

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-8.30>

Пивоварова Наталия Алексеевна

**СИНТЕЗ ВЕРБАЛЬНЫХ И ВИЗУАЛЬНЫХ СРЕДСТВ В ФОРМАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ (НА ПРИМЕРЕ ЦВЕТОПИСНОЙ ГРАФИКИ В. Ф. СТЕПАНОВОЙ)**

Статья содержит сравнительно-сопоставительный анализ вербальных и визуальных средств создания выразительности в формальной композиции. В этой связи анализируется творчество В. Ф. Степановой, а именно её ранние эксперименты в визуальной поэзии, беспредметные стихи как синтетический жанр на стыке поэзии и графики. Синтез вербального и визуального на материале беспредметных стихов рассматривается в рамках формального и смыслового взаимодействия элементов. Сделаны выводы о применимости метода синтеза вербально-визуальных средств в композиции, обозначены возможности его использования для создания коммуникации.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/9/2018/8/30.html](http://www.gramota.net/materials/9/2018/8/30.html)

Источник

**Манускрипт**

Тамбов: Грамота, 2018. № 8(94) С. 139-144. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/9.html](http://www.gramota.net/editions/9.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/9/2018/8/](http://www.gramota.net/materials/9/2018/8/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [hist@gramota.net](mailto:hist@gramota.net)

УДК 74.01/09

Дата поступления рукописи: 27.06.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-8.30>

*Статья содержит сравнительно-сопоставительный анализ вербальных и визуальных средств создания выразительности в формальной композиции. В этой связи анализируется творчество В. Ф. Степановой, а именно её ранние эксперименты в визуальной поэзии, беспредметные стихи как синтетический жанр на стыке поэзии и графики. Синтез вербального и визуального на материале беспредметных стихов рассматривается в рамках формального и смыслового взаимодействия элементов. Сделаны выводы о применимости метода синтеза вербально-визуальных средств в композиции, обозначены возможности его использования для создания коммуникации.*

*Ключевые слова и фразы:* формальная композиция; синтез средств; вербальные средства; визуальные средства; беспредметные стихи; междисциплинарные исследования.

**Пивоварова Наталия Алексеевна**

*Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица  
NTPIV@yandex.ru, pivovarovoy@gmail.com*

### **СИНТЕЗ ВЕРБАЛЬНЫХ И ВИЗУАЛЬНЫХ СРЕДСТВ В ФОРМАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ (НА ПРИМЕРЕ ЦВЕТОПИСНОЙ ГРАФИКИ В. Ф. СТЕПАНОВОЙ)**

Возможности современного проектирования дизайн-объектов существенно расширились за счет целого спектра используемых средств создания выразительности. Так, в графическом дизайне при проектировании комплексных, сложных по структуре и количеству способов передачи информации объектов (инфографика, мультимедийная презентация, интерактивный или анимированный плакат, моушн-графика) вербальные, аудиальные, визуальные и тактильные выразительные средства объединяются за счет единства композиционного замысла и проектной концепции. Для каждого вида средств существует своя сфера актуального применения (например, тактильный канал передачи информации часто учитывается при создании упаковки, аудиальный – при создании проморолика в рамках фирменного стиля). Тем не менее в большинстве случаев в произведениях графического дизайна используется сочетание текста и графики, вербальных и визуальных средств. Направленное взаимодействие вербального и визуального в композиции позволяет обогатить арсенал творческих ресурсов дизайнера, обеспечить целостное восприятие всего объекта как единого смыслового пространства и через синтез средств добиться выразительности и емкости мысли, тем самым усилив эффективность коммуникации. Очевидно, что в данном случае единое прочтение визуального сообщения осуществляется за счет того, что слово и графика вступают в семиотические и формальные отношения, через вербальный и визуальный код раскрывается содержание, связанное с событиями, явлениями и предметами реального мира. Из примеров отечественного дизайна можно привести плакаты Гулитова (Юрий Гулитов и студенты, плакат к выставке «Шрифтовые ремиксы»), Логвина («Жизнь удалась») и др.

Кроме того, что проблема синтеза вербальных и визуальных средств в композиции является актуальной в силу своей практической значимости, она представляет собой научный интерес и для междисциплинарных исследований. Так, вопрос о синтезе средств, взаимодействии текста и изображения был затронут в следующих научных работах: А. Н. Лаврентьев «Варвара Степанова» [5], «Графика визуальной поэзии в творчестве Варвары Степановой» [3], Е. В. Воробьева «К вопросу о взаимодействии вербальных и визуальных средств в креолизованном тексте» [1], Д. С. Туляков, Н. С. Бочкарева «Соотношение вербального и визуального в манифестах русского кубофутуризма и британского имажизма 1913-14 гг.» [12], Т. А. Хазбулатова «Международный научный семинар “Язык как медиатор между знанием и искусством”» [13], И. М. Сахно «Буквенная графика в русском футуризме: стратегии визуализации» [10], Л. П. Прохорова, Е. С. Аникеева «Визуальная поэзия как особый жанр» [8] и т.д.

Исходя из всего вышесказанного, цель данной работы была сформулирована следующим образом: проанализировать возможности применения актуального для графического дизайна метода синтеза вербальных и визуальных средств в формальной композиции в «цветописной графике» (самоназвание) Варвары Федоровны Степановой на материале беспредметных стихов 1917-1919 годов.

Для достижения указанной цели был поставлен ряд задач:

1. Рассмотреть роль творчества В. Ф. Степановой в контексте авангардных поисков XX века.
2. Провести сравнительно-сопоставительный анализ вербальных и визуальных средств в цветописной графике В. Ф. Степановой.
3. Сделать выводы о сущности метода синтеза средств и его применении в композиции.
4. Обозначить ряд вопросов, необходимых для дальнейшей разработки проблемы синтеза вербальных и визуальных средств в графическом дизайне.

В качестве основного метода исследования, соответствующего поставленной цели и задачам, был выбран сравнительно-сопоставительный анализ. Кроме того, был также задействован метод формального анализа графического произведения и семиотический метод.

Русский авангард, объединивший феноменальное для истории развития искусства в России количество направлений и течений, стал временем активизации экспериментальных поисков и интеграции художественных методов. В частности, это проявляется на уровне взаимовлияния визуального и вербального языка, сближения визуальных искусств (живопись, искусство книги, графика и т.д.) и литературы. Данное явление было отражено в искусствоведческих исследованиях – например, А. Н. Лаврентьев во вступительном слове к книге «А. Родченко, В. Степанова. Мастера советского книжного искусства» высказался об этом интегративном процессе следующим образом: «Художественная культура начала XX века в нашей стране развивалась под знаком тесного взаимодействия литературы, с одной, стороны, и живописи и графики – с другой» [4, с. 5].

Такое взаимодействие определяет художественную форму проектируемых объектов того времени в целом: например, свойства книги, обозначенные Лаврентьевым как «сложность» и «полифоничность» [Там же], применимы и по отношению к агитационной, рекламной графике (реклама Трехгорного пива, плакат для Моссельпрома А. Родченко и В. Маяковского, 1923 г., плакат Эля Лисицкого с использованием супрематизма «Станки депо, фабрик, заводов ждут вас»), афише (афиша для спектакля «Смерть Тарелкина» В. Ф. Степановой, 1922 г.) и т.д. Живопись, графика, конструкция, слово, вербальный и визуальный код работают как опорные точки для создания выразительности в композиции с целью максимально отойти от повествовательности и приблизиться к концентрации смысла в образе через достижение пределов художественного языка (от избыточной декоративности – к функции и эстетике, основанной на емкости мысли и экономии средств). Вот как об этом (в контексте взаимодействия вербального и визуального в футуризме) пишет П. Е. Родькин: «Язык в футуризме имеет не повествовательное значение, а создает формообразующий и смыслообразующий импульс. При этом происходит некая метаморфоза языка: “отрицание” слова и логоцентрической парадигмы в искусстве происходит через эскалацию словотворчества, которое трансформируется в создании сложного образа» [9, с. 19].

Попытка преодолеть власть, значимость слова продиктована стремлением к автономности, независимости художественного языка: роль последнего теперь заключается в создании коммуникации, смыслов, образованных новыми средствами. Так, живопись и графика освобождается от «литературщины», привычного сюжетного содержания в композиции, а литература, поэзия – от логоцентризма, сосредоточения смысла в привычной форме слова. Кроме того, согласно П. Е. Родькину, реорганизация смысла прослеживается и в более низких по уровню структуры элементах – происходит «разрушение семантической и структурной непроницаемости буквы (графемы или знака) в футуризме и постмодернизме» [Там же, с. 10].

На почве качественно новых изменений и за счет схожести принципов, по которым эти изменения реализуются, в развитии вербального и визуального языка наступает период сближения – стираются грани между видами искусств, а также между самими художественными формами: «Слово превращается в визуальный текст, произведение искусства становится художественным текстом» [Там же].

Синтез, слияние вербальных и визуальных средств приводит к появлению альтернативной композиционной структуры книги, образованию новых приемов в плакатной графике и популяризации такого жанра или вида искусств, как визуальная поэзия. Необходимо отметить, что культурный феномен визуальной поэзии имеет достаточно размытые границы. На протяжении всей истории развития искусств были зафиксированы экспериментальные поэтические опыты: в стихотворениях античного поэта Симмий «Секира», «Крылья» и «Яйцо» строки скомпонованы так, что их форма символизирует предметы, отраженные в названиях; в европейском барокко и в России XVII-XVIII веков были популярны фигурные стихи (Симеон Полоцкий, Александр Сумароков и Гаврила Державин) и т.д. Но именно в визуальной поэзии XX века (первая половина столетия) и «конкретной поэзии» [Там же, с. 26] (вторая половина столетия) новшество проявляется не только в оформлении поэтического текста (как в фигурных стихах), но и в самом методе, синтезе вербальных и визуальных средств смыслообразования. К идее «синтеза слова и графики» [5, с. 19] обращались Д. Бурлюк, В. Маяковский, В. Хлебников, А. Крученых, О. Розанова и другие поэты и художники. Следует подчеркнуть, что в данный период времени активизируется роль творческих методов художника в освоении поэтического дискурса, и в развитие такого «визуального освоения» поэтического языка неоценимый вклад внесла Варвара Федоровна Степанова.

Для понимания творчества В. Ф. Степановой значимыми являются предпосылки к ее становлению как художника. Согласно А. Н. Лаврентьеву, формирование художественной природы Степановой произошло во второй половине 1910 годов [Там же, с. 12]: до этого момента В. Ф. Степанова поступила в Казанскую художественную школу, прошла обучение в частной школе-мастерской К. Юона, Строгановском училище, занималась в школе-мастерской М. Леблана [Там же, с. 11]. Любовь к выразительности, образности, театру, декорациям, представлению, цвету стала важной чертой проявления природы художника. Вот как об этом пишет А. Н. Лаврентьев в книге «Варвара Степанова»: «До конца жизни она сохранила пристрастие к зрелищности, яркости цвета, импрессионизму, работе на пленэре» [Там же]. «Декоративность, театрализация – ее стихия» [Там же, с. 12].

Также необходимо отметить склонность Варвары Федоровны к поэзии: она интересуется современной литературой, пишет свои стихи. Эти стихи носят личный характер, они посвящены самому важному в ее жизни человеку – будущему супругу Александру Родченко. Степанова также записывает мысли Родченко об условном делении художников на «аналитиков» и «синтетиков» [Цит. по: Там же, с. 6]: по данному разделению существует два вида художников – первые являются изобретателями, их мышление структурно, в процессе исследования для них важно разделить явление на составные компоненты, первоэлементы, вторые же тяготеют к прикладному использованию уже совершенных открытий, их мышление комбинаторно, а метод основывается на состыковке, синтезе результатов исследования разных областей для получения нового.

Исходя из вышесказанного и согласно позиции А. Н. Лаврентьева, Степанова относится к «синтетикам», хотя и обладает «задатками “аналитика”, что отразилось в некоторых ее работах и текстах» [Там же, с. 10].

Под влиянием радикальных изменений начала XX века и в контексте самоопределения живописи, графики, ухода в визуальном искусстве от иллюстративности как графического пересказа предметной ситуации, живописи в ее привычном понимании к беспредметности как таковой, активизации пределов искусства, поиску его первоэлементов формируется самобытный метод синтеза В. Ф. Степановой.

Метод синтеза, характерный для всего творчества художницы в целом, проявляется и в первых экспериментальных опытах Степановой – визуальной поэзии, беспредметных стихах 1917-1919 гг. Необходимо отметить, что сам термин «беспредметность» используется, в первую очередь, по отношению к живописи. В опубликованной части дневников В. Ф. Степановой (запись 16 января 1919 г.) беспредметность трактуется согласно позиции Родченко как борьба с «материализмом предмета», а также «углубление профессиональных требований к живописи», «поднятие на высокий уровень звания живописца» [11, с. 72-73]. В другой записи от 18 февраля 1919 года приводится цитата: «Не черпая из природы, а только из своей творческой фантазии, беспредметное творчество открыло и самое слово “творчество” как самое яркое и наиболее выявляющее при определении понятия беспредметности» [Там же, с. 77].

В беспредметности проявляются в полной мере характерные и определяющие черты искусства, сила эстетического воздействия самого художественного языка. С этой позиции «беспредметность» как категория творчества становится еще одной точкой соприкосновения живописи и поэзии. К «беспредметным стихам», как их называла сама Степанова [Цит. по: 5, с. 19], относятся книги «Ртны Хомле», «Зигра ар», «Гауст Чаба», а также отдельные страницы с оформленным графически машинописным текстом (1917-1919 гг.).

Впервые беспредметные стихи В. Степановой («Ртны Холме») были представлены на V Государственной выставке картин 9 февраля 1919 г. в Москве. Согласно А. Н. Лаврентьеву, на тот момент это был беспрецедентный случай включения в экспозицию произведений визуальной поэзии [3]. Четыре композиции экспонированных «цветописных график» являются отдельными листами книги «Ртны Хомле». Примечательно, что книга была выставлена именно в «разобранном» состоянии, что соотносится с новым принципом организации книжной структуры того времени. Визуальное «прочтение» каждого отдельного листа сразу дает представление о художественной форме и произведении в целом: новый язык на стыке средств поэзии и живописи объединяет симультанное и линейное прочтение произведения. Объединение беспредметных стихов в книге происходит не столько по причине принадлежности к одному авторскому стилю, сколько за счет единого метода их создания, что делает книгу дизайнерской по своей сути. Дизайнерским сейчас можно назвать и сам подход Степановой в формировании метода, выделении принципа работы с вербальными и визуальными средствами.

Каждый отдельный лист является композицией, ритмически организованной через средства графики (вариации цвета, линии пятен и т.д.) и вербальные средства. Стоит отметить, что слов в привычном понимании как единиц с выраженным лексико-семантическим значением в книге нет: в формальных композициях участвуют только буквы, сгруппированные по принципу интонационного, музыкального ритма. Тем не менее ни одна такая «группа» не является случайным скоплением знаков, это поэтический текст, предназначенный для прочтения. Буквы представляют собой изображение звуков, звучащей речи, освобожденной от вышеупомянутого главенства слова, логоцентризма. Эта речь поэтическая, и повествует она, как и беспредметная живопись, саму себя – силу и выразительность художественного языка как такового. В каждой фразе, каждом стихе реализуется уникальный замысел целого произведения – усилить впечатление, формируемое силой эстетического воздействия искусства, передать красоту языка поэзии, поэтические ритмы, реализуемые через динамику, вариации цвета и звука. Ритм становится связующим звеном между живописью, графикой, поэзией, графической формой буквы и ее фонетическим содержанием. Вот как об этом пишет Лаврентьев: «Новизна метода Степановой кроется в том, что она стремится соединить фактуру звучания текста с фактурой его написания. Звучание стиха то грубое, как необработанный природный материал (“Шух таз хкон”), то плавное, как дыхание ветра (“Фианта чиол”), то импульсивное (“Афта юр инка//наир прازی//тавеньо лирка//таюз фаи//о мали тотти//оле маяфт//изва леатти//ифта лиярт”). Характер форм графически передает это настроение» [Там же].

В связи с вышеуказанным утверждением исследователь обращает внимание на еще одну точку соприкосновения принципиально разных художественных языков (визуального и вербального): включая фразы, состоящие из звуков, в композицию, Степанова объединяет симультанное восприятие визуального, графического произведения и линейное, последовательное восприятие произведения вербального. Так, согласно Лаврентьеву, «графика обретает время и движение как не использовавшиеся ранее средства выразительности» [Там же], и особенность этого движения заключается в его естественности для человеческого восприятия – «движение не иллюзорно-композиционное, а движение как бы реальное, движение мысли, следящей за восприятием знакового сообщения» [Там же].

Также размышление Лаврентьева о синтезе фактур звучания и написания ценно и для рассмотрения категорий формального и абстрактного в визуальной поэзии с позиции ее восприятия. Исходя из концепции достижения пределов художественного языка в авангардном искусстве, необходимо проанализировать уровень обобщения в цветописных графиках. Синтез средств позволяет Степановой обобщить само представление о движении мысли поэзии – в композиции явно запечатлен поэтический образ, но не конкретного предмета или явления, а образ образа, высший уровень абстракции. Соединение через фактуры графической формы буквы и звука, эквивалентного ей, становится выразительным средством формализации поэтического языка, живым, ярким, чувственным по характеру, то есть созвучным природе поэзии и в то же время

логически обоснованным, аналитическим, соответствующим природе методических поисков в беспредметности. Кроме того, преимущества абстрактного выражения заключаются в том, что оно вмещает бесконечное количество конкретных, личных ассоциаций зрителя, не теряя при этом своей сути. В описании Лаврентьева и обозначены эти ассоциации – при сравнении силы звучания стиха: «...то грубое, как необработанный природный материал... то плавное, как дыхание ветра...» [Там же].

Следует отметить, что по характеру отобранных выразительных средств и методу их использования визуальные стихи Степановой напоминают музыкальные композиции. Музыка обладает способностью через абстрагирование стимулировать образы, конкретные ассоциации и в полной мере передавать через звук гармонию и дисгармонию, темп, ритм, плавность и отрывистость. Но в композициях Степановой такая музыкальность восприятия произведений организована вербальными и визуальными средствами: через динамику цвета, линии, фактуры и сам принцип организации «музыкальных» фраз, буквенно-звуковых строк – буквы становятся то маленькими, то большими, строчки то почти соприкасаются друг с другом, имитируя быстрый темп речи, то, наоборот, образуют паузы за счет свободного пространства между ними. Плавность передается через гласные и сонорные звуки; резкость, диссонанс возникает при прочтении шипящих, «рычащих», глухих согласных. Кроме того, для изображения темпа, интонации речи применяется и авторская пунктуация – Степанова выборочно использует знаки препинания для создания экспрессии: тире, точку, ударения и т.д.

Исходя из всего вышесказанного, следует вывод о том, что беспредметные стихи Степановой можно рассматривать как поликодовый и полимодальный текст, то есть целостное произведение, предназначенное для зрительного симультанного восприятия и последовательного прочтения, а также содержащее вербальный и визуальный код и организованное через композиционные, визуальные, вербальные и условно – аудиальные средства (звук).

Рассматривая используемые в визуальной поэзии Степановой средства создания выразительности и учитывая основополагающий метод создания стихов (синтез), необходимо обозначить их взаимодействие как диалог композиционного, визуального и текстуального, вербального на разных уровнях.

1. Соединение фактур – согласно Лаврентьеву, проявляется в написании и звучании строк [Там же], а также в изображении форм, пятен, линий.

2. Резонанс контрастов – контраст используется в градациях цвета, формы, характера линий и в градациях звука.

3. Единство ритма – ритмическая организация композиций образуется за счет повторов малого в большом, живописного разложения цвета, соотношения цветовых пятен, динамики линий, повторов и вариаций звуковых сочетаний, а также звукового построения строк в целом.

4. Созвучие пауз и пробелов – дополнительно подчеркнуть ритм позволяет соотношение «воздуха» в композиции и интонационных пауз в строках.

5. Равновесие текстуальных и композиционных акцентов – поддерживается на уровне визуальной и вербальной доминанты, также акценты подчеркнуты пунктуационными знаками (ударение, подчеркивание), интонационным тяготением и масштабом, тоном или цветом.

Все перечисленное создает целостную гармонию и формирует единое восприятие увиденного и прочитанного.

В целом значимость метода художницы и автора беспредметных стихов заключается в том, что благодаря беспредметности и отказу от логоцентризма синтез средств формируется не по причине семиотической связи с конкретным явлением или предметом реальной жизни, а за счет аналитического подхода к композиционным и текстуальным категориям, через нахождение общих точек соприкосновения вербального и визуального языков на уровне структурных элементов. Глубокое понимание природы творческого языка дает возможность сопоставить средства создания образа в тексте и графике для визуализации поэтического дискурса. Так, Степанова является не только основателем визуальной поэзии как нового, синтезированного и самобытного жанра, но и создателем нового метода работы с вербальными средствами, текстом в композиции. Работа с текстом в творчестве Степановой носит формальный, методический и концептуальный характер. Так, в книге «Гауст Чаба» рукописные строки «перекрывают» печатный текст – Степанова использует в качестве основы не чистый лист, а страницы печатных изданий. Контраст визуальный, то есть разница наборного и рукописного текста, перекликается с контрастом смысловым: в плоскости печатной страницы существует мир предметного, нехудожественного, привычного в отношении формы и значения словесного описания, в плоскости, наложенной поверх него, то есть «зачеркивающей» опыт предыдущих поколений, отрицающей монотонность через динамику, ритм строк, существует новое слово поэзии.

Подводя итоги, необходимо отметить, что сформированный в экспериментальном создании беспредметных стихов метод получил развитие в творчестве художницы. Так, в более поздних работах, представленных как программные произведения наряду с визуальной поэзией на X Государственной выставке [Там же], наблюдается похожий принцип ритмической организации композиции. Текст лозунгов, таких как «Будущее – единственная наша цель», «Пролетарий – творец будущего, а не наследник прошлого» и др. [Там же], обретает большую динамику через средства графики, фразы «дышит», становится живой, а не монотонной – экспрессия достигается через синтез средств на уровне тех же структурных элементов. При этом стоит отметить, что в лозунге присутствуют конкретные, существующие в языке слова, но для передачи образности в композиции не используется прием прямого иллюстрирования, основой для соединения в плакатной форме слова и графики служит эмоция, несомая через текст лозунга, восприятие и интерпретацию этой эмоции – так сохраняется уровень обобщения и реализуется взаимоотношение абстрактного и конкретного в композиции.

По-другому работает текст в диалоге абстрактного и конкретного в иллюстрациях Степановой к пьесе А. Крученых «Глы-Глы». Примечательно, что каждая иллюстрация является своего рода перефразированной визуальными средствами цитатой, согласно А. Н. Лаврентьеву [5, с. 48]. То есть продолжается разработка синтеза средств на уровне соединения цитаты, фразы и ее визуальной репрезентации в виде «беспредметного шаржа». Текст в данном случае не наделен яркой формой, он занимает немного места в самой композиции и, по сути, является просто подписью к работе. Но тем не менее текст играет важную роль для «визуального прочтения» иллюстрации. Если в изображении сохраняется беспредметность, обобщение, то текст конкретизирует содержание композиции, направляет восприятие зрителя. Наличие вербальной подсказки позволяет увидеть юмор, эмоцию в работах, ощутить ироническое представление образа, запечатленного в композиции через графические средства (например, «Розанова танцует», про Малевича – «Это я намалевал» и т.д.). Кроме того, неяркость подписи по сравнению с иллюстрацией позволяет, во-первых, сосредоточить внимание зрителя на визуальном образе, а во-вторых, активизирует потребность в линейном «прочтении», определяя сам порядок восприятия: сначала увидеть образ и попытаться разгадать его, потом прочесть «ответ». Данная коммуникация носит игровой характер взаимодействия со зрителем, как бы предлагая ему принять участие в расшифровке кода произведения (визуального через вербальный).

Таким образом, исходя из вышесказанного, можно утверждать, что диалектика вербального и визуального, реализованная через синтез средств в ранних экспериментах художницы, повлияла на ее дальнейшее творчество и позволила создать разные способы работы с текстом в композиции.

Рассмотрев метод синтеза вербальных и визуальных средств в формальной композиции в контексте авангардных поисков XX века на материале произведений Степановой, можно перейти к следующим выводам.

1. Именно беспредметность и отказ от логоцентризма как программные концепции послужили основой для создания синтеза на уровне структурных элементов вербального и визуального языков, позволили Степановой в процессе синтеза обобщить представление о вербальных и визуальных средствах в репрезентации поэтического дискурса, выйти на высокий уровень обобщения.

2. Активизация взаимосвязей между вербальным и визуальным кодом в творчестве Степановой привела к нахождению специфики работы с текстом, в том числе в процессе создания образности через вербальные и визуальные средства, соотношении абстрактного и конкретного в образе, а также в сочетании линейного и симультанного восприятия целостного произведения.

3. Разработка данного метода выходит за пределы создания формальной композиции, полученные методологические основы представляется возможным применять в сфере искусства и дизайн-проектирования.

4. Соотношение линейного и симультанного восприятия, а также конкретного и абстрактного позволяет разнообразить диалог с аудиторией, развить коммуникативный потенциал композиции.

Учитывая все перечисленное, творчество Степановой благодаря прочным методологическим основам, программности, творческому освоению актуальной проблемы взаимоотношения между вербальным и визуальным в рамках создания коммуникации представляет ценность и научный интерес не только в контексте искусствоведческих исследований, но также для изучения и создания методов проектирования в графическом дизайне.

Для дальнейшей разработки вопроса о синтезе вербальных и визуальных средств в композиции необходимо исследовать существующие подходы к созданию коммуникации через вербальный и визуальный код в проектной методологии графического дизайнера и смежных дисциплинах, изучить возможности взаимодействия текста и изображения в визуальных аналогах, исследовать зарубежный и отечественный опыт в данном направлении, вывести необходимые основы для развития метода синтеза средств в разных областях графического дизайна, а также отдельно уделить внимание новым проектным формам, включающим интерактивное взаимодействие через вербально-визуальные средства на уровне формального и предметного и комбинирующие способы линейного и симультанного восприятия целостного произведения (например, мультимедийные презентации, интерактивные плакаты, электронные книги и др.).

#### *Список источников*

1. **Воробьева Е. В.** К вопросу о взаимодействии вербальных и визуальных средств в креолизованном тексте // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2009. Т. 44. Вып. 10. С. 54-58.
2. **Коваленко Г. Ф.** Амазонки авангарда. М.: Наука, 2001. 339 с.
3. **Лаврентьев А.** Графика визуальной поэзии в творчестве Варвары Степановой [Электронный ресурс]. URL: [http://visualpoetry.ru/arc/2006\\_1/lavrentev.html](http://visualpoetry.ru/arc/2006_1/lavrentev.html) (дата обращения: 17.05.2018).
4. **Лаврентьев А. Н.** А. Родченко, В. Степанова. Мастера советского книжного искусства. М.: Книга, 1989. 159 с.
5. **Лаврентьев А. Н.** Варвара Степанова. М.: Русский авангард, 2009. 252 с.
6. **Лаврентьев А. Н.** Лаборатория конструктивизма. М.: Грант, 2000. 288 с.
7. **Лаврентьев А. Н.** Феномен «Книги художника» как единство слова, графики и личности художника // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2011. № 2. С. 84-92.
8. **Прохорова Л. П., Анисеева Е. С.** Визуальная поэзия как особый жанр // Вестник Кемеровского государственного университета. 2008. № 2. С. 169-174.
9. **Родькин П. Е.** Футуризм и современное визуальное искусство. М.: Совпадение, 2006. 256 с.
10. **Сахно И. М.** «Буквенная графика» в русском футуризме: стратегии визуализации // Вестник Российского государственного гуманитарного университета. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2016. № 1 (3). С. 52-62.
11. **Степанова В. Ф.** Человек не может жить без чуда: письма, поэтические опыты, записки художницы / под ред. О. В. Мельникова; вступ. ст. А. Н. Лаврентьева. М.: Сфера, 1994. 303 с.

12. Туляков Д. С., Бочкарева Н. С. Соотношение вербального и визуального в манифестах русского кубофутуризма и британского имажизма 1913-14 гг. // *Мировая литература в контексте культуры: пограничные процессы в литературе и культуре*. Пермь, 2009. С. 329-333.
13. Хазбулатова Т. А. Международный научный семинар «Язык как медиатор между знанием и искусством» // *Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка*. 2009. Т. 68. № 3. С. 73-80.
14. Bowl J. E. Constructivism and Russian Stage Design // *Performing Arts Journal*. 1977. Vol. 1. № 3. P. 62-84.
15. Varvara Stepanova [Электронный ресурс]. URL: [https://monoskop.org/Varvara\\_Stepanova](https://monoskop.org/Varvara_Stepanova) (дата обращения: 17.05.2018).

**SYNTHESIS OF VERBAL AND VISUAL MEANS IN FORMAL COMPOSITION  
(BY THE EXAMPLE OF V. F. STEPANOVA'S GRAPHICS CONVEYING COLORS)**

**Pivovarova Nataliya Alekseevna**  
*Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design*  
*NTPIV@yandex.ru, pivovarovoy@gmail.com*

In the article, the comparative and contrast analysis of the verbal and visual means of creating expressiveness in a formal composition is presented. Therefore, V. F. Stepanova's creative work, namely her early experiments in visual poetry, subjectless verses as a synthetic genre at the intersection of poetry and graphics, is studied. The synthesis of the verbal and the visual by the material of subjectless verses is considered within the framework of the formal and semantic interaction of elements. The conclusions about the applicability of the method of verbal-visual means synthesis in the composition are drawn; and the possibilities of its use to create communication are specified.

*Key words and phrases:* formal composition; synthesis of means; verbal means; visual means; subjectless verses; interdisciplinary research.

УДК 7; 18:7.01

Дата поступления рукописи: 01.07.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-8.31>

*Данная статья обращается к проблемам оркестрового стиля композитора И. Ф. Стравинского в неоклассический период его творчества. На примере особенностей инструментовки партитуры балета «Поцелуй феи» показано, какую роль играют медные и деревянные духовые инструменты. Авторы работы среди многообразия оркестровых приёмов, характеризующих стиль И. Ф. Стравинского, выделяют такие, как система лейттембров, тембровая персонификация, сценические перевоплощения посредством смены тембра. Подчеркивается особая роль развития оркестровых средств.*

*Ключевые слова и фразы:* медные духовые инструменты; неоклассицизм; И. Ф. Стравинский; П. И. Чайковский; балет; оркестровые приёмы.

**Ромашкова Ольга Николаевна**, к. искусствоведения

**Тулупов Владимир Николаевич**

*Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт имени С. В. Рахманинова, г. Тамбов*  
*o.romashkova@mail.ru; tulupov\_trumpet@mail.ru*

**БАЛЕТ «ПОЦЕЛУЙ ФЕИ» И. Ф. СТРАВИНСКОГО:  
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБЛИК ДУХОВОЙ ГРУППЫ В ПАРТИТУРЕ**

В двадцатом веке зародилось такое музыкальное течение, как неоклассицизм. Оно пришло на смену экспериментам импрессионизма и экспрессионизма в области гармонии и тональной системы. Некоторые композиторы захотели вернуться в прошлое, вдохновиться произведениями предшествующих эпох. Используя инструментарий, закономерности музыкальной формы и даже тематический материал из произведений предшественников, творцы нового времени стали на этой основе создавать свои собственные сочинения. Среди авторов, увлечшихся этим новым течением, был и Игорь Фёдорович Стравинский. В этом аспекте обращение к проблемам оркестрового стиля композитора представляется актуальным.

В 1927-1928 годах И. Ф. Стравинский много пишет, отдавая предпочтение сценическим жанрам. За два года им написаны опера-оратория «Эдип», балет «Аполлон Мусагет», балет «Поцелуй феи». В балетном жанре Стравинский теперь стремится обратиться к его истокам в плане музыкального языка и хореографии. По мысли А. В. Вульфсона, на смену новаторства «Весны священной» приходит строгость, академичность «Аполлона Мусагета» и «Поцелуя феи» [6]. Именно музыка Чайковского, чью тридцатипятилетнюю годовщину со дня смерти Игорь Фёдорович отметил написанием двух данных произведений, служила источником вдохновения в этот период его жизни.

Уникальным опусом для Стравинского стал балет «Поцелуй феи», где стиль самого композитора как бы «растворён» в музыкальных цитатах тем Чайковского. Композитор как бы осовременивает музыку Чайковского, используя в балетном жанре преимущественно тематические фрагменты его камерно-инструментальных