

и приоритетами. Но есть то, над чем время не властно – честность, доброта, забота, ответственность, любовь ко всему существу. И когда мы говорим, что понятие «культура» изначально имело религиозно-нравственный смысл, не стоит забывать, что именно эти вечные ценности составляют стержень любой религии и являются целью любого нравственно совершенствующегося человека. «Культура есть не что иное, как реализация идеально-ценностных целей, как «переселение» ценностей из мира дольного в мир сущий, не что иное, как осуществление идеала» [3. 23 с.]. Не любя свой дом, не любя окружающих людей, не испытываю благоговения перед жизнью невозможно любить Бога, и уж тем более, не возможно быть по-настоящему культурным.

Источники и литература:

1. Выжлецов Г. П. Аксиология культуры / Г. П. Выжлецов. – СПб. : Изд-во СПбГУ, 1996. – 320 с.
2. Бхагавад-Гита как она есть / Бхактиведанта Свами Прабхупада. – М. : The Bhaktivedanta Book Trust, 2007. – 816 с.
3. Внешние и внутренние факторы развития культуры / Н. З. Чавчавадзе. – Тбилиси : Культура и общественное развитие, 1979. – 223 с.
4. Вселенная культуры : стратегемы и ценности / Ф. В. Лазарев, Брюс А. Литтл. – Симферополь : Соната, 2005. – 192 с.
5. Риккерт Г. Ценность и действительность : [Электронный ресурс] / Г. Риккерт. – Режим доступа : http://kulturoznanie.ru/?work=cennost_i_deistvitel'nost
6. Культурология. XX век : антология / С. Я. Левит. – М. : Юрист, 1995. – 703 с.
7. Константы : словарь русской культуры / Ю. С. Степанов. – М. : Языки русской культуры, 1997. – 824 с.
8. Культурология для культурологов / А. Я. Флиер. – М. : Академический проект, 2000. – 207 с.
9. Культура и этика / А. Швейцер. – М. : Прогресс, 1973. – 344 с.
10. Культура как форма человечности / В. П. Большаков. – Великий Новгород : НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2000. – 92 с.
11. Кант И. Соч. : в 6 т. / И. Кант; под общ. ред. : В. Ф. Асмуса, А. В. Гулыги, Т. И. Ойзермана. – М. : Мысль, 1964. – Т. 2. – 511 с.
12. Марру А.-И. История воспитания в античности (Греция) / А.-И. Марру; пер. с фр. : А. И. Любжина, М. А. Сокольской, А. В. Пахомовой. – М. : «Греко-латинский кабинет» Ю. А. Шичалина, 1998. – 384 с.
13. Цицерон М. Т. Избранные сочинения. Тускуланские беседы / М. Т. Цицерон; пер. М. Гаспарова. – М., 1975. – 456 с.
14. Открытие идеи культуры. Опыт русской культурологии середины XIX - начала XX веков / Ю. Асоян, А. Малафеев. – М., 2000. – 344 с.
15. Плотин. Эннеады : т. 1 / Плотин; пер. Т. Г. Сидаша; под ред. О. Л. Абышко. – СПб. : Изд-во Олега Абышко, 2004. – 378 с. – (Plotiniana).
16. Фундаментальные проблемы культурологии : в 4 т. / отв. ред. Д. Л. Спивак. – СПб. : Алетейя, 2008. – Т. I : Теория культуры. – 432 с.

Донская Е.В.

УДК 7.037.2

ПРИЕМЫ И МЕТОДЫ МУЗЫКАЛЬНО-ПОЭТИЧЕСКОГО СИНТЕЗА, РАЗВИТЫЕ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

Введение и постановка проблемы. Выдающиеся творцы Серебряного века внесли неоценимый вклад в мировую культуру не только совокупностью созданных в этот период произведений, но и выработкой новых специфических приемов художественного синтеза, методов построения музыкально-поэтических образов. Выделить эти приёмы и методы, изучить и обосновать их структуру, особенности применения, направленность на построение сложных синтетических художественных образов – задача, попытка решения которой представлена в настоящей статье. **Цель и сущность** исследуемой проблемы состоит в раскрытии (в терминологии А. Я. Флиера) “механики” порождения музыкально-поэтических синтетических образов, их интеграции в художественные тексты.

Характеризуя **состояние исследуемой проблемы**, можно отметить следующее. Исследования в области синтеза в художественной культуре активно проводятся украинскими учёными: Авдеевой Л. В., Беляевой Л. Г., Борисовой Л. М., Бреусенко-Кузнецовым А. А., Воеводиной А.В., Гармаш Л. В., Громовым В. Е., Дженковой Н. М., Капичиной О. О., Климовой Е. В., Лапкныш Л.А., Михалёвым В. П., Силантьевой В. И., Сыромлей Н. М., Тимошенко Ю. В., Усачёвым В. А., Шульдишовой А.А. и другими; феномену синтеза искусств в культуре Серебряного века посвящены работы учёных школы профессора Д. С. Берестовской – Кокориной Е. Г., Курьяновой И. А., Шевчук В. Г., Элькан О. Б. и др. Различным вопросам синтеза искусств посвящены работы российских и зарубежных ученых: Е. В. Аверьяновой, И. А. Азизян, А. Андрияускаса, К. Бахтадзе, А. Бергера, Ю. Б. Борева, Н. В. Брагинской, Н. С. Буртасовой, И. Л. Ванечкиной, С. А. Васильева, Б. М. Галеева, Е. К. Дмитриевой, Л. Ф. Кациса, Р. Г. Крауклиса, А. Ю. Криворучко, Л. Н. Мун и многих других. Однако, несмотря на обилие научных работ, посвященных различным аспектам культуры Серебряного века (в том числе синтезу искусств), целенаправленное изучение и обобщение приемов и методов музыкально-поэтического синтеза, созданных творцами этого периода, не проводилось. Важность раскрытия и систематизации этих приемов и методов определяет **актуальность** научного исследования,

проведенного в настоящей статье. Можно сказать, очевидна необходимость исследования и осмысления «творческой мастерской» художников Серебряного века. В работе рассматриваются такие элементы синтетических художественных образов и приёмы синтеза, как узор, ритм, движение, интонация, звуковой символизм, аллитерация, прямое использование специфических средств смежной формы искусства, контрапункт, импровизация.

1. Узор может рассматриваться как один из элементов художественного синтеза. С точки зрения философии культуры, узор – это мифологически обоснованная модель гармоничного устройства мира [1, с. 99]. В художественной культуре Серебряного века узор особенно значим, как один из главных элементов и приёмов синтеза, в частности, в произведениях О. Мандельштама, М. Врубеля, А. Блока. Рассматривая узор как элемент синтетических произведений, целесообразно обратиться к философии Анри Бергсона, сформировавшейся на рубеже XIX - XX веков на фоне кризиса рационализма. Из акмеистов наибольший интерес к Бергсону на протяжении всего своего творчества проявлял О. Мандельштам. Он прочел труд Бергсона «Творческая эволюция» [2] и глубоко воспринял созвучные времени идеи, находясь под их обаянием до конца жизни [3, с. 181]. В стихотворениях Мандельштама знакомство с «Творческой эволюцией» проявляется в употреблении лексем «порыв», «узор», «ткань», «нить», «художник». Среди них особо выделяется «узор», соединяющий, по мнению поэта, слово, отождествляющееся с бытием, и процесс творчества. В «Творческой эволюции» Бергсона образ «узора» является устойчивым, повторяясь при объяснении эволюционной теории и при обсуждении отношений между бытием и небытием: «Такое же точно отношение мы находим в животном и растительном мирах: на канву, которую предок передает своим потомкам и которой они владеют сообща, каждый наносит свой особый узор» [2, с. 58]. Эта мысль прочитывается у Мандельштама:

*На стекла вечности уже легло
Мое дыхание, мое тепло.*

*Запечатлется на нём узор,
Неузнаваемый с недавних пор. [4, с.11]*

Бергсон писал: «Я не могу отделаться от представления, что заполненное есть узор, канвою которому служит пустота... Отсюда и проистекает вся тайна» [2, с. 268]. Эта философия близка раннему Мандельштаму:

*Я вижу месяц бездыханный
И небо мертвенной холста;
Твой мир, болезненный и странный,
Я принимаю, пустота! [5, с.47]*

В стихотворении «На бледно-голубой эмали...» словесный узор представляется как процесс творчества художника. «Узор отточенный и мелкий», творимый «милым художником» «в сознании минутной силы, в забвении печальной смерти», – не что иное, как результат творчества, противостоящего небытию [3, с. 182].

*Узор отточенный и мелкий,
Застыла тоненькая сетка,
Как на фаянсовой тарелке
Рисунок, вычерченный метко –*

*Когда его художник милый
Выводит на стеклянной тверди,
В сознании минутной силы,
В забвении печальной смерти. [4, с.9]*

Наконец, обобщая, можно сказать, что «узор» – один из самых применяемых поэтом элементов художественного синтеза, многозначный символ.

*Я своей печали недостоин,
И моя последняя мечта –
Роковой и краткий гул пробоин
Моего узорного щита. [4, с.136]*

Среди работ Михаила Врубеля существовала несохранившаяся картина, изображавшая Демона сидящим на фоне пейзажа, написанного с перевернутой фотографии гор [6, с. 91]. Пейзажный фон представлял собой сложный и загадочный узор, напомиавший лунный пейзаж. И на картине, дошедшей до нас и изображающей Демона сидящим, его фигура существует в единстве с фантастическими цветами из драгоценных камней, озаряется фантастическим узором. Врубель прекрасно понимал принципы средневекового искусства: синтез с архитектурой, значение силуэта, линейного ритма, узора, и именно узор был средством своеобразного «замыкания» его произведений, приведения их к общей гармоничной синтетической структуре. Демон поверженный лежит среди своих павлиньих крыльев, которые голубыми отсветами сливаются с блеском далеких снежных гор. Из этого узора выделяются гипнотизирующим блеском его горящие, широко раскрытые глаза. Из последнего примера становится понятным, что «узор» у Врубеля, как элемент его творческой палитры, используется очень широко: от знака-символа до синтетической конструкции, в которую входят ритм, цвет и форма. Узор становится контекстом и в то же время основным элементом, символом всеобщности и бессмертия красоты в картине Врубеля

«Жемчужина». Картина «Царевна Лебедь» Врубеля озарена узором “языческой сказки и цветовой гордости”, как сказал В. Хлебников. Характеристика Хлебникова, данная им в заметке «Открытие художественной галереи», может быть распространена на многие работы живописца: “Великий Врубель, этот Мицкевич живописи, в алое бешенство Малявина, тихое отречение и уход от жизни Нестерова и неодолимую суровость Сурикова вносит свою струну языческой сказки и цветовой гордости” [7, с. 618].

На “алом бешенстве Малявина” в связи с рассмотрением узора, как элемента художественного синтеза, следует остановиться подробнее. До чего же был точен Хлебников в своих характеристиках! Замечательный русский живописец Филипп Андреевич Малявин написал в 1906 году одну из своих лучших картин «Вихрь», ставшую сенсацией на выставке «Мир искусства». Образ пляшущих русских женщин предаёт не просто бунтарский, взрывчатый дух нового времени, но отражает неодолимую силу духа, стойкость, мощь, ту могущественную и несокрушимую, что всегда была фоном в произведениях русского искусства, начиная от Пушкина. Если не вглядываться в детали, а воспринимать изображение, представленное на картине «Вихрь», как единое целое, то видится удивительный узор, который и символизирует основную тему Малявина: это тема неодолимой, несокрушимой русской души и самой Руси в образе то пляшущей, то смеющейся, то страдающей бабы. И действительно: в большинстве своих работ Малявин использует узор как основной смыслообразующий элемент.

В романсе «Не пой красавица при мне», сочиненном в начале 1893 года С. В. Рахманиновым, как и во многих его других сочинениях, синтетический музыкальный образ окрашивается прихотливым ориентальным узором мелодии, вызывающей чувство нежной, щемящей печали. «Узор» как художественный приём применял в своём творчестве композитор и один из теоретиков синтеза искусств А. Скрябин. Широко пользуясь разнообразными фигурациями, он часто сплетал их в причудливые узоры, затейливые, кружевные рисунки [8, с.1].

2. Ритм как элемент художественного образа играет важнейшую роль. Категория ритма “включает в себя несколько составляющих, взаимоотношения которых лучше всего иллюстрируют музыкальные понятия метра и ритма” [9, с. 131]. Ритм в поэзии – возможно, самое главное. Сначала рождается ритм, ассоциирующийся с некоторой доминантой (темой), а затем на звучащий ритм «нанализуются» элементы синтезируемого образа. В этом смысле ритм – основной элемент синтетических художественных образов у Маяковского. Николай Гумилев писал: “У каждого метра своя душа, свои особенности и задачи. Ямб, как бы спускающийся по ступеням... свободен, ясен, тверд и прекрасно передает человеческую речь, напряженность человеческой воли. Хорей, поднимающийся, окрыленный, всегда взволнован и то растроган, то смешлив; его область – пение. Дактиль, опираясь на первый ударяемый слог и качая два неударяемые, как пальма свою верхушку, мощен, торжествен, говорит о стихиях в их покое, о деяниях богов и героев. Анапест, его противоположность, стремителен, порывист...” [10, с. 215].

Ритм в музыке – это закономерное чередование и соотношение различных музыкальных длительностей и акцентов. Музыкальный ритм служит одним из основных выразительных и формообразующих средств музыки. Ритмический рисунок у Рахманинова всегда рельефно очерчен, независимо от того, является ли ритм простым, ровным, подобно тяжелым, размеренным ударам большого колокола, или сложным, затейливо цветистым. Применяемая композитором ритмическая остигнутость придает ритму не только формообразующее, но в некоторых случаях и тематическое значение [11, с. 2]. Напомним, что остигнато – это многократное повторение мелодической или ритмической фигуры, гармонического оборота. Формирующая роль ритма прослеживается, например, в поэме Рахманинова «Колокола».

Ритм как элемент синтеза широко применялся живописцами Серебряного века. В монографии [12, с.195], рассматривая этюд Богаевского «В окрестностях Судака», авторы указывают на роль ритма в этой акварели: “Динамическое построения композиции определяют два плана: огромные развалины, провалы земли, их беспокойный ритм (основная музыкальная тема) и второй – силуэт гор вдаль, очертания которого вторят первому плану (как эхо)”.

3. Движение – важнейший элемент в синтезе, благодаря которому образ может быть наделен дополнительным измерением, «освобожден» от ограниченности «плоского» представления; иначе говоря – наделён динамикой. В работе [13, с. 84] отмечается, что “синтез становится продуктивным при условии создания единого визуального образа и общего динамичного изображаемого поля”. Движение в синтезе нужно понимать как отображение хронотопа в синтетическом художественном образе. Мастерски использовали движение в своих композициях, например, ранний Э. Багрицкий, Ф. Малявин, В. Маяковский, М. Шагал.

4. Интонация (от лат. *intonare* – произношу громко) – смысловая мелодия, заключенная в самом строе речи [14, с. 122]. По мнению Ю. Б. Борева на сегодняшний день сложилась новая дисциплина – «интонология». Её возникновение связано с тем, что “...Лингвисты накопили огромный опыт осмысления интонации в языке и в речи. Литературоведы – в поэзии, прозе и драматургии. Музыковеды – в музыке. Искусствоведы – в балете и скульптуре” [15, с.1]. Значение интонации для художественного синтеза очень велико, что усматривается из многочисленных примеров поэтического творчества, когда интонация придает произведению особую музыкальность. В то же время музыкальная интонация – важный прием, используемый при построении музыкальных композиций.

Своеобразна и выразительна интонация в стихах И. Северянина. В эссе В. Шаламова «Поэтическая интонация» точно замечено, что Северянин очень тонко чувствовал стихи и так своеобразно использовал трехстопный хорей, что ни один поэт больше не решался писать стихи, пользуясь «северянинским» размером, ибо северянинские интонации неповторимы:

*Это было у моря, где ажурная пена,
Где встречается редко городской экипаж...
Королева играла – в башне замка – Шопена,
И, внимая Шопену, полюбил ее паж.*

Интонацию широко использовал В. Маяковский для передачи призыва, тревоги, для усиления доказательности своих положений о мире, стране, революции, любви. Интонация в его стихах придаёт художественным образам специфическое свойство, которое можно назвать «гранью проникновения»: интонация направляет образ к слушателю нужным образом, в нужную «область чувств». Интонация у Есенина – обязательный элемент синтеза; зачастую она носит фольклорный характер:

*Темна ноченька, не спится,
Выйду к речке на лужок.
Распоясала зарница
В пенных струях поясок.*

В музыковедении понятие интонационной природной музыки разработал композитор и музыковед академик Б. В. Асафьев. В 20-е гг. XX столетия он выпустил книгу "Музыкальная форма как процесс", где впервые была высказана мысль об интонационной природе музыкального искусства как такового [16, с.1]. В своей Первой симфонии Рахманинов использует средневековый католический напев «Dies irae» («День гнева»), создающий драматическую интонацию, в то же время для смягчения придавая ей русский колорит и приближая по характеру к православным песнопениям. Песни и романсы Рахманинова интонационно близки русской народной городской песне. Это обнаруживается в таких произведениях, как «Вьётся ласточка сизокрылая» на стихи Н. Грекова, «Грусть девушки» на стихи А. Кольцова и др. Мятежные интонации, создающие ощущение стремительно рвущегося ввысь движения свойственны музыке А. Скрябина. В его фортепианных произведениях использованы короткие интонационные и динамические взлёты, после которых происходит внезапное свёртывание динамики. Такой приём использован в финале Третьей Сонаты, в развитии главной партии финала Второй Сонаты и Этюда *cis-moll* op.42 [17, с.1].

5. Звуковой символизм может трактоваться по-разному. Это может быть условная связь между звуковым оформлением слова и его эмоциональной окраской в поэтической речи. Например, звук «л» кажется «подходящим» для обозначения чего-то мягкого, ласкового, поэтического (так у К. Бальмонта обнаруживаем звукопись на «л»: «С лодки скользнуло весло...»). Как прием синтеза, звуковой символизм направлен на построение образа-символа посредством звуков, слов, предложений. Применение звукового символизма представляется достаточно широким. Вот как исследовал звуки Давид Бурлюк [18, С. 213]:

*“Звуки на а широки и просторны,
Звуки на и высоки и проворны,
Звуки на у, как пустая труба,
Звуки на о, как округлость горба,
Звуки на е, как приплюснутость мель,
Гласных семейство, смеясь, просмотрел”.*

В. Хлебников, теоретик словотворчества, писал: “Возьмём слово «лебедь». Это звукопись. Длинная шея лебедя напоминает путь падающей воды; широкие крылья – воду, разливающуюся по озеру. Глагол «лить» даёт «лебу» – проливаемую воду, а конец слова – «ядь» напоминает «чёрный» и «чернядь» (название одного вида уток). Стало быть, мы можем построить – «небеди», «небяжеский»: «И в этот вечер за лесом летела чета небедей» [7, с. 626–627].

6. Аллитерация (от лат. *ad* – к, при, со и *littera* – буква; собуквие) – это повторение одинаковых или однородных согласных в стихе, придающее ему особую звуковую выразительность. Аллитерация как прием художественного синтеза служит для порождения некоторого звукового образа, рождает звуковосприятие. Но не только: при помощи аллитерации можно построить синтетический образ очень зримо. Аллитерация в стихотворении Маяковского «Сергею Есенину» позволила поэту выстроить осязаемый образ несуществующего памятника:

*Вам
и памятник еще не слит, –
где он,
бронзы звон
или гранита грань? –
а к решеткам памяти
уже понесли
посвящений
и воспоминаний дрянь.*

Применение аллитерации в музыке можно проиллюстрировать произведением С. В. Рахманинова «Итальянская полька». На рис. 1 приведены первые три его такта, позволяющие увидеть повторение одной и той же ноты си-бемоль.



Рис. 1. Первые три такта Итальянской польки С. В. Рахманинова

Легко усмотреть аллитерацию и в Рахманиновских «Колоколах». Аллитерация позволяет реализовать «сшивку» граней сложного многомерного художественного музыкального образа за счет синхронного «попадания» элементов-повторов одинаковых или созвучных элементов.

7. Прямое использование специфических средств смежной формы искусства – очень действенный прием синтеза. Будучи в принципе близким к коллажному взаимодействию и экфрасису, он отличается более согласованным, гармоничным влечением в синтезируемый образ подходящих знаков, символов или образов смежных видов искусств. В стихотворении «Блок» поэт И. Северянин удачно использует прием, состоящий во включении образа смежной формы искусства – живописи, в контекст поэтического произведения с целью создания яркого синтетического художественного образа:

*Красив, как Демон Врубеля для женщин,
Он лебедем казался, чье перо
Белей, чем облако и серебро,
Чей стан дружил, как то ни странно, с френчем.* [19, с. 227]

Блок действительно был красив какой-то особенной одухотворенной красотой, красотой отстраненной, недоступной, загадочной. Не подыскивая других средств синтеза, Северянин безошибочно использует «готовый» образ из живописи: обобщенный образ Демона из цикла работ М. А. Врубеля. И все требуемые эпитеты, сравнения, аналогии – готовы! «Для женщин» – добавлено не случайно. Эти слова присоединяют к образу одну из главных особенностей Блока-поэта: его возвышенное отношение к женщине, к Прекрасной Даме, что было для женщин невероятно притягательным. Образ врубелевского Демона не до конца решает задачу: в нём нет той белоснежной чистоты, которая свойственна поэту. Поэтому Северянин использует белый цвет; добавляет серебро, как символ благородства, привлекает облако (конечно же, Блок – небожитель), и, подчеркивая гармоничность Блока, замыкает художественную конструкцию образом лебедя.

8. Контрапункт – это один из приёмов художественного синтеза. Важнейшая и глубочайшая идея теории В. Кандинского – идея контрапункта разных искусств. Он указывает, что необыкновенная сила воздействия синтетического искусства заложена именно в поле напряжения между «со-звучием» и «противо-звучием», то есть между унисоном и контрапунктом используемых средств. М. Шагал в своих произведениях использовал контрапункт, достигая удивительный синтетический эффект. Два мотива – мотив маленького, провинциального «приземлённого» Витебска, не лишённого своей поэтики и очарования, и мотив полета души, окрылённой любовью («Над городом», 1914–1918). Эти два мотива связаны друг с другом: контрапункт статики и динамики вносит в произведение ощущение танца и песни любви. Контрапункт тесного, приземленного еврейского быта и летящего на воздушных струях любви духа художника становится центральным приемом синтеза. Также и В. Кандинский в поисках взаимодействия изобразительности и звучания использовал принцип контрапункта, применяемый в музыке, интерпретируя его как несовпадение, выделяющее главное [20, с. 117]. С. Рахманинов применил контрапункт фортепианной и вокальной партий в романсе «Не пой красавица при мне». Песня красавицы-грузинки «поручена» инструменту; вокальная же партия – повествующий голос автора – противопоставлена ей.

9. Импровизация (от лат. *improvisus* – неожиданный, внезапный) – это создание художественного произведения непосредственно в процессе его исполнения. Импровизация возможна в поэзии, музыке, танце, театральном искусстве и в целом – в синтезе. Рассматривая такой прием художественного синтеза, как импровизация, можно взять для примера стихотворения Бориса Пастернака, которое так и называется: «Импровизация».

*Я клавишей стаю кормил с руки
Под хлопанье крыльев, плеск и клетот.
Я вытянул руки, я встал на носки,
Рукав завернулся, ночь терлась о локоть.*

*И было темно. И это был пруд
И волны. – И птиц из породы люблю вас,
Казалось, скорей умертвят, чем умрут
Крикливые, черные, крепкие клювы.*

.....
*И ночь полоскалась в гортанях запруд,
Казалось, покамест птенец не накормлен,
И самки скорей умертвят, чем умрут
Рулады в крикливом, искривленном горле.* [21, с. 123].

Начиная от метафоры «стая клавиш», Пастернак, что совершенно очевидно, применяет импровизацию как прием синтеза. Импровизация уже «ведёт» поэта от образа к образу, от знака к знаку, от символа к символу – в сочетаниях и аллитерациях. «Стая клавиш» – «хлопанье крыльев» – «волны» (усиление движения) – «ночь и черные крылья» – «крикливые, черные, крепкие клювы» (с аллитерацией кр-чер-кр-кл).

Выводы. В статье изучены приёмы и методы музыкально-поэтического синтеза, развитые в произведениях выдающихся творцов художественной культуры Серебряного века. Проанализированы такие элементы синтетических художественных образов и приёмы синтеза, как узор, ритм, движение, интонация, звуковой символизм, аллитерация, прямое использование специфических средств смежной формы искусства, контрапункт, импровизация. Материалом исследования послужили произведения А. Блока, К. Богаевского, Д. Бурлюка, М. Врубеля, Н. Гумелёва, С. Есенина, В. Кандинского, Ф. Малявина, В. Маяковского, О. Мандельштама, Б. Пастернака, С. Рахманинова, И. Северянина, А. Скрябина, В. Хлебникова, М. Шагала. Выявлено, что поэты, музыканты и живописцы Серебряного века были вовлечены в своеобразный процесс сотворчества, в котором развили приёмы и методы художественного синтеза, представленные в данной статье.

Перспективы дальнейших исследований в рассматриваемом направлении связаны с совершенствованием и детализацией методики изучения синтетических художественных текстов на основе выявленных в работе приёмов и методов художественного синтеза.

Источники и литература:

1. Бреусенко-Кузнецов А. А. Космичность мира и мифологический смысл узора / А. А. Бреусенко-Кузнецов // Вісник НАУ. Філософія. Психологія. Педагогіка. – 2005. – № 1. – С. 87-99.
2. Бергсон А. Творческая эволюция / А. Бергсон. – М. : Канон-пресс, 1998. – 384 с.
3. Пак Суп Юн. Проблема бытия-небытия в раннем творчестве О. Мандельштама / Юн Суп Пак // Русская литература. – 2007. – № 3. – С. 181-183.
4. Мандельштам О. Камень / О. Мандельштам. – Л. : Наука, Ленинградское отделение, 1990. – 399 с.
5. Мандельштам О. Стихотворения. Преводы. Очерки. Статьи / О. Мандельштам. – Тбилиси : Мерани, 1990. – 310 с.
6. Ткач М. И. Энциклопедия пейзажа / М. И. Ткач. – М. : Olma Media, 2002. – 350 с.
7. Хлебников В. Творения / В. Хлебников. – М. : Советский писатель, 1986. – 736 с.
8. Музыка А. Скрябина для фортепиано : [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://mp3complete.net/skriabin_fp.htm.
9. Фрейверт Л. Б. Ритмическая упорядоченность художественной формы : интермодальные принципы (на примере невербальных искусств) / Л. Б. Фрейверт // Эстетика : Вчера. Сегодня. Всегда. – М. : ИФ РАН, 2005. – С. 131-145.
10. Гумилев Н. Письма о русской поэзии / Н. Гумилев. – Петроград : Мысль, 1923. – 302 с.
11. С. В. Рахманинов : Черты стиля и периодизация творчества : [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.muzlit.narod.ru/books/rahmaninov_style_irm_10.htm.
12. Берестовская Д. С. Синтез искусств в художественной культуре / Д. С. Берестовская, В. Г. Шевчук. – Симферополь : ИТ «Ариал», 2010. – 230 с.
13. Аверьянова Е. В. Движение как основание синтеза искусств в XX веке : теоретические смыслы и художественный опыт : дис... канд. искусствовед. : 24.00.01 / Е. В. Аверьянова. – Ярославль, 2006. – 158 с.
14. Квятковский А. П. Поэтический словарь / А. П. Квятковский. – М. : Сов. энциклопедия, 1966. – 376 с.
15. Боров Ю. Б. Вступительное слово : [Электронный ресурс] / Ю. Б. Боров // Академические тетради. – М. : Независимая Академия эстетики и свободных искусств, 2006. – Вып. 11 : Интонология. – Ч. I : Материалы круглого стола междисциплинарного семинара «Единая интонология». – Режим доступа : <http://independent-academy.net/science/tetradi/11/borev.html>.
16. Ванслов В. В. Проблема интонации в музыке и балете : [Электронный ресурс] / В. В. Ванслов // Академические тетради. – М. : Независимая Академия эстетики и свободных искусств, 2006. – Вып. 11 : Интонология. – Ч. I : Материалы круглого стола междисциплинарного семинара «Единая интонология». – Режим доступа : <http://independent-academy.net/science/tetradi/11/vanslov.html>.
17. Мамедьярова Г. Некоторые композиционные приемы в фортепианных произведениях Скрябина : [Электронный ресурс] / Г. Мамедьярова // Harmony : Междунар. муз. культурологический журнал. – 2010. – Режим доступа : <http://harmony.musigi-dunya.az/rus/reader.asp?txtid=455&s=1>.
18. Бурлюк Д. Стихотворения / Д. Бурлюк, Н. Бурлюк. – СПб. : Академический проект, 2002. – 584 с.
19. Северянин И. Сочинения / И. Северянин. – Таллин : Ээсти раамат, 1990. – 544 с.
20. Карагополова Н. А. Музыка и ранние синтетические замыслы Василия Кандинского / Н. А. Карагополова // Известия Уральского государственного университета. – 2005. – № 35. – С. 114-119.
21. Пастернак Б. Стихотворения и поэмы / Б. Пастернак. – М. : Художественная литература, 1988. – 512 с.