

Научная статья
УДК 7.036:7.011
doi: 10.17223/22220836/47/8

«СЛОЖНАЯ ПРОСТОТА»: ОТ МЕТАФОРЫ К ПОНЯТИЮ

Елена Петровна Мартыненко

*Крымский университет культуры, искусств и туризма, Симферополь, Россия,
olena_marta@mail.ru*

Аннотация. Научное обоснование динамики развития современной культуры представляет собой актуальный аспект «интегрирующего» культурологического осмысления, в русле которого автор статьи рассматривает «сложную простоту» как свойство многих художественных явлений XX в. Изучается понятийный статус и специфика функционирования «сложной простоты», которая употребляется в культурологической сфере как некое обобщенное представление о процессах, происходящих в различных видах современного искусства. Автор приходит к выводу о «метафорическом» этапе существования данного понятия, которое способно уточнить оценочные суждения исследователей о текстах культуры и их коммуникативных функциях и тем самым реализовать свой понятийный потенциал.

Ключевые слова: «сложная простота», инверсия простоты и сложности, художественная культура XX в., искусство XX в., текст культуры, коммуникативные функции

Для цитирования: Мартыненко Е.П. «Сложная простота»: от метафоры к понятию // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 47. С. 96–104. doi: 10.17223/22220836/47/8

Original article

“COMPLEX SIMPLICITY”: FROM METAPHOR TO CONCEPT

Elena P. Martynenko

*Crimean University of Culture, Arts and Tourism, Simferopol, Russian Federation,
olena_marta@mail.ru*

Abstract. The artistic culture of the 20th century is characterized by complex processes that have affected the aesthetics, philosophy of art and technology of creating works of art. The search for common patterns that unite different types of contemporary art is an urgent problem. The notion of “complex simplicity” is increasingly common in the cultural sphere as a generalized view of various artistic phenomena. The purpose of the article is to determine the conceptual status of “complex simplicity” and the specifics of its manifestations in the artistic culture of the 20th century.

In the first half of the 20th century Prokofiev declared “new simplicity” as an alternative to the intentional complication of the musical language. Similar phenomena emerged in foreign musical culture: the anti-romantic orientation “Les Six”, the rational ideas of the “Second Viennese School”, the harmony and simplicity of neoclassicism. The fundamental difference of creative positions has been outlined: the desire for simplicity “in general” (as accessibility, primitivism) – and the desire for simplicity of the new quality, combined with the complexity of internal organization. In the painting the idea of a simple form was elevated to the level of a complex aesthetic concept – a new philosophy of color and form (Rayonism, Suprematism, etc.). The idea of “emptiness and simplicity” and the slogan “Less is more” (Ludwig Mies van der Rohe) dominated in architecture and interior design.

The following factors actualized the interest in “complex simplicity”: 1) the complexity of the internal organization was an opportunity for the Creator not to fall into primitivism and

simplification. So the masters separate themselves from the amateurism generated by the mass culture of the 20th century; 2) quality of simplicity allowed to protect the person from event and information oversaturation of modern life; 3) socio-cultural situation and artistic ideology of socialist realism has become an important factor in the domestic art.

“Complex simplicity” in contemporary art is represented by two options: either an artistic text has a complex idea and content with simplicity of form and perception; or a simple concept is combined with a complex structure. This problem is actively manifested itself in the 20th century due to the increased attention to the communicative functions of culture and its texts. “Complex simplicity” implements the most important principles of postmodernism: it gives the opportunity to speak a professional and complex language in the “era of lost simplicity” (U. Eco), allows the recipient of any level of training to perceive the literary text as far as possible (pluralism of meanings). “Complex simplicity” can be considered as a property of the text of culture that characterizes its communicative functions. Despite the metaphorical nature of “complex simplicity”, it can become a full-fledged concept due to the specificity of the terminological apparatus of cultural science.

Keywords: „complex simplicity“; inversion of simplicity and complexity; modern art and culture; culture text; communicative functions

For citation: Martynenko, E.P. (2022) “Complex simplicity”: from metaphor to concept. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 47. pp. 96–104. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/47/8

Эволюция художественной культуры XX в. характеризуется сложными и неоднозначными процессами, которые затронули как эстетико-концептуальные аспекты творчества, так и более прикладные, «технологические», специфические для каждой области искусства. Данный период демонстрирует, как быстро способен изменяться социум и как радикально могут обновляться культурные парадигмы, параллельно тому, как нарастают плотность информационного потока и интенсивность жизненного темпоритма. Разнообразие стилевых течений, усложнение и уникальность творческих концепций существенно затрудняют однозначную и исчерпывающую характеристику культуры XX в., представленную в виде некоего обобщающего магистрального понятия (каким является, например, «романтизм» для XIX в.). Условно говоря, первая половина столетия прошла «под знаком» модернизма, постепенно уступая место постмодернизму. Но сколько многогранных тенденций скрыто за этими понятиями, сколько художественных открытий сделано в различных областях искусства и сколько еще предстоит осуществить для оценки всего масштаба культуры обозначенного периода...

Изучению этих проблем посвящено множество трудов общекультурной, эстетико-философской и аналитической направленности (Л. Акопяна, Р. Барта, В. Быčkova, Е. Зинькевич, Е. Кириченко, Т. Левой, Е. Лианской, Н. Маньковской, С. Савенко, Д. Сарабьянова, Ю. Хабермаса, И. Хассана, М. Ямпольского и др.). При этом особенно сложным и потому еще более актуальным представляется обнаружение общих закономерностей, объединяющих отдельные пути развития, которыми идут разные виды современного искусства, и выявление магистральных идей, характеризующих динамику художественной культуры XX столетия. Решение проблемы лежит в плоскости ее «интегрирующего осмысления»: «Многовековая традиция наук, связанных с художественной культурой, почти всегда и во всем была ориентирована на раздельное восприятие каждой из отраслей искусствознания <...>, — отмечает А. Демченко, констатируя: — намечаются подступы к формированию всеобщего (универсального) искусствознания как науки, стремящейся к всеобъем-

лющему охвату множественного ареала основных фактов, имен, явлений и тенденций мировой художественной культуры» [1. С. 5].

В таком дискурсе продуктивными оказываются понятия, интуитивно найденные и переживающие некий «метафорический этап» своего бытия, «не привязанные» к определенному виду искусства, однако способные точно отразить суть многих явлений современной культуры. В подобном контексте в культурологической сфере все чаще встречается понятие «сложная простота», которое употребляется как некое обобщенное представление о различных художественных явлениях, как выразительная стилистическая фигура-оксюморон, способная уточнить оценочные суждения исследователей о текстах культуры и их коммуникативных функциях. При этом, как и многие подобные конструкции, существующие в виде ассоциаций или метафор, «сложная простота» нередко встречается и в рассуждениях внеучной сферы, что также является показателем ее востребованности.

Целью настоящей статьи является определение понятийного статуса «сложной простоты» и специфики ее проявлений в художественной культуре XX в.

Дискуссии по поводу простоты и сложности в искусстве уходят корнями вглубь веков. Изначально простота, отождествляемая с ясностью, естественностью и красотой, понималась как необходимое качество искусства. С другой стороны, сама его суть заключена «именно в аспекте „сделанности“, „рукотворности“ произведений искусства, их „искусственного“ характера. Именно этот аспект понятия был изначально. Так, в русском языке слово „искусство“ первоначально значило – „опыт, испытание“, отсюда связь с ремеслом, мастерством и т.д.» [2. С. 43]. Со временем соотношение «простота – искусство» уступило место оппозиции «простота – сложность». Например, в музыке тенденция к намеренному усложнению значительно усилилась в период позднего романтизма, эстетические идеалы которого требовали сложных и конфликтных образов, высокого уровня экспрессии, мелодических и ладогармонических изысков, расширения возможностей фактуры и т.д. В связи с этим в первой половине XX столетия актуализировались рассуждения о новой по своему эстетическому качеству простоте, и первые попытки обосновать эти тенденции были осуществлены С. Прокофьевым. В 1923 г. он публикует статью под названием «Назад к простоте музыки», отмечая: «Музыка становится проще. Я замечаю, что новая простота характеризует не только мой собственный стиль, но и свойственна сочинениям других композиторов, причем ударение следовало бы делать на слове „новая“, так как и раньше наблюдались периоды возвращения к простоте <...> Это – безусловно и реакция на крайние проявления модернизма» [3. С. 90]. При этом простота в понимании С. Прокофьева «никогда не отождествлялась с понятием вульгарного примитива, затасканного трафарета, а понятие сложного – с нарочитым изыском или самодельным украшательством. <...> Он стремился к простоте, выражающей внутреннее эмоциональное напряжение и большую (подчас сложную!) мысль во внешне сдержанных, лаконичных формах высказывания» [4. С. 20].

В зарубежной музыкальной культуре данного периода наблюдались сходные явления: своеобразной альтернативой сложности стали новые течения и школы начала XX в., в том числе группа «Шести» с ее антиромантиче-

ской направленностью, «нововенская школа» с ее рациональными идеями, а позднее – неоклассицистское направление, связанное с возрождением гармоничности и простоты искусства классицизма. Но при всей общности стремлений их концепции все же отличались. Так, А. Онеггер считал, что вся музыка должна стать простой и доступной, а слушателям безразличны композиторская техника и сложность языка. Неоклассики, напротив, стремились объединить ясность классических форм с новаторскими достижениями современной музыки: например, Б. Барток с его склонностью «к сопоставлению величайшей сложности с удивительной простотой» и С. Прокофьев, у которого «простое в целях его обогащения компенсируется сложным» [4. С. 19]. Н. Мясковский, который на протяжении многих лет вел в переписке с С. Прокофьевым дискуссию по этому поводу, отмечал, что в его музыке он больше ценит и любит «сложности, нежели простоты», так как именно в них проявляется не только прокофьевский «жгучий темперамент, но и чисто технические достоинства, без которых для меня музыка имеет лишь половину ценности» [5. С. 68].

Так намечается принципиальная разница творческих позиций разных художников и целых направлений: стремление к простоте «вообще» (как доступности, примитивизму) и стремление к простоте нового качества, сочетающейся со сложностью воплощаемой идейной концепции или внутренней организации произведения. В живописи XX в. фовизм, неопрimitивизм, ар-наив культивировали простоту как непритязательность, примитивность, возникшие на подобной основе кубофутуризм, лучизм М. Ларионова и супрематизм К. Малевича выводили идею простой формы на уровень новой сложной художественно-эстетической концепции, граничащей с новой философией – философией цвета и формы. Так, работы «лучистов» представляли собой малореалистичные и внешне «простые» полотна, заполненные косыми линиями и плоскостями разных цветов; в «Черном квадрате» возведена в степень идея беспредметного искусства, но исследователи говорят о нем как о «высшей простоте» и «высшей сложности» (А. Шацких). Относительно архитектуры и дизайна данного периода Т. Гудкова пишет: «снаружи просто – внутри сложно», а также упоминает, что «лозунг Мис ван дер Роэ „Less is more“ стал идейным отражением модернистской архитектуры <...>, а главной концепцией пространства стала идея пустоты и простоты» [6. С. 18]. Простота, которая скрывает внутреннее богатство и функциональность, отдаленное родство с кубизмом, примитивизмом экзотических культур, предпочтение монохромности – все это вызывает ассоциации с зарождающимся ар-деко. Если допустить смелые параллели, то можно предположить, что ар-деко в дизайне олицетворяет те же поиски, что и рационально-неоклассические тенденции, господствующие в музыке первой половины XX в. Подобно тому, как позднему романтизму и импрессионизму были противопоставлены более рациональные урбанистичные течения, так в архитектуре и дизайне альтернативой витиеватым линиям, пастельным оттенкам и мягким материалам ар-нуво стали четкость и «богатая» простота ар-деко, его обязательный контраст чистых благородных цветов, редкие породы дерева, стекло, зеркала и хромирование. Искусная выделка, ценные материалы, внимание к деталям и функциональность стиля привнесли в него ту внутреннюю сложность, которая скрывалась за внешней простотой.

Относительно «сложности» в художественной культуре XX в. следует упомянуть два важнейших аспекта: во-первых, «сложность» воспринимается как обратная сторона «простоты», как необходимая ступень для ее достижения: «Настоящая сложность ближе к истинной простоте» (Р. Акутогава), «Преодоление хаоса, самого сложного, упрощение как возвышение» (В. Мейерхольд), «Движение к простоте есть свободное движение духа человеческого по линии наибольшего сопротивления» (Н. Метнер). Показательно в этом смысле творчество Б. Пастернака, который, пройдя через постсимволизм, футуризм, заумь, пишет в 1931 г. свои знаменитые строки:

В родстве со всем, что есть, уверясь

И знаясь с будущим в быту,

Нельзя не впасть к концу, как в ересь,

В неслыханную простоту.

(Б. Пастернак. «Волны»)

Во-вторых, «сложность» в сфере искусства издавна приобрела значение, синонимичное искусности, – это техника создания, мастерство, в каком-то смысле даже «трудность» произведения. Так, в XX в. в литературе актуализировалась извечная проблема демократичности и элитарности, реализма и искусности. Кризис реализма и трансформация его проявлений в социально-политических условиях нового столетия привели к перестановке акцентов в искусстве, поиску новых средств выражения, стремлению авторов отграничить себя от примитивности и дилетантизма. Возрастание роли массовой культуры еще больше подчеркнуло эту границу, и во второй половине века пропасть между массовым и элитарным искусством стала огромной. Подлинные художники ищут не только новые идеи и свой уникальный стиль, но и стремятся к тщательной организации художественных текстов, возможно, именно потому, что такая внутренняя сложность доказывает профессионализм, искусность, высокое качество их произведений. Таким образом они отделяют себя и свое творчество от тех, кто пишет сотнями бульварные романы. Одним из факторов рождения «сложной простоты» и является подобный подход, так как сложность внутренней организации – это порой единственная возможность для творца не впасть в примитивизм и упрощение в процессе поисков простоты: «Простота – это образ истинного. Упрощение – это насилие, заступающее место утерянной простоты» [7. С. 148].

В качестве подобных факторов, актуализировавших интерес к «сложной простоте», можно назвать еще несколько. Так, лаконичность и простота стали своеобразной компенсацией той событийной и информационной перенасыщенности, которая стала атрибутом современной жизни. В архитектуре и дизайне интерьеров «качество простоты было использовано для семантически и информативно ненагруженного архитектурного пространства, позволяющего отгородить человека от агрессивного воздействия и переизбытка информации общества потребления» [6. С. 18]. При этом сохранялись технологичность внутреннего устройства, сложность и высокое качество обработки материалов, функциональность, усовершенствованная новейшими технологиями. В современной живописи «сложная простота» часто бывает обусловлена спецификой технологического процесса. Например, на кажущихся бессмысленными полотнах Дж. Поллока («Фреска», «Осенний ритм», «Номер 5») изображены отнюдь не хаотичные брызги разных цветов: они достигаются

благодаря использованию красок различной вязкости, специфических движений кистью и рукой относительно горизонтально фиксированного холста, а иногда и с помощью специальных кистей и стержней, с которых краска стекает особым образом. Кроме того, эволюция его работ являет собой воплощение фрактального принципа, коэффициент фрактальной размерности которого возрастал пропорционально становлению стиля художника.

В отечественном искусстве XX в. важнейшим фактором стала социокультурная и политическая ситуация: художественная идеология соцреализма исказила многие аспекты творчества и в определенном смысле привела к конформизму. Для Н. Мясковского «злом являлась та самая ложная простота, которая вкупе с „народностью“ и „реализмом“ входила в главный реестр соцреалистических требований. Кроме опасности академической нивелировки, она была чревата впадением в банальность и тривиальное „пустозвонство“, за что Мясковский критиковал финалы своих „массовых“ симфоний <...> Естественно, эта ложная простота имела мало общего с той „новой простотой“, к которой в свое время зывал его друг и коллега», – подразумевая С. Прокофьева, пишет Т. Левая [8. С. 22]. Советские композиторы были вынуждены выбирать собственный путь: оставаться нонконформистом, но «писать в стол», либо сочинять в рамках требуемых норм, но отказаться от злободневных тем и новейших достижений мирового музыкального искусства. Уникальное решение нашел для себя Д. Шостакович: после разгромной статьи «Сумбур вместо музыки» он практически отказался от жанров, связанных со словом или допускающих однозначное толкование идеи, в пользу «чистой музыки» и симфонических концепций, сама традиция которых «помогает композитору находить эзопов язык для выполнения своей сверхзадачи» [9. С. 237]. Всю глубину и неоднозначность его сочинений понимали только те современники, кто имел богатый слушательский опыт и музыкальный кругозор, позволявший тонко чувствовать все композиторские аллюзии и расшифровывать «эзопов язык». В творчестве Д. Шостаковича М. Арановский усматривает резкое возрастание опосредованного типа высказывания, «когда между автором и его высказыванием возникает некий ряд посредников, только пройдя сквозь который высказывание способно обрести необходимый смысл. Этими посредниками могут быть изображения неких квазиреальных объектов или их обозначение при помощи символов, масок, аллюзий, цитат и т.п.» [Там же. С. 239].

Примечательно, что даже спустя десятилетия традиции Д. Шостаковича в отечественной музыке были очень сильны, что проявилось не только у его непосредственных учеников (Б. Тищенко, К. Хачатуряна, Б. Чайковского), но и у более молодого поколения (например, «хренниковской семерки»). При том, что жесткость идеологических рамок искусства постепенно ослаблялась, а в стилевом контексте все более актуальным становились явления, связанные с ясностью и простотой (неоромантизм, минимализм, киномузыка и др.), эти композиторы продолжали высказываться сложным музыкальным языком, демонстрирующим их высокий профессионализм академического толка. Приведем в пример несколько сочинений Б. Чайковского, который был высочайшим мастером с точки зрения владения техническим арсеналом, но всегда сознательно ограничивал себя в выборе средств. В его «Камерной симфонии» инверсия простоты и сложности становится важнейшим принципом органи-

зации формы: каждая из шести частей предстает в виде предельно простого композиционного варианта формы (например, сонатная – в виде одночастной, близкой к раннеклассической сонате; вариационная – в виде темы и всего двух вариаций), при этом методы развития включают весь спектр сложных современных приемов (симметрию, репетитивность, числовые прогрессии, логогриф и т.д.). «Тема и восемь вариаций» для симфонического оркестра обнаруживает тяготение композитора к микрополифонии, сверхмногоголосию, сложным смешанным тембрам, вплоть до редчайшего приема – унисона всего оркестра. В кульминационном разделе фактура разрастается до грандиозного 24-голосного канона на основе очень своеобразной двухголосной темы, образованной из одновременного изложения мелодии и ее ракоходной инверсии. При такой сложности внутренней структуры реальное звучание музыки практически сразу утрачивает свою имитационную основу и превращается в красочный сонорно-сонористический пласт. Как правило, для записи сонорной музыки достаточно «прямоугольников»-кластеров или «гроздай» долгих выдержанных звуков, однако Б. Чайковский при создании подобного рода эффектов почти никогда не использует таких «простых» средств, тщательно и по всем правилам выписывая сложнейшие сверхмногоголосные каноны.

Итак, «сложная простота» в современном искусстве представлена двумя коррелирующими вариантами: либо при редуцированности формы и простоте способов внешнего выражения художественный текст обладает сложной эстетико-философской идеей или новаторским содержанием, либо же простая концепция и легко «считываемое» содержание облечены в сложную многоуровневую структуру, насыщенную передовыми технологическими средствами и приемами. По сути, эти инверсии сводятся к реализации эстетических принципов компенсации и согласования: «Сложность, разрешающаяся в простоту, равно как и простота, заключающая в себе потенцию сложности – *добро*. *Злом* же является самодовлеющая, не тяготеющая к простоте сложность, равно как и такая ложная простота, которая исключает главную проблему не только искусства, но и всей человеческой жизни, т.е. проблему *согласования*» [10. С. 18–19]. При всей «давности» этой проблемы она активно проявила себя именно в XX в. в связи с повышением внимания к коммуникативным функциям культуры и ее текстов. Если раньше главной целью было донесение авторского замысла до реципиента, а простота его воплощения была одним из критериев успешности восприятия, то в современном искусстве коммуникация между автором, исполнителем, публикой и самим художественным текстом существенно усложнилась. «Коммуникация как способ общения с текстом культуры и восприятие дифференцируются, так как в основе активного взаимодействия с текстом культуры как носителем заложенных в нем смыслов и ценностей лежит принцип диалога. Уровни и глубина диалоговых отношений зависят не только от качественных характеристик текста культуры, но и от интеллектуально-творческих способностей субъектов, участвующих в диалоге» [11. С. 30]. С утверждением постмодернизма «сложная простота» дала возможность реализовать его важнейшие принципы, в том числе постмодернистскую иронию, возможность высказываться профессиональным, «сложным» языком в «эпоху утраченной простоты» (У. Эко), плюрализм смыслов, который позволяет реципиенту любого

уровня подготовки и опыта воспринимать художественный текст по мере своих возможностей – считывая лишь поверхностный смысловой слой «простоты» или проникая в глубинную суть «сложности».

Таким образом, «сложная простота» представляется удачной метафорой, которая аккумулирует культурологические поиски последних десятилетий и способна объяснить многие явления современного искусства. Она помогает определить качество соотношения эстетических и технических аспектов художественного текста, а также его коммуникативные свойства. Несмотря на метафоричность «сложной простоты», она способна успешно реализоваться как понятие благодаря специфике терминологического аппарата искусствоведения и культурологии, в котором «органично сочетаются принципы науки и искусства, познания и оценки, объяснения и убеждения, точности и поэтической многозначности» [12. С. 156]. «Сложную простоту» можно рассматривать как свойство текста культуры, характеризующее специфику его коммуникативных функций с точки зрения инверсии простоты / сложности и восприятия / организации данного текста; как возможное, но не атрибутивное качество многих художественных явлений XX в. На поиски этого качества в том или ином художественном тексте может опереться культурологическая аналитика, ибо сейчас ничто не создается без какой-либо идеи и цели, причем в широчайшем их диапазоне: от самых «высоких» философских, этических, социальных – до самых прагматичных, вплоть до материальной выгоды, популяризаторства, эпатажа. В эпоху постмодернизма, когда происходит отказ от всех канонов и традиций, растворяется сам принцип элитарности искусства, а перепроизводство объектов культуры сопровождается ростом дилетантизма авторов, принцип «сложной простоты» позволяет современным художникам сохранить статус Творца и обрести свое «Я», а публике и исследователям – отделить псевдо-искусство от подлинных арт-объектов и найти объяснение даже самым специфическим из них.

Список источников

1. Демченко А.И. Кластерная технология в современных исследованиях мировой художественной культуры // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2018. № 1 (1). С. 5–15.
2. Элькан О.Б. Понятие музыкальности. Основные приемы музыкализации литературного текста // Таврические студии. 2017. № 14. С. 43–52.
3. Прокофьев о Прокофьеве: Статьи, интервью / ред.-сост. В.П. Варунц. М. : Сов. композитор, 1991. 285 с.
4. Дельсон В.Ю. Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева. М. : Сов. композитор, 1973. 285 с.
5. С.С. Прокофьев и Н.Я. Мясковский. Переписка. М. : Сов. композитор, 1977. 600 с.
6. Гудкова Т.В. Отражение модернистских архитектурно-художественных концепций в минималистической архитектуре // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2017. № 27. С. 15–25.
7. Ясперс К. Смысл и назначение истории: пер. с нем. М.: Политиздат, 1991. 527 с.
8. Левая Т.Н. Эпистолярный диалог Прокофьева и Мясковского сквозь призму времени и пространства // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2017. № 1 (43). С. 19–23.
9. Арановский М.Г. Музыкальные «антиутопии» Шостаковича // Русская музыка и XX век: Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века / ред.-сост. М.Г. Арановский. М. : Внешторгиздат, 1997. С. 213–249.
10. Метнер Н.К. Муза и мода. Защита основ музыкального искусства. Париж : Ymca-press, 1978. 156 с.

11. Симбирцева Н.А. Культурологический потенциал категории «текст культуры» // Человек в мире культуры. 2013. № 3. С. 27–32.

12. Назайкинский Е.В. Понятия и термины в теории музыки // Методологические проблемы музыковедения. 1987. С. 151–177.

References

1. Demchenko, A.I. (2018) Klasternaya tekhnologiya v sovremennykh issledovaniyakh mirovoy khudozhestvennoy kul'tury [Cluster technology in modern studies of world art culture]. *Vestnik Saratovskoy konservatorii. Voprosy iskusstvoznaniya*. 1(1). pp. 5–15.

2. Elkan, O.B. (2017) Ponyatie muzykal'nosti. Osnovnye priemy muzykalizatsii literaturnogo teksta [The concept of musicality. The main methods of musicalization of a literary text]. *Tavricheskie studii*. 14. pp. 43–52.

3. Varunts, V.P. (ed.) (1991) *Prokof'ev o Prokof'evе: Stat'i, interv'y* [Prokofiev about Prokofiev: Articles, interviews]. Moscow: Sov. kompozitor.

4. Delson, V.Yu. (1973) *Fortepiannoe tvorchestvo i pianizm Prokof'eva* [Piano creativity and pianism of Prokofiev]. Moscow: Sov. Kompozitor.

5. Prokofiev, S.S. & Myaskovskiy, N.Ya. (1977) *S.S. Prokof'ev i N.Ya. Myaskovskiy. Perepiska* [S.S. Prokofiev and N.Ya. Myaskovsky. Correspondence]. Moscow: Sov. kompozitor.

6. Gudkova, T.V. (2017) Reflection of modernist architectural-artistic concepts in minimalist architecture. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 27. pp. 15–25. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/27/2

7. Jaspers, K. (1991) *Smysl i naznachenie istorii* [The meaning and purpose of history]. Translated from German. Moscow: Politizdat.

8. Levaya, T.N. (2017) Epistolyarnyy dialog Prokof'eva i Myaskovskogo skvoz' prizmu vremeni i prostranstva [Epistolary dialogue between Prokofiev and Myaskovsky through the prism of time and space]. *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya*. 1(43). pp. 19–23.

9. Aranovskiy, M.G. (1997) Muzykal'nye “antiutopii” Shostakovicha [Musical “anti-utopias” of Shostakovich]. In: Aranovskiy, M.G. (ed.) *Russkaya muzyka i XX vek. Russkoe muzykal'noe iskusstvo v istorii khudozhestvennoy kul'tury XX veka* [Russian music and the 20th century: Russian musical art in the history of artistic culture of the 20th century]. Moscow: Vneshtorgizdat. pp. 213–249.

10. Metner, N.K. (1978) *Muza i moda. Zashchita osnov muzykal'nogo iskusstva* [Music and fashion. Defense of the fundamentals of musical art]. Paris: Ymca-press.

11. Simbirtseva, N.A. (2013) Kul'turologicheskiy potentsial kategorii “tekst kul'tury” [Cultural potential of the category “text of culture”]. *Chelovek v mire kul'tury*. 3. pp. 27–32.

12. Nazaykinskiy, E.V. (1987) Ponyatiya i terminy v teorii muzyki [Concepts and terms in music theory]. In: Zhitomirskiy, D. (ed.) *Metodologicheskie problemy muzykovnaniya* [Methodological problems of musicology]. Moscow: Muzyka. pp. 151–177.

Сведения об авторе:

Мартыненко Е.П. – старший преподаватель кафедры музыкального искусства Крымского университета культуры, искусств и туризма (Симферополь, Россия). E-mail: olena_marta@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Martynenko E.P. – Crimean University of Culture, Arts and Tourism (Simferopol, Russian Federation). E-mail: olena_marta@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 19.03.2019;
одобрена после рецензирования 17.10.2019; принята к публикации 30.08.2022.

The article was submitted 19.03.2019;
approved after reviewing 17.10.2019; accepted for publication 30.08.2022.