

EDN: AVJOQO
УДК 78.03

Comparativist Approach to the Study of Interspecies Interactions of Nonverbal Arts: On the Example of Studying Seicento Music and Architecture

Svetlana V. Bakuto*

*Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts
Krasnoyarsk, Russian Federation*

Received 22.01.2024, received in revised form 28.01.2024, accepted 14.05.2024

Abstract. The article is devoted to the poorly studied and debated topic of the interaction between music and architecture, which is considered in the context of modern methodological issues. Signs of the discussion of the possible connection between the temporal and spatial types of arts were the expressive metaphors of famous authors that “music is the petrified kingdom of sounds” (J. W. von Goethe), and “architecture is the frozen music” (F. Schlegel). Modern musicologists are making attempts to substantiate interspecific communication by studying the terminological apparatus (I. N. Vanovskaya), the intermodal principles in the rhythmic organization of form (L. B. Freivert), the texture in the aspect of the synthesis of arts (T. N. Krasnikova), the general figurative structure of Gothic architecture and music by J. S. Bach (N. A. Eskin). Attracting the methodological capabilities of the comparative approach and extrapolating his methods into the musicological field, the author sets the main goal of identifying typological similarities between musical and architectural works through the prism of spatio-temporal representations. The genre of *concerto grosso* and the landscape gardening architectural ensemble of the seicento era are chosen as the subject of research. Both phenomena were born in Italy, their best examples representing the Italian Baroque tradition.

Keywords: comparative studies, comparison, analogy, baroque, music, architecture.

Research area: Musical Art.

Citation: Bakuto S. V. Comparativist Approach to the study of interspecies interactions of nonverbal arts: On the Example of studying seicento music and architecture. In: *J. Sib. Fed. Univ. Humanit. soc. sci.*, 2024, 17(10), 1938–1948. EDN: AVJOQO



Компаративистский подход в исследовании межвидовых взаимодействий невербальных искусств: на примере изучения музыки и архитектуры Сейченко

С.В. Бакуто

Сибирский государственный институт искусств
имени Дмитрия Хворостовского
Российская Федерация, Красноярск

Аннотация. Статья посвящена малоизученной и дискутируемой теме взаимодействия музыки и архитектуры, которая рассматривается в контексте современной методологической проблематики. Знаками обсуждения возможной связи временного и пространственного видов искусств стали выразительные метафоры известных авторов о том, что «музыка – окаменевшее царство звуков» (И. В. фон Гёте), а «архитектура – это застывшая музыка» (Ф. Шлегель). Современными учёными-музыковедами предпринимаются попытки обоснования межвидовой связи посредством изучения терминологического аппарата (И. Н. Вановская, С. В. Бакуто), интермодальных принципов в ритмической организации формы (Л. Б. Фрейверт), фактуры в аспекте синтеза искусств (Т. Н. Красникова), общего образного строя готической архитектуры и музыки И. С. Баха (Н. А. Эскина). Привлекая возможности компаративного подхода и экстраполируя его методы в музыковедческую область, автор ставит основной целью выявление типологических сходжений между музыкальными и архитектурными произведениями сквозь призму пространственно-временных представлений. В качестве предмета исследования избираются жанр *concerto grosso* и садово-парковый архитектурный ансамбль эпохи *seicento*. Оба явления были рождены в Италии, их лучшие образцы репрезентируют итальянскую барочную традицию.

Ключевые слова: компаративистика, сравнение, аналогия, барокко, музыка, архитектура.

Научная специальность: 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство).

Цитирование: Бакуто С. В. Компаративистский подход в исследовании межвидовых взаимодействий невербальных искусств: на примере изучения музыки и архитектуры *seicento*. *Журн. Сиб. федер. ун-та. Гуманитарные науки*, 2024, 17(10), 1938–1948. EDN: AVJQQO

Введение в проблему исследования

Междисциплинарные исследования – это современная область научного знания, которая актуальна не только с точки зрения общетеоретической проблематики, но и ценна с позиции представленных в научных работах эмпирических данных. Преимущество таких исследований заключается в создании взаимодействия между различными областями,

например внутри определённой научной сферы и шире, – в преодолении их сегментации и в установлении диалога между естественно-научными и социально-гуманитарными науками.

Интегративные процессы, определяющие ход развития отечественной постнеклассической науки, привели к появлению нескольких научных методов. Среди подходов, направленных на решение вопросов междисциплинарности, выделяются: структурная

семиотика (А. В. Михайлов, М. М. Бахтин, Ю. М. Лотман), синергетика (Н. Н. Моисеев, Р. Г. Пиотровский, В. В. Василькова), синестетика (Б. М. Галеев, И. Л. Ванечкина, Н. П. Коляденко), компаративистика (А. Н. Веселовский, В. М. Жирмунский, Б. А. Успенский), теория интермедиальности (Н. В. Тишунина, А. Ю. Тимашков, Н. А. Кузьмина, И. Борисова).

К концу XX века в искусствоведческой науке активизировался интерес к проблеме связей различных видов искусств. В область современного музыковедения стали включаться малоизученные вопросы сопричастности музыки к художественным явлениям из иных областей творчества (музыки и литературы, музыки и живописи, музыки и кино, музыки и мультимедиа). Это побудило исследователей обратиться к понятийно-терминологическому аппарату из иной сферы знания и прибегнуть к заимствованиям методологических подходов, разработанных в других науках. Одним из продуктивных в этом отношении оказалось обращение к компаративистике¹.

Концептологические основания исследования

Разработка данного научного подхода первично осуществлялась в литературоведении и лингвистике, а после он стал применяться в других социально-гуманитарных дисциплинах – истории и педагогике, политологии и социологии, экономике и правоведении, философии и религиоведении. Перспективность методологии компаративистского анализа видится в реализации идеи создания трансдисциплинарного научного направления, объединяющего разные науки под общим названием «компаративистика науки» (Kotenko, 2021). Наряду с этим ставится вопрос об ограниченности сравнительной стратегии (Obidina, 2021). В любом случае эти точки зрения являются своеобразными отражениями общей тенденции настоящего времени к преодолению раздробленности

научного знания и к конвергенции гуманитарных, естественных и социальных наук.

Интерпретация компаративистского подхода в музыковедении, (которое заимствовало его из исторически-сравнительного литературоведения) связана с определением и взаимообогащением терминологического аппарата в области синтаксиса и формообразования (Krasnikova, 2001; Vanovskaya, 2012; Bakuto, 2014). По справедливому замечанию С. Петуховой, «концепция Веселовского, названная им «исторической поэтикой» и по разным причинам игнорировавшаяся советским музыковедением на протяжении многих десятилетий его развития, положила некогда начало не только структурным и целостным видам анализа любого текста, разворачивающегося во времени, но и обще-гуманитарной терминологии» (Petukhova, 2023). Новейшие поисковые стратегии в области музыковедения продолжают «питаться» идеями родоначальника отечественной компаративистики Александра Николаевича Веселовского и связаны с явлением «встречного текста» (Titova, 2019). Авторы работ, рассматривающих связи музыкальных и литературных текстов в русле творчества отдельных композиторов (Umnova, 2012; Khrushcheva, 2013), апеллируют также к исследованиям лингвиста Виктора Максимовича Жирмунского. В центре внимания Н. С. Гуляницкой – использование возможностей компаративистики в музыковедении и обсуждение её отличия от теории «культурного трансфера» (Gulyanitskaya, 2009; Gulyanitskaya, 2023).

Постановка проблемы

Оригинальной траекторией включения компаративистской методологии в область музыковедения может стать проблематика взаимодействия музыки и архитектуры как временного и пространственного видов искусств. Нельзя подвергнуть сомнению высказывание А. С. Варганова о том, что «...большинство узловых проблем современной системы искусств решается в соотношении словесного и зрительного образа. Фактически все искусства, кроме разве что архитектуры и музыки, так или иначе

¹ Компаративистский подход направлен на выявление сходств и различий путём сближения и сравнения различных художественных явлений. Он был разработан в литературоведении.

участвуют во взаимодействии между словом и изображением» (Vartanov, 1982: 5). Особенность такой коммуникации между музыкой и литературой, музыкой и театром, музыкой и кино объясняется очевидностью проявления в них временной координаты. Поэтому налицо диспропорция: наличие соответствующих искусствоведческих исследований и почти полное их отсутствие в отношении искусств, которые, казалось бы, ни в какой очевидной связи друг с другом не состоят (музыка и живопись, музыка и архитектура). Однако если принять во внимание важнейший аргумент о генетической родственности и изначальном синкретизме искусств, а также тезис об универсальности законов художественного мышления, то исследовательский интерес может быть направлен на поиски и выявление форм их связей. Значение подобных разработок может быть определено объёмом эмпирических данных, представленных на конкретном историческом материале. Фокус внимания автора данной статьи концентрируется на обнаружении форм сходства между музыкальными и архитектурными явлениями, взятыми синхронно в определённом историческом контексте, а именно – времени итальянского *seicento*. В качестве предмета исследования избраны явления, рожденные на почве итальянского барокко: жанр *concerto grosso* был создан итальянскими композиторами и ушёл в забвение вместе с закатом стиля барокко. Каноны регулярной планировки садово-парковых ансамблей были разработаны итальянскими архитекторами Возрождения и барокко и в теории архитектуры получили терминологическое определение «итальянский тип сада». Данная исследовательская задача представляет собой попытку предпринять шаг в сторону преодоления разобщенности специалистов гуманитарной сферы, которые, по выражению В. П. Шестакова, «занимаются только своим, узкоспециальным видом искусства, игнорируя связь между собой других его видов. Между тем очевидно, что, несмотря на разнообразие жанровых и национальных форм, барокко обладает и общими чертами, характеризующими процесс развития искус-

ства между Ренессансом и классицизмом. Поэтому успех исследования зависит от того, в какой мере возможен *целостный* взгляд на барокко как на универсальное явление в европейском искусстве» (Shestakov, 2011).

Методология

В качестве опоры впервые в рамках музыковедческого исследования привлекается методология типологического подхода, предложенная представителем словацкой школы компаративистики Д. Дюришиным (Dyurishin, 1979). Обращение к ней продиктовано следующими основными методологическими посылками, а именно:

1. Рассмотрение сравниваемых явлений в двух аспектах – контактно-генетическом и контактно-типологическом;

2. Использование общенаучного метода сравнения, определяющего суть компаративного подхода;

3. Допущение метафор, аналогий, ассоциаций в качестве определённой мыслительной процедуры и познавательного средства компаративного анализа;

4. Обнаружение типологических сходжений (общественно-типологических, структурно-типологических, психологическо-типологических) между сравниваемыми явлениями.

Постараемся последовательно раскрыть каждый пункт, привлекая примеры из художественной практики барокко.

Как уже было отмечено выше, виды искусства выступали в первоначальном архаическом единстве, то есть имели контактно-генетическую связь. На смену общей природе пришло их разделение и самостоятельное развитие. Особая роль в этом разделении принадлежит пространственно-временному признаку и специфике художественно-выразительных средств. В то же самое время музыка и архитектура связаны общим признаком – оба искусства невербальны. Приводимых конвенциональных объяснений, указывающих на генетическое родство и общий коммуникативный код, оказывается недостаточно. Это побуждает обратиться к анализу структуры музыкальных и архитектурных примеров, к поиску

типологических связей через процедуры сравнения и сопоставления, поскольку оба вида контактов двух явлений (контактно-генетический и контактно-типологический) взаимообусловлены.

Компаративный подход ставит во главу угла гипотезу о возможных связях и сходениях между однотипными явлениями, принадлежащими к «структуре более высокого порядка» (Д. Дюришин). «Объектами сравнительного изучения могут быть только те явления, которые по своим характерным признакам и сущности адекватны друг другу в смысле органической принадлежности к одной и той же структуре более высокого порядка» (Dyurishin, 1979: 209). При этом особое внимание должно уделяться так называемым внешнеконтактным связям: общеидеологической ситуации, информационной среде (сообщениям, упоминаниям, фактам), библиографическим сведениям. Они могут быть привлечены для установления общеисторических и культурных связей. По справедливому утверждению М. А. Сапарова, «сравнивая и сопоставляя <...>, необходимо соотносываться с совокупной культурой художественного отражения мира во всех человеческих её формах, модификациях и проявлениях» (Saparov, 1982: 67). Эта методологическая установка компаративистского подхода согласуется с общепринятым в искусствоведении комплексным рассмотрением предмета исследования сквозь призму общехудожественного контекста определённого исторического времени. По отношению к теме нашего научного интереса объединяющим знаменателем, «структурой высшего порядка» становится категория пространства, разрабатываемая в учениях Иоганна Кеплера, Рене Декарта, Исаака Ньютона, Леонарда Эйлера. Однако в задачи автора настоящей статьи не входит подробное компаративистское описание, к примеру, научных концепций исследуемого периода. Постараемся обозначить основания, предъявляемые исследователю самой эпохой и позволяющие к допущению сравнительного подхода применительно к самому дискутируемому сопоставлению музыки и архитектуры.

Обсуждение

В науке, начиная с XVI по XVIII столетия, произошёл переход к гелиоцентрической модели мира. Утвердилось представление о трёхмерной природе пространства и непостижимости размеров Вселенной. При доминирующем значении двух методов исследования – наблюдения и эксперимента, учёные используют метод сравнения, как один из инструментов познания явлений мира. По мнению исследователей, сущность разных вещей может быть определена единым признаком. Его нужно обнаружить, чтобы соотнести их между собой и в итоге понять их природу и проникнуть в самую её суть. Ф. Бэкон придаёт значение процедурам индуктивного анализа и сравнения: «Необходимо разделение и разложение тел, конечно, не огнем, но посредством размышления и истинной индукции с помощью опытов, а также посредством сравнения с другими телами и сведения к простым природам и их формам, сходящимся и слагающимся в сложном» (Filosofiya, 2006: 582). Интересно, что некоторые положения своей картезианской физиологии Рене Декарт излагает через сравнение с элементами садово-парковой архитектуры и механизмами: «Нервы можно сравнить с трубами фонтанов, какие можно видеть в гротах королевских садов, мускулы же и связки – с разными механизмами и пружинами <...>. Внешние же предметы, одним появлением своим действующие на органы чувства, можно сравнить с посетителями, которые входя в грот, производят, сами того не думая, движения, происходящие в их присутствии» (Kuznetsov, 2010: 152).

В качестве средств мышления широко допускается сближение двух предметов познания по ассоциациям и аналогиям. Так, Иоганн Кеплер полагал, что в космологической музыке есть звучание нот Земли «фа» и «ми», которые входят в состав слов «fames» и «misera» («голод» и «бедность»). Отсюда понятен вывод учёного о том, что Земля – это место голода и нищеты (Kuznetsov, 2010: 26). Кеплер рассматривал физиологию глаза по аналогии с оптическими приборами. Джаванни Альфонсо Борелли в своей биомеханике привлекал аналогии сердце – на-

сос, а легкие – два меха. Внешние аналогии изобилуют в рассуждениях Рене Декарта о теории вихрей (понятие центробежной силы) и используются им при обосновании теории света и цвета. Через аналогию о распространении звука появилась теория света Гюйгенса. В век научной революции аналогии отражают механистическое понимание устройства мира. Напомним общеизвестные примеры: Бог – механик, а мир – часовой механизм (Р. Декарт), тело – механизм (Р. Декарт, Дж. А. Борелли), человек – ремесленник, монада – душа (Г. Лейбниц), атом – точка (Р. Бошкович).

Творцы *seicento* посредством аналогии дают образную интерпретацию устройства мира и заявляют, что Вселенная – это хоровая капелла (Джамбаттиста Марино), Мир – театр, а люди – актеры (У. Шекспир), Жизнь – есть сон (Кальдерон). Художественная практика барокко отразила научные открытия Нового времени в вопросах устройства пространственно-временного континуума и обоснования идеи движения. Особенно ярко их репрезентируют архитектура и музыка итальянского барокко. Визуальный образ пространства был запечатлен в организации масштабных садово-парковых ансамблей барокко, аудиальный – вначале в многохорных композициях братьев Андреа и Винченцо Габриели, а затем в жанре *concerti grossi* Алессандро Страделла, Арканджело Корелли, Антонио Вивальди, Пьетро Локателли и др.

К сравнению двух искусств прибегают авторы манускриптов. К примеру, музыкальный трактат Роберта Фладда (1574–1637) «Храм музыки» (*Il Tempio della musica*), 1617–1618) открывается гравюрой, на которой изображено архитектурное здание и расположенные на нём музыкальные элементы и инструменты (басовый ключ, длительности мензуральной нотации, три вида гексахордов, монохорд и пр.). В виде храма автор представляет мнемоническую таблицу для запоминания элементов, которые размещены на разных этажах храма сообразно уровням *musica mundana* Боэция. На вершине башни помещен бог Аполлон с лирой, «...Сатурн (хранитель ритма) появляется со своей косой над часами, отмеряющими время; в цоколе

средней башни в дверях стоит Пифагор, слушающий Иувала (изобретателя музыкальных инструментов – Б. С.) и его сыновей; а Талия, стоящая над двумя треугольниками, видна в средней башне и указывает палочкой на трехчастную композицию» (Hauge, 2011: 7).

Сравнение архитектуры с музыкой проводится в трактате французского архитектора Франсуа-Николя Блонделя (1618–1686) «Курс архитектуры» (*Cours d'Architecture*, 1675–1683), французского музыканта, архитектора и учёного Рене Увара «Письма о гармонической архитектуре или применение доктрины пропорций музыки к архитектуре» (*Lettres sur l'architecture harmonique ou application de la doctrine des proportions de la musique à l'architecture*, 1679), в работе итальянского архитектора позднего барокко Бернардо Антонио Виттоне (1704–1770) «Элементарные инструкции, адресованные молодым для изучения гражданской архитектуры» (*Istruzioni elementari per indirizzo de' giovani allo studio dell'architettura civile*, 1760). Музыкант уподобляется архитектору в умении правильно «располагать» музыкальные события и «конструировать» звучности. Отнюдь не случайно сравнение итальянского композитора Арканджело Корелли с конструктором («*regolatore*») и мифическим героем Амфионом, который умел своей игрой на кифаре приводить камни в движение. Друга композитора, зодчего Карло Фонтана, называют «маэстро оркестра», поскольку его проекты подобны музыкальным партитурам (Piperino, 2007). В свою очередь, архитектор, создающий прекрасные пропорции, приятные взгляду, обязательно опирается на знание музыкальной теории о совершенных и несовершенных консонансах, а сама музыка расценивается как «хорошая наставница» зодчему. Прочность аттической базы Виттоне уподобляет функции *cantus firmus* в мессе, а пропорции аттической базы, вслед за римским архитектором Витрувием, рассчитывает в соответствии с численными пропорциями совершенных и несовершенных музыкальных интервалов (Bakuto, 2016: 280)².

² Подробнее о воплощении структурных принципов пропорции и симметрии в музыке и архитектуре барокко в статье автора (Bakuto, 2018).

Деятельность Академий, организованная представителями папской курии, благоприятствовала установлению творческих контактов между музыкантами, архитекторами, художниками, литераторами и создавала особую культурную среду для реализации масштабных проектов, в которых все виды искусств выступали в единстве. В столице Священной Римской империи – Риме – особенно влиятельными были Академия святого Луки, Академия Реале, Аркадская академия.

Симптоматично, что в посвящениях сочинений, адресованных композиторами своим патронам, музыка и архитектура соседствуют в общем порядке перечисления видов искусств. Исследователь Ф. Пиперно обращает внимание на изменение данной последовательности ко времени заката Аркадской академии. Эта «ситуация символически изображена в известной картине Помпео Батони, датированной 1740 годом (Аллегория искусств – Б. С.), которая суммирует культуру и эстетику римского “аркадского классицизма” предыдущих десятилетий: в ней диалог между Живописью и Поэзией становится прямым, Скульптура примыкает, в то время как Архитектура и Музыка отодвигаются на второй план» (Piperino, 2007: 13–14).

Не претендуя на всеохватность описанных общественно-типологических сходжений, всё же отметим, что и это количество примеров создаёт предпосылку для следующего за компаративистским описанием шага – выявлением структурно-типологических аналогий. Ограничиваясь рамками статьи, попытаемся их представить на примере особенностей построения композиций садово-парковых ансамблей и *concerti grossi* сквозь призму общего принципа мышления и интерпретации пространственно-временных представлений.

Авторы садово-парковых ансамблей итальянского барокко визуализировали научное понимание о гигантских размерах Вселенной через потрясающие масштабы своих композиций. Композиторы же отразили видимые характеристики масштабного трёхмерного пространства через развёрнутые многочастные композиции и имманентные средства музыки: фактуру, динамику, тембр. Они со-

здавали музыкальное целое, рационально «располагая» звуковые события с эффектами эхо и реверберации, учитывая при этом условия внутреннего пространства собора и палаццо или же открытых зон загородных вилл («зеленых» театров, боскетов, *giardino segreto*) и больших пространств городских площадей. Многочастные композиции отразили две противоположные установки – на разделение целого и объединение. Первая характеризует логику контрастно-составной формы в композициях концертов. Структура каждой части распадается на разделы, а разделы на ряд отдельных секций (терминология Ю. Н. Холопова). Всё вместе складывается в многочастную композицию, разделы и части которой объединены темповой антитезой. Короткие ладогармонические вставки между частями и разделами *concerto grosso*, как правило, отмеченные внезапной сменой темпа, выполняли связующую функцию. Если же принять во внимание практику исполнения всех двенадцати *concerti grossi* подряд, то складывается единое звуковое пространство большого макроцикла.

Аналогичные противоположные тенденции определяют особенности садово-парковых композиций. Их пространственно-планировочная структура составлялась из отдельных замкнутых зон-секций, например парадная группа, зона партера, боскеты, амфитеатр и т.д. С помощью геометрического метода отдельная зона, в свою очередь, могла делиться на ряд более мелких ячеек. Так складывалось многосоставное целое регулярного итальянского сада барокко. Объединяющая логика была реализована через принцип осевой композиции («римский трезубец» в градообразующей планировке и «принцип удлинённой оси» (терминология З. Гидиона) в садово-парковых ансамблях) и приём анфиладности. Думается, что терминология, предложенная искусствоведом П. Франком “*in divisio*” (от итальянского глагола “*divider*” – делить, разделять, разъединять), достаточно точно отражает общую логику в построении аудиальных и визуальных композиций. Современные музыковеды С. С. Гончаренко и М. Н. Останина используют итальянское слово “*spezzati*” (от “*spezzare*”,

что означает разбивать, разламывать) при указании на дробный характер *concerti grossi*, но применительно к сопоставлению различных звуковых объёмов в рамках одной части или раздела (Goncharenko, Ostanina, 2021: 102–103). Данный межвидовой контакт есть проявление приоритета индуктивного метода мышления, о котором так красноречиво заявлял Ф. Бэкон.

Ещё один возможный уровень сопоставления связан с универсальной категорией ритма. Римская модель цикла (терминология А. Хатчингсона), представленная в творчестве А. Корелли и его учеников, была построена на контрастной паре темпов медленно-быстро или быстро-медленно. Включение темповых указаний, предполагающих более дифференцированную оценку скорости музыкального движения (например, *Vivace*, *Andante largo*, *Andante*, *ma Largo*) с учётом темпа смежных частей, даёт представление о наличии разнообразного спектра видов движения. В основе формообразующей логики был положен комбинаторный принцип сочетания эпизодов звучания различных скоростей, коротких *Adagio*-вставок и остановок между секциями, разделами, частями композиции. Анализ темповых схем и метроритмической организации частей в концертах А. Корелли даёт убеждённую уверенность в преднамеренно спланированной режиссуре ритма чередования подобных смен, а через это в управлении вниманием слушателя.

Восприятие громадных пространств садово-парковых ансамблей было также особо организовано во времени. Архитекторы барокко умело управляли вниманием зрителя и его эмоциональной реакцией, «отправляя» рассматривать территорию по спланированному маршруту движения. Террасированный ландшафт предопределял многие планировочные решения, которые были построены на несколько раз повторяемой паре: движение-отдых. Зонами активного движения являлись зелёные боскеты, лабиринты, театры. Зонами замедления движения и вынужденной остановки/отдыха могли быть гроты, тайные скамьи, устроенные в тенистых боковых аллеях или в пространстве *giardino segreto*. На две пространственно-

временных идеи в архитектуре *seicento* – движения и пребывания – указывает исследователь В. Г. Власов (Vlasov, 2014). Этот принцип, как и принцип темповой антитезы, становится доминирующим. Проходя по осям движения, зритель испытывал две основные реакции: двигательную-поведенческую и эмоционально-чувственную. Временной план развёртывания музыкальных и архитектурных произведений был сопряжён с различными формами эмоциональной восприимчивости, иначе, в соответствии с барочной лексикой, – с определёнными аффектами. Общие установки относительно ритма последовательности частей, их функций, образной трактовки и управления вниманием субъекта обуславливают понимание этих характерных особенностей как структурно-типологических аналогий.

В рамках статьи были продемонстрированы лишь некоторые примеры общественно-типологических сходжений и структурно-типологических аналогий. Этот ряд может быть продолжен, поскольку мировоззренческие основания эпохи определяют движение исследователя в сторону более скрупулёзного отыскания аналогий. Введение компаративистского подхода в область музыковедческого исследования позволяет строже выстроить их общую направленность. В связи с этим позволим вслед за Е. В. Титовой процитировать мнение авторитетного музыковеда М. Г. Арановского: «Аналогии ведут не к специфичному, а именно к общему, но без него невозможны поиски и специфичного. Таким образом, цель аналогий состоит не в подмене научной методологии совершенно иной, порой чуждой, а в получении данных о тех общих фундаментальных законах (в нашем случае – мышления), которые управляют сходными, хотя и различными процессами» (Titova, 2019: 57).

Заключение

Подводя итог вышеизложенному, отметим, что пространственно-временная парадигма в составе научных воззрений времени и её модель, представленная в художественных образцах музыкальных и архитектурных объектов, универсальный способ мышления через сравнения, уподобления, метафоры

и аналогии, отражаемые в текстах научных, музыкальных и архитектурных трактатов, деятельность культурных институций, объединяющая представителей различных видов искусств, – всё это является примерами общественно-типологических схождений, которые были выявлены на этапе компаративистского описания. Обнаруженные на композиционном уровне структурно-типологические схождения в виде общей формообразующей логики позволяют сделать вывод о том, что композиции садово-парковой архитектуры и жанр *concerto grosso* являются ведущими репрезентантами общего метода мышления музыкантов и зодчих *seicento*.

Методы компаративного анализа открывают перспективу к изучению вопросов психологии художественного творчества на примере сравнения творческих портретов композиторов и архитекторов барокко. Однако данная тематика остаётся за рамками настоящей работы ввиду её многоаспектности и требует отдельного самостоятельного исследования, направленного на обнаружение психолого-типологических схождений.

Теоретические результаты работы связаны с экстраполяцией компаративистского подхода на область музыковедения. Данный

метод оказался особенно продуктивным в части обнаружения и обоснования наличия типологических схождений в достаточно дискутируемой области межвидовых контактов музыки и архитектуры. Приведённые конкретные примеры сходств, выявленных в ходе анализа музыкальных и архитектурных композиций, взятых в синхронном аспекте, конкретизируют формы проявления универсального метода мышления творцов эпохи *seicento*. К тому же сходства определяются историческими условиями, представленными с помощью метода компаративного анализа сквозь призму пространственно-временных представлений эпохи и её музыкально-архитектурного дискурса.

С практической точки зрения результаты данного исследования открывают новые горизонты в познании музыкальных и архитектурных явлений как в рамках одной исторической эпохи, так и с точки зрения возможной синхронизации этих видов искусств на разных культурно-исторических этапах. Материалы данного исследования также могут быть продуктивны в части расширения образовательной практики музыкантов, архитекторов и искусствоведов в области столь малоизученной темы.

Список литературы / References

Bakuto S. V. Music and architectural categories on the issue of semantic correspondences. In: *Journal of Siberian Federal University. Humanities and Social Sciences*. 2014, 7(3), 480–489. available at: <https://elib.sfu-kras.ru/handle/2311/10257>

Bakuto S. V. Arkandzhelo Corelli – Anfione nashego vremeni: monografija [Arcangelo Corelli – Anfione of Our Time: monograph], KGII, Krasnojarsk, 2016, 292. (in Rus.)

Bakuto S. V. Printsipy proporcii i simmetrii v muzykal'nykh i arkhitekturnykh kompozitsiyakh ital'yanskogo barokko [Principles of proportions and symmetry in furniture and architectural compositions of the Italian Baroque]. In: *Voprosy muzykal'noi sinestetiki: istoriya, teoriya, praktika: sb. nauch. st. [Questions of musical synesthetics: history, theory, practice: collection. scientific Art]*. 2018, 2, 92–100.

Vanovskaya I. N. Arkhitekturnye metafory i leksika v terminologii muzykal'nykh form XIX v. [Architectural metaphors and vocabulary in the terminology of musical forms of the 19th century]. In: *Problemy muzykal'noi nauki. Musicscholarship [Problems of music science. Musicholarship]*. 2012, 1, 23–27.

Vartanov A. S. O sootnoshenii literatury i izobrazitel'nogo iskusstva [On the relationship between literature and fine arts]. In: *Literatura i zhivopis' [Literature and painting]*. 1982, 5–30.

Vlasov V. G. Forma kak intentsiya. Ontologicheskii, fenomenologicheskii i semiologicheskii aspekty arkhitekturnoi kompozitsii [Form as intention. Ontological, phenomenological and semiological aspects of architectural composition]. In: *Arkhitekton: izvestiya vuzov [Architecton: news from universities]*. 2014, 47, September, available at: [https://pureportal.spbu.ru/en/publications/------\(1340f30d-9012-4d90-9202-72ba201203e5\).html](https://pureportal.spbu.ru/en/publications/------(1340f30d-9012-4d90-9202-72ba201203e5).html)

Goncharenko S. S., Ostanina M. N. K voprosu o ponyatii «neobarochnoe kontsertirovanie» [On the issue of the concept of “neo-baroque concert”]. In: *Vestnik KemGUKI [Vestnik KemGUKI]*. 2021, 57, 98–106.

Gulyanitskaya, N. S. *Metody nauki o muzyke [Methods of the science of music]*. Moscow, *Muzyka*, 2009, 256.

Gulyanitskaya N. S. Comparative method and “cultural transfer”? [Komparativnyi metod i «kul’turnyi transfer»?]. *Muzykal’naya kul’tura v kontekste nauki: k 75-letiyu Rossiiskoi akademii muzyki imeni Gnesinykh. Sbornik po materialam Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii [Musical culture in the context of science: to the 75th anniversary of the Gnessin Russian Academy of Music. Collection of materials from the International Scientific Conference]*. Moscow, 2018, 78–87.

Hauge P. “The Temple of Music” by Robert Fludd. *Music Theory in Britain, 1500–1700: Critical Editions*. Jessie Ann Owens, University of California, Davis, USA. 2011. Available at: <https://www.amazon.com/Temple-Robert-Theory-Britain-1500-1700/dp/0754655105?asin=0754655105&revisionId=&format=4&depth=1>

Dyurishin D. *Teoriya sravnitel’nogo izucheniya literatury [The theory of comparative literature]*. Moscow, *Progress*, 1979, 320.

Kotenko V. P. Komparativistika – novoe napravlenie metodologii analiza nauchnoi deyatel’nosti i razvitiya nauki [Comparative studies – a new direction in the methodology for analyzing scientific activity and the development of science]. In: *Bibliosfera [Bibliosphere]*. 2021, 3, 21–27.

Krasnikova T. N. Ob organizatsii faktornogo prostranstva v muzyke XX veka (k probleme sinteza iskusstv) [On the organization of textured space in music of the 20th century (to the problem of synthesis of arts)]. In: *Muzykal’naya faktura: sb. trudov. RAM im. Gnesinykh [Musical texture: Sat. works. RAM named after Gnessins]*. 2001, 146, 166–179.

Kuznetsov B. G. *Razvitie nauchnoi kartiny mira v fizike XVII–XVIII vv. [Development of the scientific picture of the world in physics of the 17th-18th centuries]*. Moscow, *Knizhnyi dom «LIBROKOM»*, 2010, 344.

Obidina Yu. S. *Strategii komparativistiki kak metoda nauchnogo issledovaniya: vozmozhnosti i ogranicheniya [Strategies of comparative studies as a method of scientific research: possibilities and limitations]*. In: *Religiya, stabil’nost’, bezopasnost’. Sbornik nauchnykh trudov [Religion, stability, security. Collection of scientific papers]*. Nizhny Novgorod, 2021, 9–17.

Petukhova S. Rossiiskoe muzykovedenie kak protsess: v krugu tem, otkrytii i kontseptsii [Russian musicology as a process: in the circle of themes, discoveries and concepts]. In: *Muzykal’naya akademiya [Music Academy]*. 2019, 1 (765), available at: <https://mus.academy/articles/rossiyskoe-muzykovedenie-kak-protsess-v-krugu-tem>

Saparov M. A. Slovesnyi obraz i zrimoe izobrazhenie (zhivopis’ – fotografiya – slovo) [Verbal image and visible image (painting – photography – word)]. In: *Literatura i zhivopis’ [Literature and painting]*. 1982, 66–92.

Titova E. V. «Vstrechnyi tekst» v otechestvennoi teorii muzyki [“Counter text” in ussian music theory]. In: *Universitetskii zhurnal [University magazine]*. 2019, 46, 231–237.

Umnova I. G. Poetika Sergeya Slonimskogo: k probleme vzaimosvyazi muzykal’nogo i literaturnogo tvorchestva [Poetics of Sergei Slonimsky: on the problem of the relationship between musical and literary creativity], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Saint Petersburg, 2012, 40. Available at: <https://viewer.rsl.ru/ru/rs101005056890?page=1&rotate=0&theme=white>

Filosofiya sotsial’nykh i gumanitarnykh nauk. Uchebnoe posobie dlya vuzov / Pod obshch. red. S. A. Lebedeva [Philosophy of social and human sciences. Textbook for universities. Ed. ed. S. A. Lebedeva]. Moscow, *Akademicheskii Proekt*, 2006, 912.

Freivert L. B. Ritmicheskaya uporyadochennost’ khudozhestvennoi formy: intermodal’nye printsipy (na primere neverbal’nykh iskusstv) [Rhythmic ordering of artistic form: intermodal principles (using the example of non-verbal arts)]. Available at: <https://iphlib.ru/library/collection/articles/document/HASHe12358a5dfbe20eb1d08db> (accessed 5 January 2024).

Khrushcheva, N. A. Vzaimodeistvie muzyki i literatury v tvorchestve P. Buleza, L. Berio Dzh. Dzhoisa [Khrushcheva N. A. Interaction of music and literature in the works of P. Boulez, L. Berio, J. Joyce], Abstract

of Cand. Sc. Thesis, Saint Petersburg, 2014, 25. Available at: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://new-disser.ru/_avtoreferats/01007499221.pdf

Shestakov V.P. Zapadnoe barokko v rossiiskoi interpretatsii [Western Baroque in Russian interpretation]. In: *Kul'turologicheskii zhurnal [Culturological journal]*. 2011, 1 (3), available at: http://cr-journal.ru/rus/journals/42.html&j_id=5

Eskina N. *Epokhi istorii muzyki [Epochs of music history]*. Samara, *Samarskaya organizatsiya Soyuz kompozitorov, Samarskoe muzykal'noe obshchestvo*, 1994, 115.

Piperno F. From Orpheus to Amphion: Corellian mythologies and the primacy of Rome [Da Orfeo ad Anfione: Mitizzazioni Corelliane e il primato di Roma]. *Arcangelo Corelli fra mito e realta storica. Nuove prospettive d'indagine musicologica e interdisciplinare nek 3500 anniversario della nascita. Atti del Congresso Internazionale di Studi corelliani (Fusignano, 11–14 settembre 2003). A cura di G. Barnett, A. D'Ovidio e S. La Via. Vol. III. L. S. Olschki, Firenze. 2007, I, 3–20.*