

УДК 130.2+18+792

ВИЗУАЛЬНЫЕ СРЕДСТВА СИНТЕЗА ИСКУССТВ

Смолина М. Г.

*Сибирский федеральный университет, Красноярский государственный университет им.
В. П. Астафьева, г. Красноярск, Российская Федерация*

E-mail: smomg@yandex.ru

Предметом исследования являются визуальные средства синтеза искусств. Технологии делают синтетические произведения искусства привлекательнее с визуально-зрелищной стороны (концерты сопровождаются слайд-шоу, спектакли используют видео). Визуальное восприятие синтеза искусств является первичной фазой репрезентации художественного образа (например, архитектурного, театрального, кинематографического, книгоиздательского образов) в целом, и поддерживает его на протяжении всего процесса эстетического опыта. Визуальные средства, переводя знаковую систему произведения на наглядно-образный язык, способствуют интенсификации эстетического опыта, освоению сложных произведений. Являясь доминирующим, визуальное начало вынуждает редуцировать содержание синтеза к визуальному ряду. В статье выделяются два основных вида визуальных средств синтеза искусств – это «зрелищные» и «эмпатические» средства. Визуальный язык в эмпатическом подходе является универсальным переводчиком, объединяющим языки разных видов искусств в единое целое. Визуальные средства создания образа – композиция, ритм линий и пятен, колористическая трактовка, масштабирование, костюмы и другие, – призваны быть конгениальными движению музыки, персонажей на сцене, литературному источнику. Рассматриваются модели конгениальной визуализации: конструирования, реконструкции, деконструкции ценностей.

Ключевые слова: визуальные средства, визуальное восприятие, визуализация, синтез искусств, зрелищность, художественный образ, конгениальность, эстетический опыт.

Визуальная информация считается быстрее и доступнее, доходчивее информации другого рода (вербальной, аудиальной). Рудольф Арнхейм [1] связывал визуальное восприятие с воображением и мышлением. Исследованием визуального мышления как основы теории изобразительного искусства занимались сибирские ученые В. И. Жуковский, Н. П. Копцева [2; 3; 4; 5] и их последователи. Согласно их трудам, художественный образ является в результате и процессе отношений художника и художественного материала как двух субъектов творчества. Зрелищность – это способ привлечения зрителей к произведению искусства. Согласно Н. А. Хренову, зрелище есть демонстрация чего-то необычного, не всегда связанного с сюжетом (главной идеей). При этом, важно, что восприятие осуществляется от лица коллективного – «мы» стали свидетелями этого [Хренов]. Вероятно, можно считать, что зрелищность организуется с помощью визуальных средств, таких как броскость внешнего вида, яркость цветов, огромные размеры, поражающие необычные формы. Кроме зрелищных визуальных средств есть и

другие, связанные с глубинным эмпатическим сопереживанием героям произведений, эмоциональному строю произведения. Эмпатией в психологии называют осознанное сопереживание эмоциям человека, но в данном случае это слово используется в контексте синтеза искусств, когда визуальные средства сопереживают главной идее произведения искусства. Таким образом, можно разделить визуальные средства на «зрелищные» и «эмпатические».

Современное искусство также часто обращается именно к синтезу искусств. Вместе с тем, отсутствует практика выявления разных вариантов визуальной составляющей в современных произведениях. Отсутствует как таковая методологическая проработка визуальной критики «синтетических» произведений. Именно поэтому требуется определять и анализировать визуальные средства в синтезе искусств, обобщение которых может потенциально способствовать данной разработке. Проблема заключается в том, что, анализируя произведение, в котором синтезируются виды искусства, мы сталкиваемся с целостным и живым, сложным организмом, в котором один вид может брать на себя роль другого. Например, когда реципиент взаимодействует с книгой с иллюстрациями, возможно, он ощущает, что иллюстрации тоже что-то рассказывают, таким образом, они берут на себя роль рассказчика. В архитектурно-скульптурном синтезе статуя, возможно, берет на себя конструктивную роль опоры для архитектурной балки, в то время как архитектура выглядит как монументальный «скульптурный» памятник. В концертном зале чувствуется, что освещение и декор сцены несут в себе музыкальные ритмы и интонации.

В связи с вышесказанным следует обратить внимание на такое явление, как синестезия. Под синестезией В. А. Маслова понимает «феномен восприятия, при котором раздражение одного органа чувств наряду со специфическими для него ощущениями вызывает ощущения, присущие раздражению другого органа чувств» [6, С. 84]. Связь синтеза искусств с синестезией уже отмечалась современными учеными при рассмотрении французского символизма, в котором активно взаимодействовали друг с другом музыкальное и поэтическое. В результате синтеза искусств возникает специальным образом организованное пространство для многоканального восприятия (визуального, вербального, тактильного, кинестетического). Специальное архитектурное пространство в органичной связи с декоративным украшением всех его частей, музыкальным сопровождением, особой постановкой света и колоритом, проработкой действием (театральная ритуализация действия), визуализацией смысла таинства в виде скульптуры, живописи или графики, – все это, возможно, развивает синестезию реципиента, и в итоге воздействует на отношение человека к тем или иным ценностям. Например, композитор А. Н. Скрябин мечтал о создании такой мистерии с помощью синтеза искусств, с последним аккордом которой преобразится весь мир. С помощью синтеза искусств возможно многостороннее и глубокое воздействие на реципиента, им обуславливается катарсис.

В случае произведения, построенного на синтезе искусств, субъектом творчества является определенное содружество творческих личностей с разными видениями мира, субъект-языками (следует отметить, что «субъект-язык»

искусства – это термин исследователя В. И. Жуковского, обозначающий выработку собственного художественного языка на основе переработки и изменения существующих традиций). В данном сотворческом союзе нашли преломление и видовые особенности искусства (его темпоральность, ведущий канал восприятия и др.). Возможность взаимопонимания, солидарности представителей разных видов искусств, сама по себе является ценностью, неся вдохновение и обновление сотрудничества. Именно глубокое понимание друг другом членов команды, работающей над единым произведением, создает возможность появления «эмпатических» визуальных средств.

Обратимся в связи с этим к синтетическим произведениям, в которых есть первоначальный текст как основа для организации синестезии, а также «эмпатического» типа сотворчества представителей разных видов искусств. Выбраны произведения, построенные на синтезе видов искусств и сочетающие разные модусы восприятия: это концерт «Прелюдии ушедшего времени» (Новосибирск, 2018), иллюстрации А. А. Зыкиной к прозе Л. Н. Андреева, театральная постановка «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» Красноярского драматического театра им. А. С. Пушкина.

1. «Прелюдии ушедшего времени» – это название концерта V Транссибирского Арт-фестиваля в Новосибирске, состоявшегося 20 марта 2018 года в Государственном концертном зале имени А. М. Каца. Прозвучали сочинения советских композиторов Мечислава Вайнберга и Альфреда Шнитке.

Гидон Кремер, известный латвийский музыкант, переложил 24 прелюдии Мечислава Вайнберга, предназначенные изначально для виолончели (соч. 100). Вероятно, благодаря скрипке эти прелюдии зазвучали более тонко, беспокойно, пронзительно. Исполнение прелюдий сопровождалось видеоинсталляцией с черно-белыми фотографиями на тему советского прошлого. Фотографии апеллируют к культурной памяти реципиентов. Визуальное сопровождение создает историко-культурный контекст, соответствующий музыке композиторов, передавая дух и атмосферу советского времени. Используются возможности мультимедийных проекторов и цифровых программ: крупный формат портретов-«лиц», увеличенные изображения носителей живых непосредственных эмоций, заполняющих пространство сцены, «усиливающих» звуки музыки. В смене слайдов «слышны» (визуально) ритмы сердцебиения. Черно-белые фотографии Антанаса Суткуса (классика советской и литовской фотографии), возникающие и исчезающие на большом экране, соответствовали внутреннему пульсу скрипичной игры и динамике музыки. Все это синтезировало образ бессонных ночей человека, терзаемого воспоминаниями о чем-то, возможно об ушедшем прошлом. Призраки прошлого, отраженные в работах фотохудожника, были то статичны, по динамичны. Персонажи, прыгающие через лужи, или стремительно идущие куда-то против ветра, или вдруг возникающие детские лица – то задумчивые, то радостные. Паузами «звучат» фотографии рук матерей, лица героев крупным планом «глядят» в объектив, вызывая зрительный контакт с реципиентами, побуждая понять культуру прошлого.

Фотографии, содержащие напряженно-беспокойные и тревожные мотивы, под воздействием звуков скрипки приобретают даже плачущие интонации, но все же сами по себе они не являются концептами несчастного прошлого. В пространстве аудиовизуального целого это некие точки, вспышки в темноте, которые сопровождают звуки стаккато, напоминающего одновременно стук сердца и звуки шагов. Эта динамика может быть понята как движение вглубь своего сознания. Ритм гаснущих и вспыхивающих черно-белых фотографий может быть интерпретирован как ритм времени – «день» и «ночь». Здесь следует обозначить «ночь» в значении индивидуального, а «день» в значении социального существования. «Ночью» в данном контексте можно назвать пространство индивидуального осмысления дневной (социальной, исторической) жизни. Благодаря этому в концертном пространстве конструируется ценность индивидуально осмысленной и личностно интерпретированной истории, гармонии субъективного и объективного начал. Концептуально явлены «прыжки» по островкам воспоминаний. Через эмпатию к прошлому, реципиент способен экстраполировать ее и на музыку Мечислава Вайнберга. Если слушатель относится к поколению, который не может иметь собственные воспоминания о советском прошлом, что может помешать ему познакомиться с эмоциональной историей через эти насыщенные аудиовизуальные образы? Из вербального сопровождения концерта (текстовой программки) извлекается взаимосвязь в историях польско-советского композитора и латвийско-советского художника. «Войти в ушедший мир и тем самым оживить его», – так описал свое стремление Гидон Кремер в своих комментариях к программе концерта. Судя по фотографиям Анастаса Суткуса, визуальная составляющая данного проекта является ответственной за этот «вход» в ушедший мир. Но и «оживление» ушедшего мира осуществляется благодаря фотографиям, поскольку они наполнены эмоциональным содержанием. Музыка в таком случае создает отношение к прошлому, фиксируя его неоднозначность, внося больше ламентации, становясь ностальгической рамкой для визуальных произведений. Таким образом, этот пример показывает, что зрелищные визуальные средства представлены только в форме технически транслируемых слайд-шоу, крупных планов, а в основном представлена взаимодополняемость музыки и изображений, когда музыка обогащает эмоциональную атмосферу ностальгии черно-белых фотографий, а изображения демонстрируются в едином ритме с музыкой.

2. Обратимся к примеру синтеза искусств на основе вербально-визуального восприятия. Подарочное издание книги русского классика, родоначальника русского экспрессионизма Л. Н. Андреева выпущено издательством «Вита-Нова», имеет название «Иуда Искариот и другие. Повести и рассказы» (2009) [7]. Книга содержит папку с офортной сюитой, исполненной петербургским художником-графиком Анастасией Зыкиной. Открыв книгу, можно видеть не только портрет писателя и персонажей его прозы, но и автопортреты художника-иллюстратора, петербургского графика Анастасии Зыкиной. Точнее сказать, это даже не ее автопортреты, а автопортретные черты, органично вписанные в персонажей Андреева. Художник-иллюстратор говорит в своем интервью о том, что два года

«жила» с Андреевым «как с мужем», т. е. работая над книгой, она была глубоко погружена в мир писателя настолько, что даже выходить из этого состояния было не просто. График А. Зыкина использует собственные автопортретные черты как выразительный прием, позволяющий пробраться ближе к современнику.

Формула творчества петербургского графика Анастасии Зыкиной включает в себя, во-первых, самоотверженность: она идет след в след за иллюстрируемым автором до слияния с ним на уровне душевном и даже духовном (формула «муж и жена» работала не только с прозой, но и ранее с романами Ф. Достоевского, и позднее с произведениями писателя и супруга Д. Северюхина); во-вторых, это напряженные интеллектуальные и чувственные поиски своего «я» как самый ответ на вопрос, как «я» понимаю произведения литературы. Это предложение субъективно-произвольного прочтения классической литературы. Любое прочтение произведения литературы – это уже сотворчество, это одевание своего «я» в одежды, а затем и душевный строй персонажа, и духовную ауру писательского мира. Например, обратимся к иллюстрации рассказа Леонида Андреева «Тьма». Анастасия Зыкина представила себя в роли главной героини Любаши. Автопортрет, включенный в иллюстрации книг Леонида Андреева, – это конструктивный прием, служащий формированию ценности идеального сотрудничества с литературным текстом, ценности глубокого чтения с воображением. Зафиксирован тот момент, когда героиня Любаша, проститутка, сидит на полу с отуманенными алкоголем очами, курит и вглядывается в спящего незнакомца, как в некую тьму. Это момент ее смятенного состояния, в котором есть и встреча с доселе неизвестным, Неизвестностью, и еще неразвитые, но уже зачатые чувства – и ненависти, и безумной любви, и ростки будущего предательства и раскаяния одновременно. Это ключевой момент рассказа, развилка дорог сюжета, и это Анастасия Зыкина подчеркивает в визуализации, и у нее в этот момент героиня глядит в непроглядную тьму (взгляд в никуда), в ней зреют догадки, и совсем как в известном ницшеанском афоризме – «не стоит вглядываться в бездну, иначе бездна будет вглядываться в тебя», – вот этот момент, когда Тьма вошла в эту женщину, и сама женщина стала этой Тьмой. Поскольку, читая Андреева, можно убедиться – Люба (противоречивая, жестокая и любящая, верная и предательская, чистая и грешная), – это не просто героиня, а и есть жизнь во всех ее противоречиях. Особое притяжение графической работы выражается в том, что Любаша, имеющая портретное сходство с Анастасией, – это выражение напряженного усилия вглядывания художника-графика в Андреева, в его мир, в его душевно-духовный строй, а вовсе не просто ее желание пошутить, внести нотку разнообразия. Метод творчества А. А. Зыкиной построен на принципе эмпатии к персонажу: вглядываясь в Любашу, андреевскую героиню, проникнуть в ее эмоциональное и душевное состояние. Вероятно, напряженно-расслабленная, сосредоточенно-погруженная, вызывающая и подавленная одновременно, поза героини офорта А. А. Зыкиной берет истоки в искусстве модерна: можно сравнить с «Демоном сидящим» М. А. Врубеля, современника Л. Н. Андреева. Иллюстративная работа Врубеля к поэме М. Лермонтова стала высшим образцом традиции глубинного («эмпатического») иллюстрирования литературных произведений. В этом же ряду авторских

«эмпатических» примеров иллюстрации, Марк Шагал, иллюстрировавший «Мертвые души» Н. В. Гоголя, Библию, «Басни» Лафонтена, и неизменно пропускавший гоголевский, библейский или лафонтеновский миры через образность шагаловского стиля, через свое «я». Это его отличало от многих других иллюстраторов, которым были важны внешние эффекты совпадения с текстом.

Искусствоведы недаром ставят высочайшую оценку именно таким работам в области иллюстрации книг, которые не просто подробно-реалистически воспроизводят узнаваемый быт и атрибутику писательского мира, но создают пространство душевного, и даже – духовного откровения. Таким образом, конструируемые ценности в синтезе искусств вербального и визуального направления – это прежде всего ценности индивидуального видения мира. Конструируемые идеалы А. А. Зыкиной отличаются от андреевских, они являют собой личностное прочтение, хотя и глубоко проживаемые иллюстратором. Поэтому здесь следует фиксировать скорее гармонию между конструируемым и реконструируемым.

3. Синтез искусств, явленный в театральном спектакле, работает в направлении сложноорганизованного эстетического восприятия, синтезирующего вербальный, визуальный, аудиальный, кинестетический модусы. В отличие от кино, театр имеет прекрасную возможность непосредственного подключения кинэстетики: например, в постановке «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» Красноярского драматического театра им. А. С. Пушкина, зрителей приглашают на сцену в первой части спектакля, во второй части зрители занимают места в зрительном зале, а в третьей – снова оказываются на сцене. Границы «зрительного зала» и «сцены» в театральной практике с начала 20 века расшатывается различными интерактивными экспериментами (в жанре перформанс, хеппенинг). В спектаклях того же красноярского театра можно заметить и другую интерактивность: в постановке по сочинениям московского концептуалиста Д. А. Пригова «Я. Другой. Такой. Страны», разрушающей данную границу между залом и сценой. Поэтому появляется актер, бегающий между рядами зрительного зала, настойчиво выкрикивающий разные слова и делающий это и среди зрителей бельэтажа, и среди зрителей партера. Герой словно «прочесал» весь зал, словно «очертил» своими движениями и голосом единство и равноправие всех «соучастников» процесса. Однако огромную роль играют и визуальные приемы. Активное использование мультимедиа-техники в современном театре и проекция огромных изображений на различные фактурные экраны в отличие от того, как это делается с обычным белым экраном в кинозалах, мы видим, например, проекцию лиц персонажей на сегчатую поверхность в постановке «Розенкранц и Гильденстерн мертвы». Это также распространенная практика, которая создает кинодраматургическое напряжение, эксплуатируя визуально-зрелищные средства кино.

Акцент на визуальной игре с масштабами (огромный король Клавдий и миниатюрная королева) обнаруживает ценности гротесковой эстетики. Визуально даны вычурные грим и прически, костюмы разных эпох, что соответствует аудиальному плану: различным музыкальным «осколкам», – все это ниспровергает

ценности классики и преподносится именно в таком разрушительном, деконструктивном аспекте.

Мизансцена с ваннами, наполненными мыльной пеной, это игра на границе визуального и тактильного. Две ванны расположены симметрично, близко к краю сцены, пена в них льется через края, в итоге – картина, искушающая зрителя гармонией, и в то же время, рокайльная по духу. Таким образом, визуализация говорит о парадоксальных сочетаниях, эклектике.

Вывернутые («вывихнутые») подобно «суставу времени» по В. Шекспиру) «перспективы» на зрителя можно заметить и в трех удочках, закинутых прямо в зрительный зал во время эпизода с рыбалкой. Перспектива – это, как и симметрия, визуальный язык классического искусства эпохи Ренессанса. Но обратная перспектива в истории изобразительного искусства в приоритете у искусства стиля Барокко и искусства эпохи Средневековья. Собственно, произведение Шекспира – это действительно и Ренессанс (поздний), и Барокко (раннее), и Средние века (в плане того, что ценности призрака отца Гамлета – все же рыцарские).

Визуальный прием пьесы «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» в постановке Красноярского драматического театра – это костюм эпохи Возрождения у Главного актера, речь которого была посвящена зависимости театральных деятелей и их деятельности от вкусов публики, и в целом в ней содержался вывод о жестокости современных нравов и безжалостности механизма трагедии. В противоречии визуального облика и вербального выступления от лица современности ощущается карнавальная ирония. Яркие картинки и эффекты «интерактивности», ориентация на широкие эстетические вкусы современного поколения зрителей (поп, рок, фолк и др.), – вполне адекватное выражение данного спектакля. Философия театра, философия искусства и публики выражена в данном синтезе искусств, деконструирует ценности классического театра, иронично являя нам режиссуру наизнанку. Деконструкция иронична и является мощным средством постижения смысла. В понимании Ж. Деррида [8] деконструкция – это игра текста против смысла, в которой текст обретает смысл. Текстом в данном случае является сама театральная постановка. Внутри нее постоянно возникает размышление о том, что такое театр, кто такой режиссер, для чего нужно театральное действие. Прием «театра в театре» из шекспировской пьесы конгениален данной идее.

Очевидно, что речь идет о снижении значения классического театра, с его устойчивой структурой и иерархией, и фиксации ценности многоканальности, подключения всех органов чувств с помощью всевозможной богатой технической оснащенности. Таким образом, это прежде всего, инструментальные ценности, однако драма как словесное и театральное произведение способна доносить те вечные ценности, которые представляет пьеса. Пьеса, абсурдистская трагикомедия, Тома Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» представляет «спин-офф» пьесы У. Шекспира «Гамлет, принц датский». Фактически, пьеса построена на инверсии сюжета. Шекспир создал свою знаменитую трагедию в начале XVII века, когда заканчивался век Ренессанса и начиналась волна барокко. Такого рода жанр – спин-офф – отличается карнавальной вывернутостью конструкции, когда второстепенные персонажи «раскрученного» произведения оказываются на

переднем плане, в главных ролях. Популярность спин-оффов в том, что они дают вторую жизнь любимейшему персонажу второго плана, например, в сериалах. Однако ценность данного приема состоит в том, что мы представляем важность малозаметного, эфемерного и естественного. Образно говоря, обращаем внимание на красоту полевого цветка, который погибнет под колесами театрального производства. Такая деконструкция отличается инокультурным взглядом, буддийским восприятием мира, недаром в постановке использованы элементы театра Но.

Визуальные эффекты постановки карнавально-гротескны, например, гротескна «кровь», напоминающая детскую игрушку-слизь на лице Гамлета. В этой визуальной детали содержится традиция средневекового народного фарса.

Большую роль играет и визуальное уподобление друг другу двух главных персонажей. Двойные персонажи комичны, подобно близнецам в кэрролловской «Алисе» или гоголевским Добчинскому и Бобчинскому, к тому же в этой постановке они настолько испуганы, что сами путают свои имена, потеряв идентичность, и их путают, словно они близнецы. Только Гамлет отчетливо помнит и ясно понимает, кто из них кто, что является признаком ясного сознания Гамлета. Удвоение главных героев есть символ их психологического раздвоения – желания услужить и желания жить. Смерть комических персонажей создает диссонанс и усиливает чувство тяготеющего абсурда.

Таким образом, в ходе исследования рассмотрены примеры синтеза искусств, основанных на оригинальных произведениях, исполненных в союзе творцов из разных видов искусств, изучена взаимосвязь визуализации с основным содержанием произведений. В результате следует зафиксировать, что модели визуальной составляющей в синтезе искусств таковы: 1) авторская визуализация чужого текста, 2) реконструкция прошлого с опорой на визуальную память реципиента, 3) деконструкция ценностной системы методом визуальных «осколков», т.е. внедрение инновационных культурных кодов.

Разумеется, во всех моделях есть опосредованная визуализацией реконструкция изначальной идеи автора (писателя, композитора, драматурга), но при этом есть различие в качестве реконструкции: так, в разобранном случае с вербально-визуальным единством литературы и графики речь идет не столько о реконструкции, сколько о создании «параллельного» художественного мира. Таким образом, следует назвать данную графику в большей степени оригинальной авторской визуальной интерпретацией чужого текста. В случае с иллюстрированием книги художник-график предложил скорее альтернативную конструкцию ценностей, связанную с личным прочтением и вживанием в роль. Он прежде всего эмпатичен по отношению к персонажу и миру писателя.

Вторая модель дает нам погружение в историю посредством визуального ряда. Визуальные эффекты служат интенсификации синтеза искусств, выступая «подсказывающим» средством при восприятии «сложной», «непопулярной» музыки. Визуальный ряд на концерте аккумулирует воспоминания, пробуждает чувства по отношению к прошлому и вместе с соответствующей музыкой воздействует на сознание реципиента. Речь идет о расширении аудитории и

демократизации содержания посредством визуальных средств. В этой модели делается интенсивным, но менее свободным само восприятие. Визуальное стало способом пробуждения памяти и ностальгического чувства, придавая музыкальному произведению определенность, и в тоже время несколько привязывая музыку к конкретным визуальным образам. Данная привязка основана на исполнительской эмпатии по отношению как к музыке, так и фотографии.

В идее драматурга (Т. Стоппарда) уже было заложена деконструкция композиции У. Шекспира, сама пьеса была построена как диалог культур. В постановке театра представлена мозаика культурных кодов и стереотипов театрално-синтетического пространства через смешение видимых признаков разных стилей, что дает конструктивные отступы от замысла даже современного драматурга. Визуальные приемы подчеркивали дух пьесы, ее игровое свойство, которое снимает обязательность и навязчивость, позволяет активно смешивать и карнавалено искажать визуальные нормы и идеалы. Деконструкция ценностной системы методом визуальных «осколков», т. е. внедрение инновационных культурных кодов делается с целью иронической, а, следовательно, – познавательной.

Визуальная составляющая синтеза искусств является наиважнейшим средством интенсивного воздействия на зрителя, а именно оказывает влияние на образную поддержку исторической памяти реципиента, стимулирует личностное осмысление через наглядное представление индивидуального стиля прочтения текста, дает возможность интеллектуального познания посредством игры. Визуальные средства могут быть конгениальными другим языкам синтезируемых искусств, а могут быть самостоятельными, играя роль зрелищной привлекательности произведения.

Список литературы

1. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. – Москва: Архитектура-С, 2007. – 392 с.
2. Жуковский В. И. Пропозиции теории изобразительного искусства / В. И. Жуковский, Н. П. Копцева. – Красноярск: Красноярский государственный университет, 2004. – 265 с.
3. Жуковский В. И. Интеллектуальная визуализация сущности: учебное пособие / В. И. Жуковский; Краснояр. гос. ун-т. Психолог-пед. фак. – 1998. – 222 с.
4. Жуковский В. И. Чувственное явление сущности: визуальное мышление и логические основания языка изобразительного искусства: автореф. дисс... доктора философских наук / Уральский университет им. А. М. Горького [УрГУ]; Уральский университет им. А. М. Горького [УрГУ]. – 1990. – 43 с.
5. Жуковский В. И. Визуальное мышление в структуре научного познания: [монография] / В. И. Жуковский, Д. В. Пивоваров, Р. Ю. Рахматуллин; [науч. ред. Л. П. Туркин]. – Красноярск: Красноярский государственный университет, 1988. – 180 с.
6. Маслова В. А. Проблема синтеза искусств и синестезии в эстетике французского символизма // Философские науки. – 2013. – № 5. – С. 80–86.
7. Андреев Л. Н. Иуда Искариот и другие. Повести и рассказы / Л. Н. Андреев. Санкт-Петербург: Вита-Нова, 2009. – 592 с.
8. Деррида Ж. О грамматологии. – М.: Ad Marginem, 1990. – 512 с.

Smolina M. G. Visual Means in Synthesis of Arts // Scientific Notes of V. I. Vernadsky Crimean Federal University. Philosophy. Political science. Culturology. – 2019. – Vol. 5 (71). – № 3. – P. 113–122.

The subject of the study is the visual synthesis. The technologies make synthetic works of art more attractive from the visual and spectacular side (concerts are accompanied by slide shows, performances use video). The visual perception of the synthesis of arts is the primary phase of representing an artistic image (for example, architectural, theatrical, cinematic, publishing images) in general, and supports it throughout the process of aesthetic experience. Visual means, translating the symbolic system of a work into a visual-figurative language, contribute to the intensification of aesthetic experience, the development of complex works. Being dominant, the visual principle forces to reduce the content of the synthesis to the visual series. The article distinguishes two main types of visual means of synthesizing arts - these are “spectacular” and “empathic” means. The visual language in an empathic approach is a universal translator, combining languages of different types of art into a single whole. Visual means of creating an image - composition, the rhythm of lines and spots, color interpretation, scaling, costumes and others - are designed to be congenial to the movement of music, characters on stage, a literary source. The models of congenial visualization are considered: construction, reconstruction, deconstruction of values.

Keywords: visual means, visual perception, visualization, synthesis of arts, entertainment, artistic image, congeniality, aesthetic experience.

References

1. Arnxejm R. *Iskusstvo i vizual'noe vospriyatie* [Art and Visual Perception]. Moscow, Arxitektura-S, 2007, 392 p.
2. Zhukovskij V. I. *Propozicii teorii izobrazitel'nogo iskusstva* [Propositions of the Theory of Fine Art]. Krasnoyarsk, Krasnoyarsk State University, 2004, 265 p.
3. Zhukovskij V. I. *Intellektual'naya vizualizaciya sushhnosti* [Intellectual Visualization of the Essence]. Krasnoyarsk, Krasnoyarsk State University, 1998, 222 p.
4. Zhukovskij V. I. *Chuvstvennoe yavlenie sushhnosti: vizual'noe myshlenie i logicheskie osnovaniya yazyka izobrazitel'nogo iskusstva* [Sensual Phenomenon of Essence: Visual Thinking and the Logical Foundations of the Language of Fine Art]: Extended abstract of doctor's thesis, 1990, 43 p.
5. Zhukovskij V. I. *Vizual'noe myshlenie v strukture nauchnogo poznaniya* [Visual Thinking in the Structure of Scientific Knowledge]. Krasnoyarsk, Krasnoyarsk State University, 1988, 180 p.
6. Maslova V. A. *Problema sinteza iskusstv i sinestezii v estetike francuzskogo simvolizma* [The Problem of the Synthesis of Arts and Synesthesia in the Aesthetics of French Symbolism]. *Filosofskie nauki* [Philosophical Sciences], 2013, № 5, P. 80–86.
7. Andreev L. N. *Iuda Iskariot i drugie. Povesti i rasskazy* [Judas Iscariot and Others. Tales and Stories.]. St. Petersburg, Vita-Nova, 2009, 592 p.
8. Derrida Zh. *O grammatologii* [About Grammatology.]. Moscow, Ad Marginem, 1990, 512 p.