

МУЗЫКА В МИРЕ ИСКУССТВ

MUSIC IN THE WORLD OF ARTS



УДК 7.01+78.01+791.3

DOI: 10.52469/20764766_2025_02_52

А. А. КОМАРОВА, А. Ю. СЛОБОДЧИКОВА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ КОНТРАПУНКТ КАК СТРУКТУРНО-СОДЕРЖАТЕЛЬНЫЙ КОНЦЕПТ В ИСКУССТВЕ XX–XXI ВЕКОВ

Статья посвящена трансформациям художественного контрапункта как формально-содержательной структуры (концепта) в условиях постсовременной культуры. Концепт «художественный контрапункт» соотносится со специальным музыкальным термином *punctum contra punctum* («нота против ноты»), обозначающим одновременное сочетание двух или более самостоятельных мелодических голосов, и с фундаментальной смыслообразующей концепцией интертекстуальности (диалогичности) культуры, разработанной в трудах М. Бахтина, Д. Лихачева, Ю. Кристевой, Р. Барта, Ж. Деррида и др. Опираясь на классификацию Т. Франтовой, дифференцирующей внутритекстовый, политекстовый и межтекстовый контрапункт, представляется возможным обозначить два новых типа: непрерывный внутритекстовый и смешанный (индивидуализированный). Эти дополнения обусловлены анализом современных тенденций в художественном творчестве (музыка, кинематограф, цифровые медиа). Так, в музыкальной практике (А. Шнитке, Дж. Кейдж, К. Штокхаузен) художественный контрапункт подразумевает интертекстуальное столкновение/диалог исторических стилей и технологий – от додекафонных кластеров в *Concerto grosso* № 1 А. Шнитке до алгоритмической полифонии *Arhex Twin*. В кинематографе (С. Эйзенштейн, А. Рене, Л. фон Триер, П. Гринуэй) сходная тенденция реализуется при помощи звукозрительного контрапункта, монтажа и полиэкрана. Эти приемы способствуют формированию «третьего смысла» на «стыке голосов», усиливая динамику и напряжение экранного действия. В современных цифровых медиа контрапункт используется в качестве инструмента при создании иммерсивных пространств, где звук и изображение выстраивают многомерный семиотический ландшафт. Кроме того, контрапунктические сопряжения применяются в сфере массовой коммуникации, содействуя наращиванию информационной емкости, выполняя манипулятивную и развлекательную функции (в рекламе, стриминге, «brainrot»-медиа-контенте, массовых театрализованных представлениях – концертах, шоу).

Ключевые слова: культура постсовременной эпохи, художественный контрапункт, внутритекстовый и политекстовый контрапункт, интертекстуальность, полистилистика, звукозрительный контрапункт, медиатекст, аудиовизуальный синтез.

Для цитирования: Комарова А. А., Слободчикова А. Ю. Художественный контрапункт как структурно-содержательный концепт в искусстве XX–XXI веков // Южно-Российский музыкальный альманах. 2025. № 2. С. 52–60.

DOI: 10.52469/20764766_2025_02_52

A. KOMAROVA, A. SLOBODCHIKOVA

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

ARTISTIC COUNTERPOINT AS A STRUCTURAL AND SEMANTIC CONCEPT IN THE 20th–21st CENTURIES ART

The article explores the transformation of artistic counterpoint as a formal and semantic structure (concept) in the context of postmodern culture, with a focus on intertextuality (dialogism). The concept of artistic counterpoint is linked to the musical term *punctum contra punctum* – “note opposite note” – which denotes the simultaneous combination of two or more independent melodic voices, as well as to the

foundational meaning-forming concept of intertextuality (dialogism) in culture, developed in the works of M. Bakhtin, D. Likhachev, J. Kristeva, R. Barthes, J. Derrida, and others. Building on T. Frantova's classification, which identifies intra-textual, polytextual, and intertextual counterpoint, the authors of this study introduce two new types: continuous intra-textual counterpoint and hybrid (individualized) counterpoint. These additions are informed by an analysis of contemporary artistic practices in music, cinema, and digital media. In musical practice (A. Schnittke, J. Cage, K. Stockhausen), artistic counterpoint manifests through intertextual clashes/dialogues between historical styles and technologies: from dodecaphonic clusters in Concerto Grosso No. 1 to the algorithmic polyphony of Aphex Twin. In cinema (S. Eisenstein, A. Resnais, L. von Trier, P. Greenaway), it is realized through sound-visual counterpoint, montage, and poly-screen techniques. These methods construct a "third meaning" at the "junction of voices" intensifying the dynamics and tension of on-screen action. In contemporary digital media, counterpoint can serve as a tool for creating immersive spaces where sound and image form a multidimensional semiotic landscape. It also functions as an instrument of mass communication and information density, fulfilling manipulative and entertainment roles (in advertising, streaming, "brainrot" media content, and mass theatrical performances such as concerts and shows).

Keywords: culture of postmodernity age, artistic counterpoint, intra-textual and poly-textual counterpoint, intertextuality, poly-stylistics, audiovisual counterpoint, media text, audiovisual synthesis.

For citation: Komarova A., Slobodchikova A. Artistic counterpoint as a structural and semantic concept in the 20th–21st centuries art. In: South-Russian Musical Anthology. 2025. No. 2. Pp. 52–60.

DOI: 10.52469/20764766_2025_02_52



Импульсом к написанию настоящей статьи послужила фундаментальная смыслообразующая концепция интертекстуальной (диалогической) культуры, разработанная в трудах М. Бахтина, Д. Лихачева, Ю. Кристевой, Р. Барта, Ж. Деррида и др. В искусстве XX–XXI веков синонимом диалога и интертекстуальности выступает специальный музыкальный термин «контрапункт» (*punctum contra punctum* – «нота против ноты»), обозначающий одновременное сочетание двух или более самостоятельных мелодических голосов. Данная работа представляет собой попытку рассмотреть художественный контрапункт как формально-содержательную структуру (концепт) в искусстве. Развернутое определение художественного контрапункта представлено Т. Франтовой: «...универсальный логический принцип, при котором несколько семантически автономных компонентов параллельно взаимодействуют в единстве пространственно-временного континуума произведения» [1, с. 55]. Исследователем предложена классификация основных видов художественного контрапункта:

- внутритекстовый контрапункт (симультанный и латентно-континуальный);
- политекстовый контрапункт;
- межтекстовый (интертекстуальный) контрапункт.

По нашему мнению, указанная классификация может быть дополнена непрерывным внутритекстовым контрапунктом и смешанным (индивидуализированным) контрапунктом (подобно комбинированному сложному контрапункту в полифонии), а также обогащена тер-

минологией из словаря постсовременности и аудиовизуальных искусств. Необходимость расширения классификации обусловлена материалом, привлекаемым для аналитического описания (медиатексты, музыка).

Диалогичность и интертекстуальность не являются открытиями XX столетия: они обнаруживаются в античном поэтическом жанре центона (компиляция классических текстов предыдущих эпох), в ряде ответвлений ассоциационизма – философского (Дж. Локк, Д. Юм) и психологического (Д. Гартли). Пространственно-визуальная диалогичность встречается в оформлении храмовых пространств (иконостасы, фрески, алтари), иконописи (житийные клейма иконы «Николай Чудотворец», XIV в.), лубке («Мыши кота погребают», XVIII в.) и живописи разных эпох и стилей («Сад земных наслаждений» И. Босха, 1490–1510; «Нидерландские пословицы» П. Брейгеля Старшего, 1559; «Менины» Д. Веласкеса, 1656; «Наказание охотника» П. Поттера, ок. 1647; «Времена года (новый примитив)» М. Ларионова, 1912; «Восстание» К. Редько, 1925; «Герника» П. Пикассо, 1937; «Ответы экспериментальной группы», «Прогулка на теплоходе» И. Кабакова, 1970–1971). Эти же принципы находят отражение в книжной иллюстрации, комиксах и медиатекстах. Интертекстуальные произведения выделяются «монтажной» формой восприятия – согласно законам ассоциативного сопоставления, столкновения и отождествления, благодаря чему в сознании реципиента могут быть сконструированы новые смысловые контаминации.

В XX веке диалогичность становится творческим методом, который обуславливается кризисом «больших нарративов» эпохи модернизма и переосмыслением института авторства (концепции «смерти автора» Р. Барта, симулякров Ж. Батая, Ж. Бодрийяра, Ж. Делеза, «конца времени композиторов» В. Мартынова и т. д.). Интенсивные поиски новых форм художественного синтеза приводят к попыткам объединения видимого и слышимого в аудиовизуальных искусствах, живописи, литературе. К примеру, Д. Лихачев рассматривает эклектичную стилевую природу отдельных произведений искусства, черты которых «врастают друг в друга, подобно кристаллам» [2, с. 88]. Он полагает, что именно эклектизм становится импульсом для формирования многообразных эстетических ситуаций и «освобождает искусство от тирании одного стиля, делает возможным возникновение в начале XX века новых течений» [Там же].

Особую роль в теоретическом осмыслении контрапункта сыграло заимствование терминологии из полифонического музыкального искусства. Термины «канон», «фуга» стали метафорами взаимодействия стилей и смыслов в творческом процессе, активно используемыми в теоретических работах, художественных манифестах, даже в названиях отдельных произведений. Т. Франтова приводит имена выдающихся творцов первой половины XX века, обращавшихся к этим терминам (С. Эйзенштейн, В. Мейерхольд, П. Клее, М. К. Чюрленис, В. Кандинский и др.). Кроме того, расширенным толкованием наделяется понятие полифонии, что «...соответствует внутренней форме культуры XX века... отражает потребность и устремленность сознания осмыслить множественность, многомерность, контрастность, присущие современной культуре и действительности, как закономерные свойства целостного мироздания <...>» [3, с. 40].

В современной академической музыке преобладают авторская индивидуализация полифонического письма и тяготение к разнообразным конструктивным достижениям прошлого (от средневекового органума и ренессансного строгого письма до полифонии пластов XX века). Если ранее контрапункт подразумевал соединение, одновременное сочетание двух и более мелодических линий (голосов), то в музыке XX века подобный термин может быть применен к различным звуковым единствам, развертывающимся во времени (тоновые, микротонные, сонорные, смешанные системы звуковысотной организации, с множественными подходами к объединению голосов, их сочетанию, к полифонии кластеров и тембров). Активным периодом теоретического осмысления художественного

контрапункта в музыке стал рубеж 1960–1970-х годов – время появления значимых работ и манифестов, созданных видными композиторами эпохи.

Так, доклад А. Шнитке о полистилистике, прочитанный им в 1971 году на Международном музыкальном конгрессе, стал своеобразным творческим импульсом для целого поколения композиторов (среди них – Р. Щедрин, А. Пярт, В. Екимовский, Н. Корндорф и др.). Тезисы доклада нашли непосредственное отражение в композиторском творчестве Шнитке, вобравшем в себя тысячелетнее «пространство музыки» – от средневековых песнопений и ренессансной полифонии до джаза и рока. Т. Франтова называет творческий феномен А. Шнитке «суперполифонией», предполагающей «...взаимодействие в единстве мира его музыки не просто контрастных образов, но диаметрально далеких систем миропонимания... контрапункт традиций, сформировавшихся в разные века и несущих на себе отпечаток разных культурных миров... высшее художественное выражение гармонии мироздания, которое вмещает в себя полный спектр человеческих чувств и мыслей, объемлет “высокое” и “низкое”, “родное” и “вселенское” <...>» [3, с. 259].

Полистилистический композиторский метод выкристаллизовался в многочисленных киноработах Шнитке: «Сначала было так: то, что я делаю в кино, не имеет ко мне никакого отношения, а я – вот здесь, в своих собственных сочинениях. Потом я понял, что этот номер не пройдет: я отвечаю за все, что написал. <...> Музыкальный язык должен быть единым, каким он был всегда, он должен быть универсальным» [4, с. 106]. Работая в кино, композитор апробировал различные подходы к инструментально-тембровым сочетаниям, к использованию отдельных групп и всего состава оркестра или хора. Он активно обращался к бытовой, эстрадной, народной, джазовой музыке, экспериментировал с лейтмотивной и монотематической техниками письма, сонорикой, алеаторикой, конкретной музыкой, барочными и классическими формами и жанрами.

Плюралистический метод Б. А. Циммермана, охарактеризованный им в статье «Ремесло композитора» (1968) [5], отчасти соотносится с полистилистикой и подразумевает взаимодействие нескольких слоев музыкального и текстового материала (включая цитаты), относящегося к разному времени, имеющего различное происхождение (средние века, барокко и классицизм, джаз и другие образцы массовой культуры). Выдвинутая Циммерманом концепция плюралистического звукового опуса явилась следствием теории «изогнутого» или «шарообразного»

времени, согласно которой, прошлое, настоящее и будущее сосуществуют в едином временном пространстве, отражая многослойную природу сегодняшней реальности. Композиторская идея глобального синтеза искусств и связанного с ним так называемого «тотального театра» воплотилась в «плюралистической» опере «Солдаты» (1965): здесь на сцене одновременно разворачиваются «контрапунктирующие» симультанные ряды, относящиеся к разным временным пластам (солдат пишет письмо домой, оркестр исполняет музыку И. С. Баха, на экране демонстрируются кадры кинохроники и т. д.). Указанный мультимедийный синтез обусловлен стремлением вовлечь реципиента в лабиринты исторической памяти.

К. Штокхаузен – один из крупных представителей музыкального авангарда второй половины XX века – в лекционном цикле для Международных летних курсов новой музыки (1970) охарактеризовал актуальные проблемы современной композиции, в том числе теоретические аспекты коллажа и метаколлажа. Его «Гимны» (1967) представляют собой коллажное сочетание национальных гимнов, обработанных с использованием электроники, где британский «God Save the Queen» сталкивается с советским «Союзом нерушимым», а японская мелодия растворяется в потоке шумов. Тем самым Штокхаузен подвергает деконструкции идею национальной идентичности.

Таким образом, музыкальное мышление творцов XX века во многом характеризуется пространственно-временными контрапунктами – диалогами и полилогами различных стиливых пластов, музыкальных систем прошлого и настоящего. Академические композиторы не только стремились теоретически осмыслить процессы в искусстве XX века, но и предложили ряд новых творческих методов, отвечающих кризису идентичности и технологической революции постсовременной эпохи.

Внутритекстовый контрапункт встречается в музыке, аудиовизуальных искусствах, живописи (пространственно-временная многомерность в авангарде), литературе (латентно-континуальный параллелизм). Его распространение в художественной практике мотивируется, вероятно, тем, что дихотомия, противостояние и контраст отражают онтологическую основу классико-романтической традиции европейского искусства.

В лабиринтах современной академической музыки контрапункт обретает новые формы. Внутритекстовый диалог у А. Шнитке превращается в «противостояние» эпох: в Concerto grosso № 1 (1977) барочные пассажи сталкиваются с додекафонными кластерами. Дж. Адамс

в «Harmonielehre» (1985) объединяет технику минимализма и позднеромантическую гармонию, создавая звуковой палимпсест, где в многослойных современных ритмах «мерцает» медленная часть Десятой симфонии Г. Малера. Сочинение Дж. Кейджа «4'33''» (1952) представляет собой внутритекстовый контрапункт в чистом виде, поскольку «текст» создается здесь не музыкой, а звучащим пространством зала. При этом контрапункт возникает между ожиданием музыки и ее отсутствием, между тишиной и случайными звуками. В сочинении «Группы» для трех оркестров (1955–1957) К. Штокхаузена три оркестра играют одновременно, но каждый следует собственной пространственно-временной логике. Возникающий при этом симультанный контрапункт порождается одновременным звучанием независимых музыкальных пластов. В творчестве названного автора соответствующая разновидность контрапункта достигает апогея в «Helicopter String Quartet» (1993): струнный квартет, звучащий в небе и сочетаемый с рокотом вертолетных двигателей, – это симультанный контрапункт технологической эры, где художественно-акустическое и индустриальное сливаются в диссонантном единстве.

Минималисты А. Пярт и С. Райх пересмысливают контрапункт посредством сопряжения статики и ритмической пульсации. В «Tabula Rasa» (1977) Пярт использует технику «tintinnabuli»: простые мелодические линии и арпеджио образуют медитативную полифонию, застывшую во времени. У Райха в «Different Trains» (1988) возникает контрапункт между записанными голосами выживших в Холокосте и звучанием струнного квартета; кроме того, здесь переплетаются ритмы речи и движущихся поездов, формируя некий исторический палимпсест.

Современные электронные композиторы, например Aphex Twin, развивают идею контрапункта посредством использования алгоритмических структур. В альбоме «Selected Ambient Works» (1992–1994) наложение синтезированных мелодий и ритмических паттернов имитирует барочную полифонию, экстраполируя последнюю в новейшую цифровую среду. Например, в композиции «Rhubarb» используются «плавающие» гармонии, где каждый звуковой слой сохраняет автономию.

В медиапроектах внутритекстовый контрапункт синонимичен *звукозрительному контрапункту и монтажу*. Прием купирования позволяет зрителю домысливать кадр, монтажную фразу и эпизод, усиливая динамику, ритм и напряжение экранного действия. Закон pars pro toto в медиатекстах служит импульсом к формированию сложного образа: монтаж пронизывает

всю ткань кинотекста (соединение кадров, сцен, композиционно-драматургический, технологический процессы и т. д.).

Понятие звукозрительного контрапункта было сформулировано режиссерами С. Эйзенштейном, В. Пудовкиным и Г. Александровым в манифесте «Будущее звуковой фильма» 1928 года: «Только контрапунктическое использование звука по отношению к зрительному монтажному куску дает новые возможности монтажного развития и совершенствования. Первые опытные работы со звуком должны быть направлены в сторону его резкого несовпадения со зрительными образами. <...> Звук, трактуемый как новый монтажный элемент (как самостоятельное слагаемое со зрительным образом), неизбежно внесет новые средства огромной силы к выражению и разрешению сложнейших задач <...>» [6, с. 316].

Концепцию звукозрительного контрапункта/монтажа Эйзенштейн развивает в статьях «Монтаж аттракционов» (1923), «Монтаж» (1938) и «Вертикальный монтаж» (1940). Соответствующие принципы обнаруживаются им во всех видах искусства. Так, по мнению режиссера, искусство авангарда, расколовшееся на множество «измов», является «контрапунктом распада»; в театре В. Мейерхольда контрапункт реализуется посредством обращения к традициям комедии масок, в драматургии А. Чехова – в «слиянной полифонии нюансов»; литературные контрапункты прослеживаются в творчестве Ф. Достоевского («сложная fuga» в романе Братья Карамазовы), и др.

Эйзенштейн определяет «форму» некоторых собственных фильмов: «Броненосец Потемкин» (1925) – «монтажный контрапункт», первая часть «Ивана Грозного» (1944) – «слиянная полифония» («звукозрительная fuga»). Помимо этого, он сравнивает монтажную схему звукового фильма с оркестровой партитурой, где визуальная партия состоит из соединения кадров, фраз, сцен, звуковая партия – из музыки, речи, шумов. Эйзенштейн обращается к музыкальной терминологии, рассматривая классификацию видов монтажа (метрический, ритмический, тональный, обертоновый, полифонический) и аудиовизуальной синхронности – метроритмической, мелодической (пластика следует за линией движения ритма, мелодии), тональной (соединение аудиовизуального, цветового и светового движений), обертоновой («полифонное звучание» пластического и звукового рядов как целое).

Важным свойством внутритекстового/звукозрительного контрапункта является формирование «третьего смысла» на «стыке голосов». В качестве примера может быть названа вступи-

тельная сцена фильма «Хиросима, любовь моя» (1959) А. Рене. Здесь контрапункт разворачивается и по горизонтали (монтажное противопоставление любовной сцены – хронике атомной трагедии), и по вертикали (душераздирающие кадры человеческих страданий в столкновении с рассуждениями героев о любви, войне и памяти). Все это взаимодействует с полистилистическим саундтреком фильма (композиторы Ж. Делерю и Д. Фуско). Сам А. Рене предлагал трактовать кинотекст «Хиросимы», опираясь на концепции диаграммы и квартетной формы: «Если показать „Хиросиму“ с помощью диаграммы, обнаружится близкая к музыкальной партитуре квартетная форма: темы, вариации на начальную тему, повторы, возвраты назад, которые могут показаться невыносимыми для тех, кто не принимает правила игры в этом фильме. На диаграмме было бы видно, что фильм сконструирован как треугольник, в форме воронки» [7, с. 151].

Следует подчеркнуть, что внутритекстовый контрапункт применяется в любых жанрах и разновидностях медиатекстов. Осветить подобное многообразие в рамках статьи не представляется возможным, поэтому ограничимся несколькими примерами, относящимися к жанру комедии, а также аудиовизуальной анимации. Рассмотрим, как при помощи звукозрительного/внутритекстового контрапункта создается смысловой аудиовизуальный синтез.

В качестве иллюстрации внутритекстового контрапункта может фигурировать сцена бритья в парикмахерской из комедии Ч. С. Чаплина «Великий диктатор» (1940), сопровождаемая внутрикадровым звучанием музыки «Венгерского танца» № 5 И. Брамса. В этой сцене каждое движение чаплинского героя совпадает с музыкой в духе аудиовизуального «изоморфизма» (термин Ю. Михеевой) эпохи «Великого немого». Другой показательный образец – «Бриллиантовая рука» (1968) Л. Гайдая: в сцене «мимолетного видения» Козодоевым (А. Миронов) «святого отрока», движущегося по морской поверхности, «аки по суху», внутритекстовый звукозрительный контрапункт реализуется при помощи параллельного монтажа. Комический эффект возникает в данном случае не только благодаря совпадению аудиовизуальных сторон кинотекста, но и посредством намеренного сближения нелепого и возвышенного: религиозный порыв авантюриста Козодоева, уверовавшего в «чудо хождения по воде», сопровождается цитатой из православной молитвы «Миром Господу помолимся».

В современной аудиовизуальной анимации движение, зримая пластика экранных образов также могут следовать за звуком. Например,

Т. Франтова рассматривает характерные образцы подобных анимаций, связанных с музыкальной классикой (произведениями И. С. Баха, И. Пахельбеля, Л. ван Бетховена): «Такова... анимационная визуализация Фути C-dur из II тома “Хорошо темперированного клавира” И. С. Баха. <...> Все движения анимационных человечков в общих чертах совпадают с темпоритмом и некоторыми полифоническими особенностями формы» [1, с. 202–203]. При этом особое внимание уделяется аудиовизуальным партитурам экспериментальных визуализаций С. Малиновски: «Значки, соответствующие отдельным звукам, внешне иногда напоминают ноты (кружки или овалы), они соединяются линиями, отмечающими отдельные голоса. Важный фактор – цветовое решение, которое специально разрабатывается для каждого конкретного произведения с учетом фактурных, тембровых и гармонических особенностей» [Там же, с. 203]. Отметим, что в ряде визуализаций Малиновски прибегает к смешанному типу звукозрительного контрапункта – внутритекстового и политекстового, например, соединяя анимацию, музыку, нотную партитуру и видеозапись концертного исполнения данного произведения (И. Пахельбель, Канон in D).

Дополняя классификацию Франтовой, рассмотрим еще один вид внутритекстового контрапункта – *непрерывный внутритекстовый контрапункт*, возникающий в тех случаях, когда музыка непрерывно сопровождает весь кинотекст, организуя его композиционно-драматургически и семантически. К подобному виду контрапункта можно отнести музыкальные мультфильмы («Три монаха» А. Да, 1980; «Фантазия» группы режиссеров студии У. Диснея, 1940), абстрактную анимацию («Этюды» О. Фишингера, 1929–1933), отдельные примеры авторского кино («Земля без хлеба» Л. Бунюэля, 1933).

Смешанный тип художественного контрапункта в отдельном произведении может коррелировать с авторской индивидуальностью. О сходных процессах, в частности, рассуждает Ю. Холопов, рассматривая процессы стиливой «индивидуализации» тонально-гармонических структур в творчестве крупнейших мастеров XX века: «...гармония становится все более *избирательной*. Композитор свободно выбирает те или иные ладомелодические или аккордово-мелодические комплексы в зависимости от индивидуального замысла данного сочинения» [8, с. 128]. Сходным образом в музыке второй половины XX столетия на протяжении одного произведения может использоваться несколько техник – как одновременно, так и последовательно. Примерами смешанного типа художественного контрапункта являются медиатексты, сочетающие в

себе внутритекстовый и политекстовый контрапункт.

Политекстовый контрапункт возникает в результате конструирования целостного художественного текста по принципу единовременного сопряжения текстов, изображений, экранов. Он широко представлен в театре (полисцена), музыке (политекстовые песни, мотеты, ансамблевые номера в опере), визуальных искусствах (полисегментированные картины, диптихи, триптихи, лубки, иконы). Наибольшее распространение данный вид контрапункта получил в медиаискусствах, прежде всего, в кинематографе. Термином «полиэкранное кино» традиционно обозначаются способы съемки и демонстрации множественного изображения (полиизображения). Монтажные, композиционные и пространственно-временные приемы политекстового контрапункта явились достоянием кинематографа уже в эпоху «Великого немого» («Наполеон» Г. Абеля, 1927; «Морская звезда» М. Рэя, 1928; «Раковина и священник» Ж. Дюлака, 1928). Магия полиэкрана позволяла успешно решать частные задачи кинопроизводства: преодолевать цензурные запреты, действовавшие в Голливуде на протяжении 1930–1960-х годов (период действия Кодекса Хейса); одному актеру – исполнять две роли одновременно (совмещение поликадра, экранного кадра и многократной экспозиции); создавать эффекты театральности и острашения средствами полиэкранной стены-мозаики («Догвилль», 2003; «Мандерлей», 2005 Л. фон Триера; «Девушка из “Челси”», 1966 Э. Уорхола; «Реквием по мечте», 2000 Д. Аронофски). Техника полиэкрана становится элементом режиссерского метода П. Гринуэя, Б. де Пальмы и других мастеров.

Кроме того, полиэкран используется как мультимедийное средство массовой коммуникации, способствуя наращиванию информационной емкости, выполняя манипулятивную и развлекательную функции (в рекламе, «brainrot»-медиаконтенте, массовых театрализованных представлениях – концертах, шоу). Различные варианты полиэкранных структур представлены в Интернет-пространстве («экраны в экране» у видеоблогеров, стримеров).

Межтекстовый (интертекстуальный) контрапункт возникает при взаимодействии текстов, принадлежащих различным культурным пластам, стилям, эпохам. Термин «интертекстуальность» был введен в научный обиход Ю. Кристевой (статья «Бахтин: слово, диалог и роман», 1967). Источником соответствующей теории, по мнению Кристевой, являются труды М. Бахтина, который первым описал литературный текст как полифоническую (многослойную)

структуру: «Вводя представление о *статусе слова* как минимальной структурной единицы, Бахтин тем самым включает текст в жизнь истории и общества, в свою очередь рассматриваемых в качестве текстов, которые писатель читает и, переписывая их, к ним подключается. Так диахрония трансформируется в синхронию, и в свете этой трансформации линейная история оказывается не более чем одной из возможных абстракций <...>» [9, с. 428]. В дальнейшем Ж. Деррида выводит текст за пределы лингвистики, охватывая неязыковые семиотические объекты (текстуализация). Для Р. Барта интертекст – это «чтение-письмо», в процессе которого сознание читателя взаимодействует с текстом. Таким образом, интертекстуальность подразумевает соединение, трансформацию других текстов (нарративов), кодов, образов. Она размывает границы текста, делая его открытым, подвижным, конструируемым из цитат, цитаций, аллюзий.

В музыке интертекстуальность реализуется с помощью широкого спектра приемов: «от прямой цитатности и коллажа (“Симфония” Л. Берлио, “Гимны” К. Штокхаузена) до изощренной системы аллюзий и реминисценций (Третья симфония А. Шнитке), от минималистских перифраз и провокативного контекста “знакомой” музыки (А. Рабинович, А. Кнайфель) до парадоксальных интерпретаций “чужого” материала как авторского (В. Сильвестров)» [10, с. 30].

К примеру, Дж. Зорн объединяет элементы джаза, рока, классической музыки и киномузыки, создавая межтекстовый контрапункт, где различные культурные коды взаимодействуют в рамках одного альбома. В духе постмодернистской эстетики, с характерной для нее ориентацией на преодоление жанрово-стилевых границ, Дж. Зорн ассимилирует академические модели, джазовые и рок-идиомы в экспериментальном проекте 1980-х годов «Naked City». В композиции «GENDY3» Я. Ксенакиса (1991) алгоритмически генерируемые «звуковые облака» создают стохастический контрапункт, где случайные паттерны взаимодействуют по законам математики. Это пример того, как технологии расширяют понятие полифонии, превращаемой в абстрактный диалог между порядком и хаосом. Другой новаторский подход демонстрирует К. Саариано в произведении «Lichtbogen» (1986): посредством электронной обработки акустических звуков в реальном времени формируется динамический

контрапункт между реальным («живым») исполнением и его цифровыми искажениями.

На рубеже XX–XXI века важными факторами, усиливающими культурное влияние художественного контрапункта, выступают всеобщая глобализация, цифровизация, стремительное развитие электронных технологий. Художники обращаются к технике сэмплирования, возможностям искусственного интеллекта и виртуальной реальности (цифровые коллажи, интерактивные инсталляции и выставки). В музыкальной культуре художественный контрапункт обогащается новыми формами выражения (ремикс, мэшап, пландерфоника). Одним из первых успешных примеров мэшапа является проект «Walk This Way» (1986), созданный совместно рок-группой «Aerosmith» и рэп-трио «Run-D.M.C.». Указанный эксперимент объединил полярные направления рока и хип-хопа, открыв новые возможности для межстилевого взаимодействия в массовой музыкальной культуре. Пландерфоника, в свою очередь, представляет собой жанровую сферу, которая основывается на сэмплировании фрагментов различных музыкальных работ. Дж. Освальд, один из первооткрывателей данного жанра, в эссе «Пландерфоника, или аудиопиратство, как композиторская прерогатива» (1985) рассуждает о современных перспективах звукового коллажа, позволяющих усомниться в правомерности известной дихотомии «оригинального» и «вторичного», так как произведение, созданное при помощи названной техники, может целиком основываться на сэмплированном материале. В альбоме «Plexure» (1993) Освальда используются тысячи коротких сэмплов из многочисленных образцов поп-музыки, благодаря чему возникают сложно организованные звуковые коллажи.

Таким образом, контрапункт является важным структурно-содержательным концептом искусства XX–XXI веков. Он отражает многомерность и контрастность современной культуры, позволяя художникам создавать сложные, многоуровневые концептуальные проекты. Если представить культуру постсовременности как полифонический «открытый текст», каждая линия в нем представит «голосом» эпохи, стиля, направления, автора и даже конкретного произведения. «Голоса» этой партитуры не сливаются в унисон, но пребывают в диалогах, контрастируя, диссонирова, переплетаясь и образуя неожиданные синтезы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Франтова Т. В. О полифонии, о музыкальной культуре, о музыкантах: Избранные статьи. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2024. 418 с.

2. Лихачев Д. С. Контрапункт стилей как особенность искусств // Лихачев Д. С. Очерки по философии художественного творчества. СПб.: БЛИЦ, 1999. С. 74–90.
3. Франтова Т. В. Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX века: исследование. Ростов н/Д: СКНЦ ВШ, 2004. 404 с.
4. Беседы с Альфредом Шнитке / сост. и предисл. А. В. Ивашкина. М.: Классика-XXI, 2003. 320 с.
5. Zimmermann B. A. Vom Handwerk des Komponisten // Zimmermann B. A. Intervall und Zeit: Aufsätze und Schriften zum Werk / hrsg. von C. Bitter. Mainz: Schott, 1974. S. 31–37.
6. Эйзенштейн С. М. Будущее звуковой фильмы // Эйзенштейн С. М. Избранные произведения: в 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 2. С. 315–316.
7. Рене А. «Хиросима, любовь моя» (1959) // Искусство кино. 1992. № 12. С. 151–152.
8. Холопов Ю. Н., Ценова В. С. Гармония. Звуковысотная структура // Теория современной композиции: учебное пособие / отв. ред. В. С. Ценова. М.: Музыка, 2005. С. 122–163.
9. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму: Антология / сост. Г. К. Косиков. М.: Прогресс, 2000. С. 427–457.
10. Чинаев В. П. В сторону «Новой целостности»: интертекстуальность – поставангард – постмодернизм в музыкальном искусстве второй половины XX – начала XXI века // Вестник Санкт-Петербургского университета: Искусствоведение. 2014. № 1. С. 30–54.

REFERENCES

1. Frantova T. O polifonii, o muzykal'noy kul'ture, o muzykantakh [On Polyphony, Musical Culture, and Musicians]: Selected articles. Rostov-on-Don: S. Rachmaninov Rostov State Conservatory, 2024. 418 p.
2. Likhachev D. Kontrapunkt stiley kak osobennost' iskusstv [Counterpoint of Styles as a Feature of Arts]. In: Likhachev D. Ocherki po filosofii khudozhestvennogo tvorchestva [Essays on the Philosophy of Artistic Creative Work]. St. Petersburg: BLITS, 1999. Pp. 74–90.
3. Frantova T. Polifoniya A. Shnitke i novye tendentsii v muzyke vtoroy poloviny XX veka [A. Schnittke's Polyphony and New Tendencies in Music of the Second Half of the 20th Century]: research work. Rostov-on-Don: North Caucasian Research Centre of High School, 2004. 404 p.
4. Besedy s Al'fredom Shnitke [Conversations with Alfred Schnittke]. Comp. by A. Ivashkin. Moscow: Klassika-XXI, 2003. 320 p.
5. Zimmermann B. A. Vom Handwerk des Komponisten. In: Zimmermann B. A. Intervall und Zeit: Aufsätze und Schriften zum Werk. Hrsg. von C. Bitter. Mainz: Schott, 1974. Ss. 31–37.
6. Eizenshtein S. Budushchee zvukovoy fil'my [The Future of Sound Film]. In: Eizenshtein S. Izbrannyye proizvedeniya [Selected Works]: in 6 vol. Moscow: Iskusstvo, 1964. Vol. 2. Pp. 315–316.
7. Rene A. «Khirosima, lyubov' moyaya» (1959) ["Hiroshima, My Love" (1959)]. In: Iskusstvo kino [Art of Cinema]. 1992. No. 12. Pp. 151–152.
8. Kholopov Yu., Tsenova V. Garmoniya. Zvukovysotnaya struktura [Harmony. Pitch-level Structure]. In: Teoriya sovremennoy kompozitsii [Theory of Modern Composition]: textbook. Ed.-in-chief V. Tsenova. Moscow: Muzyka, 2005. Pp. 122–163.
9. Kristeva Yu. Bakhtin, slovo, dialog i roman [M. Bakhtin, Word, Dialogue and Novel]. In: Frantsuzskaya semiotika: Ot strukturalizma k poststrukturalizmu [French Semiotics: From Structuralism to Poststructuralism]. Comp. by G. Kosikov. Moscow: Progress, 2000. Pp. 427–457.
10. Chinaev V. V storonu «Novoy tselostnosti»: intertekstual'nost' – postavangard – postmodernizm v muzykal'nom iskusstve vtoroy poloviny XX – nachala XXI veka [Towards the "New Integrity": Intertextuality – Post-Avant-Garde – Postmodernism in the Musical Art of the Late 20th – Early 21st Century]. In: Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta: Iskusstvovedenie [Bulletin of St. Petersburg University: Art Studies]. 2014. No. 1. Pp. 30–54.

Комарова Анастасия Алексеевна

кандидат искусствоведения, специалист по работе
с иностранными студентами,
старший преподаватель кафедры теории музыки и композиции
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
anastasiakomarova@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-3563-1625

Anastasia A. Komarova

Ph. D. (Art), Specialist in Work with Foreign Students,
Senior Lecturer at the Department of Music Theory and Composition
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
anastasiakomarova@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-3563-1625

Слободчикова Анастасия Юрьевна

кандидат искусствоведения, помощник проректора
по учебной и воспитательной работе,
доцент кафедры теории музыки и композиции
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
slobodchikova.rgk@mail.ru
ORCID: 0000-0003-3313-4155

Anastasia Yu. Slobodchikova

Ph. D. (Art), Assistant of Vice-rector for Educational Work,
Associate Professor at the Department of Music Theory and Composition
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
slobodchikova.rgk@mail.ru
ORCID: 0000-0003-3313-4155