традиции, а именно – дальнейшее развитие нововенцами разработанной Вагнером системы лейтмотивов.

Различен и выбор *хронологических рамок*, определяющих музыкальные «параллели» с литературным текстом. Тяготение Г. Гессе к баховской, а Т. Манна – к вагнерианской традиции носит не случайный характер – оно определяется их отношением к музыкальному наследию определенных исторических эпох. Персонажи произведений Г. Гессе убеждены, что «творческие эпохи» человечества завершились уже барочным и послебарочным периодами, после которых – начиная уже с Л. ван Бетховена – развитие музыкального искусства трансформировалось в нагнетание дисгармоничной «музыки гибели». Для героев Т. Манна, напротив, именно

Л. ван Бетховен и последующая романтическая традиция открывают в музыке эру истинно свободного и вдохновенного творчества.

Духовно-религиозный аспект. Концепция Г. Гессе, воспринимаемая в этом аспекте, достаточно традиционна: синтез искусств есть одно из важных условий достижения гармонии человека, социума и Космоса. Эта тема развивается, в том числе, и в образе Ордена паломников в страну Востока, коллективного члена другого Ордена – игроков в бисер. Соответственно, как и в предыдущем романе, Г. Гессе демонстрирует мощное влияние древневосточной мысли (в том числе – понимание музыки восточными мудрецами); особенно это касается китайской классической Книги перемен (И Цзин). У Т. Манна синтез искусств представлен в ключе, особенно характерном для романтического направления в искусстве: возможность всеобщей гармонизации ставится здесь под сомнение, «духовное» фактически заменяется «сверхъестественным», «инфернальным», «демоническим».

Хотя обеим концепциям свойствен бесспорный *психологизм*, проявляется он по-разному. И это отличие также во многом определяется влиянием психологических теорий, разделяемых авторами (фрейдистского психоанализа – у Т. Манна, юнгианской аналитической психологии – у Г. Гессе).

«Игра в бисер» Г. Гессе носит более *абстрактно-теоретический* характер, хотя сам роман и был написан в качестве примера репрезентации в нем концептуальных положений. В «Докторе Фаустусе» практическое воплощение его собственной концепции «литературный сериализм» имеет характер более предметный.

Г. Гессе выбирает *в качестве музыкального прототипа* реальные произведения – как правило, наиболее известные, находящиеся «на слуху» у современной ему аудитории (и сегодня чрезвычайно популярные!). Манн в качестве такого прототипа выбирает вымышленное им самим музыкальное произведение, подробно описанное в «Докторе Фаустусе». В связи с этим возникает даже определенная проблема прототипии (что именно в данном случае следует признать «первичным» – музыкальный объект или «соответствующий» ему литературный текст?). Реально же существующую Девятую симфонию Л. ван Бетховена, на которую манновский текст также в какой-то степени опирается, мы расцениваем скорее как некий «антипрототип».

Завершим сравнительный анализ следующим замечанием: гессевская концепция синтеза искусств уже достаточно давно обрела статус общепризнанного образца или модели; на сегодня само словосочетание «игра в бисер» воспринимается широкой аудиторией едва ли не как синоним «синтеза искусств» или даже «синтеза искусств и наук». Так, «игрой в бисер» иногда метафорически называют сферы семиотических, кибернетических и/или синергетических исследований. Г. Гессе задал в своем романе паттерн возможных «игровых партий» – образец, на который, как мы думаем,

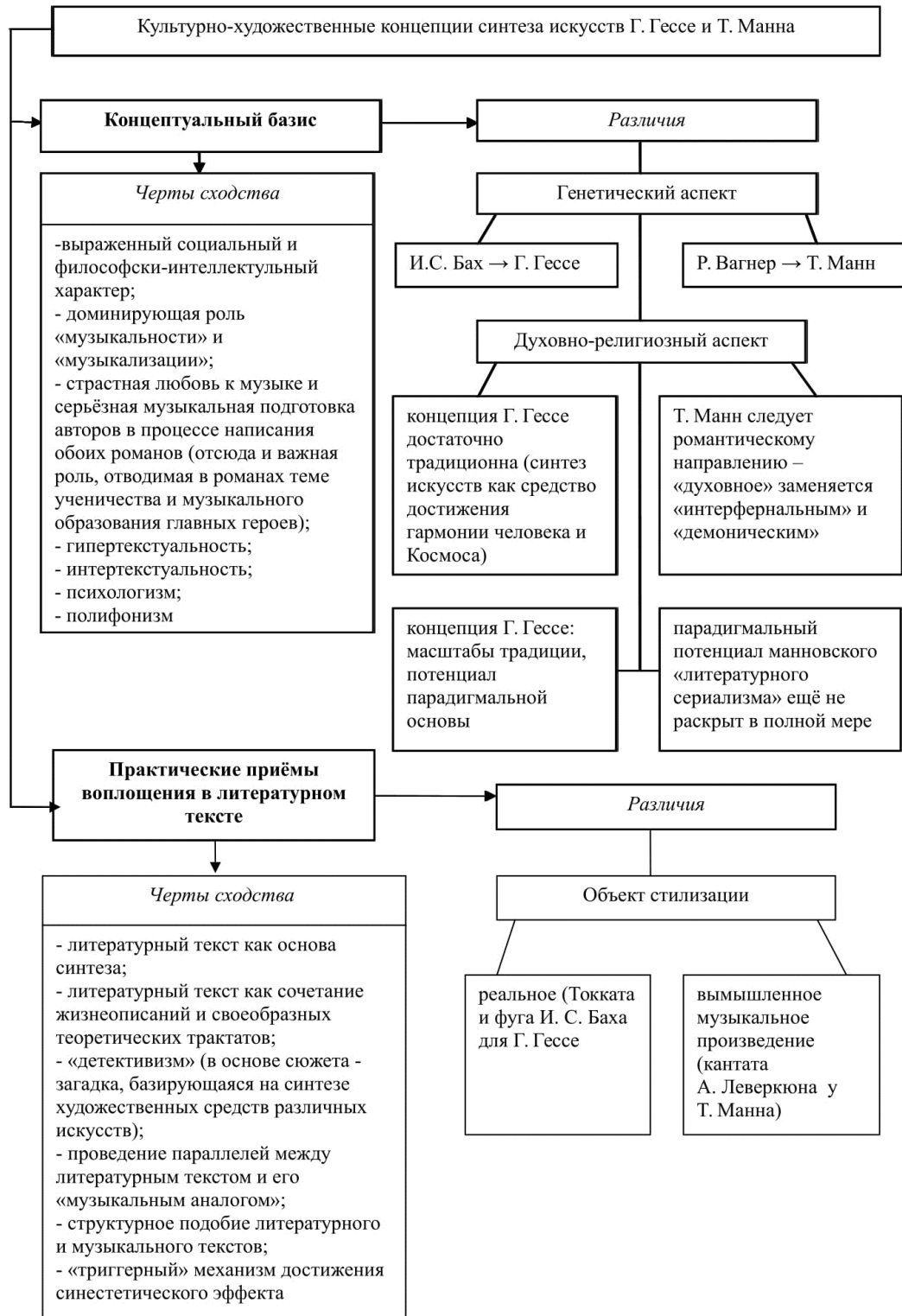
ориентировались (сознательно или бессознательно) в том числе и авторы столь разнородных работ, как «Клон» (Х. Кортасар), «Гедель, Эшер, Бах» (Д. Хофштадтер) и др.

Наиболее близок по духу концепции «Игра в бисер», на наш взгляд, концепт семиосферы Ю. М. Лотмана – семиотического континуума, или семиотического универсума, заполненного разнотипными и находящимися на разном уровне организации семиотическими образованиями. С подобным «континуумом» или «универсумом» можно напрямую сопоставить, в частности, загадочный «архив Игры» – этот термин постоянно встречается в тексте романа, но нигде не определяется достаточно подробно. Одна из немногих попыток внятного определения: «свод всех до сих пор проверенных и допущенных знаков и ключей, число которых давно уже значительно больше числа знаков древнекитайского письма...»¹.

Парадигмальный потенциал «литературного сериализма» Т. Манна, его «способность» стать образцом для новых поколений художников предоставляет возможность новых и интересных решений проблемы вербально-музыкального синтеза. Возможно, в будущем она привлечет большее внимание авторов именно в качестве паттерна такого синтеза.

Результаты сравнительного анализа гессевской («Игра в бисер») и манновской («Литературный сериализм») концепций синтеза искусств приведем в виде схемы:

¹ Гессе Г. Игра в бисер. Опыт жизнеописания магистра Игры Иозефа Кнехта с приложением оставшихся от него сочинений / Г. Гессе; пер. с нем. С. К. Апта. Собрание сочинений в 8 т. Т. 5. С. 34.



11. Изучение дальнейшей истории немецкой художественной литературы демонстрирует активное развитие представляющими ее авторами традиций, заложенных в КХК Г. Гессе и Т. Манна. При этом широко используются элементы как гессевского и манновского подходов, так и положения, общие для обеих этих КХК. Наиболее яркие примеры рассмотрены нами в настоящей работе – мы отнесли к ним стихотворные «фуги» М. Розенкранца и П. Целана, а также творчество И. Бобровского, Т. Бернхарда и Э. Елинек.

Совокупность подходов и приемов Г. Гессе и Т. Манна к музыкализации художественного текста, представляющая их авторские культурно-художественные концепции в рамках КХП «синтез искусств», в ходе дальнейшего развития немецкоязычной литературы обретает статус парадигмы – комплекса образцов и моделей, на которые ориентировались многие немецкие и австрийские литераторы, начиная со второй половины XX века и вплоть до настоящего времени.

Мы прослеживаем своеобразное «генеалогическое древо» этого развития. Если КХК Гессе и Манна базируются большей частью на баховской (Гессе) и вагнеровской (Манн) КХК синтеза искусств, то, в свою очередь, в произведениях их последователей мы находим характеристики как гессевского, так и манновского подходов. Учитывая также, что, как мы показали выше, «музыкализационный» подход Гессе сам оказал значительное влияние на формирование подхода манновского – так же, впрочем, как и вагнеровская концепция художественного синтеза во многом опиралась на баховскую.

Так, последователи Гессе и Манна (к которым мы относим в первую очередь М. Розенкранца, П. Целана, И. Бобровского, Т. Бернхарда и Э. Елинек) продолжили остросоциальную и философски-интеллектуальную направленность творчества первых; в контексте нашей темы можно предположить, что «социальность» и актуальность либо замещают в их произведениях традиционную для истории развития синтеза искусств ориентацию на доминирование духовной составляющей, либо корреспондируют этой составляющей.

Что касается собственно музыкализационных приемов и способов, в послевоенной и современной немецкоязычной литературе мы наблюдаем своего рода свободное сочетание средств, широко используемых прежде Г. Гессе (приоритет классических музыкальных форм в качестве уртекстов), Т. Манном (предпочтение, отдаваемое революционным и инновационным музыкальным формам и направлениям), а также ими обоими (напр., литературный текст как основа синтеза, выбор конкретного музыкального произведения в качестве *Einzelwerkreferenz*, использование «литературного подоби́я» музыкально-риторических средств, «детективизм», проведение явно прослеживаемых аналогий между литературным и музыкальными текстами, их изоморфизм и т.д.).

В то же время, применение тех или иных приемов музыкализации в творчестве современных немецкоязычных писателей вызвало не прекращающиеся по сей день дискуссии о потенциале и роли музыки в литературном произведении. В данном контексте проведенная работа позволяет нам присоединиться к «компромиссным» позициям, согласно которым:

– с одной стороны, следует избегать гипертрофированной оценки подобной интермедийности: во многих случаях речь идет скорее о метафорическом использовании литераторами и литературоведами музыкальной терминологии;

– с другой стороны, невозможно игнорировать существование определенного пласта художественной литературы, в которой авторы, используя те или иные музыкализационные приемы, действительно добиваются своеобразного интермедийного синестетического эффекта. Именно к этому пласту следует относить рассмотренные выше произведения Г. Гессе, Т. Мана и их современных последователей. Главную роль при этом, как мы аргументировали, играют психологические процессы своеобразного «замещения», в рамках которых предполагаемым музыкальным уртекстам отводится роль психологических «триггеров», вызывающих в памяти читающего конкретные мелодии, лейтмотивы и характерные особенности этих музыкальных произведений.

12. Выводы, полученные в результате нашего исследования, в значительной степени можно распространить и на всю культурную ситуацию в немецкоязычном мире XX века. Ведь рассматриваемый интеллектуальный роман «Игра в бисер» Г. Гессе – одно из ключевых литературных произведений и даже, больше того, одно из наиболее значимых достижений всей немецкой культуры прошлого столетия, в серьезной мере определившее ее дальнейшее развитие.

Отметим непосредственное воздействие гессевской концепции музыкально-литературного синтеза «Игра в бисер» и музыки как основы этого синтеза на создание романа Т. Манна «Доктор Фаустус» – а также их влияние (возможно, более опосредованное) на теоретические концепции композиторов Новой венской школы.

Гессевская и манновская концепции синтеза искусств представляют собой концепции вербально-аудиального синтеза. При этом особая роль в их формировании отводится «музыкальности» как эффекту общности приемов и структурных принципов художественных текстов

Гессевская концепция приобретает масштабы традиции и проявляет потенциал парадигмальной основы синтеза искусств в немецкой художественной культуре. Важное место может занять КХК «игра в бисер» в исследованиях музыкальности как основы универсального художественного синтеза в литературе и прочих немзыкальных видах искусства. Таким образом, открываются перспективы дальнейших научных изысканий.

Еще более весомым, однако, представляется то значение, которое, в свете обнаруженных нами факторов, будут иметь дальнейшие искусствоведческие и культурологические исследования феноменов культуры с позиций парадигматического подхода, что обеспечит историческую преемственность опыта, накапливаемого человечеством.

Основные положения и выводы исследования представлены в следующих публикациях автора, в том числе:

в изданиях, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией при Министерстве науки высшего образования Российской Федерации:

1. Элькан, О. Б. Под знаком абстракции: группа «Юнгер Вестен» (1948-1962). – Текст: непосредственный / О. Б. Элькан // Культура народов Причерноморья. – № 239. – Симферополь, 2012. – С. 78–80. (0,3 п. л.).

2. Элькан, О. Б. Символічні форми семіосфери експресіонізму (на укр.яз.). – Текст: электронный / О. Б. Элькан // Таврійські студії. – 2013. – Культурологія № 3. – С. 37–42. URL: <http://kukiit.ru/docs/ts/culturolog/kyltyrologiya-3.pdf>. (0,5 п. л.).

3. Элькан, О. Б. Культурология Вернера Хофмана: проблемы «символических форм» искусства XX в. – Текст: электронный / О. Б. Элькан // Таврійські студії. – 2013. – Культурологія № 4. – С. 41–46. URL: <http://kukiit.ru/docs/ts/culturolog/kyltyrologiya-4.pdf>. (0,5 п. л.).

4. Элькан, О. Б. Музыкальный смысл художественного творчества Т. Гроховьяка. – Текст: электронный / О. Б. Элькан // Таврійські студії. – 2014. – Культурологія № 5. – С. 58–63. URL: <http://kukiit.ru/wp-content/uploads/2019/10/Tavrijski-studiyi-5.pdf>. (0,4 п. л.).

5. Элькан, О. Б. Музыкальные источники «Доктора Фаустуса» Т. Манна: Р. Вагнер как прототип Леверкюна. – Текст: непосредственный / О. Б. Элькан // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств, 2016. – №2 (70). – С. 113–119. (0,62 п. л.).

6. Элькан, О. Б. Механизмы символаобразования в психоанализе З. Фрейда. – Текст: непосредственный / О. Б. Элькан, В. А. Путра // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств, 2016. – № 4 (72). – С. 59–64. (0,5, авт. – 0,25 п. л.).

7. Элькан, О. Б. Влияние Новой Венской школы на творчество Т. Манна. – Текст: непосредственный / О. Б. Элькан // Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского: Философия. Политология. Культурология. – Т. 3 (69). – 2017. – № 2. – С. 145–155. (0,86 п. л.).

8. Элькан, О. Б. Репрезентация «И Цзин» в романе Г. Гессе «Игра в бисер». – Текст: непосредственный / О. Б. Элькан // Учёные записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского: Философия. Политология. Культурология. – Т. 3 (69). – 2017. – № 4. – С. 174–189. (1,19 п. л.).

9. Элькан, О. Б. Gesamtkunstwerk Рихарда Вагнера: интеграция музыкальных и немусикальных художественных средств. – Текст: непосредственный / О. Б. Элькан // Ученые записки Комсомольского-на-Амуре Государственного технического университета. – 2017. – № 3 (31). – С. 85–90. (0,62 п. л.).

10. Элькан, О. Б. Формирование символической сферы культуры в представлениях аналитической психологии К. Г. Юнга. – Текст: непосредственный / О. Б. Элькан, В. А. Путра // Культурная жизнь Юга России. – 2017. – № 3 (66). – С. 20–24. (0,39 / 0,2 п. л.).

11. Элькан, О. Б. Семиосфера как символическое ядро творческого своеобразия художников-экспрессионистов. – Текст: непосредственный / О. Б. Элькан // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2017. – № 4 (78). – С. 52–59. (0,55 п. л.).

12. Элькан, О. Б. Вербализация и визуализация музыкального текста в музыкальной риторике И. С. Баха. – Текст: непосредственный / О. Б. Элькан // Ученые записки Комсомольского-на-Амуре государственного технического университета. – 2018. – Т. 2. – № 1 (33). – С. 72–78. (0,68 п. л.).

13. Элькан, О. Б. Метавиртуализм идёт на смену постмодернизму. – Текст: непосредственный / О. Б. Элькан, Е. В. Донская // Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского. Философия. Политология. Культурология. – Т. 4 (70). – 2018. – № 4. – С. 161–170. (0,78 п. л.).

14. Элькан, О. Б. Синтез искусств как культурно-художественная парадигма. – Текст: непосредственный / О. Б. Элькан // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. Журнал теоретических и прикладных исследований. – № 47. – 2019. – С. 27–31. (0,5 п. л.).

15. Элькан, О. Б. Развитие традиций литературно-музыкального синтеза Т. Манна в немецкоязычной литературе 2-й половины XX в. (на примере романа Э. Елинек «Пианистка»). – Текст: непосредственный / О. Б. Элькан, О. В. Резник // Культурная жизнь Юга России. – 2019. – № 4 (75). – С. 66–69 (0,3 п. л.).

в изданиях, индексируемых в международной наукометрической базе данных Web of science:

16. Элькан, О. Б. Феномен «говорящих» имен собственных в ономасфере немецкоязычной культуры XX в. (на примере романа Г. Гессе «Игра в бисер»). – Текст: непосредственный / О. Б. Элькан // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2017. – № 25. – С. 54–68. – DOI: 10.17223/22220836/25/7. (1,2 п. л.).

17. Элькан, О. Б. Роман Г. Гессе «Игра в бисер» как музыкально-литературный ребус. – Текст: непосредственный / О. Б. Элькан // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2017. – № 28. – С. 68–82. – DOI: 10.17223/22220836/28/7. (1,1 п. л.).

18. Элькан, О. Б. Влияние психоанализа на киноискусство XX в. – Текст: непосредственный / О. Б. Элькан, В. А. Путьра // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2019. – № 34. – С. 100–109. – DOI: 10.17223/22220836/34/9. (0,8 п. л.).

в других научных изданиях:

19. Элькан, О. Б. Семиосфера раннего экспрессионизма в новаторской музыке А. Шёнберга. – Текст: электронный / О. Б. Элькан // Таврические студии. – 2015. – Искусствоведение № 7. – С. 36–40. URL: <http://kukiit.ru/docs/ts/arts/arts7.pdf>. (0,23 п. л.).

20. Элькан, О. Б. Антиномия «катастрофизм и пророчество» в семиозисе немецкого экспрессионизма (на примере художественного творчества Л. Майднера). – Текст: непосредственный / О. Б. Элькан // Актуальные направления фундаментальных и прикладных исследований: материалы V междунар. научн.-практ. конф. / North Charleston, USA. – 2015. – Т. 1. – С. 25–27. (0,10 п. л.).

21. Элькан, О. Б. Приёмы музыкализации литературного текста. – Текст: непосредственный / О. Б. Элькан // «Искусство и наука третьего тысячелетия»: материалы VI междунар. науч.-творч. конф. / ГБОУВОРК «КУКИИТ». – Симферополь: Антиква, 2017. – С. 68–71. (0,26 п. л.).

22. Элькан, О. Б. Формирование художественной системы немецкого экспрессионизма. – Текст: непосредственный / О. Б. Элькан // Экспериментальные и теоретические исследования в современной науке : сб. ст. по матер. XII междунар. науч.-практ. конф. № 3 (12). – Новосибирск: СибАК, 2018. – С. 28–36. (0,62 п. л.).

23. Элькан, О. Б. Фантазия как жанр инструментальной музыки – Текст: непосредственный / О. Б. Элькан // Культурология, филология, искусствоведение: актуальные проблемы современной науки: сб. ст. по матер. VII междунар. науч.-практ. конф. № 2(6). – Новосибирск: СибАК, 2018. – С. 17–23. (0,42 п. л.).

24. Элькан, О. Б. Эволюция жанра фортепианной фантазии в творчестве Ф. Шуберта (на примере фантазии «Скиталец»). – Текст: непосредственный / О. Б. Элькан, Е. П. Мартыненко // Наука, образование, общество: тенденции и перспективы развития: матер. IX междунар. науч.-практ. конф. (Чебоксары, 12 февр. 2018 г.) / редкол.: О. Н. Широков и др. – Чебоксары: Интерактив плюс, 2018. – С. 53–55. (0,27 п. л.).

25. Элькан, О. Б. Теоретические аспекты изучения жанра фортепианного ноктюрна. – Текст: непосредственный / О. Б. Элькан // Образование и наука в современных реалиях: матер. IV междунар. науч.-практ. конф. (Чебоксары, 26 февр. 2018 г.) / редкол.: О. Н. Широков и др. – Чебоксары: Интерактив плюс, 2018. – С. 19–20. (0,16 п. л.).

26. Элькан, О. Б. Воплощение «символических форм» в живописи Э. Оксенфельд. – Текст: непосредственный / О. Б. Элькан // Научные исследования и современное образование: материалы II междунар. науч.-

практ. конф. (Чебоксары, 26 марта 2018 г.) / редкол.: О. Н. Широков и др. – Чебоксары: Интерактив плюс, 2018. – С. 25–27. (0,18 п. л.).

27. Элькан, О. Б. Фортепианные ноктюрны Ф. Пуленка в контексте развития жанра. – Текст: электронный / О. Б. Элькан, Е. П. Мартыненко // Научный диалог: вопросы гуманитарных исследований – Чебоксары: Интерактив плюс. URL: https://interactive-plus.ru/ru/article/469143/discussion_platform. (0,26 п. л.).

28. Элькан, О. Б. Понятие музыкальности. Основные приёмы музыкализации литературного текста. – Текст: электронный / О. Б. Элькан // Таврические студии. – 2018. – № 14. – С. 43–52. URL: <http://kukiit.ru/docs/ts/archive/ts14-2017.pdf>. (0,96 п. л.).

29. Элькан, О. Б. О «Волшебной флейте» П. Адлера и Г. Л. Дикинсона. – Текст: электронный / О. Б. Элькан // Международное научно-практическое периодическое сетевое издание «Форум молодых учёных». – Вып. №11(27). – 2018. URL: https://forum-nauka.ru/domains_data/files/27/Elkan%20-%20202.pdf. (0,29 п. л.).

30. Элькан, О. Б. Юнгианская трактовка оперы В. А. Моцарта «Волшебная флейта» и романа Г. Гессе «Путешествие к земле Востока». – Текст: электронный / О. Б. Элькан, В. А. Путра // Международное научно-практическое периодическое сетевое издание «Форум молодых учёных». – Выпуск №11(27). – 2018. URL: https://forum-nauka.ru/domains_data/files/27/Elkan%20O.%20B.%20Putra%20V.A.%20-%201.pdf. (0,32 п. л.).

31. Элькан, О. Б. Музыкальность как принцип организации художественного мира Т. Гроховьяка. – Текст: непосредственный / О. Б. Элькан // Международная онлайн-конференция «Научный диалог: вопросы гуманитарных исследований». – 2018. URL: <https://interactive-plus.ru/e-articles/3/Action3-470222.pdf>. (0,18 п. л.).

32. Элькан, О. Б. Национальные признаки тематизма. – Текст: непосредственный / О. Б. Элькан, И. Э. Садыков // Гурзуфские чтения: материалы I междунар. междисциплинар. науч.-практ. конф. (14 сентября 2018, г. Симферополь) / Крымский федеральный университет, 2019. – С. 207–212. (0,18 п. л.).

33. Элькан, О. Б. Тенденция к минимизации репрезентации художественных концептов – Текст: непосредственный / О. Б. Элькан, Е. В. Донская // «Искусство и наука третьего тысячелетия»: материалы VII междунар. научн.-творч. конф. / ГБОУВО РК «КУКИИТ». – Симферополь: Антиква, 2019. – С. 34–36. (0,12 п. л.).

34. Элькан, О. Б. «Символические формы» как фактор семиосферы. – Текст: непосредственный / О. Б. Элькан // «Искусство и наука третьего тысячелетия»: материалы VII междунар. науч.-творч. конф. / ГБОУВО РК «КУКИИТ». – Симферополь: Антиква, 2019. – С. 144–145. (0,12 п. л.).

35. Элькан, О. Б. В. В. Кандинский: теория и практика «символических форм» искусства XX в. – Текст: непосредственный /

О. Б. Элькан, В. А. Пুтра // «Искусство и наука третьего тысячелетия»: материалы VII междунар. науч.-творч. конфер. / ГБОУВО РК «КУКИИТ». – Симферополь: Антиква, 2019. – С. 117–119. (0,11 п. л.).

36. Элькан, О. Б. Полифонические циклы И. С. Баха как источник вдохновения и объект стилизации в романе Г. Гессе «Игра в бисер» – Текст: электронный / О. Б. Элькан // Таврические студии. – 2019. – № 18. – С. 29–38. URL:<http://kukiit.ru/wp-content/uploads/2019/09/Tavricheskie-studii-18-2019.pdf>. (0,94 п. л.);

монографиях:

37. Элькан, О. Б. Музыкальность как объединяющая основа художественного синтеза в немецком интеллектуальном романе первой половины XX в.: науч. монография. – Текст: непосредственный / О. Б. Элькан. – СПб.: Издательский дом Сатори, 2017. – 160 с. (10,0 п. л.).

38. Элькан, О. Б. Музыкальность немецкой живописи XX в.: монография. – Текст: непосредственный / О. Б. Элькан. – Симферополь: Крымский университет культуры, искусств и туризма, 2018. – 102 с. (6,0 п. л.);

в учебно-методических работах:

39. Элькан, О. Б. Психоаналитическая интерпретация отношений культуры и бессознательного: учеб. пособие. – Текст: непосредственный / О. Б. Элькан. – Симферополь: Крымский университет культуры, искусств и туризма, 2017. – 158 с. (3,4 п. л.).

40. Элькан, О. Б. Искусство XX в.: символические формы как фактор семиосферы: учеб. пособие. – Текст: непосредственный / О. Б. Элькан. – Симферополь: Крымский университет культуры, искусств и туризма, 2017. – 68 с. (2,2 п. л.).

41. Элькан, О. Б. Эвристическая роль идеи бессознательного в философии и науке XX в.: учеб. пособие. – Текст: непосредственный / О. Б. Элькан. – Симферополь: Крымский университет культуры, искусств и туризма, 2018. – 42 с. (1,1 п. л.).

42. Элькан, О. Б. Теория и практика «символических форм» современного искусства (В. Кандинский): учеб. пособие. – Текст: непосредственный / О. Б. Элькан. – Симферополь: Крымский университет культуры, искусств и туризма, 2018. – 76 с. (2,54 п. л.).

43. Элькан, О. Б. Семиосфера как континуум «символических форм» искусства немецкого экспрессионизма: учеб. пособие. – Текст: непосредственный / О. Б. Элькан. – Симферополь: Крымский университет культуры, искусств и туризма, 2018. – 98 с. (3,3 п. л.).

44. Элькан, О. Б. Идея бессознательного в литературе XX в.: учеб. пособие. – Текст: непосредственный / О. Б. Элькан. – Симферополь: Крымский университет культуры, искусств и туризма, 2018. – 65 с. (1,4 п. л.).

45. Элькан, О. Б. Влияние идеи бессознательного на развитие

культуры XX в: учеб. пособие. – Текст: непосредственный / О. Б. Элькан, В. А. Путра. – Симферополь: Крымский университет культуры, искусств и туризма, 2019. – 96 с. (4,03, авт. 3,00 п. л.).

Общий объем публикаций автора по теме диссертационного исследования – 50,01 п. л.