

УДК 781.7:159.955

Тарасова Оксана Олексіївна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри теорії музики та фортепіано
Харківської державної академії культури
ksenar@rambler.ru

«МЕНТАЛЬНІ КАРТИ»: МОДЕЛЮВАННЯ ОБРАЗІВ НАЦІОНАЛЬНИХ КУЛЬТУР У МУЗИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ

У статті розглянуто зміст та сутність поняття «ментальна карта» та запропоновано проєкцію даного поняття у площину музичного мистецтва, а саме композиторської творчості. «Ментальна карта», трактована як колективна ментальна конвенція щодо уявних абстрактних територій, не засвоєних у реальному хронотопі, наближається за змістом до поняття «орієнтальний міф», котре існує у музикознавстві (О. Герштейн). У даній статті простежено динаміку музичної ментальної карти, яка «змінювала свої обриси» у свідомості європейців протягом XVIII – першої половини XIX століть.

Ключові слова: ментальна карта, орієнталізм, оксиденціалізм, екзотизм, ментальна конвенція, європоцентризм, романтизм, імпресіонізм, орієнтальний міф.

Тарасова Оксана Алексеевна,
кандидат искусствоведения, доцент,
доцент кафедры теории музыки и фортепиано
Харьковской государственной академии культуры

«МЕНТАЛЬНЫЕ КАРТЫ»: МОДЕЛИРОВАНИЕ ОБРАЗОВ НАЦИОНАЛЬНЫХ КУЛЬТУР В МУЗЫКАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ

В статье рассмотрено содержание и сущность понятия «ментальная карта» и предложена проекция данного понятия в сферу музыкального искусства, а именно композиторского творчества. «Ментальная карта», понимаемая как коллективная ментальная конвенция о воображаемых абстрактных территориях, не освоенных в реальном хронотопе, приближается по смыслу к понятию «ориентальный миф», существующему в музыковедении (Е. Герштейн). В данной статье прослежена динамика музыкальной ментальной карты, которая «меняла свои очертания» в сознании европейцев на протяжении XVIII – первой половины XIX веков.

Ключевые слова: ментальная карта, ориентализм, оксиденциализм, экзотизм, ментальная конвенция, европоцентризм, романтизм, импрессионизм, ориентальный миф.

Tarasova Oksana,
Ph.D. in Arts, Assistant Professor
of Musical Theory and Piano Department of
Kharkiv State Academy of Culture

«MENTAL CARDS»: MODELING OF NATIONALS CULTURES' IMAGES IN MUSICAL CREATIVITY

The article explores the content of the concept of "the mental map", represented in history, geography, neurobiology, cognitive psychology (E. C. Tolman, R. M. Downes, D. Stea, F.B. Schank). The attributes of the mental map, which represents the processes of collective perception and memories, are: the historical variability, abstractness, the collective character of mental constructing, the conventional borders of imaginary territories. One of such mental conventions is the Western European oriental discourse (late 18 - 19 century). The orientalism is being treated as the manifestation of europocentrism, and the East itself as the homogeneous territory, completely different from the West in aspects of language, culture, and religion. Such point of view on two cultural spheres ("East" - "West"), traditions of which are perceived from the outside as monolithic, is supported by S. Yudkin. The musicologist considers the search of the ways of interaction between them the pressing task. It is worth noting that in the historical perspective, mainly under the influence of the geopolitical factors, the conventional borders of these "spheres" underwent changes.

Proposed in the article is the projection of "mental map" into the musical arts sphere, namely into the composition. "The mental map," understood as the collective mental convention on imaginary abstract territories, not developed in the real chronotopos, is close in the meaning to the notion "oriental myth" (E. Gershtein). The notion "orientalism" in music is not so defined: oriental characteristics are applied to such distant european countries, as Spain (mauri-

tan colouring) and Russia (cumans, tatars). Moreover, there are traditions of "Russian," "French," "American" Spain, "Russian" and "French" East, "French" Africa, even "Finnish" or "Carelianistic" East (V. Nilova). For the goals of the present article precious is the notion "oriental myth" (a specific art phenomenon, born on the juxtaposition of european consciousness and personal "image" of borrowed culture), which was developed by E. Gershtein.

In the present article "oriental myth" is observed as the variety of "mental map," because among its properties are: collective mental constructing of imaginary "alien" territory: abstractness, conventionalism, and historical fluidity of key model-image; acceptance (by default) of mental convention on the borders of modelled territory, with no attention to the real geographical coordinates.

Article tracks the dynamics of musical mental map, which had "changed its shapes" in European consciousness during 18 and early 19 centuries. By means of musicological analysis of the "exotical" pieces put in the chronological order the key factors and tendencies, which influenced their creation, are unraveled.

The musical horizons of Renaissance were limiting the territory of "heart of Europe" with England in the North, Austro-Germany in the North-West, Italy in the South, Spain in the South-West. The idiosyncratic model of Renaissance Europe in music was the genre of antique suite, with necessary sequence of necessary dances: German (allemande), French (courante), Spanish (sarabande), English (gigue). It is in this period when in the integral cultural space of Europe emerges the "alien dissonance": Hispanic-Turkish colouring, for creation of which the composers develop the complexes of particular methods. Several approaches to the exotic topics were formed: ironic (opera-buff with "opera turks": Grétry, Paisiello); galant (J.-F. Rameau). Huge influence on the development of Eastern colouring was made by yanychar music (turkery style): Grétry, Gluck, Mozart, Beethoven, Weber.

Beethoven was guided by other principles: his "Russian quartets" are the compliment to his patron, prince A. Razumovsky; the overture "Egmont" is one of the first examples of approach to the Spanish theme in "dark legend" style. The base model for him is the sarabande genre, with several details of semantic complex are accentuated ("Death dances sarabande"). The line of "inquisitor Spain" is continued in operas of Auber and Verdi.

In 1840's, in parallel with emergence of national musical schools, the second (oriental) stage of exotism commences. The realisation of national distinctiveness is brought out by means of juxtaposition of own tradition with "alien" sound space, in context of romantical "two-worldiness". Other sources of new inspirations were the Egyptian campaign of Napoleon, which had stimulated the growth of interest of composers to African and Eastern music, the theme of Spain as the image of "alien wonderful world" ("The Deserts" by David, "Myrtles," "Paradise and the Peri" by Schumann, "Ruslan and Liudmila" by Glinka, "Spanish Rhapsody" by Liszt, "Islamey" by Balakirev).

In the historical dynamics of development of European music the space of "mental map" reveals the tendency of "receding horizon," "draughtsmanship" from the contour (conditional exotic know-hows) to the fill (ethnographic stage, stylistic assimilation). The interest to the "outside" themes is stimulated by historical, political, and cultural events, the aspiration of composers to express in music the impressions of travels, the search of national identity by means of juxtaposition with "alien" culture, the need to refresh the means of musical language and speech, the fashion, the particular events (an order, a dedication, a gift).

Key words: mental map, orientalism, occidentalism, exotism, mental convention, eurocentrism, romanticism, impressionism, oriental myth.

З другої половини ХХ в. в історії, географії, нейробіології, когнітивній психології завоювала поступове визнання концепція «ментальної карти» (Е. Ч. Толман) як «теорії репрезентації просторових знань у свідомості людини» [9, с. 4], котра відбиває процеси людського сприйняття і спогадів. Їй властива історична мінливість і достатня міра умовності й варіативності, бо «більшість текстових та графічних джерел, залучуваних історичною наукою для реконструкції минулого, самі є продуктом сприйняття, спогадів і тлумачення людей» [9, с. 4]. Перспективною здається спроба осмислити, яким чином теорія ментальної карти діє в реаліях музичного мистецтва. Отже, **метою статті** є створення проекції ментальної карти у сфері композиторської творчості.

Ф. Б. Шенк у статті «Ментальні карти: конструювання географічного простору в Європі від епохи Просвітництва до наших днів» відзначає явище колективного конструювання ментальної картографії [9, с. 5]. У соціології та культурології, в межах вивчення громадської уяви та колективної репрезентації, увага дослідників концентрується на текстах, які фіксують розуміння про «уявний поділ територій», «з якими лише мала частина членів цієї спільноти знайома за особистими спостереженнями, – таких, наприклад, як «Балкани», «Азія», «Центральна Європа» або «Східна Європа»» [9, с. 5]. Назви частин світу, за ствердженням Ф.Б. Шенка, відображають не географічні координати, а геополітичні одиниці, сформовані в історико-

політичному процесі розвитку як *ментальні конвенції*. До таких ментальних конвенцій належить Схід і західноєвропейський орієнтальний дискурс (кінець XVIII -XIX ст.), що створив «Схід як усвідомлювану сутність і суб'єкт історії» [9, с. 5]. Орієнталізм трактується як прояв європоцентризму, заснованого на почутті зверхності (Е. Саїд). При подібному підході Схід трактується як гомогенна територія, кардинально відмінна від Заходу у мовному, культурному, релігійному аспектах» [9, с. 5].

Суттєвою ознакою орієнталізму є уявлення про те, що екзотичність мовних факторів узгоджується з їх незмінним, «нерухомим перебуванням» у часі. Про це ж згадує С. Юдкін. Розглядаючи традиційні підходи до означеної проблеми, він також говорить про два великих кола – «східне» і «західне», акцентуючи момент того, що традиції, що склалися «всередині кіл», сприймаються «ззовні» як якийсь моноліт. Тому актуальним завданням дослідник вважає пошук шляхів взаємодії, виявлення споріднених і чужих параметрів, встановлення діалогу між цими колами [10, с. 40].

Щодо історії кристалізації «культурних кіл» С. Юдкін підкреслює: «Досвід античності, постійно присутній в європейських традиціях, значно вплинув на їх формування і зумовив відміну від традицій східного культурного кола» [10, с. 42]. В епоху Просвітництва (кінець XVIII ст.) поділ Європи (відповідно до античної картини світу) на «варварську Північ» і «цивілізований Південь» (Росія при цьому сприймалася як північна країна) замінюється поділом Захід – Схід (Л. Вольф). Мандрівники із Західної Європи сприймали Східну Європу як прикордонну територію між цивілізованим Заходом (оксіденціалізм) і диким Сходом (орієнталізм). Згідно Л. Вольфу, вже тоді в літературі, мемуарах та подорожніх записках передбачається поділ Європи ХХ ст. уздовж «залізної завіси» [9, с. 7]. Тієї ж думки дотримувалася історична спільнота в Росії (В. О. Ключевський). Статус «прикордоння», на думку В. О. Ключевського, відкривав широкі можливості для міжкультурного діалогу, реалізації на «дикому» Сході посередницької просвітницької місії [1].

У західноєвропейському розумінні до початку ХХ ст. «Східна Європа» була синонімом «Росії». Ментальне «переміщення» Росії з Півночі на Схід (30-ті роки XIX ст.) стало наслідком Віденського конгресу і Кримської війни. Ф. Б. Шенк зазначає: «Переробка ментальної карти Європи містила звуження поняття «Північна Європа» до німецького мовного ареалу. Назва території «Північ» поступово набуло позитивну конотацію і стало синонімом назви «Скандинавія». В свою чергу категорія «Схід» зазнала розширення. Це було пов'язано з тим, що у XIX ст. національно-мовні критерії поступово прийшли на зміну таким критеріям поділу Європи, як державна система і античні традиції в освіті» [9, с. 7–8].

«Обриси ментальної карти» Сходу варіювалися залежно від точки зору на нього. Для Й. В. Гете Схід (Osten) і Близький Схід (Orient) були синонімами. У Західній Європі Росія зараховувалася до «дикого Сходу» («азіатчини») у періоди політичних загострень (більшовицька диктатура, «холодна війна»). З «російської» точки зору (наближеної до Сходу) Західна Європа є уособленням «Заходу», а «Схід» диференційований на «Близький», «Середній» та «Далекий». Існує ще позиція євразійської школи, що виникла на початку ХХ ст. в емігрантському середовищі, згідно з якою Росія – це країна з особливою долею, яка не відноситься ні до Сходу, ні до Заходу. Між тим, як зазначає Д. С. Ліхачов, «якщо дивитися на Росію з Заходу, то ми, звичайно, знаходимося на Сході чи, принаймні, між Сходом і Заходом. Але ж французи бачили і в Німеччині Схід, а німці в свою чергу вбачали Схід у Польщі» [4].

З нашої точки зору, потенціал «ментальної карти» переконливо розкривається у процесі дослідження актуальних проблем сучасного музикознавства, пов'язаних з міжкультурною взаємодією. У музиці поняття «орієнталізм» досі відрізняється багатомірністю і хиткою невизначеністю тлумачень. Наприклад, Г. Некрасова [5] об'єднує ним звернення композиторів до іспанської та східної тематики. О. Садуова [7] ототожнює «російський орієнталізм» з «екзотико-романтичною» та імпресіоністською музичною традицією. Дійсно, «орієнтальні атрибути» притаманні таким географічно віддаленим європейським територіям, як Іспанія (з її мавританським колоритом) і Росія (з її половцями, турками і татарами). При цьому існують вікові традиції «російської» «французької» й «американської» Іспанії, «російського» і «французького» Сходу, «французької Африки», які також іменуються орієнталізмом. Набагато більш екстравагантну гіпотезу пропонує В. І. Нілова у статті «Репрезентації Сходу в музиці Сібеліуса»: посилаючись, зокрема, на доповідь В. Іваницького «Про можливу спорідненість фінської та японської мов» [3], В. Нілова виявляє дуже несподівану «локальну номінацію Сходу» і аргументує концепцію, згідно з якою Фінляндія постає «прикордонною державою», котра поєднує прикмети Сходу і Заходу: «Кордон між двома Кареліями став кордоном між західним і східним християнством, між католицькою і православною церквою на півночі Європи» [6]. Дослідниця доводить, що у «російській Карелії» збереглися стародавні карельські рунічні наспіви, які виявляють численні паралелі з атрибутами *далекосхідного* музично-мовного дискурсу. В. Нілова вводить поняття «кареліаністического Сходу», виявляючи у творчості Я. Сібеліуса, з одного боку, західноєвропейські традиції, а з іншого, – «орієнтальні орієнтири» (варіантність, змінність, рух паралельними структурами, модальність, тембромелодичний розвиток, напівтонове глісандування). Таким чином, відповідно до цієї концепції північні кордони «орієнтального світу» досягають Скандинавії.

Щоб якимось чином розібратися в термінологічному «тумані», О. Герштейн розробляє поняття «Східний міф», під яким вона розуміє «особливий художній феномен, народжений однією культурою в результаті її взаємодії з іншого далекою (або такою, котра сприймається як далека), і представляє собою образ, що виникає у свідомості художника, в його індивідуально-неповторному баченні і втілюваний відповідно до нього» [2]. Орієнтальний міф виникає «на перетині двох векторів: європейської свідомості (загальної або індивідуальної) і персонального «обличчя» – образу запозиченої культури» [2]. Таким чином, кожен художній напрям народжує свій «орієнтальний міф».

Судячи з наведеного визначення, «орієнтальний міф» як «породження європейської культури» є одним з різновидів «ментальної карти», тому що йому притаманні: колективне ментальне конструювання уявної «чужої» території; абстрактність, умовність і історична мінливість ключового образу-моделі; прийняття (за замовчуванням) ментальної конвенції щодо меж модельованої території, без урахування реальних географічних координат.

Аналізуючи історію французької музики, О. Герштейн звертає увагу на те, що всі «хвилі» французького екзотизму («екзотична», «магрибська», «далекосхідна») мають власну історію, темп розвитку, стилістичні відмінності, свій орієнтальний міф. У той же час, всі вони мають ряд загальних ознак, за якими дослідник відносить все течії в цілому до екзотизму. За визначенням О. Герштейн, «Екзотизм є результатом взаємодії з художніми культурами неєвропейських країн (схі-

дних і несхідних) і виражається у запозиченні елементів їх художньої мови, форм і принципів розвитку на всіх рівнях. *Орієнталізмом* (виділено мною. – О.Т.) ми продовжуємо традиційно іменувати другий етап екзотизму, його магрибську гілку» [2]. У ХХ ст., на думку дослідниці, «орієнтальний міф переростає географічні рамки Сходу і стає образом неєвропейської культури взагалі, усвідомлюваної Європою як якась протилежна їй система координат, «світоглядна матриця», здатна наділити її новими, не властивими спочатку, якостями й реалізувати ще не розкриті здібності»[2]. Оперуючи поняттями, запропонованими О. Герштейн по відношенню до французької музики, спробуємо екстраполювати їх на більш широку «територію». Після загальних міркувань перейдемо до спостереження над тим, як змінювалися обриси музичної ментальної карти в свідомості європейців протягом ХVIII – першої половини ХІХ ст. Розташувавши твори екзотичної тематики в хронологічному порядку, виявимо, які чинники і тенденції ініціювали їх створення: історичні події? культурний контекст? «хвилі» модних тем? В епоху Відродження, коли ще не існувало власне поняття «нація», на «ментальній карті» західноєвропейської музики не було меж. Музичні горизонти Ренесансу обмежували територію «серця Європи» з Англією на півночі, Австро-Німеччиною на північному заході, Італією – на півдні, Іспанією – на південному заході. Своєрідною моделлю ренесансної Європи став в музиці жанр старовинної сюїти, з чергуванням обов'язкових танців: німецького (Алеманда, від фр. Allemand – німець, німецький), французького (Куранта), іспанського (Сарабанда), англійського (Жига). Незважаючи на «географічні назви», до яких зрідка вдавалися композитори, щодо цього періоду в історії музики, як вважають багато музикознавці (Т. Чередниченко), ще передчасно говорити про орієнталізм в повному розумінні цього слова. Ми все ж схильні, слідом за О. Герштейн, стверджувати про зміну у ХVIII ст. у музичному мистецтві кордонів ментальної карти і про формування першого етапу музичного екзотизму.

Саме в цей період у цілісному культурному просторі Європи з'явився «чужорідний дисонанс» – іспано-турецький екзотичний колорит (опера «Кара Мустафа» Й. В. Франка – 1682), для створення якого композитори вдавалися до комплексу *спеціальних* прийомів.

У просвітницькій літературі сформувалися дві тенденції в підході до екзотичної тематики. Іронічна тенденція (Монтеск'є, Вольтер), яка критикує чужі звичаї, в музиці втілювалася в опері-буф (Гретрі, Паїзієлло), де вона виражалася «навмисним варварством» і «забавним примітивізмом» (О. Герштейн). Основним об'єктом сатири були «оперні турки», що стало своєрідною «іронічною відповіддю» на серію турецьких воєн з початку ХVI ст. по кінець ХVIII ст. Ідеї Ж.-Ж. Руссо про «Європу, зіпсовану цивілізацією», стали основою концепції для опери-балету «Галантні Індії» Ж.-Ф. Рамо (1735) – екзотичної фантазії в дусі галантних манер двору Людовика XV, в якій турки, перуанські індіанці, перси, американські дикуни рухаються у витончених реверансах під звуки ригодону і гавоту.

Великий вплив на формування «колористичного портрета» музичного Сходу справила яничарська музика, з якою європейці познайомилися на рубежі ХVII-ХVIII ст. Специфічне поєднання інструментальних тембрів яничарського оркестру «Мехтер» знайшло відображення в характерному європейському орієнтальному комплексі тембрів (великий барабан, тарілки і трикутник): Гретрі («Марш циган» з опери «Таємна магія», 1778), Глюк («Іфігенія в Тавриді», 1779, «Пілігрими з Ме-

ки», 1779), Моцарт «Викрадення із сералю», 1782). Стиль «alla turca», з імітацією барабана і ритмічним *ostinato*, поширився і на інструментальну музику (Моцарт «Турецький марш»; Гайдн «Військова симфонія», 1794; Бетховен «Марш до п'єси Коцебу «Афінські руїни»»). Мода на яничарську музику прокотилася по Європі: у Франції на початку XIX ст. вона отримала назву «тюркері» і багато в чому визначила специфіку екзотичного компонента в жанрі Великої французької опери. Відлуння «турецької теми» можна виявити в австрійському зінгшпілі (К.-М. Вебер «Абу Гассан», 1811) і навіть в опері Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм», 1863. Таким чином, перший етап музичного екзотизму відрізняється умовністю в зображенні «іншого світу» і домінуванням ігрового начала.

Іншими принципами керувався Л. ван Бетховен при зверненні до інонаціональних тем. Так, «Російські квартети» (ор. 59, 1807), присвячені меценату композитора А. К. Розумовському, – данина вдячності та подяки. Увертюра «Егмонт» (1810) демонструє підхід до екзотичної іспанської теми в несподіваному ракурсі – у руслі «чорної легенди». Це – один з перших в історії музики прикладів створення «образу ворога». В якості моделі фігурує жанр сарабанди як стереотип Іспанії, в якому посилені окремі деталі семантичного комплексу («смерть танцює сарабанду»). Лінія «інквізиторської Іспанії» розвинена в операх Д. Обера («Німа з Портічі»), Дж. Верді («Дон Карлос», «Сила долі»). У музикознавчій літературі поширена думка про виняткову роль Росії і Франції в розвитку музичного екзотизму. Не применшуючи досягнень російських і французьких композиторів, хотілося б внести деякі корективи у створений стереотип: уже «географія» творів німця К.-М. Вебера охоплює умовний музичний простір з Китаєм на сході («Китайська увертюра»), Іспанією на заході («Преціоза»), Іраком і Тунісом на півдні («Оберон»). Друга третина (починаючи з 1840-х р.) XIX століття в музиці Західної Європи репрезентує другий («орієнтальний») етап екзотизму. Саме цей період пов'язаний з формуванням національних шкіл у Росії, Польщі, Угорщині, Чехії, Норвегії, Фінляндії та ін. країнах, що закономірно зумовило зростання композиторського інтересу до національного фольклору і пошуку прийомів його втілення у музиці. Період кристалізації національних шкіл пов'язаний з осмисленням їх власної самотності шляхом зіставлення з «іншим» звуковим простором у контексті ідеї романтичного двоєсвіту.

Тема подорожей стає надзвичайно популярною в цей час. У 1835 р. Р. Вагнер пише Увертюру до незакінченої опери «Христофор Колумб». «Орієнтальність» тут не проявлена, акцент композитора зосереджений на ідеї «героїки», «подвигу». Наповнена покличами, увертюра стає однією з перших сторінок у галереї вагнерівських Героїв. У тому ж році Ф. Ліст починає роботу над першим зошитом «Років мандрів». Розробляючи ідею синтезу мистецтв, угорський композитор створює узагальнено-асоціативні образи країн-моделей, теж практично не вдаючись до фольклорних цитат. Але вже в 1840 р. він звертається до угорського фольклору, втілюючи його специфічні нюанси в блискучих «Угорських рапсодіях». Численні транскрипції Ф. Ліста, що цитують «чужу музику», як вважає Т. Чередниченко, – «данина егоцентричному типу творчості», притаманна романтикам. Ця традиція отримала розвиток в «Іспанській рапсодії» Ф. Ліста (1863), «Ісламеї» М. Балакірєва (1869) та ін. шедеврах фортепіанної віртуозної майстерності. На по-

чатку XIX ст., внаслідок Єгипетського походу Наполеона (1798–1801), увага французьких художників зосередилася на території Північної Африки та Близького Сходу. Нові враження, отримані під час подорожей літераторів і композиторів, привели до ідеї оновлення художньої мови шляхом західноєвропейського «освоєння» справжніх етнографічних багатств країн Магрибу (другий етап екзотизму – О. Герштейн). У цей період зароджуються іспанська, африканська, американська і далекосхідна гілки музичного екзотизму. «Мода на Схід» швидко поширюється в Європі. Одними з перших творів стали «Східні мелодії» для фортепіано (1835), «Пустелі» (1844) Ф. Давида, пісні з циклу «Мірти» Р. Шумана по «Західно-східному дивану» Й. В. Гете (ор. 29, 1840), ораторія Р. Шумана «Рай і Пері» (ор. 50, 1841–1843), за сюжетом якої міфічна Пері «подорожує» по музичних просторах Індії, Єгипту та Сирії, «Руслан і Людмила» М. Глінки (1842). В епоху романтизму в музику міцно входить іспанська тема як образ, «почутий» композиторами інших національностей (Польща, Німеччина, Росія, Франція, Італія). Іспанія – «країна цивілізованої екзотики», – будучи пов'язаною з Європою релігією, мовою, державним устроєм, увібрала в себе також риси східних і південних культур (Індія, Африка), органічно вписавшись в модель романтичного двоєсвіту як образ «чужого чудесного світу». У 40-і роки кристалізується феномен «російської Іспанії». «Іспанська тема» закріпилася в російській культурі в романтичному (іноді у фантастичному) вигляді, що відповідало «жовтій легенді» про цю країну. Стійкий інтерес до Іспанії простежується також у творчості французьких композиторів. Таким чином, з урахуванням постійно функціонуючого зв'язку Франція – Росія, виникає «іспанський трикутник»: Іспанія – Франція – Росія. Орієнтальними атрибутами наповнені «Східні картини» (1848) та «іспанські цикли» (1849) Р. Шумана. Необхідно відзначити, що вже в цих творах *німецького* композитора намічається «фламенковий комплекс» – модель «іспанського звучання» в уявленнях європейців.

Висновки. Таким чином, в історичній динаміці розвитку європейської музики простір «ментальної карти» виявляє тенденції «горизонту, що віддаляється», «промальовування деталей» від контуру (умовно екзотичні прийоми) до заповнення (етнографічний етап, стильова асиміляція). Інтерес до інонаціональної тематики стимулюється історико-політичними та культурними подіями, прагненням висловити в музиці враження від подорожей, пошуком національної ідентичності шляхом зіставлення з «чужою» культурою, потребою в оновленні засобів музичної мови, модою, окремими випадками (замовлення, посвята, подарунок).

Література

1. Власюк О. А. Россия как «пограничье» в представлениях русских историков второй половины XIX в. / О. Власюк / <http://www.newlocalhistory.com/node/158>
2. Герштейн Э. Г. Французский музыкальный экзотизм конца XIX–XX веков: к проблеме взаимодействия культур Востока и Запада: Автореф. дисс. ... канд. искусств / Э. Г. Герштейн. – М., 1995. – 24 с.
3. Иваницкий В. О возможном родстве финского и японского языков / В. Иваницкий // XV конференция по изучению истории, экономики, литературы языка Скандинавских стран и Финляндии : тез. докл. – М., 2004. – С. 457–459.

4. *Лихачев Д. С.* Культура как целостная среда / Д. С. Лихачев // Об интеллигенции: сб. ст. – СПб., 1997. – С. 426 – 444.
5. *Некрасова Г. А.* Образ Испании в русской музыке (XIX век) // Пограничные культуры между Востоком и Западом: Россия и Испания: Сб. ст. / Отв. ред. В. Е. Багно / Г. А. Некрасова. – СПб, 2001. – С. 227–251.
6. *Нилова В. И.* Репрезентация Востока в музыке Я. Сибелиуса / В. И. Нилова // Современные аспекты художественного синтеза в музыкальном искусстве : сб. ст. / Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова; ред.-сост. А. Я. Селицкий. – Ростов н/Д : РГК им. С. В. Рахманинова, 2009. – С. 311–321.
7. *Садуова А. Т.* Импрессионизм в русской музыке рубежа XIX–XX веков: истоки, тенденции, стилевые особенности: Автореф. дисс. ... канд. искусств. / А. Садуова. – Магнитогорск, 2011. – 27 с.
8. *Чередниченко Т.* Русская музыка и геополитика // Т. Чередниченко // Новый мир, 1995. – № 6 // http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1995/6/cheredn.html
9. *Шенк Ф. Б.* Ментальные карты: конструирование географического пространства в Европе от эпохи Просвещения до наших дней / Ф. Шенк // <http://www.nlo.magazine.ru/philosoph/inostr/inostr31.htm>
10. *Юдкин И.* Проблема «Восток – Запад» в исследовании музыкальной культуры: попытка определения / И. Юдкин // Проблемы музыкальной культуры : Сб. ст. / Сост. Юдкин И. Н. – Вып. 2. – К. : Муз. Україна, 1989. – С. 40–51.

References

1. *Vlasiuk O. A.* Rossiya kak «pogranichye» v predstavleniyakh russkikh istorikov vtoroy poloviny 19 v. / O. Vlasiuk / <http://www.newlocalhistory.com/node/158>
2. *Gershtein E. G.* Francuzskiy muzykalnyy ekzotizm konca 19-20 vekov: k probleme vzaimodeystviya kultur Vostoka i Zapada: Avtoref. diss. ... kand. iskusstv / E. G. Gershtein. – M., 1995. – 24 p.
3. *Ivanitsky V.* O vozmozhnom rodстве finskogo i yaponskogo yazykov / V. Ivanitsky // XV konferenciya po izucheniyu istorii, ekonomiki, literatury, yazyka Skandinavskih stran i Finlyandii : tez. dokl. – M., 2004. – P. 457–459.
4. *Likhachev D. S.* Kultura kak tselostnaya sreda / D. S. Likhachev // Ob intelligentsii: sb. st. – СПб., 1997. – P. 426 – 444.
5. *Nekrasova G. A.* Obraz Ispanii v russkoj muzyke (19 vek) // Pogranichnye kultury mezhdru Vostokom i Zapadom: Rossija i Ispanija: Sb. st. / Otв. red. V. E. Bagno / G. A. Nekrasova. – СПб, 2001. – P. 227–251.
6. *Nilova V. I.* Reprezentacija Vostoka v muzyke Ya. Sibeliusa / V. I. Nilova // Sovremennye aspekty hudozhestvennogo sinteza v muzykalnom iskusstve : sb. st. / Rostovskaja gosudarstvennaja konservatorija im. S. V. Rahmaninova; red.-sost. A. Ja. Selickij. – Rostov n/D : RGK im. S. V. Rahmaninova, 2009. – P. 311–321.
7. *Saduova A. T.* Impressionizm v russkoj muzyke rubezha 19–20 vekov: istoki, tendencii, stilevye osobennosti: Avtoref. diss. ... kand. iskusstv. / A. Saduova. – Magnitogorsk, 2011. – 27 p.
8. *Cherednichenko T.* Russkaja muzyka i geopolitika // T. Cherednichenko // Novyj mir, 1995. – № 6 // http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1995/6/cheredn.html
9. *Shenk F. B.* Mentalnye karty: konstruirovaniye geograficheskogo prostranstva v Evrope ot jepohi Prosveshhenija do nashih dnei / F. Shenk // <http://www.nlo.magazine.ru/philosoph/inostr/inostr31.htm>
10. *Judkin I.* Problema «Vostok – Zapad» v issledovanii muzykal'noj kul'tury: popytka opredelenija / I. Judkin // Problemy muzykal'noj kul'tury : Sb. st. / Sost. Judkin I. N. – Vyp. 2. – K. : Muz. Ukraїna, 1989. – P. 40–51.