

Секция «Искусствоведение»

К проблеме реконструкции генезиса оперы

Аблясова Н.В.

Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского

Жанр оперы постоянно находится в сфере внимания исследователей, однако некоторые аспекты до сих пор остаются не вполне ясными. В отечественном музыковедении принято оценивать первые опыты композиторов Флорентийской камераты как неудавшуюся попытку возрождения античной трагедии и, соответственно, античной монодии [4], [5], [6]. Утверждение, что возрождалась именно античная трагедия и древняя манера пения, на наш взгляд, излишне прямолинейно и не соответствует действительным намерениям авторов первых музыкальных драм. Попытки же обнаружить в первых операх "сочетание высокого этического пафоса с суровой объективностью, гражданственные мотивы, идеи рока, психологические противоречия" [5], свойственные трагедиям Софокла или Еврипида нельзя, на наш взгляд, оценивать однозначно. Это проблема, которая требует дополнительного рассмотрения.

Цель нашего сообщения - выявление эстетического идеала флорентийских композиторов и изучение влияния идейно-художественной ситуации на его формирование.

Возникновение многочисленных упоминаний о попытках возрождения античного музыкального искусства композиторами Камераты объясняется следующим: увлеченность членов кружка Барди античностью проявлялась в стремлении выработать новые эстетические требования, создать "новый стиль", ориентируясь на искусство древних. Анализ сохранившихся документов - материалов трактатов В. Галилеи и Д. Барди, предисловий к нотным изданиям Я. Пери и Дж. Каччини подтверждает, что усилия реформаторов были направлены не на возрождение "манеры" древних, а на такое обновление современной музыки, благодаря которому будет достигнуто гармоничное единство поэзии и музыки, оказывающее глубокое воздействие на слушателей. О стремлении "к тому, чтобы музыка проникала в сердца слушателей и производила там те поразительные эффекты, которыми восторгаются (древние) писатели..." говорил Дж. Каччини; "... я отказался от всех других видов пения, и принялся искать такой способ, который наилучшим образом соответствовал бы тексту произведения..." - писал в предисловии к "Эвридике" Я. Пери [6]. При этом флорентийские композиторы были убеждены в достоинствах своей музыки: "Я не смог бы утверждать с уверенностью, что это был будто бы стиль пения греков и римлян, - пишет Пери, - но я верю, что наша манера может быть лишь такой, которая соответствует особенностям выражения нашего языка" [2]. Откуда же возникло и стало общепринятым мнение о возрождении флорентийскими композиторами античной монодии?

Упоминание о том, что авторы первых музыкальных драм намеревались возродить музыку древних, именно в такой прямолинейной формулировке, можно обнаружить в трактате Д. Дони "О сценической музыке", написанном в 1635-1639 гг., уже после смерти главных участников Камераты, а изданном только в 1763 году [6]. Все последующие исследователи оперы принимают это утверждение как бессспорное и, соответственно, музыкальные опыты флорентийцев воспринимают как попытку своего рода реставрации античности.

Тщательной проверки потребовало и другое, уже ставшее привычным в истории музыки мнение об искренней уверенности композиторов-реформаторов в том, что они возрождали античную трагедию, но "трагедийные концепции античности" оказались им "не по плечу" [4],[5].

Изучение идейно-художественного контекста эпохи, а также произведенный анализ литературной ситуации второй половины XVI века показали, что в силу объективно сложившихся обстоятельств античная трагедия не могла стать жанровой основой первых музыкальных драм. Во-первых, трагедия в ее классическом виде не занимала значительного места на итальянской сцене, за исключением произведений Сенеки, предназначенных для чтения, содержание которых было созвучно времени; во-вторых, трагедии итальянских драматургов этого периода - Дж. Трессино, Дж. Руччелла, М. Банделло, Дж. Чинтио и др. не могли привлекать внимание поэтов и музыкантов в связи с усугублением в них устрашающего, "кровавого" начала, что противоречило как эстетическим, так и человеческим нормам. Единственным жанром, обладающим "почти трагической серьезностью" и изображающим "благородные чувства", как указывает историк театра конца XVI века А. Инженьеры, была пастораль, точнее пастушеская трагикомедия.[7]. Этот жанр, как никакой иной, давал авторам первых *dramma per musica* возможность реализовать идею синтеза поэзии и музыки с драматическим действием, обладающего значительными выразительными возможностями и максимально воздействующего на слушателей. В ходе исследования было также установлено, что пастушеская трагикомедия, привлекала композиторов возможностью передать тонкие нежные чувства, любовные переживания человека, поскольку понимание любви, как высшей ценности жизни, сложившееся в эпоху Возрождения, оставалось таким и в период создания первых опер. Очевидно, поэтому из огромного количества античных мифов избраны два - о Дафне и Орфее, где кроме любовной тематики затрагивается еще и тема искусства. Суровая критика и явная недооценка этого жанра, равно как и удивление по поводу выбора столь легковесных и несерьезных произведений в качестве первых оперных либретто, на наш взгляд, необоснованны.[4],[5],[7].

Таким образом, результаты проведенного исследования позволяют заключить, что принятое в музыковедении мнение о попытках возрождения античной трагедии и древней манеры пения флорентийскими композиторами не является единственным и требует существенного дополнения.

1. Античная музыкальная эстетика. ГМИ, 1960.
2. Золтаи Д. Этос и аффект. М., 1977.
3. История зарубежной литературы. Средние века и Возрождение. М., 1987.
4. Конен В. Клаудио Монтеверди. М., 1971.
5. Ливанова Т.Н. Западно-европейская музыка XVII-XVIII веков в ряду искусств. М., 1977.
6. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII-XVIII веков. М., 1971.
7. Роллан Р. Музыкально-историческое наследие. Т.1. М., 1986.

УДК 781.5

Опера «Степь» А. Эйхенвальда (к истории татарской музыки)

Зарипова М.А.

Казанский государственный педагогический университет

В истории татарской музыки остается еще немало белых пятен. В их числе история написания и постановки одной из первых татарских опер – оперы «Степь» А.А. Эйхенвальда, созданной на основе подлинных образцов музыкально-поэтического творчества татарского народа. Целью нашего исследования является изучение данного вопроса на основе многочисленных материалов из архива А. Эйхенвальда, хранящегося в Государственном центральном музее музыкальной культуры имени М.И. Глинки в Москве (ф. 159). Большая часть этих документов никогда не поднималась из архива. В процессе работы нами также широко были использованы малоизвестные материалы, опубликованные в периодической печати 30-х гг. XX века.

Как следует из архивных источников, к сочинению оперы «Степь» Эйхенвальд приступил в конце 20-х гг. XX века. Ее созданию предшествовала многолетняя кропотливая работа композитора над записью, изучением, обработкой песенного творчества татар и башкир.

В основу либретто оперы «Степь» легла народная легенда о белой лошади и народном певце Кериме, записанная Эйхенвальдом во время одной из этнографических поездок в селе Дюртюли бывшей Уфимской губернии. Либретто было написано А.С. Кочетковым. Музыкальным материалом для оперы послужили татарские и башкирские народные песни и плясовые мелодии, записанные А. Эйхенвальдом на территории Татарстана и Башкортостана. На окончательную отделку «Степи» композитору потребовалось несколько лет. Закончена она была в 1930 г.

В 1931 г. А. Эйхенвальд был приглашен в Самаре на качество дирижера в создаваемый в городе Самара оперный театр. Узнав о существовании оперы «Степь», Самарская Краевая опера предложила А. Эйхенвальду ее постановку. Предварительно опера подверглась всестороннему изучению и переработке, после чего было решено включить ее в репертуар театра. Благодаря дружному и умелому труду коллектива работа над спектаклем была закончена всего за несколько месяцев.

Премьера «Степи» состоялась в Самаре на сцене Средне-Волжского Краевого государственного оперного театра 17 ноября 1931 г. Постановка была осуществлена режиссером С.А. Малявиным. Дирижировал автор. Премьера прошла с большим успехом, о чем свидетельствуют многочисленные отзывы [1; 2].

В июне 1932 г. «Степь» была поставлена труппой Самарского оперного театра в летнем городском театре г. Пензы, в августе того же года – на сцене Государственного Большого театра г. Казани.

Постановка в Казани встретила горячую поддержку татарской интеллигенции. За несколько дней до спектакля состоялся общественный просмотр генеральной репетиции оперы с приглашением татарских писателей, журналистов и т.д. По просьбе А. Эйхенвальда и С. Малявина представителями татарской общественности была оказана помощь в устранении недочетов постановки, произведены необходимые изменения и дополнения (главным образом, этнографического характера). Для большей точности в воспроизведении танцев и движений был привлечен татарский балетмейстер. «Степь» была показана в Казани несколько раз.

Дальнейшая судьба оперы оказалась менее удачливой. В 1936 г. велись разговоры о включении ее в репертуар будущего Татарского оперного театра (как известно, театр был открыт в г. Казани в 1939 г.). Однако в силу ряда субъективных причин «Степь» так и не была поставлена на его сцене. Вопреки высказанным многочисленным пожеланиям не были изданы партитура и клавишная опера.

Опера «Степь» А. Эйхенвальда явилась одним из первых опытов сочинения крупного музыкально-драматического произведения на материале татарского фольклора. Она получила положительные отзывы многих авторитетных русских композиторов (Р. Глиэра [3], М. Ипполитова-Иванова [4], Ю. Шапорина [5] и др.) и в свое время сыграла важную роль в ознакомлении широкой общественности с музыкальным творчеством татарского народа. Однако многие годы в силу ряда причин опера была подвергнута забвению. Результаты проведенного нами исследования позволяют осветить ее судьбу, определить ее истинное место и роль в истории музыкальной культуры татарского народа. Собранный и систематизированный в работе материал может быть использован для дальнейших исследований в области татарской музыки, разработки курсов истории музыкальной культуры Татарстана, а также для изучения вопросов взаимодействия и взаимообогащения национальных культур.

1. «Степь» прошла с успехом // Рабочая Самара, 1931, 18 ноября.
2. «Симфония оперных просторов («Степь» Эйхенвальда в Госоперном)» // Рабочая Самара, 1931, 26 ноября.
3. Глиэр Р.М. Отзыв об опере «Степь» А.А. Эйхенвальда. Москва, 1932 год, 4 апр. // ГЦММК им. М.И. Глинки, ф. 159, инв. № 956, 1 л.
4. Ипполитов-Иванов М.М. Отзыв об опере «Степь» А.А. Эйхенвальд. Москва, 1932, 3 апр. // ГЦММК им. М.И. Глинки, ф. 159, инв. № 961, 1 л.
5. Шапорин Ю.А. Отзыв об опере «Степь» А.А. Эйхенвальда. Москва, 1933, май // ГЦММК им. М.И. Глинки, ф. 159, инв. № 972, 1 л.

Роль Московского университета в становлении профессионального театра в Москве

Кириллова О. М.

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

Целью данной работы является выявление значимости Московского Университета в развитии театральной жизни и становлении профессионального театра в Москве. Исследование включает в себя некоторые факты, ранее не полно освещенные в научной литературе.

1. Вопрос об открытии театра при Московском Университете в 1756г. является дискуссионным. Однако, изучение таких источников, как труд Максимовича «Об участии Московского Университета в просвещении России», «Воспоминания Ф. Лубяновского», сочинение Шевырева «История Московского Университета 1755-1855» и первые издания университетской газеты «Московские ведомости», дает нам основание утверждать, что театр действительно существовал. Существенным является вопрос о статусе этого театра. Анализ источниковой базы позволяет с достаточной уверенностью говорить о его любительском характере.

2. Дальнейшее развитие университетского театра связано с созданием в 1757г. при Университете двух гимназий, разночинной и дворянской, где профессором Мелиссино при содействии Директора Университета М. Хераскова были организованы «классы художеств», предполагавшие специальную подготовку актеров и музыкантов.

3. Следующим значительным этапом в развитии русского профессионального театра в Москве является деятельность итальянского опериста Локателли, заключившего с Московским Университетом договор о предоставлении сцены Оперного дома для выступлений университетских актеров-любителей. С этого момента театр Локателли

переходит в подчинение Директора Университета, Михаила Матвеевича Хераскова, и получает название «Российского театра».

4. Деятельность московского театра привлекает внимание императрицы Елизаветы Петровны, о чем свидетельствуют документальные данные, нашедшие свое отражение в работе Дризена «Материалы к истории русского театра». Изучение этих данных позволяет нам говорить о переводе актеров из Москвы в Штат Придворной Петербургской труппы в 1761г.

5. Процесс становления профессионального театра в Москве в этот период значительно ослабевает. Однако, развитие традиций подготовки университетских студентов, владеющих искусством пения, акции и декламации, позволяет театру Университета существовать в виде домашних представлений у Хераскова. Сведения об этих представлениях мы можем почерпнуть в трудах профессоров Московского Университета, С. Шевырева и П. Страхова.

6. Накопленный в процессе развития профессионального театра опыт, а также потребности публики, делают необходимым дальнейшее развитие дела, начатого в стенах Московского Университета. За организацию профессиональной труппы в Москве берется полковник Н. Титов. Исполнителей он набирает частью из воспитанников «классов художеств», частью из бывших актеров Российского театра.

7. В период с 1769 по 1780г. руководство профессиональным театром переходит от одного антрепренера к другому, пока не оказывается в ведении Медокса, который строит в Москве Петровский театр, где и дает представления до 1789г. После пожара 1806 г., уничтожившего здание Петровского театра, театральное дело, достигшее к тому времени высокого профессионального уровня, переходит в ведение Дирекции, управляющей придворными театрами.

Таким образом, можно утверждать, что становление постоянно действующего профессионального театра в Москве напрямую связано с Московским Университетом, взявшим на себя линию развития сценического искусства в начальный период его формирования.

Жанровая панорама русской духовной музыки последней четверти XX века

Ковалев А. Б.

Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского

XX век и его острые противоречия во многих аспектах жизни и существования человека, отчетливо проявившиеся в истории России, видимо, еще очень долгое время будут предметом неоднозначных оценок тех или иных явлений, событий. Грандиозные свершения в области индустрии, науки и техники, значительные достижения в области образования, культуры, социальной сферы, с одной стороны, и экологические катастрофы, мировые войны, период богоборчества, с другой – все это представляет собой довольно сложный контекст развития музыкального искусства советского периода, а также начавшегося примерно в середине 70-х годов процесса возрождения православной культуры.

Истоки русской духовной музыки последней четверти XX века нам представляются в следующем:

- в доминировании религиозно-философской темы в творчестве русских композиторов второй половины XIX–начала XX веков (например, в кантатах С. И. Танеева «Иоанн Дамаскин», «По прочтении псалма»);

- в традициях Нового направления в русской духовной музыке рубежа XIX–XX веков (С. В. Рахманинов, А. Т. Гречанинов, А. Д. Кастальский и др.) в плане синтеза древних богослужебных форм с художественными формами профессионального музыкального искусства;

- в проявлении элементов сакрального в рамках светских жанров и форм музыкального искусства СССР 40-60-х гг. (Н. Я. Мясковский – 26-я симфония; Т. Н. Хренников – опера «Фрол Скобеев»; Г. В. Свиридов – «Поэма памяти Сергея Есенина», кантата для хора и оркестра на стихи С. Есенина «Светлый гость», три хора из музыки к трагедии А. К. Толстого «Царь Феодор Иоаннович» и др.);

Легализация различных сфер деятельности церкви – богослужения, катехизации и образования, миссионерского движения, книгопечатания, научно-исследовательской работы всколыхнула мощную волну интереса к русской православной культуре со стороны самых широких слоев населения – композиторов, исполнителей, слушателей, преподавателей, ученых и др.

Сегодня перед нами открывается обширная жанровая панорама музыкальных произведений библейско-христианской тематики последней четверти XX века. Принцип их жанровой классификации включает в себя несколько важных аспектов:

1. Состав исполнителей:

- инструментальная музыка (Г. Уствольская – третья симфония «Иисусе Мессия, спаси нас» для духовых, ударных, контрабаса, тчета и фортепиано);

- инструментально-хоровая музыка (С. Губайдулина – «Аллилуия» для хора, оркестра, органа, солиста);

- музыка для хора a cappella (Г. В. Свиридов - хоровые циклы «Неизреченное чудо», «Песнопения и молитвы»);

2. Использование текстов:

- Священного Писания (В. Мартынов «Апокалипсис»);

- отдельных праздников годового церковного круга (Р. Щедрин - «Запечатленный ангел», хоровая музыка по Н. Лескову);

- различных богослужений (Н. Каретников: «С нами Бог» - песнопение Великого Повечерия);

- небогослужебных текстов (В. Рубин: «Звезда Рождества» - концерт для хора, сопрано, арфы, флейты на стихи Б. Пастернака).

3. Жанровая ориентация произведений с богослужебным текстом:

- исполнение за богослужением (Обиход Троице-Сергиевой Лавры, составитель и автор обработок – архимандрит Матфей (Мормыль);

- концертное исполнение (Н. Сидельников - Литургия св. Иоанна Златоуста).

4. Формообразование:

- богослужебные формы (Г. Дмитриев – «Всенощная», В. Успенский – «Молебен на исход души»);

- формы светской музыки (Ю. Буцко – кантата № 6 «Литургическое песнопение» для хора и оркестра).

Особую проблему составляет жанровая ориентация духовно-музыкальных сочинений на богослужебный текст. Примером яркого проявления концертности в канонической богослужебной форме является Литургия св. Иоанна Златоуста (литургический концерт) Н. Н. Сидельникова.

Создание и исполнение произведений библейско-христианской тематики является особенно актуальным в настоящее время, характеризующееся одновременно и утратой духовно-нравственных ориентиров в жизни общества, и началом постепенного длительного процесса возрождения православной культуры в современной России.

УДК 721 (470.5) (045)

Художественное чугунное литье Холуницкого горного округа Вятской губернии XIX – нач. XX вв.

Куручкин М. В.

Удмуртский государственный университет

В первой трети XIX в. происходит бурный рост каменного гражданского строительства, обусловленный широкими государственными мероприятиями по регулярной перепланировке и застройке городов Вятской губернии. В Вятке ядром новой планировки сделана прямоугольная площадь, с северной, осенью 1838 г., замкнула ограда Александровского сада. Первый в губернии садово-парковый архитектурный ансамбль спроектировал талантливый российский архитектор Александр Лаврентьевич Витберг, находившийся в Вятской ссылке в 1835-1839 гг.

В 1839-1864 гг. в южной части Вятки по проекту А.Л. Витберга возводится Александро-Невский собор. В 1890-х гг. гигантских размеров здание, поставленное на широком свободном пространстве, в перспективе Семеновской и Казанской улиц, было обнесено чугунной оградой по эскизам и чертежам губернского архитектора-художника Ивана Апполоновича Чарушина. Трое ворот ограды расположены напротив северного, южного и западного входов в храм, а четвертые – по центральной оси алтаря. По характеру они аналогичны убранству собора.

Значительное развитие художественное чугунное литье получило в конце XIX в. – в период владения Холуницкими заводами Поклевскими-Козелл. Располагая большими доходами, они произвели полную реконструкцию предприятий.

Жилая архитектура вятских городов второй половины XIX – начала XX в. отражала характерные для этого периода эклектичные тенденции. В центральных кварталах городской части появился целый ряд каменных домов, выстроенных заново или переделанных из старых зданий, в наружном убранстве которых нередко использовались литые элементы – зонты, поддерживающие кронштейны или навесы с опорой на колонны.

Уникальным по цельности и, одновременно, сложности пространственной композиции, по качеству исполнения в архитектуре г. Вятки можно считать навес с балконом дома Я.Ф. Гусева (г. Киров, ул. Большевиков, 73). Подобный навес в 1880-е гг. был установлен у сестринских келий вятского Преображенского девичьего монастыря (г. Киров, Динамовский пер., 2) и особняка уржумского купца Стародубцева (г. Уржум, ул. Советская, 31).

Двускатный навес особняка Д.Микулина (г. Киров, ул. Большевиков, 95) – один из лучших в г. Вятке образцов художественного чугунного литья. Интересно сочетание широкого пролета кованого легкого ажурного фронтона и фриз с «пузатыми» массивными опорами. Навес дома управляющего Холуницкими заводами – выдающийся для Вятского региона конца XIX в. памятник. Его торжественная и парадная композиция выполнена в духе классицизма, литой декор – в стиле барокко.

Особое место в продукции художественного чугунного литья Холуницких заводов занимали чугунные плиты и литые разборные лестничные марши. В декорировании плит, отлитых на Холуницких заводах, преобладает два направления: стиль классицизм и эклектика, причем последнее из них превалирует.

Большую группу памятников художественного чугунного литья Холуницких заводов образуют лестничные марши, преимущественно интерьерные, лишь в редких случаях используемые в качестве лестниц, крылец. Лестницы и плиты схожи с аналогами продукции венского модельера и скульптора Леонарда Поша, выпускаемыми Королевским литейным заводом на реке Пане в г. Берлине. Очевидно, модели и литейные формы были приобретены Поклевскими – Козелл во время аукционов имущества предприятия 1848 – 1873 гг. и перевезены вначале на Урал, затем на Холуницкие заводы.

Холуницкие заводы на рубеже 19 – 20 вв. стали ведущими по выпуску художественного чугунного литья на Урале, после Каслинского и Кузинского заводов.

Византийский рождественский канон в русской традиции

Маслова В.А.

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

Рождество Христово является отправной точкой формального летоисчисления, символическим началом Новой эры.

Среди двенадцатых (главных) праздников Православной церкви следующий по значению после Пасхи – праздник Рождества Христова, церковная служба которого занимает такое же место в ряду православных праздников, как и само событие в христианском миропонимании, а религиозные обрядовые действия служат к тому, чтобы воссоздать некие космического масштаба процессы. Обрядовое Рождественское действо проходит в три этапа: предпразднство, самый праздник и поспразднство.

Рождество является в первую очередь символическим соединением старозаветного мира с новозаветным возрождением человека, «Христос на земле – возносится». Такую же функцию в православном обряде выполняет гимнографическая песенная форма – канон, повествующая о новозаветном событии в словесно-образном модуле ветхозаветных текстов. Таким образом, рождественский канон маркировано показывает связь между «новой» и «дохристианской» эрами.

Как пример ярчайшего звена рождественского канона имеет смысл рассмотреть зачин песен - Ирмос(по-гречески «связь»). Он является мелодическим образцом для последующих тропарей и связывает их с ветхозаветными песнями св. Писания. Не случайно, рождественские ирмосы начинают петь еще на 2-ю неделю малой «четыредесятницы» (Филипповский пост) – таким образом, предвосхищая праздник.

В виду значимости праздника, рождественский канон был написан двумя авторами. Автор первого канона, современник и приемный брат Иоанна Дамаскина (650-754), Косьма Маюмский(VII-VIII вв.), обильно пользуется ветхозаветным материалом, наглядно рисует внешнюю картину события. Автор второго рождественского канона Иоанн Дамаскин в поэзии выявляет больше субъективного, личного.

Всякое воспроизведение обряда должно подразумевать связь с его предыдущими и последующими исполнениями, анализ которых включает в себя исторические и региональные различия. Это еще раз подчеркивает значимость музыкальной расшифровки древнерусских знаменных песнопений посвященных Рождеству, и в частности канона Косьмы Маюмского.

Греческие авторы сочиняли также мелодию к тексту, которая (мелодия) находилась в строгом соответствии с количеством слогов, их длиной и краткостью.

При сравнении византийских ирмосов Косьмы Маюмского с их древнерусским вариантом можно заметить, что крюковая нотация, равно как и ее расшифровка отличаются от византийского оригинала, несмотря на очевидное стремление древнерусских христиан сохранить традицию.

В связи с языковыми особенностями (количество букв в алфавите, певческий характер древнерусского языка, происходящий от обилия редуцированных гласных) переводной силлабический стих несколько отличается от оригинала по количеству слогов, что служит причиной к изменению интонационного контура монодии. Перенесение византийских текстов на русскую почву привело к переосмыслению текст-музыкальной формы. Оригинал и его перевод в древнерусской музыкальной традиции написаны в первом гласе, но палеовизантийское осмогласие отличается от

знаменного. Одной из значительных проблем в расшифровке нотного текста XII-XVII вв (допометной нотации) является вариативность трактовки, связанная с недостаточно ясной в настоящий момент картиной понимания знаменного распева.

Фактически древнерусские песнопения, в т.ч. канон являют собой древнегреческие буквы, древнегреческую музыкальную нотацию, древнегреческую семантику произведения, но совершенно иной музыкальный и естественный язык. Попадая из церковной среды в народную (в качестве колядок) рождественский канон подвергается еще большим мелодическим, ритмическим и тембральным изменениям.

Творчество Мариуса Петипа: век XIX и век XX

Меловатская А.Е.

Московский государственный университет им. М.В.Ломоносова

1. Творческий путь Петипа как отражение художественных тенденций второй половины XIX века. Эволюция балетного жанра: от романтической драмы ("Жизель" А.Адама) к балету-феерии ("Спящая красавица" П.Чайковского).

2. «Кристаллизация» хореографических форм балетного спектакля. Композиция и драматургия многоактного балета, структура ансамбля и сольных номеров.

Углубления разделения сценического танца на классический, характерный (народно-бытовой). Их роль в раскрытии сюжета спектакля и характеристики персонажей. Драматургические функции классического и характерного дивертисмента. Дивертисмент как самостоятельный хореографический жанр, как основа драматургии бессюжетного балета в XX веке.

3. Работа с ведущими композиторами второй половины XIX века. Симфонические партитуры П.Чайковского и А.Глазунова, созданные на основе структурных и эстетических принципов Петипа (многоактность, строгая последовательность хореографической композиции). Сотрудничество с композиторами, произведения которых менее значительны по самостоятельной художественной ценности, но отвечали запросам хореографического искусства XIX века (Р.Дриго, Ц.Пуни, Л.Минкус). Причины «долголетия» балетов этих композиторов.

4. Значение художественных и эстетических принципов Петипа в искусстве танца XX века. Отказ хореографов начала прошлого столетия от классицистских канонов и академизма балетов Петипа. Пересмотр основ хореографического спектакля и музыкальной партитуры (творчество М.Фокина, Л.Мясина, В.Нижинского и их сотрудничество с И.Стравинским, М.Равелем и другими композиторами).

5. Творческие принципы Петипа и творчество русских хореографов второй половины XX века (Ю.Григоревич, Л.Якобсон, О.Виноградов). Новое в драматургии многоактного спектакля отказ от дивертисмента как вставного эпизода, тормозящего действие; пересмотр роли сольных номеров.

7. Стиль, язык, образность "белого" балета Петипа (картина "Тени" из "Баядерки" Л.Минкуса, второй акт из "Лебединого озера" П.Чайковского). Развитие эстетики "белого" балета в хореографии XX века. Его влияние на становление и развитие жанра бессюжетного балета (Дж.Баланчин).

8. Симфонизация хореографического текста в постановках Петипа и дальнейшее использование этого метода развития хореографической образности в постановках современных авторов. Использование лейтмотивной системы в хореографической драматургии современного балета. Изменение роли ансамблевых сцен и кордебалета.

9. Сценическая судьба балетов Петипа в XX веке. Новые редакции балетных спектаклей: перекомпоновка сцен и отдельных номеров, сокращение текста.

УДК 726.1/7 (470.51) (045)

Архитектурные ансамбли монастырей Вятской и Великопермской епархии

Пислегина А. В.

Удмуртский государственный университет

Объектом исследования обозначаем монастырь. Но монастырь не как феномен культуры, а монастырский архитектурный ансамбль как объект искусствоведческого анализа, как синтез деятельности архитекторов и градостроителей.

Представим, что существует возможность увидеть город с птичьего полета (или просто внимательно рассмотрим карту) и зададим себе несколько вопросов: во-первых, почему тот или иной монастырский комплекс формируется в определенном месте города, чем это обусловлено?; во-вторых, почему его планировка складывается именно таким образом; в каком стиле решаются сооружения и постройки – что влияет на выбор их образного содержания?. В качестве материала исследуются монастыри, расположенные на территории современных Кировской и Пермской областей, Удмуртии. И, что наиболее существенно, монастыри, находившиеся в ведении единой Вятской и Великопермской епархии. Период исследования определяется временными рамками существования епархии: с 1657 г. по 1799 г., момента разделения епархии на две самостоятельные. В этот период особенно ярко проявились региональные особенности местной культурной архитектуры, однако они продолжали сказываться и впоследствии, заметно усилившиеся во второй половине XIX в. Поэтому, те монастыри, которые продолжили свое существование до 20-30-х гг. XX века, включаются в исследование в полном объеме, со всеми поздними достройками конца XIX - начала XX в., на основе которых проследим новый всплеск своеобразных региональных черт.

Западное Приуралье не изучено в полной мере, можно говорить о том, что это некое «белое пятно» в истории архитектуры, монастырского строительства. Вятская и Великопермская епархия уникальна, её влияние и значение в формировании и развитии строительной культуры региона не исследованы. Поэтому одной из задач работы следует выделить выявление регионального своеобразия монастырей в рамках становления и формирования епархии.

Вторая задача - особая роль монастыря, его специфика. Традиционно монастыри подразделяются на такие типы, как пустынь и городской монастырь. Однако в рассматриваемом регионе, даже находясь в городе, монастырь являлся центром активной жизни, очагом формирования и распространения русской православной культуры (включая также и культуру строительную), поскольку очень весомы и значимы для местного населения были национальные культурные традиции.

Наиболее существенно показать значение монастыря как важнейшей структурной единицы в формировании города, выявить его градообразующую функцию. Бытование монастыря в городе очень интересно. Монастырь по сути своей - обособленная структура, его основная характеристика - уединение. Рассматривая и анализируя ранние планы городов, можно отметить комплекс монастыря всегда располагался «около» города: на окраине, за рекой, оврагом; для него выделялись свободная пустошь, заброшенные территории, кладбища и др. Ощущается естественная незримая граница города и монастыря. Однако город постоянно развивается, не замирает в своих границах, особенно крупный город. Поэтому такой исторический парадокс, как расположение монастыря в историческом центре города, вполне объясним. Расположенный на окраине города монастырь всегда «провоцировал» развитие города в свою сторону. На линии город-

монастырь, как со стороны города, так и монастыря, образовывались жилые слободки. Также и город влиял на монастырский ансамбль: его планировка могла меняться именно с учетом «пришедшего» города. Самый распространенный пример, когда старый комплекс нужно вписать в новые границы квартала – геометрическую сетку улиц (перестройка городов по регулярным планам). Таким образом, монастырь первичен по отношению к городу, нередко благодаря монастырю город развивается в крупный центр. Но далее в процессе этого же развития город начинает довлеть над монастырем и уже город обуславливает развитие монастыря (город становится первичен по отношению к монастырю).

Третья задача - выявить и подчеркнуть своеобразие каждого конкретного комплекса монастыря как замкнутой целостности. Особенности его формообразования, художественные закономерности формирования архитектурных сооружений стиля, планировки, выделение специфических региональных особенностей: стилистических, планировочно-структурных, композиционных приемов; а также изучение общих закономерностей в контексте развития русской архитектуры.

Материал строится на основе комплексов монастырей, возникших при городах, уже существовавших к моменту образования Вятской и Великопермской епархии: Успенский Трифонов мужской монастырь, Спасо-Преображенский девичий монастырь г. Кирова; Христорождественский женский монастырь, Крестовоздвиженский мужской монастырь г. Слободского; Троицкий (Вознесенский) мужской монастырь, Спасо-Преображенский женский монастырь г. Соликамска и др. Они оказали значительное влияние на развитие планировочной структуры городов, и вообще строительной культуры данного региона.

УДК 711.43(470.342) (045)

«Кирпичный стиль» в Вятской архитектуре

Попова Н.В.

Удмуртский государственный университет

«Кирпичный стиль», наследуя традиции русского узорочья в архитектуре, в последней трети XIX столетия становится предметом новых пластических поисков искусства. Его цель состоит в преобразовании внесетевых норм эклектики, которая обусловлена скорее социальными процессами, нежели ясным контекстом архитектурного пространства.

В архитектуре Вятки, как и во многих российских городах, в 1870-е г. появилось новое течение, не подражающее ни одному из предшествующих. Основным лозунгом нового направления стало «превращение полезного в изящное», а основным содержанием – архитектурный рационализм. Сторонники этого направления на первый план выдвигали рациональность: и здание, и каждая его часть в первую очередь должны удовлетворять своему назначению; именно назначение, а не желание архитектора, должно определять форму – она «определится сама из построения». Только таким образом «должны возникнуть формы здания, своеобразные нашему климату, нашим материалам и нашим вещественным или нравственным потребностям», - учил архитекторов и гражданских инженеров Н.В. Султанов, один из основоположников нового направления, преподаватель Строительного училища в Петербурге. Эстетические вопросы при этом сознательно почти полностью исключались. Рационалисты считали, что «при бедственной материальной обстановке большей части масс общества искусство является роскошью», необходима жесткая «экономия умственных сил» [1]. Такая позиция привела к отказу от оштукатуренных фасадов и облицовке стен специальным кирпичом, что не требовало частых ремонтов. По существу, это был не стиль, а разновидность эклектического подхода к строительству, как уже отмечалось, наиболее дешевая и экономичная. Примерно треть столетия назад в специальной литературе бытовала отрицательная оценка этого направления. В настоящее время исследователями пересмотрена идеология эклектики как архитектурного направления, и прежние негативные суждения утратили свое значение, а стиль – второсортности.

С началом массового земского строительства, новое течение появляется и в старой Вятке. Особенное распространение он получил на рубеже двух веков – в связи с постройкой железной дороги, быстрым ростом населения и промышленности. Можно говорить о популярности этого стиля, мирно соседствующего с «модерном», среди различных слоев населения города. Принимая во внимание его достаточную экономию в средствах, он стал основным стилем земских строений и даже казенных и общественных зданий. Надо помнить, что Вятка являлась губернским городом, а губернское земство всегда преследовало цель строжайшей экономии) Не менее интересна и другая особенность вятской «кирпичной» архитектуры: ее создателями и проповедниками в большинстве случаев стали инженеры, не имевшие специального архитектурного образования.

Каменные здания строились без наружной штукатурки, с применением облицовочного кирпича. Такой прием менял отношение к материалу. Вместо крупных классических деталей появилась мелкая, почти фактурная обработка поверхности, где существенную роль играл кирпичный цвет, и своеобразная орнаментальная модульность в структуре членения плоскостей и объемов сооружения. Вместо скрытия облицовочного материала под штукатуркой стеновой материал получил предельное выявление и образную, материальную полноценность.

Как уже отмечалось, земство Вятской губернии весьма охотно начало внедрять новую систему в школьном, больничном и мелком административном строительстве. Качество и долговечность зданий повысилась, возросла огнестойкость. Кирпичный стиль стал более желательным для земства в связи с общедоступностью материала и упрощением выполняемых работ, что было немаловажно при строительстве в отдаленных местах и при примитивных внешних условиях.

Кирпичный стиль стал символом практических устремлений века. «Кирпичной» архитектуре принадлежит обширная будущность», - предсказывал в седьмом номере журнала «Зодчий» за 1876 год архитектор В.П. Куроедов [2].

1. Тинский А.Г. Планировка и застройка г. Вятки в XVII-XIX вв. Киров, 1976. С.176.
2. Тинский А.Г. Главная улица. Вятка. Страницы истории. Киров, 2002. С.302.

Жест и слово в сценической практике: некоторые аспекты взаимодействия

Сафонова П.А.

Московский государственный университет им. М.В.Ломоносова

Выбор темы для анализа обусловлен:

- Важностью этих выразительных средств при определении режиссёрского стиля;
- Вниманием, уделяемым этой теме в современном театральном авангарде и в исследованиях по театральной семиотике и антропологии.

1. Жест (как и слово) имеет информационную ценность (яркий пример: язык глухонемых) Целый ряд жестов стереотипен, хотя стереотипное значение жеста в одном культурном сообществе может не иметь того же значения в другом культурном сообществе (пример: кивок головы, который в русской культуре обозначает «да» а в болгарской «нет»). Некоторые жесты говорят о чертах характера конкретного человека или сигнализируют о его психическом состоянии в определенный момент жизни. Анализ речи знаменитых ораторов показывает, что уместный жест делает речь красноречивей, красочней и позволяет акцентировать внимание аудитории на чем-то чрезвычайно важном или помочь прочесть скрытый смысл слов. Уместность жеста зависит от того, насколько оратор учитывает характеристики аудитории, перед которой он выступает, тематику выступления и другие факторы общения.

2. В силу выше сказанного, трудно недооценить важность как слова, так и жеста в сценическом пространстве. При уместном соединении слова и жеста в конкретном сценическом пространстве можно получить мощное орудие воздействия театрального текста на зрителя, завоеванию и удержанию его внимания. Для умения гармонично соединять слово и жест, необходимо знать основные разновидности жестов, их смысловое значение, наличие или отсутствие определенной зависимости между ними и определенными словами. Важно то, что слово – это инструмент вербальной коммуникации, в то время как жест – невербальной коммуникации.

3. Существуют различные определения понятия «жест». Рассматривая вопросы взаимосвязи между словом и жестом в сценическом пространстве, представляется целесообразным отталкиваться от определения этого понятия в «Словаре театра»: «Жест – телодвижение, чаще всего волевое и контролируемое актёром, совершаемое ради значения, более или менее зависимого от произносимого текста или же совершенно автономного.» В контексте рассматриваемых вопросов понятие «слово» берется не в его традиционно лингвистическом смысле, а для обозначения текстовых реплик актеров.

4. В настоящее время существует немало взаимодополняемых классификаций. На их основе можно построить более обобщенную классификацию жестов: А. Жесты- символы (заменяющие слова). Б. Иллюстративные жесты (сопутствующие высказыванию, включая оценочные жесты). В. Жесты- индикаторы эмоций и состояний (жесты скуки, радости, раздражения). Г. Жесты-адапторы. Д. Жесты-регуляторы. Е. Личностно-специфические жесты (жесты открытости/ закрытости, жесты защиты/ нападения, жесты доверчивости/ подозрительности/скрытности). Ж. Жесты социальной стратификации (жесты доминантности-подчиненности). Эта классификация отражает обобщение человеческих наблюдений за невербальным поведением людей при их взаимодействии, которое необходимо учитывать при построении сценического пространства.

5. В триаде «драматург - режиссер - актер» драматург преимущественно указывает в тексте ремарок иллюстративные жесты, жесты-индикаторы эмоций и личностно-специфические жесты, режиссер при необходимости может ориентироваться на включение в постановку спектакля гораздо большего разнообразия жестов и других средств невербальной коммуникации, актер же использует как общеизвестные жесты, так и жесты, которые по классификации относятся к эстетическим, жестам, отобранным с целью создания произведения искусства (танца, пантомимы, драмы).

6. Важно правильно прочесть функцию жеста во взаимодействии со словом в создаваемом сценическом пространстве. Жесты могут: (1) пояснять/ объяснять слово; (2) иллюстрировать сказанное; (3) опровергать слово, оспаривая его прямые значения, вовлекая в противоречивые контексты и полемизируя со сказанным; (4) подтверждать сказанное; (5) отвлекать от слова для реализации каких-то специфических постановочных целей.

• В сочетании с разными жёстами слова приобретают совершенно разные смыслы, равно, как и жест меняет характер образа. Таким образом, для каждого драматического произведения можно создать безграничное множество трактовок не только благодаря режиссёрскому решению сценического пространства но и посредством модализирующей игры двух основных выразительных средств: жеста и слова.

УДК 75.023.20 (045)

Цвет как инструмент познания мира

Синичкина Н.А.

Удмуртский госуниверситет (Ижевск)

Цветопластическая среда представляет особый род визуальной культуры, имеющей на протяжении многих столетий особые типические формы. Широта значений цвета в современном обществе охватывает цветовое решение архитектурных ансамблей, специфики в изобразительном искусстве, печатных изданий, костюма, предметного мира и т.д. Как целостный феномен цвет является одним из основных носителей информации, поскольку воспринимается на трех уровнях: бессознательном, подсознательном и сознательном [4]. Говорить о его воздействии можно, уже начиная с эпохи архаики, когда символическое употребление цветов являлось своеобразным языком, традиционным фактором передачи идей и душевных состояний.

У первобытных народов цвет тесно связан с изображаемым объектом, с представлением о явлении, даже с отвлеченным понятием. В эпоху архаики человек предпочитал «чистые» (локальные) цвета, т.к. они символизировали определенные понятия окружающего мира. В поисках своего места в этом мире человек изначально избрал двоичную систему восприятия (день - ночь, небо – земля, белое – черное), которая фиксирует однозначность символических значений цветов. В дальнейшем, при переходе к трехчастной структуре («верхний» – «средний» – «нижний» миры), архаическое сознание для обозначения цветового единства Вселенной выделило триаду «белый – красный – черный». Так сформировалась неоднозначность восприятия цвета.

Этот процесс привел к расширению пределов цветовых понятий, поскольку архаическое общество столкнулось с необходимостью упорядочить противоречивые сложные явления и предметы в возникших иератических знаковых структурах. Однако в определенном контексте каждый цвет имел одно главное значение.

Доминирующий смысл цвета состоит в познании человеком сущности Божественного. Во многих мифологиях само Божество – это ослепительный свет, который человек воспринимает через основные цвета спектра. Так в раннехристианской культуре «цвет ... играл одну из главных ролей, слово обладало семантической определенностью, а цвет благодаря ассоциативности его восприятия, являлся могучим возбудителем сверхсознательного, т.е. цветовые структуры способствовали углубленному восприятию богопознания» [3]. Краски в религиозной культуре светоносны, они заставляют человека к эмоциональному восприятию происходящего обряда. Цвет наделяется глубокой художественно-религиозной символикой.

Христианство достаточно подробно трактует символическое значение каждого цвета. Вместе с тем, христианство не уничтожило, но, может быть, способствовало трансформации понятий цвета в его фольклорной традиции: «почти каждый церковный праздник имел свою, тоже освещенную традицией, народно-плащадную смеховую сторону» [1]. Как обрядово-зрелищные формы, организованные на начале смеха резко отличались от официальных культовых форм и церемониалов, так стали различаться и системы цветовых символов. И другой аспект восприятия мира – светский – способствовал формированию цветовой символики, отличной от церковной. Его суть состояла в преодолении символической условности средневековых понятий вместе с развитием сюжетного, жанрового художественного сознания.

Радикальное преобразование цветовых концепций происходит на рубеже XIX – XX столетий. Контекст современного осмысления законов цвета состоит в одновременном уяснении законов исторического цветоразличения и его интерпретации, исходящей из задач образовательных стандартов.

Таким образом, цвет в процессе исторического развития претерпевает изменения, связанные с усложнением его значений от символического до жанрового. Как знак культуры [2] цвет требует дальнейшего внимательного изучения.

1. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1990.
2. Бодрийяр Ж. Система вещей. М., 2001.
3. Бычков В.В. Малая история византийской эстетики. Киев, 1991.
4. Килошенко М. Психология моды. С-Пб., 2001.
5. Элиаде М. Окультизм, колдовство и моды в культуре. М., 2002.

УДК 78.01

Об основных проблемах творчества Я. Ксенакиса на примере вокальных сочинений

Ферапонтова Е.В.

Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского

История музыки знает немало примеров синтеза музыки и других областей науки и творчества. В музыкальной культуре XX столетия процесс синтеза усилился и вовлек новые компоненты. В связи с огромной ролью рационального начала в музыкальном искусстве начинает действовать логика и математических законов. Разумеется, они в той или иной мере присутствовали в истории музыки, однако синтез Музыка и Математики в творчестве одного из самых самобытных композиторов XX столетия Янниса Ксенакиса может считаться уникальным.

В исследовании творчества Ксенакиса возникает целый ряд проблем. Первая, и важнейшая из них – это соотношение интуитивного и рационального начала. Стало практически аксиомой, что эмоциональная сторона его музыки, интуитивность в процессе сочинения уступает тотальному математическому расчету. Сам композитор, однако, видит в этом не ограничение возможностей музыки, а напротив – возвращение к ее праистокам и обретение высшей гармонии.

Предметом полемики становится и категория Красоты. Возможно ли в условиях предложенного Ксенакисом «стохастического метода» существование этой важнейшей для музыкальной эстетики категории? Сам композитор затруднялся ответить на вопрос, что же для него означает Красота, считая ее относительной и непостоянной, меняющейся в зависимости от контекста.

Перечисленные проблемы творчества Ксенакиса относятся в полной мере и к его вокальной музыке. Однако особой в этой сфере творчества композитора выступает проблема текста. Ксенакиса привлекает работа с фонетической природой языка, со слогом, фонемой. Он не был одинок в своих экспериментах с текстом. Многих композиторов послевоенного авангарда (Д. Лигети, К. Штокхаузена, Д. Шнебеля) заинтересовала фонетика языка, так как это открывало новые выразительные возможности слова.

Вокальные жанры, выбранные Ксенакисом, – самые разнообразные: сочинения для хора а cappella, крупные вокально-инструментальные сочинения, которые часто обозначают как stage music (сценическая музыка), в чем-то близкие жанру оратории, камерно-вокальные сочинения, и вокальные опусы с привлечением электроакустической музыки. Всего перу Ксенакиса принадлежит около 23 - х вокальных произведений.

В рассмотрении этих и других проблем содержания музыки Ксенакиса мы опираемся также на научную методологию, разработанную В. Холоповой в ее работах и педагогических курсах. Мы привлекаем следующие понятия: специальное и неспециальное содержание и семиотическую триаду Ч. Пирса Икон, Индекс, Символ, которая составила основу трех сторон музыкального содержания – музыкальная эмоция, музыкальная изобразительность, музыкальная символика.

Эмоциональное понимание музыки Ксенакиса составляет одну из сложнейших проблем его творчества. Композитора не раз обвиняли в аэмоциональности, и как следствие в акоммуникативности его музыки. Изобразительность не чужда музыке Ксенакиса. Разумеется, речь не идет о буквальном воспроизведении, например, природных явлений. Однако вообще ассоциативный ряд присутствует в его музыке, и композитор придавал этому большое значение. Он, в частности пишет: «Слушатель (...) может ощутить себя вознесенным на вершину горы (...), или на крупном паруснике, затерявшимся в море ...». [1, 163] Традиционная символика в творчестве Ксенакиса весьма часто уступает место особой конструктивной символике, когда музыкальная ткань имеет заранее продуманный и просчитанный графический рисунок. Пример – знаменитый «Метастазис» для оркестра с его взаимными символическими соответствиями между графическим изображением, музыкой и архитектурным проектом.

Вокальная музыка дает возможность ответить и возможно в чем-то опровергнуть уже устоявшееся представление о музыке Ксенакиса как о чисто конструктивной, и о нем – как о «композиторе стальных конструкций». Между тем, его творчество вовсе не лишено яркой образности, эмоциональности, подчас доходящей до сильнейшего экспрессивного воздействия.

1. Соколов А. Музыкальная композиция XX века: Диалектика творчества.– М., 1992.

Минимализм в отечественном искусстве Новейшего времени

Чупрова С.В.

Московский государственный университет культуры и искусств

Минимализм – одно из творческих направлений многоликой художественной практики Новейшего времени.

Эквивалентами термину в отечественном искусствознании выступают - «новая простота», «новая искренность», «стихийный минимализм», «первичные структуры», «медитативное искусство». С одной стороны все они констатируют концептуальную составляющую явления и особенности технологических решений композиции (использование ограниченных средств), с другой, раскрывают смысловое содержание направления.

В новейшем искусстве России минимализм привычно ассоциируется с именами композиторов В. Мартынова, В. Сильвестрова, художников И. Кабакова, Р.и В. Герловиных, Ф. Инфантэ, поэтов Я. Сатуновского, В. Некрасова, Л. Рубинштейна. Реставрируя космологическую картину мира, каждый из них через естественную «простоту» стремится постичь логику и красоту порядка. Индивидуальный градус новаций неограничен.

Оперирование краткими структурами, стремление к анти-декоративности, анти-изобразительности в живописи, репетитивности, статичности, поиску фактичности, и конкретности в стихе и в музыке – то, что лежит в основе эстетики минимализма. Основа минимализма – многомерность. Особый акцент ставится на чувствование объективности

времени. Искусство понимается как естественный поток, в котором академическая традиция утрачивает фундаментальную первичность.

Музыка, например, перестает быть искусством выражения чувств, и стремится стать потоком, отражающим идею объективного порядка. Творчество художника минималиста направлено на слияние с традиционным потоком, на освобождение от субъективности высказывания. Тем самым обретается достоверность свободы, которая порождает новый духовный порядок.

В отечественном искусстве минимализм часто принимает форму «сакрального минимализма», ритуального, медитативного (В. Мартынов «Апокалипсис» 1991, «Плач Иеремии» 1992). Идея ритуального порядка, космической гармонии положена в основу минималистического метода: от вещи к потоку. Художник все более старается выйти за рамки академического искусства, где доминирует принцип субъективной случайности. Противопоставлением последней служит принцип потока, реализуемый в идее канона.

Используя, профессиональный инструментарий, разные виды техники (перестановку сегментов, их движение по горизонтали и вертикали, разреженную ткань из точек, линий, пауз, а также изобретение различных сонорных эффектов с привлечением визуальных инсталляций) художник каждый раз предпринимает попытку приблизиться к истине, влиться в космическое мировое единство. (А. Монастырский «Пушка» 1975, «Палец» 1978, группа «Коллективные действия» «Поездки за город» 1976-1978, 1980-1983, Р. и В. Герловины «Homo sapiens» 1977, В. Мартынов, Ф. Инфантэ «Ночь в Галиции»).

Нивелировка авторства, идея «анонимности творчества» - характерная тенденция данного направления. В ней есть возрождение мифического синкретизма, максимальная нацеленность на выявление типического. Композитор, художник, поэт намеренно подают произведение как внеавторское, тем самым пытаются вернуться к пралогическому единству, где существовал «надавторский», «внеавторский» принцип творчества.

Минимализм есть не просто новое течение в искусстве - это явление переживания Бытия, глобальная революция, суть которой кроется в преодолении разрыва единства человека и Космоса, преодолении того, что привело к «выстыванию» Бытия.

Существует мнение, что переосмысление идеи творчества и авторства в искусстве являются закономерным этапом перехода от цивилизации к информосфере. В этом смысле минимализм может рассматриваться как некая попытка перехода искусства в новое измерение. Однако, данное post- образование, возникло внутри академической традиции, и пока все еще обнаруживает себя в ней.

УДК 78 – 01

Уровни организации музыкального языка С. Губайдулиной

Чурикова О. А.

Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского

Применим к произведениям С. Губайдулиной систему основных уровней организации музыкального языка (см. системное сравнение вербального и музыкального языка в статье В. Холоповой: [2].

1. Фонизм, сонорика.
2. Музыкальная лексема.
3. Музыкальный синтаксис.
4. Музыкальная композиция (архитектоника).

Фонический аспект, включающий темброкрасочные, сонорные и пространственные эффекты является одним из репрезентантов мышления этого композитора. Виды сонорики, характеризующие индивидуальную композиторскую концепцию С. Губайдулиной, представляют собой развитие тех открытий, которые были сделаны в XX веке:

1. сонорика , представленная как кластер;
2. сверхмногоголосие с возможным использованием алеаторики;
3. полифония пластов;
4. стереофония (искусственная и натуральная);
5. микротонность (прием glissando и четвертитоновая система).

Приведем ряд примеров из « Perception » для сопрано, баритона и семи струнных инструментов на стихи Ф. Танцера. В № 12 «Смерть Монти» густой, вязкий расщепленный кластер, который звучит гетерафонно у струнных и движется без пауз legato, в № 5 «Pizzicato – I» — сверхмногоголосие, алеаторика, вносящие яркий эмоционально – экспрессивный колорит, в № 5 «Pizzicato – II» — сверхмногоголосие , исполняемое pizzicato secco, в № 2 «Мы» — алеаторика, четвертитоновость, определяющие выразительнейшее многокрасочное чередование солирующих певцов и ответов струнного ансамбля, в № 10 «Я и ты» (как и в № 12 «Смерть Монти») — использование всех вышеперечисленных приемов особых звучаний: glissando, сверхмногоголосие, полифония пластов, стереофоническое отслоение фактурного слоя, алеаторика, использование четвертитоновости. В № 8 «Шествие на Голгофу» из «Страстей по Иоанну» стереофония отражает события из «Страстей» и Апокалипсиса, которые полифонически пересекаются; во II части из «Алилуи» (ц. 20) — стереофоническое отслоение фактурного слоя, как бы на расстоянии отменяющее звучание других голосов.

Следующий уровень организации — музыкальная лексема как наименьшая смысловая единица музыкального языка, за основу которой берется «музыкальная интонация» в разработке Б. Асафьева. Она была рассмотрена мною в предыдущем докладе «Категория музыкальной лексемы» на X Международной научной конференции «Ломоносов – 2003».

Синтаксис музыкального языка у С. Губайдулиной представлен в виде организации мотивов, интервалов, аккордов, особого рода последований в области ритмики, развитой линейности и «параметра экспрессии».

Мотив у С. Губайдулиной — та наименьшая смысловая единица, которая является инициатором развития музыкального материала. В произведениях Губайдулиной действует постоянная система мотивной организации. Например, среди огромного числа случаев, образование того, как отдельная часть цикла основывается на последовании мотивов, является VII часть из «Страстей по Иоанну». Мотивы там выражены в виде интервалов секунды, которые непрерывно следуют один за другим.

Интервалы, которые избираются для синтаксиса вокальных сочинений С. Губайдулиной, весьма разнообразны. Например, это сексты, которыми изобилует № 1 «Полуночная мышь» из «Висельных песен» на слова К. Моргенштерна, терции (большие и малые) — в III части из «Аллилуйи» в партиях гобоя и валторны, унисоны на 12 разных звуках в № 12 «Perception».

Из аккордов С. Губайдулина, по ее словам, любит экспериментировать с мажорным и минорным трезвучиями. Так, по отношению к «Музыке для флейты, струнных и ударных» автор пишет: « На протяжении XX века многие композиторы стремились расширить существующее двенадцатизвуковое пространство, деля октаву на большее число звуков. Поддалась этому искушению и я... Одной из самых привлекательных идей мне показалась возможность

сопоставить мажорные и минорные трезвучия, взятые в противоположных настройках... Ни один звук не совпадает. И поэтому в каждом из них возникает тяготение, разрешающееся в противоположном пространстве...» [1].

Неклассический фонизм трезвучий она создает и во многих других случаях. Например, в XI части «Семь чаш гнева» из «Страстей по Иоанну» на слова «царство его сделалось мрачным», «спускающиеся», темнеющие по эмоциональному тону трезвучия у органа усиливают символический смысл слов о грехопадении, заложенный в религиозном тексте.

Ритм, как носитель музыкального синтаксиса выполняет у этого композитора особо важную функцию. Особого рода «эстетика избегания» проявляется у нее в отказе от обычных метрических структур, восходящих к моторике элементарного шага, танца и т. п. Избегание четности и квадратности композитор возводит в систему, для чего использует многочисленные специфические числовые ряды: Фибоначи, Люка, Баховский ряд, Евангельские числа [см. 3]. Другие виды синтаксической организации — развитая линейность и особый комплексный параметр, названный В. Холоповой «параметр экспрессии», то есть неразрывный синтез определенных элементов артикуляции, фактуры и ритмики — столь значительны для С. Губайдулиной, что требуют их специального рассмотрения.

В отношении архитектоники (композиции в целом) С. Губайдулина естественно не придерживается комплекса традиционных классических форм. Но она черпает из классики один ведущий принцип, неотъемлемый от этих форм, — принцип репризности. Примечательна ее приверженность и к противоположному, аклассическому принципу — сквозное строение композиции.

У композитора наблюдается также индивидуальное сочетание принципов репризности и сквозного строения, как в цикле «Теперь всегда принца» на слова Г. Айги.

В целом, в творчестве С. Губайдулиной повышена роль музыкального синтаксиса, который распространяется и на структуру лексем и на крупный уровень — композиционную архитектуру.

1. Фестиваль музыки Софии Губайдулиной (буклет) Казань – Москва 2001, с. 62.
2. Холопова В. Язык музыкальный и словесный: их системное сопоставление // Слово и музыка. Научные труды МГК им. П. И. Чайковского Сб. 36. М., 2002, с. 47.

Ценова В. С. Числовая символика музыки Софии Губайдулиной. М., 2002.

Одежда и костюм будущего

Шадрин В.Е.

Московский государственный университет дизайна и технологий

Мода развивается нелинейно, и костюм, являясь сложной самоорганизованной системой, претерпевает изменения зачастую от влияния не столько глобальных процессов, происходящих в обществе, сколько от единичных точечных воздействий на уровне микроструктур. На формирование новых течений в моде влияют социально-экономические, социально-психологические, политические и культурные факторы, а также фактор возрастания научно-технического потенциала общества. Научно-технический прогресс привел человечество на порог новой эры – эры информационных технологий. С другой стороны, продолжается формирование так называемого потребительского общества, в котором определяющим становится спрос на различные виды товаров, в свою очередь формируемый рекламой. Ключевыми фигурами этой эпохи, безусловно, становятся СМИ, прежде всего - телевидение и Интернет. Информационный поток содержит в себе преимущественно визуальные образы, и именно они становятся ведущим фактором формирования потребностей людей.

На данном этапе мода переживает период нестабильности, получивший название детерминированного хаоса – кризис, связанный с закономерной заключительной фазой очередного цикла развития. Формирование новых течений в моде происходит также, на первый взгляд, хаотично и подвержено влиянию единичных, локальных факторов. Первым носителем новой стилевой информации в основном становится молодежная аудитория, как наиболее восприимчивая. Производители одежды ориентируют свои рекламные кампании именно на возрастную группу от 13 до 20 лет. На молодежный сектор ориентирована и вся индустрия развлечений – также продукт информационно-потребительской эры. В формировании сознания «человека-технократа» немаловажную роль играет кинематограф. Именно он строит прообразы, в дальнейшем тиражируемые и насаждаемые СМИ.

Можно предположить, что типичные образы современного кино окажут существенное влияние на движение моды XXI века. Прежде всего это образы ирреальных миров (псевдодревних или параллельных). Критериями отбора являются нереальность их объективного существования, а также присутствие особых художественно-конструктивных признаков костюма, отличных от современных. Во-вторых, это образы технократических миров (яркий пример – фильм «Матрица»).

Основными характеристиками костюмов, используемых в первой группе, являются художественно-конструктивные решения, основанные на использовании объективно существовавших в истории человечества форм и материалов, что позволяет отнести приемы формирования комплекса костюмов этих фильмов к разновидностям ретроспективного подхода. Вторая группа фильмов демонстрирует иное видение – костюм как некий продукт сосуществования человека и техники – обозначенное еще во второй половине прошлого века футуристическое направление в развитии моды.

Идеи и образы, созданные преимущественно под впечатлением от произведений фантастов (от «Аэлиты» А.Беляева до «Соляриса» С.Лема), были в свое время невероятно популярны. Эксперименты с формами и материалами от Пьера Кардена до металлических платьев Пако Рабанны – это все продукты неудержимого стремления человечества заглянуть в собственное будущее. Можно предположить, опираясь на последние достижения в области электроники и биотехнологий, что совсем недалеко от нас запуск в массовое производство одежды, созданной с использованием интегрированных биоэлектронных технологий, еще ближе - встроенная в одежду техника: от мобильного телефона до персонального компьютера. Уже имеются примеры успешного эксперимента японских ученых по пропитке витаминным составом, поступающим в организм человека через кожу, ткани нижнего белья. И можно предположить создание тканей с особыми характеристиками для определенного типа кожи. Можно надеяться и на появление новых синтетических материалов, которые позволят создавать нетканые полотна, принимающие форму тела человека. Перспективным в этой области является изучение природы нашей планеты, которая может стать источником вдохновения не только для художников-модельеров, подсказывая новые формы, конструкции и цветовые решения, но и объектом пристального внимания технологов тканей. Если же предположить, что человек по-прежнему будет стремиться к самовыражению посредством костюма, можно говорить и об использовании различных визуальных эффектов, например, переливающейся всеми цветами радуги, как неоновая реклама, куртке.

С. Сонки в общественной жизни России рубежа XIX – XX веков

Шарма Е. Ю.

Академия переподготовки работников искусства и культуры

Рубеж конца XIX – начала XX вошел в историю как время полемичного диалога между Западно-Европейской и русской культурами. Перед русской интеллигенцией встала задача интеграции русского и Западно-Европейского искусства, поиска историко-культурной почвы для их объединения.

Разработки по общим закономерностям национальной культуры, определению ее места в прошлом и будущем России, изучению опыта стран Европы стали доминирующими в гуманитарной науке. В области искусства эти разработки оказали большое влияние на творческое и общественное самосознание его деятелей.

Проблема Россия и Запад, или, как ее формулировали подчас в художественных спорах - «Восток - Запад» была, в сущности, вопросом взаимоотношения национальной духовной традиции и культурного опыта других стран. Напряженный интеллектуализм, с которым подходили к данной проблеме современники, возводил ее в ранг философско-исторического обобщения, обозначающего драматические перипетии эпохи.

Общая проблема породила более узкие задачи, которые применительно к сфере искусства можно условно свести к следующему:

- 1) воспитание слушателя и приближение академического искусства к массовой аудитории;
- 2) включение русской исполнительской школы в европейское культурное пространство;
- 3) подготовка собственных профессиональных кадров в различных областях искусства.

Для решения указанных задач учреждалось большое количество творческих и общественных объединений, инициируемых различными деятелями искусства. Одним из новаторов в области вокального искусства, искусства наиболее доступного для восприятия широкой аудиторией, был С. Сонки – певец, педагог, научный и общественный деятель, который приехал в Россию из Италии в середине 80-х годов XIX века и остался здесь. К началу 90-х годов он стал активным участником общественного процесса, пропагандируя старую итальянскую школу пения, которая, по его мнению, исключительно подходила в качестве основы для создания русской профессиональной школы. Свою точку зрения Сонки обосновал в фундаментальном труде «Теория постановки голоса», где одним из первых в России соединил эмпирическую практику с научной теорией.

С. Сонки был членом и учредителем ряда обществ: «Общества Музыкальных педагогов и других музыкальных деятелей» (основано в 1899 г.), «Общества друзей музыки» (основано Сонки в 1908 совместно с Н. Финдейзенем и А. Зилоти), «Всероссийского общества оперных и драматических театров-школ» (1909), «Вокального общества» (организовано С. Сонки в 1911 г.).

Цели и задачи названных Обществ были различны, однако все они, так или иначе, призваны были решать стратегические задачи, выдвинутые эпохой.

Просветительские задачи и задачи взаимопомощи решало «Общество музыкальных педагогов и других музыкальных деятелей», которое объединяло профессиональных музыкантов различной специализации и просто любителей музыки. Профиль деятельности Общества - устройство музыкальных собраний, концертов и лекций (спектр тем которых простирался от Западно-Европейской классики до русской национальной музыки), организация бесплатных хоровых курсов для детей.

Задачи профессиональной подготовки отечественных музыкантов решало «Общество друзей музыки». Три его секции: пения, струнных и духовых инструментов, а также этнографическая работали в направлении повышения профессионального уровня кадров. Будучи председателем Общества, Сонки четко обозначил приоритеты секции пения - «поднять вокальное искусство, оперное дело, национальное творчество, профессию преподавателя пения» [2]. Организация оперных спектаклей, устройство общедоступных концертов, обслуживающих рабочие окраины взяла на себя дополнительная секция, организованная при Обществе в 1912-13 гг. Позднее секция приобрела статус самостоятельной, преобразовавшись в «Общество изящных искусств».

Развитие художественного образования в России в области оперы и драмы, организацию театров-школ, общественную разработку вопросов сценического и музыкального искусства, пропаганду научных принципов искусства взяли на себя члены «Всероссийского общества оперных и драматических театров-школ». Деятели общества стремились изменить «в самом корне приемы театральных предприятий в смысле возвращения театру его высокой культурной роли в человеческом обществе» [1; 89]. Идеологом Общества был А. Н. Кремлев, декларировавший «высокое, чистое искусство» [1; 89]. Общество устраивало концерты и спектакли по доступным ценам.

«Вокальное общество», председателем которого был С. Сонки, разработало проект Вокальной академии, в которой мыслилось два отделения: пения и художественного чтения. Каждое из них, в свою очередь, делилось на два структурных подразделения - артистическое и педагогическое. Подготовительным этапом к осуществлению проекта послужило чтение лекций по физиологии и анатомии голосовых органов, истории вокального искусства, публичный разбор руководств по пению, конференции преподавателей, устройство вокальных вечеров с участием педагогов и их учеников в присутствии опытных специалистов. При Обществе работала специальная педагогическая комиссия для прослушивания голосов всех желающих и проведения бесплатных консультаций. Из документов комиссии известно, что через нее прошли более 400 человек. Революционные события 1917 года помешали реализации проекта, однако масштаб замыслов Сонки впечатляет.

Многочисленные выступления Сонки на научных конференциях, его публичные лекции и доклады, прочитанные в Петербурге, Москве, Киеве, Харькове, открытые уроки, именуемые ныне мастер-классами, статьи в периодической печати и специализированных изданиях свидетельствуют - стратегические задачи, стоящие перед русским обществом на рубеже XIX-XX веков мастер принимал как свои, пытаясь внести посильную лепту в развитие русского искусства.

1. Петровская И.Ф. Музыкальное образование и музыкальные общественные организации в Петербурге 1801-1917 – СПб., 1999.

2. Протокол 1-го заседания членов секции пения при «Обществе друзей музыки»/Гос. Центральный музей музыкальной культуры им. М.И. Глинки.- Ф.87, Ед. хр. 699.