

цыі прад'яўляе асаблівыя патрабаванні да прафесійных кампэтэнцый і творчай гатоўнасці сучаснага рэжысёра і акцёра-выканаўцы.

Для канцэптуальнага і метадалагічнага абгрунтавання спецыфікі абрадавых і тэатралізаваных форм сучаснай святочнай культуры неабходна сёння апісаць крыніцы, якія дазваляюць даследаваць вызначанае праблемнае поле, акрэсліць традыцыі народнага мастацтва ў кантэксце сучаснай святочнай культуры, вызначыць спецыфіку стылізацыі абрадавых форм святочнай культуры і рэцэпцыю песенна-музычнага фальклору ў сучасным свяце, даследаваць тыпалогію тэатралізаваных форм святочнай культуры.

---

1. Путилов, Б. Н. Фольклор и народная культура [Электронный ресурс] / Б. Н. Путилов // Гуманитарные науки. – Режим доступа: [http://www.studmed.ru/view/putilov-bn-folklor-i-narodnaya-kultura\\_07b4625e7c0.html](http://www.studmed.ru/view/putilov-bn-folklor-i-narodnaya-kultura_07b4625e7c0.html). – Дата доступа: 29.03.2017.

2. Чистов, К. В. Фольклор. Текст. Традиция / К. В. Чистов. – М. : ОГИ, 2005. – 270 с.

## **ПРИНЦИПЫ ФОРМИРОВАНИЯ СИНЕСТЕТИЧЕСКИХ КОДОВ В СОВРЕМЕННОЙ ХОРЕОГРАФИИ**

***Н. В. Карчевская,***

*кандидат искусствоведения, доцент,*

*декан факультета традиционной*

*белорусской культуры и современного искусства Белорусского государственного университета культуры и искусств*

Наиболее существенной характерной особенностью развития современного хореографического искусства является трансформация традиционных форм внутривидовых взаимодействий (в единой композиционной структуре хореографического произведения), а также расширение спектра межвидовых контактов хореографии и других искусств. Однако смысл и своеобразие современной хореографии, ее специфика, возникающая и формирующаяся в системе техногенной цивилиза-

ции и под ее непосредственным воздействием, использующая ее новейшие достижения и разработки, теоретически осмыслены и раскрыты искусствоведением далеко не полностью. Творческие практики современной хореографии достаточно редко становятся предметом специальных исследований, кроме того, они зачастую рассматриваются с не вполне точных методологических позиций, лишь адаптирующих академическую теорию искусства, которая, по сути, малоприменима, а часто и вовсе прямо противоречит реальной практике современного искусства.

Одну из ключевых ролей в возникновении многомерного художественного образа хореографического произведения играет феномен *синестетичности*, в основе которого лежит синестезия (греч. *synaisthesis* – соощущение) искусств, понимаемая как «*межчувственные связи* в психике и результаты их проявления в конкретных областях искусства» [3, с. 73]. Синестезия выступает как сущностное свойство художественного мышления, выполняющее компенсаторную функцию, направленную на восстановление чувственной целостности образа.

Отметим, что синестетические коды имманентно заложены в любом хореографическом произведении. Межчувственные связи хореографии и других видов искусств являются настолько устойчивыми, что не требуют специальной фиксации в восприятии, так, общеупотребительными стали такие лексические синестезии, как «мягкие, поющие руки», «легкий прыжок», «сладкая пластика», «тяжелый шаг» и т. п.

К концу XX – началу XXI в. ученые декларируют завершение формирования новой образной модели мира, пришедшей на смену «миметической» [10]. В хореографическом искусстве отмечается тенденция к нетрадиционному пониманию пространственно-временных закономерностей, к изменению субординационных соотношений между различными компонентами текста. Как и в других искусствах, в современной хореографии актуализируются проявления разнообразных религиозных, мистических, психоделических практик, что, как от-

мечает Н. П. Коляденко, находит отражение в ненормативной трактовке жанров, особой связи с подсознательными и макрокосмическими процессами и пр. [7]. Кроме того, в современном художественном процессе наблюдается однонаправленное усиление продуктивной активности реципиента и редуцирования «авторских» качеств «художника», все более зависимого от своего реципиента и замещающего свою долю конструирующей деятельности неизбежным включением в новый «артефакт-проект» контекстуальных составляющих.

Искусствоведы С. Вейман [1], П. Волкова [2], Е. Гуренко [4], С. Давыдов [5], Г. Дунаев [6], И. Муриан [8], А. Оганов [9] и другие считают проблему синестезии одной из наиболее актуальных, о чем свидетельствуют исследования, направленные на выявление глубинных ассоциативных связей различных искусств. Однако исследовательская парадигма современного хореографического искусства до настоящего времени продолжает строиться на детерминации одного вида искусства другим, чаще всего на *панмузыкальности*, то есть на прямой экстраполяции результатов музыковедческих исследований на практику хореографического искусства. Нам представляется, что адекватное исследование принципов формирования синестетических кодов в хореографии возможно лишь с использованием методологии компаративизма, позволяющей не только находить межвидовые параллели, но и раскрывать процессы, характерные для хореографического сознания, как системы множественных смыслов. Кроме того, специфика взаимодействия хореографии и других видов искусства рассматривается, прежде всего, на уровне художественного результата, то есть на уровне законченного произведения без акцента на выявление механизмов ассоциативной природы синестезии.

Одним из основных и наиболее очевидных принципов формирования синестетических кодов в современной хореографии является опора на беспредметный опыт музыки, что обусловлено самой природой хореографии, представляющей собой музыкально-пластический синтез. Формирование синестетического кода может происходить на трех уровнях. На микро-

уровне это «звучащая пластика», «звучащий пластический мотив» [7] хореографической композиции. Композиционный уровень – открытые формы хореографических текстов, созданные на ассоциативных связях с музыкальным материалом, лежащим в основе хореографической композиции. Отметим, что на этом уровне зачастую вместо многомерного синтетического образа мы можем говорить лишь о монтажности, коллажности, эффектном сцеплении элементов или их простом механическом соединении. На интонационно-драматургическом уровне синестетические коды создают пластические мотивы, воплощающие принцип метаморфозы.

Однако в современной хореографии значительно видоизменились параметры взаимосвязи музыки и пластического текста. Если раньше в хореографическом искусстве синестетический код формировался вокруг «музыкальной оси», то теперь все чаще мы можем говорить об очевидном смещении в сторону немзыкальных ассоциаций, возникающих в результате межвидовых контактов хореографии с другими видами художественного творчества.

Все чаще синестетические коды в современной хореографии возникают в результате межвидовых контактов с экранной культурой. Сегодня мы можем говорить о коренной переориентации хореографического искусства, о его направленности на экранную среду. В современных хореографических произведениях используются такие приемы как *рапид*, *ракорд*, *флешбэк* и др. Сама композиция хореографического произведения носит клиповый характер.

В заключение отметим, что одна из важнейших задач современного хореографического искусства заключается в поиске новых синестетических кодов, направленных на преодоление ограниченности фактически исчерпавших себя традиционных языковых средств хореографии; на выработку принципов нового художественного языка. Поиски этого языка активно ведутся в разнообразных интерактивных инсталляциях, перформансах, сетевых арт-проектах, экспериментах хореографии с виртуальными реальностями. Поисковый потенциал эксперимен-

тальных практик новой хореографии кроется именно в их неклассичности, неиерархичности, демократичности. Сегодня в хореографических произведениях, хоть и обрываются связи с такими категориями, как художественный образ, мимезис, катарсис, синестетические коды способствуют рождению новых способов передачи художественного опыта человечества.

---

1. Вейман, С. Т. Диалектика творческого процесса / С. Т. Вейман // Художественное творчество и психология. – М. : Наука, 1991. – С. 3–31.

2. Волкова, П. С. Синестезия как условие понимания / П. С. Волкова // Прометей – 2000 (О судьбе светомузыки: на рубеже веков) : материалы Междунар. науч.-практ. конф. – Казань : Фэн, 2000. – С. 81–83.

3. Галеев, Б. М. Человек, искусство, техника: проблема синестезии в искусстве / Б. М. Галеев. – Казань : Изд-во Казан. ун-та, 1987. – 263 с.

4. Гуренко, Е. Г. Проблемы художественной интерпретации : философский анализ / Е. Г. Гуренко ; отв. ред.: М. Ф. Овсянников, В. В. Целищев. – Новосибирск : Наука, 1982. – 256 с.

5. Давыдов, С. В. Хореографический образ как синтез звукозримых элементов / С. В. Давыдов // Всесоюзная школа молодых ученых «Свет и музыка». – Казань, 1979. – С. 37–38.

6. Дунаев, Г. С. Пластическая музыка и традиции синтеза искусств / Г. С. Дунаев // Традиция в истории культуры М., 1978. – С. 244–252.

7. Коляденко, Н. П. Музыкальность художественной литературы: к проблеме синестезии искусств / Н. П. Коляденко // Вопросы музыкознания. – Новосибирск : Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки, 1999. – С. 21–34.

8. Муриан, И. Ф. К проблеме синтеза в искусстве стран Азии / И. Ф. Муриан // Синтез в искусстве стран Азии. – М., 1993. – С. 9–23.

9. Оганов, А. А. Синестезия и синтез в искусстве: общее и особенное / А. А. Оганов // Современный Лаокоон: эстетические проблемы синестезии. – М., 1992. – С. 20–21.

10. Толстой, В. П. XX век. Итоги и кануны / В. П. Толстой // Художественные модели мироздания: XX век. Взаимодействие искусств в поисках нового образа мира : в 2 кн. / ред.: В. П. Толстой, Д. О. Швидковский, А. Н. Шукурова ; РАХ, Науч.-исслед. ин-т теории и истории изобразительных искусств, РАН. – М. : Наука, 1999. – Кн. 2. – С. 5–21.