

СЕКЦИЯ «ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ»

К проблеме высоты строя и камертона при исполнении старинной музыки

Антипин Александр

Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского

Как известно, вопрос высоты строя для хорового коллектива является одним из основополагающих факторов, влияющим на качество исполнения. Речь идёт о высоте эталона, по которому производится настройка любого инструмента, каковым сейчас является $a^1=440$ кол/сек. В настоящее время в практике т.н. аутентичного исполнительства наметилась тенденция конкретно-исторического подхода к этому вопросу. Это значит, что при исполнении старинной музыки необходимо учитывать воззрения и свидетельства музыкантов того периода относительно высоты строя.

Так, М.Преториус в «*Syntagma musicum*»¹ говорит о различной высоте тона² во многих странах и католических капеллах. Так, в Праге, например, по его словам, различают *хортон* (хоровой тон или строй) и *камертон* (строй инструментальный)³. «Камерный тон» принят для струнных, духовых и органа, хоровой тон ниже камерного на целый тон и употребляется в церквах, как поясняет автор, — чтобы певцы «не так скоро хрипли от высоких нот»⁴. Говоря о «тоне старых органов», Преториус замечает, что их строй был на $1\frac{1}{2}$ тона выше, чем «теперешний» (то есть во время жизни самого автора, в XVII веке), «приспособленный к хору»⁵. Таким образом, инструментальный строй был в целом на порядок выше хорового, который, в свою очередь, тесно связывался с физиологическими возможностями человеческого голоса.

По словам А. Волконского, высота строя в период с XV по XVIII века колебалась от 327 до 506 Hz в зависимости от города или органа (соответственно могла различаться на кварту или квинту)⁶. Так, в Германии во времена Баха в пределах только одного города могло существовать три строя:

- 1) Chorton. На этой высоте настраивался орган.
- 2) Kammerton. Этот строй для инструментальной музыки и был он на тон ниже, чем Chorton.
- 3) Tief Kammerton (низкий камертон). Ниже Chorton`а на полтора тона. Критерием высоты строя служили tessitura голосов и конструкция деревянных духовых инструментов. Так, флейты и гобои могли иметь $a^1 = 408$ Hz. Современное понятие об абсолютном слухе в этой ситуации, по его справедливому замечанию, оказывается бессмысленным⁷.

Камертон⁸, как инструмент с точной фиксацией высоты одного звука (либо a^1 , либо c^2), был изобретён в 1711 году придворным трубачём английской королевы Елизаветы Джоном Шором, и имел тогда высоту звука $a^1 = 419,9$ кол/сек. С тех пор высота основного тона музыкальной настройки непрерывно повышалась. Так, например, в 1741 году Гендель принял $a^1=422,5$ кол/сек, а во времена Вебера (около 1815г.) – $a^1=423,2$ кол/сек.

¹ М. Praetorius (1571 или 1572-1621). «Общее учение о музыке» (1614-1620).

² Здесь и далее под словом «тон», которое часто употребляется в работе Преториуса, понимается высота строя.

³ Камерь-тон (камерный тон, то есть «строй в комнатах») в этом значении не равен камертону как инструменту настройки, изобретенному позднее (см. об этом далее).

⁴ Цит. по: Мазурин К. Методология пения. Т. 1. М., 1902, с. 27.

⁵ Там же, с.29.

⁶ Волконский А. Основы темперации. М., 2003. С.42

⁷ Там же, с.43.

⁸ нем. Kammerton (от Kammer – комната и Ton – звук). Не путать с «камерным тоном» как старинным инструментальным строем (см. выше).

Быстрое повышение основного тона музыкальной настройки началось со второй половины XIX века, когда в оркестре стали больше и чаще применять духовые инструменты. Разогревание последних во время игры вызывало повышение исполняемых звуков, а это в свою очередь побуждало подстраивать выше и остальные инструменты оркестра.

Каждая вокальная школа Италии, по словам В. Багадунова⁹, имела собственный камертон. Самым высоким был ломбардский камертон; римский был на полтона ниже, чем позднейший парижский (с 1858 года $a^1 = 435$ кол/сек) и на малую терцию ниже ломбардского (то есть миланского). А венецианский был средним между ними. Таким образом, ломбардский камертон был всё же выше современного (2-я пол. XIX века) парижского на целый тон, а венецианский почти одинаков с ним. Эти сведения необходимо иметь в виду, рассматривая тесситуру вокальных партий XVII – XVIII веков и первой пол. XIX века.

По указанию французского математика и акустика Ж. Совёра (Sauveur) в 1700 году во Франции $a^1 = 405$ кол/сек. В 1826 г. в Дрезденской опере применялось $a^1 = 435$ к/с. В 1841 г. в Парижской опере – $a^1 = 453$ к/с. Примерно в это время в Венской опере дошли до $a^1 = 456$ к/с и даже до $a^1 = 466$ к/с! Протесты вокалистов заставили прийти к соглашению об установлении более низкого и единого международного строя. В качестве такового уже в 1859 г. в Парижской консерватории был принят “нормативный камертон” (diapason normal) $a^1 = 435$ кол/сек., признанный в 1885 г. на конференции в Вене как международный эталон основного тона музыкальной настройки и применявшийся вплоть до недавнего времени огромным большинством стран (в том числе и Россией) в качестве основной единицы при настройке инструментов. До 1885 г. в России применялся т.н. “петербургский камертон” с частотой $a^1 = 436$ кол/сек., принятый в конце XVIII века по инициативе работавшего в Петербурге композитора и дирижёра Дж. Сартти.

В первые десятилетия XX века появилась тенденция к установлению несколько более высокого стандарта основного музыкального тона. Так, в 1925г. в Национальном бюро стандартов США было принято за эталон $a^1 = 440$ к/с при 68° Фаренгейта или 20° Цельсия (дело в том, что сам камертон может изменять высоту a^1 в зависимости от температуры окружающей среды). Как говорилось выше, в России, согласно Венской конференции, применялся строй $a^1 = 435$ кол/сек. Однако с 1 января 1936 г. в СССР принят в качестве обязательного к употреблению основного тона музыкальной настройки тон $a^1 = 440$ кол/сек при 20° Цельсия, то есть совпадающий со стандартом США (ОСТ – 7710).

Таким образом, история высоты строя (высоты камертона) свидетельствует о стремлении к унификации и стандартизации как в масштабе отдельного региона (страны), так и в международном масштабе. Это естественно, так как без этого были бы затруднительны межнациональные музыкальные контакты. Также большое значение имела потребность координации инструментального и вокального компонентов строя, так как после эпохи Возрождения музыка становится преимущественно вокально-инструментальной, стиль а capella уходит в прошлое.

Однако в деле исполнения старинной музыки в настоящее время наблюдаются явные реставраторские тенденции. Кроме стремления играть на подлинных (исторических) музыкальных инструментах, используя различные системы настройки и температуры, аналогичная тенденция действует в вокальном и хоровом исполнительстве (петь в чистом строе и «заниженном» строе). Максимум эта тенденция достигает за рубежом, однако, и в России регистрируются аналогичные попытки.

⁹ Багадунов В. Очерки по истории вокальной методологии. Ч. 1. – М., 1929.

Бозций. Мысли о музыкальном универсуме*Асташев Дмитрий Анатольевич**Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова*

Феноменология музыки – вечная тема, представленная в многочисленных научных концепциях разных эпох всякий раз характеризующих конкретную стадию ее постижения, расширяющую или, напротив, сужающую сферу научной парадигматики.

Смысловые потенциалы феномена музыка находят сегодня выражение не только в общепризнанных формах и методах познания, но и в маргинальных, «недовыговоренных». Область интерпретации смысла феномена вмещает пифагорейское число, вечность, время (А.Ф. Лосев), движение и ритм (Г. Шиллинг, О. Мессиаан), саму действительность и явления самого мира (И. Кеплер, К. Хюбнер), выражение внутреннего мира, мира чувств. По Мессиаану, например, музыка – «искусство мыслительное, интеллектуальное, абстрактное, нематериальное; искусство временное (это говорит о важности ритма в музыке), искусство сверхприродное (это объясняет религиозные практики и власть музыки над психикой)...» (3, 40).

Разнообразие подходов и позиций, разные уровни обобщений, которые сложились в науке о музыке к нашему времени, наконец, отмечаемая гуманитариями некая историзация сознания, обязывают современную науку еще раз возвратиться к исходной точке в истории толкований феномена, с тем, чтобы понять внутренние диалоги разных текстов, разные уровни постижения феномена. Именно от них, в конечном итоге, зависит его адекватное смысловое наполнение ныне, вмещающее (или не вмещающее) все художественные концепции музыки и ее практики.

Тема «музыкального универсума» – одна из многих тем в мировом проблемном поле европейской науки, возбужденных волей Бозция. Именно Бозцию «человечество должно быть вечно признательно [...] за то, что своей неустанной деятельностью просветителя, переводчика и комментатора он сохранил для латинского Запада [...] высокие образцы греческой и римской образованности, без которых существование умственной жизни в латинском мире раннего средневековья невозможно себе представить» (1, 259–260). Унаследованные через Бозция проблемы общих сущностей, интегрированные в контекст последующих культурных эпох (в диапазоне, по крайней мере, десяти веков после их появления в трактатах «самого сведущего мужа»), стали общеевропейским достоянием.

Свой музыкальный универсум Бозций смоделировал в трактате «О музыкальном установлении» (*De institutione musica*), относящемся к четвертой части квадривия. Сама возможность музыкального искусства рассматривается ученым внутри единства мира природного и человеческого, их взаимообусловленной согласованности. Его «музыка» представлена как область некоей всеобщей науки, познающей мироздание. Отсюда тройственная идея обобщенного подобия трех согласующихся «музык»: мировой (*musica mundana*), человеческой (*musica humana*), инструментальной (*musica instrumentorum*) (2, 303–305). Здесь «мировая» музыка соответствует гармонии мироздания, закономерностям, проявляющимся в глобальных процессах Вселенной, где согласованность, гармония небесных движений и всех наблюдаемых природных течений определяют ее сущностные свойства. «Человеческая» музыка соответствует гармонии тела и духа. Ее понимает «всякий, кто углубляется в самого себя. Что сочетало бы эту бестелесную жизнь разума с телом, если бы не согласование и надлежащее устройство...?» (2, 304). «Инструментальная музыка» та, под которой понимается всякое музыкальное творение человека. В отличие от первых «музык», данная «музыка» – плод деятельности человека, но рождается она тогда, когда «звуки и интервалы между ними образуют композиции, воспроизводящие мировую и человеческую музыки; в таком случае музыкальное творение,

в силу своего естественного средства человеческой душе, доставляет ей радость и оказывает на нее терапевтическое действие» (1, 279).

Императив «музыкального универсума» Боэция – «надчеловеческая» точка отсчета в отношении к сущему. «Музыка» по Боэцию априорно эквивалентна структуре человеческого этического мира, структуре внешнего мирового порядка, обуславливающей внутренний строй человека. Этот мир зиждется на всеобщей гармонии, где все явления природы (как в макрокосмосе, так и в микрокосмосе) регулируются одними и теми же законами. Данная модель раскрывает восприятие мира в качестве самодавяющей ценности, не зависящей от человеческого фактора и ничем не обязанной человеку. Внутри этой модели четко просматривается (неавтономный) несамостоятельный статус той деятельности, которую принято сегодня именовать музыкальным творчеством.

Боэцианская модель – это принципиально иная модель мировидения, это иная истина, которая противостоит смыслу музыкального творчества XVII–XIX веков с его погружением в звук, в «свернутое» в слышимое пространство многообразие музыки. Мир Боэция целостен, ясен и прочен, как в архаичном мифе.

В 1989 году в комментарии «К космической музыке» К. Штокхаузен написал: «если композитор глубоко вовлечен в отражение и балансирование наиболее существенных принципов космических энергий, то он найдет систему, которая относительно гармонична, систему, в которой различные энергии действуют совместно, достигая совершенных взаимосвязей» (3,52). Остается констатировать: боэцианский компонент внутри ситуации современной музыки не утратил своего значения.

Литература.

1. Боэций «Утешение Философией» и другие трактаты. М., 1996 //Памятники философской мысли. Ред. Г. Майорова.
2. Герцман Е.В. Музыкальная боэциана. СПб, 1995
3. Слово композитора. Сборник трудов. Вып. 145/РАМ им. Гнесиных. М., 2001
4. Цареградская Т.В. Время и ритм в творчестве Оливье Мессиаана. М., 2002

Смутный образ Японии (к проблеме выбора стратегий проектирования в современной японской архитектуре)

Гайнутдинова Анна Рифкатовна

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова

Бурный процесс урбанизации, охвативший во второй половине XX века Японию, резко трансформировал ткань японских городов и вызвал волну дискуссий о проблеме выбора стратегий проектирования. Современный японский город – гигантский неструктурированный организм, бесформенный, но быстро растущий и еще быстрее меняющийся, уникальный в своем роде, выделяющийся особой образностью и подчинением специальным законам организации. Осознание того, что структурирование японского города – процесс, развивающийся по своим, отличным от западных, законам, пришло не сразу. В течение первой половины XX века был предпринят ряд попыток городского планирования на основе принципов модернизма. Модернистская модель не привилась, поскольку в тот момент японские города еще не достигли того уровня урбанистического развития, когда такой тип организации естественным образом ложится на городскую ткань. В настоящее время урбанизация японских городов достаточно высока, однако, ее особенности не позволяют говорить о возможности планировки согласно европейским концепциям построения урбанистической среды.

Несомненная актуальность проблемы выбора и анализа стратегий проектирования очевидна на фоне все возрастающей волны урбанизации и процесса взаимопроникновения культур Востока и Запада.

Процесс формирования подходов и стратегий к организации городов длился довольно долго. В 60-е гг. после долговременного увлечения европейским модернизмом в Японии сформировалось течение метаболизма, возникшее в стремлении преодолеть западническую ориентацию, увлечение европейским искусством, архитектурой и теорией, и связать принципы современной архитектуры с мировоззрением буддизма и традиционной культуры Японии. Архитекторы-метаболисты воспринимали город как живой организм, отдельные части которого растут и развиваются с различной скоростью. Основным формообразующим элементом они полагали мегаструктуры – самодостаточные, замкнутые в себе конструкции, способные к практически бесконечному росту и саморазвитию в соответствии с необходимостью. Подобное отношение к городу и архитектурному сооружению, как составной части целого, оказало большое влияние на дальнейшие практики формирования урбанистической среды. В течение последней трети XX века японскими архитекторами были сформулированы в теории и опробованы на практике различные концепции организации и структурирования городской ткани.

1. *Деконструкция европейских элементов урбанистической среды.* Эту тенденцию можно было бы описать как последовательное отрицание модернистского подхода, который оказал большое влияние на подход к городскому планированию на Западе. Значимое различие между Японской и Западной архитектурой заключается в том, что в Европе пытаются восстановить, реконструировать, вернуть прежний облик, японцы оставляют все на волю случая, в соответствии с идеей невмешательства. Исторический контекст, который должен составлять морфологию города, в этом процессе растворяется. Эта стратегия была популярна в 60-е гг., но имеет известное влияние на современную японскую архитектуру. В архитектуре, сменившей метаболизм, она претерпела некоторые концептуальные изменения. Из отрицания модернистского подхода превратилась в деконструкцию европейских элементов урбанизма, производимую путем подмены означаемого, то есть формально с точки зрения внешних параметров все осталось на своем месте, но компиляция привычных составных частей и их смысловое наполнение стали иными (центр Цукуба в научном городке Цукуба А. Исодзаки).

2. *От интерьера к городу.* Со второй половины 70-х гг. в Японии дизайн интерьеров стал восприниматься как новый жанр творческого выражения. Увеличилось его влияние на определение подхода к урбанистическому дизайну и архитектуре. Прием построения здания изнутри наружу приводит к тому, что исчезает граница между дизайном и архитектурой. В городской застройке возникает новая модальность архитектурного пространства – архитекторами создаются зоны микроурбанизма, которые на первичном уровне оформляют городскую ткань. В основе этих стратегий лежит интуитивное решение урбанистических задач – построение космологии внутри и за пределами стен. В композиции активно используется окружающая застройка и ландшафт. Это своего рода метафора предчувствия появления здания, избежание конфликта с городским контекстом. Разрушение четкой границы между внутренним пространством и внешним миром стало почти непременным атрибутом объектов, созданных японскими архитекторами. Промежуточные зоны, обеспечивающие свободное и гармоничное вхождение внешнего пространства внутрь и наоборот, проницаемость оболочек, текучесть внутреннего пространства, свободная его трансформация – вот неполный перечень характеристик, которыми обладают такие постройки (музей современного искусства в Канадзава, К. Седзима, Р. Нисидзава). Тенденции, ведущие свое начало из дизайна интерьеров, приводят к имматериальности в архитектуре. Мотивами, которые архитекторы хотят воплотить в формах своих построек, становятся свет, воздух и поток, и, как следствие или, напротив, основной целью этого процесса становится исчезновение материала. С функцией

могут происходить такие же трансформации. Граница между функциональными зонами становится нечеткой, размытой. Назначение здания, пространства попадает в зависимость от происходящего в нем события.

3. *Ассимиляция с природой.* Воплощение этой идеи может быть самым разным. Фиксирование в силуэте, композиции здания, комплекса, района мотивов окружающего ландшафта – гор, деревьев, изгибов рек (Дом в Кумамото И. Хасегавы); либо воплощение в концепции проекта явлений природы – темы ветра, воздуха, потока (Серебряная Хижина и Башня Ветров Т. Ито). Объекты, расположенные в сакральных местах, требуют к себе несколько иного подхода. В этом случае сама местность определяет концепцию архитектурного образа. (Музей Наги-те в Наги А. Исодзаки, Музей Сиранухи в Кумамото Т. Ито). Иногда, чтобы не нарушить естественное течение жизни природы, единственным вариантом представляется в буквальном смысле «помещение в» ландшафт комплекса построек (комплексы на о-ве Наосима Т. Андо).

Современные города как нельзя лучше подходят для реализации принципов построения пространства по законам традиционной японской архитектуры, со свойственной ей нестабильностью, способностью к свободной трансформации. Особое эстетическое восприятие, специфическое ощущение пространства, свойственное японцам, позволяет архитекторам страны восходящего солнца гармонично решить задачи урбанизации и достижения полицентричности в мегаполисах.

Литература

1. Ching-Yu Chang. The Japanese Spatial Conception. // The Japan Architect. 1983, №324, P. 62–66, №333/334. P.62–66
2. Miyake R. Adventure Of The Japanese New Generation. //The Japan Architect. 1987, №№1–5.
3. Bird L. Before and Beyond the Modern: Japanese Culture, and Design, www.upload.mcgill.ca
4. Steele J. Architecture today. // London. 2001.
5. Stewart D. The Making of Modern Japanese Architecture. From Founders to Shinohara and Isozaki. // Т.–N

К вопросу о взаимовлиянии теории и практики в музыкальном искусстве XX века

Гармаш О.А.

Московский государственный университет им.М.В.Ломоносова

Вопрос о взаимовлиянии теории и практики – один из ключевых вопросов в науке об искусстве. От его решения зависит в конечном итоге способность адекватного осмысления той или иной художественной практики. От мировоззренческих установок эпохи, от ее представления отношений человека и природы, человека и космоса, а также такой категории, как вечность формируется конкретная модель познаваемости теории и практики.

XX век выработал качественно иное понимание мира и человека. Он поставил вопрос о соответствии предыдущей научно-теоретической модели современным практикам. Является ли практика по-прежнему критерием истины и выше ли она теории?*

Известно, что методологический принцип, так называемой, картезианской модели науки, сводится условно к положениям:

предметом науки является «общее» и
науки об индивидуальном не существует...

Однако, в культурной ситуации XX века этот принцип вошел в противоречие с новыми художественными практиками, где именно индивидуальность творческого метода композитора, его стиля, выбранных средств и форм стала основой выражения его худо-

жественного замысла. Утвердившаяся в XVIII–XIX веках классицистско-романтическая тональная теория не работает в современном художественном пространстве.

XX век сформулировал новый «образ» науки об искусстве, где

1) разделение материального и идеального относительно: художник не столько сторонний наблюдатель и не столько противостоит природе, сколько является ее имманентной частью; 2) помимо известной аристотелевской установки из линейной логики о том, что «целое есть то, что имеет начало, середину и конец» возможны иные типы художественного осмысления; 3) математическое знание может являться основой универсального художественного языка и стандарта науки (например, обратимость ритма, параллельные ряды, трактат О.Мессиана «О ритме, цвете и орнитологии»).

Уникальность сегодняшнего момента творчества заключается в том, что композитор одновременно сочиняет, исследует, а иногда и исполняет свое произведение. При таком тесном переплетении разных аспектов теоретической и практической деятельности и рождается новый «образ» науки, отличной от той, которая фиксировалась в кабинетах ученых.

* «Теория выше практики». См. определение теории в БСЭ, т.25

Знаменитая асафьевская «форма как процесс» уступает место ситуации «процесс как форма», в результате чего и возникает вопрос о единстве методов (или его отсутствии) для всех наук. Исследования в области «жизни звука» яркий тому пример. С изменением звуковой эстетики шум и тишина стали альтернативой музыкальному звуку и материалом для художественного произведения. В каждой эпохе высотные акустические параметры музыки имели свои характеристики и звучание. В XX веке появляется феномен искусственно создаваемого звука, который может не встречаться ни в природе ни в звучании привычных инструментов и никогда больше не повториться. Его строение может заключать в себе всю композицию с момента рождения вплоть до затухания. П.Булез писал: «Материал имеет сам, что сказать».

Главная эстетическая идея XX века, в основном, характеризует собой переход от чувственной экспрессии к абстракциям надмирного характера: это всеобщие законы гармонии мира, вечные, а не преходящие ценности. Современные композиторы ищут онтологические, т.е. сущностные характеристики музыки. Появившиеся музыкальные техники отражают ход мысли композитора, его стремление вовлечь, погрузить слушателя в звуковое пространство, в котором слышатся вечные темы: дадаизм: мир – бессмыслица и безумие; сюрреализм: смятенный человек в таинственном и непознаваемом мире; пуантелизм: игра случайностей; экспрессионизм: одинокий человек во враждебном мире; в индетерминизме композиция обусловлена интуицией. Новые техники предлагают 2 текста записи пободных моделей: вербальный и графический. Графический текст иногда отсутствует, как, например, в технике индетерминизма: произведение всегда будет звучать по-новому; в технике пуантелизма произведение всегда будет неузнаваемо.

Современная музыкальная наука и современная музыкальная практика изучают категории изначальности, бесконечности и вечности. В современном научно-творческом пространстве формируется новый «образ» науки, допускающий долю иррационального в познании. Здесь еще предстоит определить, принадлежит ли доминирующая роль в этом процессе теории или практике, или при известной конкретизации можно говорить об их близости и взаимовлиянии друг на друга.

Портретные жанры в творчестве Р. Каррьеры

Дубина Александра Вадимовна

Российский государственный гуманитарный университет

В портретном творчестве венецианской художницы Розальбы Каррьеры (1675 – 1757) можно выделить три основных направления: аллегорические портреты, портреты

современников, автопортреты. Художнице в равной степени удавались образы беспечных очаровательных девушек, аллегорических, костюмированных персонажей и проникновенные, порой трагические портретные характеристики. Несмотря на некоторое подражание тем или иным художникам и явное влияние стиля рококо [1, с. 193], работы Каррьереры являются вполне самостоятельными произведениями, отражающими внутренний мир художницы, собственное восприятие натуры. Ее подчас легкомысленные внешние образы обладают определенным настроением, внутренним спокойствием, чувством собственного достоинства; в них нет слащавости, излишнего стремления потакать вкусам публики. Плавность линий, силуэта, нежные «пастельные» тона сообщают персонажам художницы музыкальность и изящество.

К раннему периоду творчества Каррьереры относится «Детская головка в профиль» из собрания Эрмитажа. С необыкновенным вниманием передает художница настороженный взгляд девочки. Слегка открытый розовый ротик, нахмуренные брови, выбившиеся из пучка волнистые пряди волос создают ощущение движения, душевного переживания, живой реакции на событие, взволновавшее девочку. В этом произведении еще отсутствуют черты рококо [2, с.49], которые появятся в последующих работах мастера; по стилистике и характеру рисунок близок к работам барочного художника Рубенса, создавшего графическую серию детских портретов с использованием ограниченной цветовой гаммы.

В другом детском портрете, «Молодая леди из семьи Леблонгов», уже видны черты, присущие стилю рококо, – легкий поворот головы, немного отстраненный взгляд, полуулыбка на лице. Несмотря на изысканность одежды, Каррьерера дает зрителю ощущение детской непосредственности в образе девочки. Здесь нет излишней идеализации, и вместе с тем юное лицо очаровательно и мило; взгляд больших карих глаз, устремленный за пределы картины, внимателен и одновременно отчужден. При этом он не уводит за собой – его движение словно останавливается поднятой правой рукой с игрушкой, «возвращая» внимание зрителя к лицу портретируемой.

В произведениях аллегорического характера видно влияние стиля рококо. Однако при кажущемся отсутствии психологической глубины образы персонажей художницы исполнены внутренней гармонии, спокойствия, самодостаточности. Даже в полуобнаженных фигурах нет рокайльной фривольности и легковесности, при том что сочный колорит, некоторое кокетство и жеманство вполне отвечают стилю рококо.

Примером аллегорического образа является «Америка», где она изображена в виде девушки с обнаженной грудью, с колчаном со стрелами за спиной, тонким копьём в правой руке. Светлый розово-голубой колорит, мягкие тональные переходы, сочетание легких мазков в изображении одежды, перьев, ленты через плечо и более плотных мазков в личном письме, передаче темных волос – черты, отличающие искусство рококо. Вместе с тем серьезный, самоуглубленный взгляд, нахмуренные брови, морщины на лбу девушки несколько выводят произведение за рамки рококо. Такое стремление к определенному психологизму станет заметным в более поздних работах художницы.

На одной картине из серии «Четыре времени года: Весна, Лето, Осень, Зима» представлена девушка в образе Лета с персиками в белом фартуке. Один из плодов она держит в руке, как бы предлагая его зрителю. При этом безразличный к окружению взгляд, любезная улыбка, обращенный к нам обнаженный локоть левой руки словно отстраняют зрителя, не впуская его в пространство картины.

Другую серию портретов Каррьереры представляют образы современников художницы, которых она рисует в повседневном или маскарадном костюме, – портреты Филичиты Сартори (1740), Густава Гамильтона (1730–31). Сартори изображена в карнавальном костюме турчанки, в разноцветной накидке поверх платья и в чалме с приколотым пером. В левой руке она держит черную маску. Кокетливый наклон головы, поднятое правое плечо придают фигуре s-образное очертание, создавая ощущение гибкости, подвижности тела. Раскрытые пальцы прихотливо изогнутой кисти левой руки вторят расставленным хвостам перьевого заколки, что вносит в картину элемент игры.

В период своего пребывания в Париже Каррьера исполнила портрет Антуана Ватто. С большим вниманием художница подходит к разработке лица портретируемого, подмечая своеобразную искривленную линию верхней губы, глубокую ямку на подбородке, небольшую горбинку на носу. В отрешенном, самоуглубленном взгляде художника, сомкнутых губах чувствуется грусть, усталость.

Особый интерес представляет автопортретное творчество Каррьеры. В ранней работе 1709 г. она изобразила себя с портретом младшей сестры Джованны. Открытый, прямой взгляд художницы доброжелательно смотрит на зрителя. Каррьера не льстит себе, правдиво передавая некрасивое, тяжелое, мужественное лицо, мешки под глазами, глубокую ямку на подбородке. Для придания своему образу обаяния и некоторой женственности художница вплетает в напудренные кудрявые волосы цветочный букет, одевает себя в изящное атласное платье жемчужного цвета с кружевными оборками; по примеру многих портретов, с платья спадает синяя накидка. Переливы ярких красок создают мажорное настроение в картине, наполняя ее светом и воздухом.

В пастели 1731 года Каррьера представила себя в аллегорическом образе зимы в синем платье с меховым воротом, синей шапочке, отороченной мехом. Наклон головы, откинутый правый ворот шубки, из-под которой видна белая блуза с глубоким вырезом, забавная шапочка с помпоном, крупные жемчужные серьги наполняют образ изяществом, создавая ощущение даже некоторого заигрывания со зрителем. Преобладание белого цвета, сочетание легкого мазка в передаче меха и более плотного – в синей ткани шубки действительно создают образ холодной зимы, с ее ветрами и стужей, а неожиданное вкрапление золотистого цвета в помпон привносит аромат рождественской и новогодней праздничности.

Совершенно иным настроением проникнут образ Розальбы в «Автопортрете в виде поэзии», где она увенчала себя лавровым венком. Ощущение грусти, меланхолии отчетливо звучат в этом позднем полотне художницы. Голубовато-зеленые листья венка не оживляют образ, а придают ему трагический оттенок. Взвихренные листья с одной стороны противопоставляются опавшим листьям с другой, как бы подчеркивая контраст между расцветом и увяданием жизни, славы, триумфа. Направленный в сторону задумчивый взгляд расширенных глаз, нахмуренные брови, опущенные уголки плотно сомкнутых тонких губ говорят о тяжелом положении слепнущей художницы, о трудностях творческого пути, где слава соседствует с забвением. Приглушенные тона пастели, преобладание темного колорита и плотной фактуры в изображении поверхностей накидки, венка усиливают ощущение грусти, душевной тяготы. Прозрачная тонкая ткань вокруг шеи не вносит в портрет прежней легкости и изящества, теряясь в тяжелых складках темно-коричневой накидки; она, скорее, напоминает о былой молодости и раннем автопортрете, где художница еще полна надежд, ожиданий и чувства радости от процесса творчества.

Литература.

1. Виппер Б. Р. Проблема реализма в итальянской живописи XVII–XVIII веков. М., 1966.
2. Кантор-Гуковская А. С. Пастели западноевропейских художников. С.-П., 2001.

Альбом Виллара из Оннекура: сакральная геометрия средневековья¹⁰

Коробкова Софья Сергеевна

Уральский государственный университет им. А.М.Горького

Альбом Виллара де Оннекура – своеобразная записная книжка французского архитектора XIII века содержит 33 листа с рисунками и пояснениями. Отечественные медиевисты в своих трудах ссылаются на материалы этого альбома, однако до сих пор на русском языке нет исследования, комплексно изучающего и воспроизводящего этот неоце-

¹⁰ Доклад освещает тему дипломного проекта. В 2005 году автору за данный проект была присуждена Стипендия имени академика Б.В. Раушенбаха. (<http://www.lfond.spb.ru>)

нимый источник для изучения готического искусства. Альбом содержит не только образцы для художников, зарисовки с натуры, но и изображения механизмов, рисунки архитектурных планов, дает представление о методах измерения и геометрических приемах в строительном и скульптурном деле в Средние века.

В современной гуманитарной науке текст как таковой перестает быть главным документом для исследователя: сам человек, его тело, пища, язык, представления о мире, технические средства и мыслительные способности превратились в объект пристального внимания. Изучение подобных технических руководств по искусству, сборников рецептов и правил, альбомов образцов дают возможность проникнуть в мир средневековых художников, понять их представления о себе самих и о целях своего труда, их ощущением мира и своего места в нем.

На материале альбома исследуются связи эстетической теории и художественной практики в средние века, сущность геометрического метода мастеров готики и способы его практического применения в искусстве. Результатом работы над темой будет электронное мультимедийное издание, которое можно будет использовать в учебном процессе (в сокращенной форме оно будет представлено на сайте университета).

Альбом отражает такие аспекты жизни и творчества готического мастера, как:

1) *традиционализм*. Труд Виллара является классическим примером «альбома образцов». Подобные труды служили передатчиками стиля и иконографии и помогали художнику работать, предоставляя целый набор разработанных мотивов движений и положений фигур на плоскости.

2) *профессионализм, знание современной художественной практики в целом, включая архитектуру, скульптуру и инженерное дело*. В средние века архитектор, строитель, инженер, скульптор, оформитель соединялись в одном лице, что было залогом сохранения единства стиля.

3) *демократизм – характерная черта именно для XIII века*. Понятность схем, рисунков и образцов, сопроводительный текст альбома изложен не по-латыни, а по-старофранцузски. Виллара характеризует чрезвычайное любопытство ко всему забавному, редкому, интересному.

4) *субъективизм суждений об искусстве и выбор для зарисовок объектов в соответствии с личным вкусом*. Последнее представляет собой особенный интерес, выражая растущее самосознание готического художника, еще находящегося в системе корпоративного творчества.

XIII век породил замечательные произведения, объединившие весь круг конкретных проявлений мировоззрения готической эпохи. Эстетика пропорциональности и «сакральная геометрия» составляла основу творческого метода художника.

Человек средневековья еще не был отрезан техническим прогрессом от Вселенной. Ученые не сидели в кабинетах, а проводили время в полях и виноградниках; внутри каждого монастыря был сад. Считалось, что природа свободна от греха и несет на себе отпечаток руки Творца, обращает к Нему свой лик. Но когда Виллар заносил в свои тетради наброски животных и людей, то строил изображения при помощи углов, прямых, дуг, словно выстраивая архитектурное целое собора. В отпавлении от этих абстрактных закономерностей, определяющих строй и структуру мироздания, и состоял его метод имитации природы. Так проявлялась характерная черта готического художественного мировосприятия, склонного оценивать отдельное проявление бытия сквозь призму всеобщего, а индивидуальную форму трактовать в соответствии с заранее усвоенной схемой, игнорирующей индивидуальные признаки и особенности.

Эстетика пропорций, происходящая из музыкальных теорий поздней античности и раннего Средневековья, в готическую эпоху нашла отражение в геометрическом методе, где соразмерность становится технической концепцией. Развитие этого метода обязано проникновению арабской математики и переводам греческих трудов по геометрии.

Геометрия поразила воображение средневекового человека и предстала перед ним как универсальный принцип познания и организации Вселенной. Геометрический метод входит в арсенал средств философского умозрения, а геометрический метод работы, практиковавшийся средневековыми художниками, к XII веку складывается в целостную систему. Это опровергает мнение о том, что в Средние века между метафизической теорией прекрасного и теорией искусства не было точек соприкосновения.

Геометрический метод Виллара резюмирует опыт многих поколений мастеров. В эпоху готики он соединяется со стремлением к непосредственному воспроизведению природы, а в XV веке, проявляется на иной основе – в математической теории искусства Возрождения, исходившей не из абстракции геометрических фигур, а из живой и конкретной геометрии человеческого тела.

В альбоме Виллара отражена технологическая эволюция его времени. Важно описать и проанализировать рисунки, касающиеся механики, геометрии, практической тригонометрии, раскрыть математические приемы, которыми пользовался зодчий. Интересна мнемоническая традиция, бытовавшая не только у астрономов, но и у геометров эпохи Средневековья. Чертежи Виллара помогали строителю вспоминать геометрические построения, подобно тому, как рисунки животных, персонажей, в астрономическом атласе позволяли вспомнить расположение звезд в созвездиях.

С точки зрения истории развития техники рассмотрены изображенные в альбоме боевые орудия (требушет), подъемные механизмы, и другие машины (чертежи гидравлической пилы, домкрата, механизма вечного двигателя, механических деревянных игрушек и автоматов).

Научный аппарат:

В работе используются данные по средневековой эстетике, анализируются философские и богословские труды той эпохи, история развития строительной техники. Обращение к памятникам математической литературы, помогает воссоздать точные геометрические методы и приемы, известные зодчему эпохи средневековья.

Для практики создания электронного проекта, используются знания в области информатики, языки программирования HTML. С помощью программы FLESH предполагается создать анимационные фильмы иллюстрирующие применение геометрического метода в художественной практике, и виртуальные модели средневековых механизмов. Иллюстративную часть проекта составляют страницы альбома, чертежи, иллюстрирующие метод триангуляции и кадрирования, применяемый в готической архитектуре, а также рисунки, репродукции миниатюр, фотографии, поясняющие, каким образом велось строительство соборов.

Убранство жилого интерьера в архитектуре московских особняков эпохи модерна

Кравченко Анна Владимировна

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия

Модерн можно назвать абсолютно новым по сути стилем в истории архитектуры, да и искусства в целом. Он впервые отказывается от применения специальной художественной системы, не имеющей иного назначения, кроме содержательно-декоративного. Модерн положил начало новой эпохе в развитии архитектуры, формообразующим принципом которой является органическая целостность полезного и прекрасного. Один из основных композиционных принципов модерна – взаимосвязь здания и окружающей его среды.

Модерн избегает геометрически четких форм, прямых линий и углов. Его характерные черты – волнообразные линии, растекающиеся формы, плавные поверхности.

Композиция и форма зданий лишена статики и застылости. Чрезвычайно разнообразна цветовая гамма модерна.

В эпоху модерна архитекторы впервые начинают обращаться к совершенно новым материалам и конструкциям – в частности, выполненным из железобетона. Модерн впервые делает видимой структуру здания, включает в архитектурные приемы использование огромных остекленных поверхностей.

Планировка особняков максимально рационализируется, приобретает компактность, из нее изгоняется не только все ненужное, но и излишнее. Она утрачивает последние черты анфиладности. Модерн отказывается от коридорной планировки в пользу центрической. Одна из характерных особенностей модерна – наружный объем является производным от внутренней структуры. Это, так называемое, свойство диалогичности – тип организации архитектурной системы всего XX в. Отсюда ведет свое начало принцип построения зданий «изнутри – наружу». Такому построению соответствует раскрытость композиций, многообразие формы объемов, огромное внимание, уделяемое интерьеру, поскольку именно интерьер, структура «внутреннего» объема образует ядро, предопределяющее наружный облик здания.

Главная идея архитектурной теории модерна – синтез искусств. В наибольшей мере это воплощено в особняках, где композиция, отделка интерьеров, мебель, обои, ковры, посуда, даже одежда обитателей проектировались как нераздельная часть целого.

Европейская модель музыкального фестиваля: Штутгартский фестиваль «Passion 2000»

Левко Александр Владимирович

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия

Среди насыщенной фестивальной жизни Европы особо выделяются фестивали с уже устоявшимися историческими традициями, как правило, выстраивающие свои программы вокруг одного крупного композиторского имени или школы. Наиболее известные из таких фестивалей – это Зальцбургский музыкальный фестиваль, посвященный В.А. Моцарту, Вагнеровский фестиваль в Байройте, музыкальный фестиваль, посвященный творчеству Бизе во Франции.

В этом ряду одно из ведущих мест занимает посвященный Иоганну Себастиану Баху Европейский Штутгартский музыкальный фестиваль (**Europaisches Musikfest Stuttgart**). Его инициатор и организатор – Международная Баховская академия в Штутгарте (художественный руководитель – профессор Хельмут Риллинг).¹¹

По масштабности культурного события, исключительности его замысла и грандиозности воплощения самым грандиозным проектом в истории Баховской Академии стал фестиваль «**Passion 2000**». Музыка Баха как источник вдохновения Новой музыки, как мост в наше современное время, как диалог культур – с Бахом и со знаковым в его творчестве жанром «Страстей» – так можно сформулировать ключевую тему фестиваля.

По свидетельству его организаторов, основная идея заключалась в стремлении «рассмотреть под современным углом зрения историю страданий Иисуса Христа с позиций четырех евангелистов (Иоанна, Луки, Марка и Матфея) – четырех современных композиторов.¹² Показав отношение современных композиторов к вопросам религии,

¹¹ Предшественницей фестиваля стала знаменитая Летняя Академия И.С. Баха (**Sommerakademie Johann Sebastian Bach**), которую Международная Баховская академия проводит с 1979 года.

К 1985 году рамки Летней Академии, в программу которой традиционно входили мастер-классы, концерты, лекции, расширились до уровня Фестиваля. Фестиваля. С 2000 года Европейский Штутгартский музыкальный фестиваль становится ежегодным.

¹² Christian Eisert. Passion 2000. Zum 250. Todestag von J.S. Bach. С. 26.

христианства, страданий и воскресения, фестиваль вознес современное композиторское творчество совершенно на иные высоты и по-новому определил значение духовной музыки в наше время.

География выбора композиторских имен определилась формой КРЕСТА четырех сторон света. Немецкоязычная традиция «Страстей» стала отправной точкой. От нее, словно с севера традиции, организаторы обратились к остальным трем сторонам света. Был найден южный «полнос» (испано-язычный) в южноамериканском регионе, в то время как другая ось стран света между Западом и Востоком должна была выразиться русским и английскими языками.

Четыре страны света, четыре культурных региона, четыре языка для четырех «Страстей». Идея для «Passion 2000» была найдена. Вольфганг Рим (Германия), София Губайдулина (Россия), Освальдо Голижов (Аргентина) и Тан Дун (Китай/США) – организаторы нашли композиторов, которых сочли достойными этого проекта. Четыре Евангелия распределились следующим образом: В. Рим – Страсти по Луке, С. Губайдулина – Страсти по Иоанну, Тан Дун – Страсти по Матфею, О. Голижов – Страсти по Марку.

Заданные условия – творческое осмысление темы страданий с позиции современного человека – определили чрезвычайную индивидуальность каждого художественного воплощения «Страстей». Все 4 композитора представили разные художественные концепции.

Главным в концепции **Софии Губайдулиной** стало СЛОВО.¹³

«С самого начала я понимала, насколько трудно писать «Страсти» по-русски: традиция русской православной церкви не разрешает инструментам участвовать ни в богослужении, ни в других церковных ритуалах. Никаких посторонних технических посредников между человеком и Богом – только свеча в руке. Но самое важное следующее: в практике русского богослужения нет традиции «страстей». «Искусство представления» всегда было для русского сознания второстепенным по сравнению с «искусством переживания». И церковное богослужение избегает любого намека на представление в лицах, на любую театральность. Выход из этого затруднения все же был найден: повествование о страданиях Христа ни в коем случае не должно быть непосредственно драмой или представлением. Оно скорее может быть подчеркнуто спокойно передаваемым повествованием (что соответствует церковному ритуалу). Во всяком, случае, можно этот вид повествования, протекающий во времени, противопоставить абсолютно вневременной концепции. Во-первых он должен быть не чуждым текстовому материалу «Страстей», в во-вторых, быть равноценным в отношении качества. Желательно было бы, чтобы в обоих текстах можно было почувствовать не только руку, но и дух. К счастью, такой текст есть. Это Откровение святого Иоанна, или Апокалипсис», – говорит композитор¹⁴.

Характерной особенностью «Страстей» **Освальдо Голижова** стал ТЕАТР¹⁵

«Истоки этой музыки — в латиноамериканской культуре: в ее живом пульсе, жарких хоровых напевах, чувственных вокальных ноктюрнах, ярких фанфарах и, в це-

¹³ «Страсти по Иоанну» **Софии Губайдулиной** написаны для самого большого состава оркестра в сравнении с остальным «Страстями» проекта: для солистов (сопрано, тенора, баритона и баса), двух смешанных хоров, органа и оркестра, на русском языке. Используемые тексты: Евангелие от Иоанна /гл. 13-19/, Откровение Св. Иоанна Богослова (Апокалипсис) /гл. 4-9, 11, 12, 16, 19/.

¹⁴ Цит. из буклета «Международного фестиваля музыки Софии Губайдулиной» (Казань-Москва, октябрь 2001 года).

¹⁵ В своих «Страстях по Марку» («Markus-Passion») на испанском языке Голижов использует следующие тексты: Евангелие от Марка (гл. 1, 11, 14-15), Плач Иеремии (гл. 1, 12); Гимн, составленный из Псалмов 113-118; «Бесцветная луна», стихотворение Розалии де Касто на галисийском языке¹⁵; Кадиш (Поминальная молитва) на арамейском языке¹⁵. Исполнительский состав: 2 вокалиста (сопрано и баритон), смешанный хор и 2 ансамбля - струнный и национальных инструментов.

лом, — в выражении страдания и смерти карнавальными приемами — от изобилия и радости жизни до протеста и мольбы об утраченном защитнике», — пишет исследователь Поль Гриффитс в «Нью-Йорк Таймс»¹⁶.

«Страсти» **Тан Дуна** уже своим названием — «Страсти по Матфею» с водными инсталляциями («Water Passion after St. Matthew») — определяют главную концептуальную особенность сочинения — символичность образа **ВОДЫ** как символа крещения и как олицетворение воскресения. В этом произведении муки Христовы и таинство крещения показаны сквозь призму Буддистской веры композитора. «Сочетание таких разных музыкальных культур в рамках христианского сюжета? Это моя идея, мой опыт»

Классическая немецкая традиция «Страстей» ярче всего проявилась в сочинении **Вольфганга Рима** «Deus Passus».¹⁸ В своей трактовке страданий Христа Римм оказывается наиболее близок Баху. Он выбирает отстраненный неторопливый тон музыкального повествования. В монументальном сочинении Римма преобладают медленные темпы, тянущиеся как бы перетекающие одна в другую атональные гармонии. Авторов сближает также сдержанность в использовании средств выразительности: хор используется преимущественно в драматических эпизодах (как олицетворение безжалостной толпы), ударные символизируют удары молота, вбивающего гвозди в ладони Христа. Римм обращается к Богу не от себя лично, в последней молитве Бог призывается от имени всего человечества.

Таким образом, фестиваль «Passion 2000» задуманный, прежде всего, как приношение великому И.С.Баху, вырос в уникальный художественный проект, ставший одним из наиболее ярких международных культурных событий, венчающих тысячелетие. Знаменательно, что тема «Страстей», продиктованная одним из определяющих для баховского творчества жанров, выросла в глобальную идею современного осмысления канонического библейского текста: мировоззренческого, теологического, музыкального.

Натюрморты Караваджо

Липунова Ольга

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова

Микеланджело Меризи да Караваджо — художник, совершивший прорыв в искусстве. С его именем связано возникновение и расцвет реалистического направления в итальянской живописи 17 века. Творчество этого мастера сыграло огромную роль в художественной жизни не только Италии, но и других стран Европы, и в становлении жанровой системы в европейском искусстве. Особое значение его творчество имело для развития натюрморта.

Цель настоящей работы — исследование сюжетной поэтики и формально-стилевых особенностей натюрмортов Караваджо. Предметом изучения служат как изображения натюрмортных подробностей в сюжетных картинах раннего Караваджо, так и, в особенности, единственный сохранившийся «чистый» натюрморт художника. Мы уделим внимание рассмотрению истоков натюрмортного творчества Караваджо в ломбардской жи-

¹⁶ «New York Times», 18 августа, 2002 г.

¹⁷ Среди всех коллег — у Тан Дуна самый минимальный состав оркестра: сопрано, бас-баритон, скрипка, виолончель, смешанный хор и 3 ударника. Он — единственный среди всех, кто использует собственный поэтический текст наравне с Евангелие.

¹⁸ Ссылку на Евангелие от Луки композитор делает в подзаголовке — «Фрагменты Страстей по Луке» («Passions-Stucke nach Lukas»). Вольфганг Рим использовал следующие тексты: Евангелие от Луки (в переводе Мартина Лютера) /гл. 22/19-24/3, с пропусками/; из Книги Исаяи (перевод Мартина Лютера) /гл. 53/4, ст. 25b/; из Литургии Страстной пятницы по изданию Graduale Romanum (1909) на латинском языке /ст. 2, 5, 7, 10, 15, 18, 20, 23, 24/, а также поэму Пауля Цилана «Tenebrae». «Deus Passus» написаны для солистов, смешанного хора и оркестра.

вописи конца 16 века и проблеме влияния на него нидерландского искусства (П.Артсен, И. Бейкелар), а также углубленно исследуем характер символических значений, который в культуре 17 века ассоциировался с изображением «цветов и плодов». Будет намечена и эволюция изображения натюрморта в творчестве художников-караваджистов. По мнению биографов Караваджо, его новаторство в первую очередь заключалось в полном и безоговорочном обращении к «натуре». Немногие художники имели, подобно Караваджо, такое сильное влияние, прямое и опосредованное, на современных ему мастеров и на последующее искусство.

Истоки искусства Караваджо (прозванного так от названия селения, где он родился) – лежат в творчестве художников Северной Италии – Ломбардии, где во второй половине 16 века существовали реалистические традиции, заимствованные ими, в свою очередь, от нидерландцев. Большое значение также имеет традиция жанровой живописи, восходящая к искусству Винченцо Кампи («Продавщица фруктов»).

В 20 лет Караваджо прибыл в Рим, где уже в ранних работах выступил как последовательный оппонент по отношению к популярному в то время художественному течению – маньеризму, культивировавшему намеренную усложненность форм и любовь к языку аллегории и символики (Арчимбольдо, «Времена года» из Лувра). В своих картинах Караваджо ставил своей основной задачей непосредственное изучение и живописное отображение реальной природы, он настойчиво призывал «учиться у природы», а не у классиков, и в этом отношении его обращение к жанру натюрморта можно считать предопределенным. В своих картинах он уделял одинаковое внимание и человеку, и фруктам, тем самым нарушая привычную иерархию жанров. В ранних произведениях художник создает свой идеал красоты. Он изображает темноволосых и черноглазых подростков с мягкими чертами лица и округлыми лицами, но их неизменным спутником оказывается изображение фруктового или цветочного натюрморта, которое выступает как равноправный с ними художественный мотив в картине.

Картина «Больной Вакх» (ок. 1593, Рим, галерея Боргезе), – автопортрет Караваджо. По преданию, произведение было исполнено в те дни, когда художник был тяжело болен и находился в госпитале для малоимущих. Облик больного передан верно: изнуренное, бледное, лицо, круглые, темные, воспаленные глаза, слабая страдальческая улыбка. К сюите полуфигурных картин относятся и «Мальчик с корзиной фруктов», в которой изображен молодой торговец, который предлагает для продажи смешанные с еле свежими листьями только что сорванные фрукты, и другой «Вакх» Караваджо 1595 – и не Вакх вовсе, а как мальчишка из харчевни, имитатор Бога виноделия, даже не скрывающий подмены.

Юноша, укушенный ящерицей – 1595, Здесь есть действие, событие. Видно потрясение этого манерного героя, то, как он возмущенно одергивает пухлую руку с молочной кожей, при этом обнажив плечо, от маленькой ящерицы, якобы укусившей его. Сюжет не нов, во времена Караваджо существовали анекдотические картины с мальчиками, укушенными крабом или крысой. (Софонисба Англишюла «Мальчик, укушенный крабом»). Однако жанровый мотив не должен отвлек зрительское внимание от самого красивого элемента в картине – вазы, она подобной жемчужине, в которой появляется отражение окна мастерской. Именно натюрмортный мотив оказывается здесь носителем красоты.

Первый «чистый» натюрморт в европейском искусстве.– «Корзина с фруктами», 1595, изображенная на нейтральном, не отвлекающем внимания фоне. Устраняя изображение фигур и жанровое действие, художник освобождается от и задач живописного рассказа. Главная тема картины – любование природой. Натюрморт, изображенный в картине, содержит в себе интонацию, *Memento mori*, помни о смерти. Художник показывает яблоко с червоточиной, переспелый виноград, листья пожухли – намек на миг радости, которая исчезнет.

«Лютнист» – 1596, из Эрмитажа завершает серию ранних полуфигурных картин Караваджо, в которых присутствуют натюрмортные мотивы. Мы видим мужскую полуфигуру на нейтральном фоне, вазу с цветами, но рядом с ними остро ощущается присутствие нового «героя» – музыки, представленной изображением своих атрибутов, лютни и скрипки. Картина полна тонких гармонических созвучий и поистине музыкальных перекличек между различными предметами, построенными на основании действительно музыкальной гармонии.

Изображение интерьера в русской живописи 19 века: постановка проблемы

Мельникова А.О.

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия

Первые интерьерные изображения в русском искусстве появляются на рубеже XVIII и XIX веков, однако выделение интерьера в самостоятельный жанр происходит позднее, в 1820–1830-е годы, когда он, по сути, переживает кульминационный период своего развития. Можно уловить отчетливую связь, существующую между появлением интерьерных картин и с общим для страны процессом демократизации жизни, проявившимся в эмансипации частного человека, а также и с утверждением реалистического метода в искусстве. В этом отношении можно сказать, что интерьер представляет не только «портрет» обитающего в нем индивидуума, но и «коллективный портрет» эпохи, что наиболее ярко было отражено именно в 1820–1830-е годы. Перечень работ, датированных 1840-ми годами, пожалуй, не менее обширен. Но в это десятилетие было выполнено уже много картин, предвещающих упадок жанра. И, наконец, 1850-е годы уже почти целиком характеризуются произведениями, потерявшими внутреннюю цельность, утратившими с ней и художественные достоинства.

Целью настоящей работы является углубленное исследование изобразительной поэтики и важнейших формально-живописных особенностей интерьерного жанра: композиции, пространства, освещения. Другой задачей является изучение сюжетной тематики интерьерных изображений, так как по традиции интерьеры изображают и «чистое» пространство тех или иных помещений, и их обитателей занятых повседневными делами. По законам естественной жизни обитают в пространствах помещений персонажи интерьерных картин начала XIX века.

Необходимо проследить предысторию интерьера в русском искусстве. Одно из самых первых известных нам изображений частного интерьера, комнаты в частном доме – «Кабинет И. И. Шувалова», исполненный Ф. С. Рокотовым около 1757 года. Эта работа дошла до нас в копии крепостного живописца А. Зяблова. Кроме того, интерьерная живопись как официальная программа так называемого перспективного класса Академии, в котором основное внимание уделялось изучению перспективы. В основе такого интерьера лежал архитектурный линейный чертеж с условной передачей освещения, сообщавшей изображению эффектную декоративность. Кроме того, и графическое наследие русских архитекторов – необычайно интересная область, которая содержит не только сугубо архитектурный материал, но и произведения «чистой графики». Творческий подход к решению внутреннего пространства мы наблюдаем в графических листах А. Н. Воронихина, Н. А. Львова, Кваренги и других.

В развитии интерьерной живописи исключительную роль сыграли А. Г. Венецианов и его ученики. Если в Академии художеств интерьер был представлен в основном «перспективными видами» и условно-декоративными композициями, то в школе Венецианова он не только расширяет свои границы как жанр, но и трактуется как реальная среда повседневной жизни человека. Развитие темы интерьера закономерно совпадало с интересом к индивидуальному миру человека, не связанного рамками официального

существования. Интерьер становится по преимуществу изображением частного дома, обретает свойственный жанру интимный и поэтический характер.

Звенья, из которых складывается культурный быт начала XIX века – литературный салон, дилетантизм, «альбомное» творчество – в своей органической связи имеют общий источник: «интимизацию» поэтической темы. В альбомных интерьерах портретные или жанровые задачи не определяют собой характер изображения: фигуры объединены именно показанным интерьером, в пределах которого они обитают.

Важным для нас является определение иконографии изображений интерьеров. Среди интерьеров в искусстве начала XIX века особую группу составляют изображения мастерских и кабинетов. Выделяются изображения гостиных и официальных покоев (например, интерьеров Зимнего дворца и особенно знаменитой Галереи 1812 года). Важной темой оказывается изображение мастерской художника.

Ближе к концу первой половины XIX века все явственнее начинает ощущаться упадок «чистого» интерьера. В изображениях интерьеров теперь нередко звучат ностальгические ноты о «былых временах», появляются стилизаторство, ложно понятое уют и комфортность. Образный строй в таких интерьерах, теряя свою гармоническую ясность и поэтичность, обнаруживает вместе с тем тяготение к жанрово-бытовой стилистике.

Отдельно отмечается роль изображений интерьеров в процессе становления русской бытовой картины в середине XIX века, которое происходит в тесной взаимосвязи с интерьерными изображениями. Велика художественная роль интерьера в произведениях П. А. Федотова, зачинателя критического реализма.

Интерпретация как искусство постижения художественных смыслов

Мятиева Наталья Атаевна

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова

Понятие «интерпретация» (от лат. interpretatio- разъяснение, истолкование, перевод) применяется во многих сферах человеческой деятельности, таких как философия, юриспруденция, математика, программирование, музыка, живопись, литературоведение и пр. В каждой из них оно имеет определенные особенности, связанные со спецификой той, или иной деятельности. Самым общим и универсальным можно считать понимание термина интерпретации, как истолкование, объяснение, приписывание смыслов и значений.

Художественная коммуникация начинается с постижения смыслов творческого акта, декодирования той информации, которая закодирована в произведении искусства.

В литературоведении интерпретацию понимают как истолкование литературного произведения, постижение его смысла, идеи, концепции. Это может осуществляться двумя способами. Путем перевода художественного содержания в понятийно-логическую (литературоведение и основные жанры литературной критики) или лирико-публицистическую (эссе) формы. Второй же способ предполагает «перевод» литературного произведения на иной художественный язык (графика, театр, кино и др. виды искусства).

В изобразительном искусстве термин интерпретация идентифицируют как момент художественно-критического процесса, при котором произведение искусства описывают и анализируют, чтобы выявить его средства выразительности, значение, настроение или идею, которая сообщается зрителю.

В музыке интерпретация – процесс звуковой реализации нотного текста. Она предполагает индивидуальный подход к исполняемой музыке, активное к ней отношение, наличие у исполнителя собственной творческой концепции воплощения авторского замысла. Интерпретация зависит от эстетических принципов школы или направления, к которым принадлежит исполнитель, от его особенностей и идейно-художественного замысла.

В каждом из видов искусств интерпретация является важной составляющей жизни произведения. Она осуществляет коммуникацию между автором, соавтором (исполнителем, искусствоведем, критиком) и реципиентом. Идеи автора, дух его эпохи через интерпретацию сообщаются аудитории, находящейся в иной исторической и эстетической реальности. Благодаря интерпретации расширяется круг возможных реципиентов, доносятся заложенные в произведении смыслы, обнаруживается актуальность настоящему времени.

Существующие разновидности интерпретации: аутентичная, субъективирующая и актуализирующая обеспечивают многообразие явлений в искусстве, не дают остановиться на единственно «правильном» варианте, стимулируют творческий поиск и расширение границ восприятия. Но в каждой интерпретации, независимо от ее направленности, корректности осуществляется общение автора, интерпретатора и аудитории, где каждое из звеньев этой триады имеет право на творческую активность и индивидуальное восприятие.

Во временных видах искусства (театре, музыке) без исполнения, «озвучивания» нотного текста, без его интерпретации физически невозможно адекватное существование произведения. Но оно также невозможно без аудитории, которая воспринимает исполнительское прочтение авторского текста, и на его основе строит свою интерпретацию услышанного. И также как качество исполнения зависит от эстетических принципов и индивидуальных особенностей исполнителя, от его тезауруса и способности воспринимать смысл, вложенный в произведение, качество восприятия музыки зависит от слушательского опыта реципиента, от уровня его развития и отношения к музыке.

Видный австрийский социолог музыки Т. Адорно выделяет 6 типов слушателей:

- «Эксперт» – сознательный слушатель, который в каждый конкретный момент отдает себе отчет в том, что слышит. Он понимает структуру музыки, может из частных деталей создать общую абстрактную картину произведения, знает ее выразительные средства, может во всех подробностях понимать «интеллектуальную игру» композитора и исполнителя. Это тип профессионала.
- «Хороший слушатель». Он тоже слышит не только отдельные музыкальные детали, он обнаруживает связи, высказывает обоснованные суждения. Но он не осознает, или не вполне осознает, структуру целого. Он понимает музыку примерно так, как люди понимают свой родной язык, — ничего не зная или зная мало об его грамматике и синтаксисе, — неосознанно владея имманентной музыкальной логикой.
- «Потребитель культуры». Он много слушает, хорошо информирован, собирает записи. Он уважает музыку как культурное достояние, иногда как нечто такое, что нужно знать для того, чтобы повисить свой вес в обществе. В строении музыки он разбирается поверхностно, но часто высказывает свое мнение с претензией на осведомленность.
- «Эмоциональный слушатель». Для него музыка – повод уйти от реальности в мир иррациональных грез и фантазий. Слушание музыки является своего рода сном наяву, средство высвобождения эмоций, подавляемых или сдерживаемых нормами цивилизации. Естественной такой тип слушателя не интересуется рациональный аспект музыки.
- «Развлекающийся слушатель». На это тип рассчитана вся индустрия массовой культуры. Он может быть адекватно описан только в связи с такими массовыми средствами, как радио, кино и телевидение. Здесь музыка воспринимается как потребность в комфорте, нужном для того, чтобы рассеяться. В большинстве своем представители развлекательного типа слушания музыки решительно пассивны и резко восстают против всякого интеллектуального или эмоционального напряжения, которого требуют от них произведения искусства.
- «Равнодушные к музыке, немусикальные и антимусикальные». Представители этого типа объединены условно и встречаются редко. Чаще причиной их антипатии к музыке являются не физические противопоказания (хотя это тоже имеет место быть), а

психологические процессы происшедшие в раннем детстве. Данный тип является малоинтересным с точки зрения музыкального восприятия и слушательской интерпретации.

При изучении феномена интерпретации следует учитывать данные типы, так как жизнь произведения нацелена, в конечном итоге, именно на восприятие слушателя.

О содержании понятия резонансное пение

Надеждин Владислав Львович

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия

Проблема резонанса в пении является одной из важных и трудных. Именно от правильной ее оценки в вокальной педагогике зависит успешное освоение техникой пения, которое приводит к яркости, ровности, силе голоса, овладению «верхами».

Сложность самого понятия резонанса в пении и известная ограниченность современных научных представлений о нем отрицательно сказываются на вокальной практике в целом. Речь идет о соответствии знания предмету познания, о соответствии его объективного содержания практической ситуации применения в деле воспитания певца.

Физиологические предпосылки звучания певческого голоса явились предметом исследования ряда работ по постановке голоса (Л.Б. Дмитриева, В.П. Морозова Е.П. Рудакова, С. Сонки, С. Юдина). Однако, основные положения резонансной теории пения оказались сформулированы относительно недавно. Исследование В.П. Морозова «Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники», изданное впервые в отечественной науке в 2002 году, обобщило и подвергло всестороннему анализу эмпирический материал, раскрыв его познавательные возможности.

Наметились «прямая» и «обратная» перспективы разработки методов управления резонансом в диапазоне от эмпирических накоплений знаний (опирающихся на практику и опыт выдающихся певцов) вплоть до научного объяснения самого явления и совершенствования форм его освоения. Новый взгляд на соотношение теории и практики поставил задачу всесторонней оценки исходных положений развития вокальной педагогики в отношении роли резонанса и возможности его практического использования.

Какие механизмы управляют формированием звука и на какую ассоциативную базу они опираются? Решение этого вопроса сегодня имеет два вектора реализации:

- установка на «связочные ощущения» (культ голосовых связок, лишенное резонанса снятое с опоры дыхание);
- установка на резонансные вибрационные ощущения, как показатель активности резонаторов (рациональные навыки пения, основанные на знании резонансной природы певческого голоса).

Научные доказательства преимуществ резонансного пения в настоящее время базируются на законах физиологии и биоакустики. Они подтверждены экспериментально, а их исследовательская составляющая, производящая новое знание о предмете, обеспечивает им обоснованность. Будучи включенным в процесс производства теоретического знания, мир субъективных представлений певцов оказался встроенным в модель, возведенную на основе изучения общих процессов, объективно происходящих в голосовом аппарате.

При формировании звука в составе ощущения его высоты лежит интонирование, основанное на активности двигательных реакций певческого (фонационного) аппарата. Та или иная степень «опертости» дыхания у вокалистов, например, отражается на общем тоне звучания их голоса, на характере напряженности последнего. Дыхание непосредственно влияет на высотные качества интонируемого звука. Регулируя уровень подсвязочного давления, дыхание координирует работу связок. Высокий уровень подсвязочного давления обуславливает интонационные «завышения», тогда как слабый уровень давления обуславливает «занижения».

Важную роль играют также пространственные условия звучания диапазона. Они восходят к представлениям о локализации звучания в конкретном месте фонационного аппарата певца. У вокалистов пространственная локализация регистров связана с физиологическими ощущениями резонанса в определенных областях певческого аппарата с ощущением «направленности» звука.

Теория В.П. Морозова раскрывает многофункциональную роль резонаторов в пении. Исследователь называет семь их функций. Резонаторы, например, придают певческому голосу силу и полетность без нажимов со стороны дыхания и усилий гортани; они облагораживают тембр голоса; защищают связки от перегрузок.

Резонансное пение – это многомерное и образно конкретное явление. Оно формирует у вокалиста, по меньшей мере, два генеральных семантических плана: тембровый и ладовый. Каждый из них включает несколько самостоятельных предметных сфер как исключительно музыкальной природы, так и физиологической (немusical). Владение той и другой обеспечивает возможность успешной фонической реализации поставленных задач во время звучания.

Сознательное созидание качеств звучания и творческая установка на резонансные эмоционально-образные представления – это новый эффективный путь воспитания певческой техники. Критерием применимости его служит непосредственная установка на взаимообусловленность теоретического знания и практического умения.

Музыкальное произведение XX века: социальные ориентиры композитора

Петров Владислав Олегович

Астраханская государственная консерватория

Без **творца** художественного сообщения невозможна сама система социально-коммуникативных связей в области искусства. Это утверждение является аксиомой и, безусловно, не требует лишних доказательств. Композитор как нарративный субъект современной ему социальной действительности, отражающий в художественном произведении единство рационального и эмоционального, придающий композиции содержание и форму, адресуя своё «детище» обществу в целом, становится *первым звеном бытия художественной «продукции»* и родоначальником новой *микрокоммуникативной системы*, выражающейся в дуале «*произведение – социум*». Названный дуал весьма важен для самого автора, у которого в процессе создания сочинения доминирует продуктивное мышление и естественная потребность выразить свою собственную индивидуальность, подразумевающую особый интерес к себе, к тому, что выражается, к своим собственным внутренним состояниям, желаниям, эмоциям, даже разочарованиям. Любой художник, руководствуясь в процессе создания произведения способностью передать обществу собственные знания и умения, прибегает к активизации собственной воли, которая и приносит эмоциональную «разрядку» после написания сочинения. Однако не всё, что он может сотворить, будет однозначно хорошо принято обществом и полезно для развития искусства в целом.

Особо следует отметить, что в XX веке композиторы стали более чутко реагировать на все злодеяния столетия или его научно-технические открытия. Подобному семантическому «перевороту» способствовали общие историко-социальные трансформации, произошедшие в XX столетии. Так, по замечанию Э. Леонтьевой, именно в это время, как ещё никогда в истории развития искусства, «художник стремится погрузиться в окружающий мир и увидеть его по-иному, понять и выразить головокружительные достижения и откровения науки. Не случайно нынешние способы художественного мышления, устраняя привычные ассоциации, выходя за рамки прежних, отшлифованных веками условностей, подчас обнаруживают параллели с научными исканиями, передают

новый пространственно-временной континуум»¹⁹. Похожие тенденции дали право Ж. Делёзу назвать современного художника в широком смысле слова «клиницистом цивилизации». Композитор XX века, чьё творчество само по себе экспериментально (хотя бы, даже в относительной степени, по каким-то определённым параметрам), во многих случаях поражает своими мыслями слушателей, а порой и сам после окончания работы над произведением поражается созданному. Действительно, именно в XX веке создавая концепцию произведения, автор уже сам предполагает модель потенциального зрителя. Это есть пресуппозиционная *иллокутивная (или иллокуционная) функция* художника, которая определяется как коммуникативный замысел говорящего оказать воздействие на адресата и вызвать соответствующие замыслу изменения в его мире. В это столетие **диалогичность воспринимается как тип мышления общества в целом**, поскольку всё в современном мире *диалогично*, имеет как положительные, так и отрицательные стороны. Отсюда наблюдается повышенное внимание композиторов к диалогическим музыкальным жанрам (в частности, – к фортепианному дуэту), способным порой достаточно противоречивую диалектику историко-социальной жизни общества привнести в искусство, таким образом создавая для потомков истинную картину господствующей эпохи.

В докладе станет возможным рассмотрение двух важнейших доминант, служащих опорой сочинительской деятельности музыкальных композиций в XX веке, к которым относятся: 1) **проблема композиторских установок** при работе автора с конкретной моделью (жанром, стилем и т.д.) и 2) **проблема композиторского ориентира на эстетические вкусы общества** и, соответственно, двунаправленность сочинений на *элитарную и массовую публику* – как **общественные постулаты** музыкальных опусов. В последнем случае ярко заявляет о себе, с одной стороны, «**максимизация**» музыкального искусства (массовость), с другой – его «**минимизация**» (элитарность).

Выявляя специфику музыкального искусства в XX веке, можно осознать, что во многих случаях адресатом подобных насыщенных в концепционном плане произведений становится *человечество* как единое общество. Наблюдается композиторская обращённость к отражению глобальных идейных пластов, где адресант – есть уже *режиссёр действия, творящий собственную «теургию»*²⁰, а не просто композитор, стремящийся удовлетворить потребности музицирующего населения, что руководило им, например, в эпоху барокко. Адресат же (слушатель) для понимания концепции должен обладать на подсознательном уровне талантом творца, то есть присоединиться, с одной стороны, к *композитору-творцу*, с другой – к *со-творцам* в лице интерпретаторов, замыкая, таким образом, социально-коммуникативную систему *сотворения* музыкальной продукции, ибо само произведение живёт только благодаря публике. Только в таких условиях воспринимающий субъект, по словам философа А. Зотова, «становится центром предметного мира, во многом сходным с кантовским трансцендентальным субъектом, которому коррелирован мир «вещей для нас». Субъект в такой трактовке, понятно, вовсе не конкретное живое, «природное» существо, обладающее неким набором свойственных ему индивидуальных характеристик – он сам формируется *вместе с предметным миром*»²¹.

¹⁹ Леонтьева Э. Восприятие и интерпретация в эстетической концепции Умберто Эко // Методологические проблемы современного искусствознания. Вып. 6: Актуальные проблемы художественного восприятия. – СПб., 1995. С. 27.

²⁰ По мнению С. Гурина, каждый художник XX века сакрален: «В акте творчества, – пишет он, – человек-творец... становится равным Богу-Творцу. Он считает себя изначально свободным и совершенным. Художник не нуждается в спасении, он оправдывается своим творчеством. По своей воле он творит новое, небывшее, вызывает формы и сущности из небытия. Человек конкурирует с Творцом, пытается присвоить его функции и занять его место. Творчество предстаёт как соперничество с Творцом, восстание против его власти, как богоборчество». // Гурин С. Творчество как маргинальный феномен // Акме: Альманах. Вып. 2. – Саратов, 2001. С. 116.

²¹ Зотов А. Современная западная философия. – М., 2001. С. 655.

Архитектурный ансамбль Спасского мужского монастыря города Орлова*Пислегина Анна Владимировна**Удмуртский государственный университет*

Спасский мужской монастырь был основан в 1693 году. Первое освящение храма состоялось 14 сентября 1695 г. Однако в 1701 г. «едва возникшая Спасо-Орловская обитель потерпела великое расстройство от пожара». Монастырский ансамбль начал складываться в 1709 г. с постройки каменной церкви. Церковь, посреди территории монастыря, каменная во имя Тихвинской Пресвятой Богородицы, в ней предел деревянный во имя Нерукотворного образа Спаса. Высота 7 сажень. До 1762 г. в летописях монастыря нет никакой другой информации. В 1762 г. построена в монастыре каменная колокольня, высотой 10 сажень, при ней Святые Врата. Есть другие – проезжие врата. Все остальное строение монастыря деревянное: две кельи настоятельские, две кельи братские, «хлебня», «скотский» двор. Была ограда деревянная, весьма ветхая [1].

Полной перестройке ансамбль подвергся в начале XIX века. «Обитель сия первоначально основанная близ города на пустопорожном, бывшею под пашнею, месте, мало помалу обстраиваема была вокруг домами городских жителей... Таким образом, в течение немного времени по основании сей обители, она стала в центре городских зданий, отделяясь впрочем от оных каменною стеною и улицами вокруг ея, так что она составляла отдельный малый квартал» [2].

Основная доминанта всего комплекса монастыря – церковь, расположенная в центре всей территории. Восприятие монастыря с базарной площади: западная сторона – фасадная, выдается вертикаль колокольни; на северо-западном и юго-западном углах расположены здания келий и основных служб. Все постройки в ограде; с восточной стороны две каменные на углах башни. Позднее в 1843 г. юго-восточная башня была перестроена в Дом Орловского духовного правления. Монастырь занимал очень компактную территорию. Основные хозяйственные постройки: конюшенный и скотный двор с деревянным домом, расположенный вне монастыря («за южной стеной»).

Здания монастыря, все каменные, и представляются в следующем виде:

1. Посреди монастыря – величественный храм во имя Нерукотворного Образа Спасителя, каменный, высотой 22 сажени, длиной и шириной 9 $\frac{1}{2}$ сажени, украшенный снаружи пилястрами, и увенчанный малым куполом. Храм, вместо первой церкви, заложен в 1808 г., а окончательно отстроен в 1824 г. Колонн нет, свод шатром держится на стенах. Большие окна в два яруса с северной и южной сторон, в нижнем ярусе с северной и южной сторон по три окна, и между ними по двойные двери, в среднем ярусе с тех же сторон по четыре, а с западной – по два окна, над ними четыре круглые окна, в осьмерике – 12 окон, а в алтаре 7 окон.

Снаружи храма с северной и южной сторон при входах устроены рундуки с семью опочными ступенями с железными по сторонам решетками, над ними фронтоны, каждый на восьми колоннах; под рундуками небольшие палатки, а под алтарем подвал. Алтарь с легким куполом, крыт листовым железом и увенчан крестом.

2. В одной связи с упомянутым холодным храмом находится теплая каменная церковь, пространством в ширину наравне с холодною 9 $\frac{1}{2}$ сажени, в длину 18 сажень, высотой 4 $\frac{1}{3}$ сажени, со сводами, поддерживаемыми двумя столпами. В ней два придела: первый на правой стороне во имя Трех Вселенских Святителей, второй на левой стороне во имя Тихвинской Божией Матери. На сторонах приделов по 4 окна, в алтарях по одному, и по два в палатках (две палатки, из которых одна при входе с северной стороны в церковь, а другая с южной стороны в церкви).

3. К храмам примыкает с западной стороны притвор церкви, поддерживаемый семью колоннами, разделяемыми с лицевой стороны светлыми окнами. Свод над ним сведен легким куполом, покрыт железом, и осенен крестом.

4. Отдельно от церкви на черте западной монастырской стены прямо против паперти церковной возвышается величественная каменная колокольня, построенная вместо прежней, пришедшей в ветхость, в 1820 г., высотой 24 сажени, о четырех ярусах, из них в первом нижнем устроены монастырские Св. врата, во втором церковь во имя Смоленской Божией Матери, третий – пустой, в четвертом – колокольный звон. В трибуне над четвертым ярусом поставлены старинные железные часы. Завершается колокольня осьмериком.

Колокольня от церковного притвора в 10 сажнях. Ширина с запада на восток – 4 1/2 сажени, с севера на юг – 7 1/2 сажени.

Пространство монастырской церковной каменной ограды: на юго-западном углу монастырской ограды построен в 1841 г. каменный, двухэтажный на подвалах корпус В верхнем этаже настоятельские покои, разделенные на две половины, в нижнем этаже устроены кельи для братии монастырской и для свиты архиерейской. В верхнем этаже 10 комнат. На восточной стороне – в крыльце келья с 3 окнами; черная передняя, ретирадное место. В нижнем этаже – пять келий и шестая в крыльце. На северо-западном углу монастырской ограды одноэтажный каменный корпус, также на подвалах, для разных монастырских потребностей, построен в 1804 г., в нем помещается братская трапеза и кельи для казначея и других из братии. В нем 5 келий: трапеза и кухня, братская, кладовая и лестница на подволоку. На юго-восточном углу монастырской ограды находится дом Орловского Духовного правления, зданием каменный, одноэтажный. Построен в 1843 г., вместо прежде существовавшей башни. Вход в него извне монастыря. На западной стороне в черте ограды построены монастырем в 1823 г. по обеим сторонам колокольни торговые лавки, обращенные фасадом к городской площади, зданием каменные, покрытые деревянною кровлею. Лавки эти отдаются от монастыря в арендное содержание купцам по контрактам. На северо-восточном углу монастырской ограды небольшая каменная двухэтажная башня в длину и ширину на двух с аршином сажнях, башня со шпилем, построена в 1832 г. В нижнем этаже погреб; верхний – восьмиугольный, на 2 окна. На северной стороне подле ограды каменная на 3-х и 2-х с аршином сажнях баня, построенная в 1848 г., с 4 окнами, деревянный предбанник. На северной и южной сторонах ограды монастыря против церковного притвора двое каменных проезжих ворот с деревянными полотнами на железных поставах и петлях, увенчанные железными позолоченными крестами; при них по одной калитке.

От северных ворот ограды монастыря до стены церковной палатки по прямой линии дровеник, огражденный столбами, на западной стороне при стене лавок монастыря от колокольни до крыльца северного корпуса таковой же дровеник (7x2 1/2 сажени). На южной стороне при стене ограды против теплой церкви дровеник (8x2 1/2 сажени). На северо-восточной стороне против алтаря холодного храма колодец с насосом.

На современном этапе сохранились: здание бани, двухэтажный корпус (настоятельских и братских келий), фундамент колокольни. Собор был полностью, перестроен А.И. Чарушиным в учебное заведение, изменилась этажность здания.

Ансамбль Спасского монастыря интересен как один из градообразующих элементов города. Вертикали колоколен монастыря и Никольской церкви формировали центр города, определяли его визуально. Монастырь был центром духовной жизни, активно участвовал и в торговых отношениях горожан (торговые лавки у колокольни, принадлежащие монастырю).

Литература.

1. ТВУАК, 1912, Вып. 1–2. Со стр. 126.
2. ГАКО. Ф. 420, оп. 1, д. 4. История монастыря за 1848 г.

Типология общественных сооружений Вятки конца XVIII – начала XXвв.

Попова Наталья Викторовна

Удмуртский государственный университет

Архитектура Вятской земли – это своеобразный пласт русской культуры и того общенационального наследия, которое не получило должного освещения в работах исследователей. Значительный пробел в исследованиях составляет архитектура общественных сооружений г.Вятки – в основном она представлена наряду с градостроительными проблемами, происходящими на Вяткой земле в период с конца XVIII – начала XX вв.

Начало застройки г.Вятки было связано с утверждением первого регулярного плана и появлением первых общественных сооружений. Интенсивное строительство начинается с пореформенного времени, что было связано с деятельностью земств – местных органов власти. 1917 г. – время, когда общественное строительство было фактически прекращено в связи с началом I-ой мировой войны.

В 1780 г. было образовано Вятское наместничество с центром в Вятке, несколько позже наместничество было преобразовано в Вятскую губернию. Для размещения многочисленной администрации требовалось построить в ряде губернских и уездных городов центры органов местного самоуправления – присутственные места. Введение должностей генерал-губернаторов, губернаторов и наместников обусловило строительство специальных домов для них. Создание губернских и уездных дворянских обществ вызвало к жизни строительство новых типов зданий – дворянских собраний и клубов.

Таким образом, строительство общественных зданий в конце XVIII – первой трети XIX века определялось статусом городского поселения. По административной реформе 1775 года для губернских городов обязательными были: здание губернского правления, присутственные места, дом губернатора, собор, учебные заведения, больницы, воспитательные дома, театры, музеи, библиотеки.

Главные общественные здания должны были разместиться на бывшей территории кремля, где создавался новый обширный ансамбль губернского административного центра – Вятки. В композиции городского центра широко использовался принцип повторности. Проектировал здания и руководил всеми работами по созданию центра в 1790-х гг. вятский губернский архитектор Ф.М.Росляков. Таким образом, общественные здания в Вятке на протяжении рассматриваемого периода представлены следующими типами – учебными (школы, гимназии, училища), лечебно-благотворительными (больницы, приюты, богадельни) и культурно-просветительными (музеи, театры, клубы, библиотеки), общественные здания так называемого городского хозяйства (вокзалы, электрические станции, пожарные части, водоканалы, почтово-телеграфные конторы), торговые (склады, магазины, банки) и административные (соборы, суды, правления, палаты, управы).

К истории «путаницы» античных и средневековых ладов

Ренёва Наталья

Московская государственная консерватория им. П.И.Чайковского

Семь широко известных октавных (семиступенных) диатонических ладов имеют многовековую историю, начало которой связано еще с античной музыкально-теоретической традицией. В древности так же, как и в наши дни, каждое название (дорийский, фригийский и т.д.) подразумевало октавный звукоряд с определенной последовательностью тонов и полутонов. Но если мы сравним семь античных октавных звукорядов (видов октавы) с современными т.н. натуральными ладами, то обнаружим, что при полном совпадении звукорядов их названия как будто перепутаны. Возникновение этой

«путаницы» связано с переименованием античных октавных звукорядов, которое произошло в IX веке, на страницах анонимного теоретического трактата «Alia musica». С этого времени (а более интенсивно от Г. Глауреана) начала распространяться та система названий октавных звукорядов, которой европейское музыкознание пользуется уже на протяжении более чем 11 веков.

В античном учении о музыке существовали две теоретические категории, разновидности которых имели т.н. «этнические» названия (дорийский, эолийский, ионийский, лидийский, фригийский)²². Первая категория – это виды октавы, вторая – так называемые «тоны» (греч. tonos), или «тропы» (греч. tropos), передаваемые в современном музыкознании как транспозиционные гаммы, также — «тональности» или «тропосы».

Греческие «тоны» (или «тропы») возникали в результате транспозиции двухоктавного звукоряда определенной интервальной структуры, т.н. «совершенной неизменной системы» (σύστημα τέλειον ἀμετάβολον, переводимой также как «полный неизменный звукоряд»). Механизм их образования объясняют приблизительно следующим образом²³. Для удобства пения различные виды октавы транспонировались в средний регистр, примерно на одну высоту. Так как каждый вид октавы изначально строился от одной ступени полного звукоряда (например, лидийский – от *До*, то есть от III снизу ступени), то вслед за нужным видом октавы целиком транспонировался полный звукоряд. Построенные от новых высот 15-ступенные звукоряды и назывались *тоноί* (в дальнейшем —лат. *toni*), каждая из которых брала название того вида октавы, который ее породил. Так образовался комплекс из семи транспозиционных гамм, которые Птолемей называл древнейшими. Однако необходимо подчеркнуть, что в отличие от видов октавы, *тоны* или транспозиции совершенной системы имели одинаковую интервальную структуру (совпадающую с гиподорийским видом октавы).

Постэллинистическая теория музыки²⁴ доводит число гамм до 13 и приписывает это расширение Аристоксену, хотя в сохранившихся фрагментах его трактата «Элементы гармоник» такая систематика не фигурирует. Последний же, при обсуждении этого вопроса, сокрушается, что в нем нет никакой ясности²⁵. Однако принято считать, что именно Аристоксен разделил каждый тон октавы на 2 равных полутона и от каждого полутона построил полный звукоряд. В результате 7 древнейших транспозиционных гамм были дополнены *ионийской* и *эолийской*, *гипоионийской* и *гипоэолийской*, *гиперионийской* и *гиперфригийской* (последняя повторяла самую нижнюю – гиподорийскую – октавой выше). Позже к ним были добавлены еще 2 гаммы выше гиперфригийской – от звуков *си-бемоль* и *си* – и всего их стало 15.

Усвоение раннесредневековыми европейскими учеными греческих звукорядных категорий «вид октавы», «тон» («троп») осложнялось культурно-языковыми различиями. В этом отношении показателен переход греческих понятий тон и троп в средневековую теорию и дополнение их третьим термином, исконно латинским – модус (*modus*)²⁶. В VI веке известный римский ученый Боэций, описывая греческое учение о музыке в своем трактате «De institutione musica», приводит систематику 7 видов октавы без этнических названий, а

²² См., к примеру, у Клеонида (Аноним [Клеонид, он же Псевдо-Евклид] Введение в гармонику. Пер. с объяснительными примечаниями Г. А. Иванова // Филологическое обозрение, т. VII, кн. 1-2. М., 1894.

²³ Например, Птолемей, рассматривающий историю транспозиционных гамм (излагается по: *Петр В. И.* О составах, строях и ладах в древнегреческой музыке. Киев, 1901. С. 92-94).

²⁴ Аристид Квинтилиан, Алипий.

²⁵ «Пожалуй, истолкование ладов [тонов — Н.Р.] у гармоников более всего похоже на счет дней, когда у коринфян идет десятый [день такого-то месяца], у афинян пятый, а у некоторых других восьмой» (цит. по: *Аристоксен* Элементы гармоник. Пер. и примеч. В. Г. Цыпина. М., 1997. С. 49. Имеются в виду транспозиционные гаммы, обозначенные в оригинале как *τόνοι* и переведенные В. Г. Цыпиным как лады).

²⁶ См. к проблеме: *Ефимова Н. И.* Tonus – Tropus – Modus: латинская экзегеза или поиск пути обоснования модальных октав в каролингскую эпоху // *Laudamus*. М., 1992. С. 207-215.

«тон» и «троп» уравнивает по значению с нововведенным латинским термином «модус», который он трактует как транспозиционную гамму (кн.4, гл15). В отличие от видов октавы семь транспозиционных гамм Боэция сопровождается исконно античными названиями.

В IX веке анонимные авторы трактата «Alia musica»²⁷, основываясь на работе Боэция, дали новую трактовку транспозиционных гамм и их связи с видами октавы: создатели «Alia musica» приравнивали к 7 видам октавы 7 модусов, которые у Боэция являлись транспозиционными гаммами. Названия модусов Боэция автоматически перешли к 7 видам октавы. В результате, систематика октавных звукорядов обрела «перевернутый» вид, который принят и по сей день. Таким образом осуществилось переименование греческих октавных звукорядов и фактический отказ от греческих транспозиционных гамм. Из параллельно существующих в античную эпоху видов октавы и транспозиционных гамм в переходное к Средневековью время (V – VI века) на страницах теоретических трактатов весьма активно обсуждались транспозиционные гаммы, сопровождавшиеся античными названиями, поэтому на данном этапе этнические обозначения больше ассоциировались именно с транспозиционными гаммами. В VIII – IX веках некие процессы привели к тому, что актуальность транспозиционных гамм снизилась, а потребность в осмыслении октавных звукорядов возросла, поэтому фактически произошла подмена одного явления (транспозиционные гаммы) другим (виды октавы) без нарушения их внешней именной идентификации. Так западноевропейская теория, оперевшись на опыт античной теории, взяла от нее самое актуальное для себя и, переработав, дала новую жизнь в русле иной культуры.

Философско-искусствоведческий анализ произведения «Христос в родительском доме» Дж. Э. Миллеса

*Сапунова Анастасия Александровна*²⁸

Красноярский государственный университет

В середине XIX века в Лондоне было основано объединение художников «Братство Прерафаэлитов». Главными его представителями были У.Х. Хант, Д.Г. Россетти и Д.Э. Миллес. Одной из главных проблем их творчества была проблема духовного обновления и, связанный с этим новый взгляд на религиозные истины и поиск новых духовных идеалов. Данные проблемы репрезентируются в произведении «Христос в родительском доме» Д.Э. Миллеса.

Художественный образ произведения «Христос в родительском доме» представляет ярко освещенную плотницкую мастерскую солнечным жарким днем. На заднем плане, в левой части небольшой комнаты, замусоренной старыми и свежими стружками, расположен дверной проем, открывающийся во двор с далеко уходящими пастбищами. В правой части находится проход в другую светлую комнату с арочным окном, где хранятся свежесобранные доски. В центре мастерской, вокруг верстака собралась обычная семья, которая занималась изготовлением новой двери. Однако процесс их повседневного труда был прерван. И на первом плане мы видим маленького мальчика, который поранил руку, помогая своим родителям. Вокруг него собираются взволнованные и напуганные члены семьи, пытаются помочь. Например, пожилая женщина убирает клещи, которыми поранился мальчик, отец сочувственно разглядывает рану, мальчик постарше подносит воду, чтобы ее промыть.

Если обратиться к авторскому названию, выясняется, что речь идет об Иисусе Христе и святом семействе. Однако на первый взгляд кажется, что в произведении нет

²⁷ Gerbert M. Scriptorum ecclesiasticorum de musica sacra potissimum. T. 1. Milano, 1931. P. 126-127.

²⁸ Автор выражает благодарность профессору, д.ф.н. В.И. Жуковскому за помощь в создании тезисов.

ничего, что указывало бы на религиозный сюжет: изображается обычная бытовая сцена, не иконографический сюжет, отсутствующим нимбы. Где же тогда здесь Христос, если мы видим обычного ребенка? И тут особое внимание привлекает демонстрируемая рана на руке мальчика, кровь с которой капает ему на ногу. Именно эта рана становится отправной точкой преобразования бытовой сцены в религиозную и обычного мальчика в Иисуса Христа. Рана, кровь на руке и ноге, гвозди, лежащие на верстаке, деревянные доски – предстают как символы Иисуса Христа, его будущей искупительной жертвы.

Получается, что Миллес предлагает особое прочтение библейской истины, отличное от традиционного: Иисус Христос появляется не в момент физического рождения, а именно в момент обретения раны, когда здесь и сейчас обычный мальчик преобразуется, переживает духовное рождение в качестве Иисуса Христа.

В этот самый момент являются божественные знаки – голубь, яркий свет, заливающий комнату, белые кучевые облака, – которые несут миру Благою Весть о рождении и наполняют происходящее божественной энергией. И все вокруг, начинает преобразуется. Каждый предмет обыденности становится религиозным символом. Члены семьи осознают происходящее, они способны увидеть за обычным происшествием (когда ребенок просто поцарапал руку) именно событие духовного рождения Иисуса Христа, они обладают способностью зреть сущность. Тем самым они преобразуются из обычной, рядовой семьи в святое семейство. И уже именно Иисус Христос в своем новом качестве становится объектом их стремления:

Мальчик, подносящий воду переживает духовное рождение в качестве Иоанна Крестителя. И его вода становится сакральной водой, необходимой для ритуала крещения Христа, а значит его смерти для земной жизни и рождения для небесной.

Мать ребенка преобразуется в Деву Марию. Она в молитвенной позе припадает на колени перед Христом, скорбя о его судьбе, и тянется для поцелуя, стремясь приобщиться к его святости.

Анна забирает клещи, как знак материального мира, не нужный ему более. Иосиф разворачивает руку Иисуса, демонстрируя рану.

И это уже не просто семья, скрепленная родственными отношениями, но семья духовная, скрепленная узами религии. Это идеальная модель духовного сообщества верующих. Отсюда понятно расширение Миллесом традиционного состава святого семейства: вводится Иоанн Креститель, Анна, а также молодой человек, стоящий слева от верстака. Последний символизирует наличие в этом духовном сообществе в качестве необходимых элементов не только богоизбранных людей, но и простых верующих. Он предстает как один из множества обычных людей, стремящихся к Богу.

В момент духовного рождения Христа начинается процесс движения, направленного вовнутрь, сходящегося к его фигуре как к единой точке. Работа Миллеса проявляет это движение на уровне структурной схемы.

Движение начинается от оплотняющихся кучевых облаков на горизонте, направляется через стадо овец и присевших на чашку с водой птиц, к членам семьи, которые различными способами стремятся, тянутся к маленькому Христу. При этом, происходящее наполняется Божественным Духом постепенно нисходящим через лестницу от присевшего на нее белого голубя, знаменующего божественное присутствие и осенение.

Примечательно, что стадо овец толкается и тесно грудится у изгороди. Они словно заинтересованы в происходящем, притягиваясь некой неведомой им силой. Они предстают как «духовное стадо», паства, которая ожидает своего пастыря. Таким образом, здесь, с одной стороны, акцентируется сущность Христа быть духовным пастырем людей, а с другой стороны, стать «агнцем Божиим», т.е. принести себя в жертву ради искупления грехов человеческих.

Параллельно движению стягивания, схождения происходит процесс обратного движения – распространения, разворачивания вовне духовной энергии Христа, который также фиксируется произведением при помощи структурной схемы.

Через членов святого семейства, энергия движется, с одной стороны, в соседнюю комнату и арочное окно, а с другой, – через дверной проем, стадо овец, на открывающиеся широкие просторы пастбищ, и переходит в облака. Лестница с голубем знаменует постепенное движение снизу вверх, обратного восхождения человеческого духа к Богу.

На этом пути приковывает к себе внимание красный цветок, распустившийся за стенами дома. Как и рана на руке Иисуса, он знаменует о рождении нового качества, которое, созрев, раскрывается изнутри вовне. Духовное рождение Иисуса Христа представит как явление дающее средства для существования, смысл жизни, оно наполняет все окружающее живительной влагой. Три птички присели на чашку с водой, стоящую на арочном окне, и пьют воду, насыщаясь этой живительной влагой. Поля, вид на которые открывается через дверной проем, словно наполнились водой, и множество птиц стремится присесть на них, безмятежно отдыхают животные. Не случайно здесь и изображение колодца, который знаменует о наличии внутреннего жизненного источника, наполняющего всю землю жизнью, подобно учению Христа.

Важно отметить, что распространение божественной энергии принципиально отрицает какие-либо преграды. Дверь, изготовлением которой занималась семья, предназначалась для того, чтобы закрыться, ограничиться, защититься от других людей и от мира. Однако в последний момент, когда она была почти готова, на пути этого тотального ограничения встает Иисус Христос. Именно в этот момент проявляется его сущность, обычный мальчик «рождается» в качестве Христа, сделав первый шаг в своей будущей миссии раскрытия людям друг другу, и их духовного единения перед лицом Господа.

Таким образом, произведение Миллеса структурно фиксирует более сложную, двунаправленную схему движения.

Иисус Христос становится центром пульсации, разворачивания единого во многое и одновременного обратного сворачивания многого в единое.

Подводя итог, можно сказать, что Д.Э. Миллес предлагает особое прочтение религиозной истины, когда рождение Иисуса Христа в качестве сына Божьего и мессии происходит не в момент его физического появления на свет, но в детстве, когда божественная благодать наполняет обыденность сакральным значением, и Христом совершается первый шаг его будущей миссии. При этом, моделируется идеальная модель мира, в качестве которой выступает плотницкая мастерская, где центральной осью, закручивающей все вокруг себя и собирающей многое в единое, выступает религиозная составляющая. Необходимым шагом по преодолению одиночества, своей конечности и ограниченности является вера и духовное единство людей перед Богом.

Проблема реконструкции промышленных сооружений под музей современного искусства

Трошина Мария Владимировна

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия

В последние десятилетия в западном искусствознании наблюдается большой интерес к музейной архитектуре. И это не случайно – только в США за последние 30 лет открылось более 300 музеев, большая часть которых музеи современного искусства.

Особое место среди музеев занимают те, которые располагаются в реконструируемых зданиях.

Анализ реконструируемых сооружений под музеи современного искусства показал, что предпочтение отдается промышленным постройкам, причем как отдельным зданиям, так и гигантским территориям бывших промзон. В случае с промзонами на территории располагаются не только художественные галереи, но и студии, связанные с различными направлениями современного искусства, в которые входят не только традиционные пластические искусства: архитектура, скульптура и живопись, но и визуальные, и связанные с информационными технологиями и компьютерным моделированием.

Теперь на огромных территориях заброшенных заводов и других промышленных сооружений создаются художественные зоны по типу и размаху сопоставимые с промзонами, место которых они заняли.

Возникает вопрос, почему именно промышленные здания стали переделываться под музеи, а впоследствии под своеобразные «полигоны», производящие современное искусство.

Это связано с тем, что первоначально музейщики в поисках больших пространств, для экспонирования крупноформатных произведений и недостатка площадей были вынуждены обращаться к утилитарным сооружениям, однако затем это превратилось в тенденцию, а банальная реконструкция здания стала художественным актом. Если современное искусство, начиная с Марселя Дюшана, сообщает вещам новую функцию, наполняет новым смыслом, соединяет, казалось бы, несоединимое, то почему же архитектуре, являющейся частью современного искусства оставаться в стороне?

Одним из первых реализованных проектов был Музей современного искусства в Массачусетсе. Томас Кренс, впоследствии ставший директором фонда Гуггенхайма, искал место для экспозиции крупных работ современного искусства, не вмещающихся в существующие музеи и галереи. При изучении пустыющего комплекса заводских корпусов электрической компании, отведенного под музей, возникла идея создания современного центра искусств, т.к. огромные пустыющие площади завода требовали комплексного подхода к размещению на них выставок. Необходимо было «окультуривать» все пространство – 26 зданий, двory между ними, виадуки и мосты. В течение 13 лет шла непрерывная работа по освоению заводских корпусов и превращению их в суперсовременный центр искусства. На огромной площади разместились 19 галерей, закрытый театр и открытый кинотеатр, экспериментальный театр, два двора для представлений, мастерские и офисы, которые предполагается сдавать в аренду компаниям, занимающимся новыми медиа технологиями. Перед архитекторами стояла задача внедрить современное искусство в город, органично вплести его в сеть улиц, оставив в тени собственно архитектуру.

В этом случае, мы имеем процесс обратный тому, что происходило в конце 19-го – начале 20-го века, когда стихийно образовывались художественные колонии и затем, утратив эту свою функцию, становились музеями. Теперь все происходит организованно, под руководством куратора. Развитая инфраструктура бывших промзон позволила создать гигантские комплексы, «производящие» современное искусство.

Великобритания, как страна, в которой совершилась первая промышленная революция, стала одной из первых стран, где был реализован проект по размещению современного искусства в отдельно взятом промышленном сооружении. Одним из самых громких проектов, но далеко не самым первым опытом по размещению музея современного искусства в старом промышленном здании стал проект галереи Тейт Модерн, расположенной в бывшем здании электростанции. Уже в 2002 году открылся центр современного искусства в Гейтсхеде в бывшем здании мучной фабрики. В обоих проектах внутренности здания были вынуты и заменены в соответствии с потребностями музея. Благодаря новому назначению здания изменился и окружающий его район – бывшие промышленные центры города превратились в зоны отдыха и культурные центры.

Теперь уже трудно понять: прежнее назначение этих сооружений навело на мысль о создании «фабрик» по производству современного искусства, или современное искус-

ство требует такого рода помещения. Но, в любом случае, мода на размещение в бывших промзонах музеев современного искусства распространилась по всему миру. Это веяние не так давно было подхвачено и в России, о чем свидетельствуют примеры Государственного Центра Современного искусства или YAKUT галереи в Москве.

Интересно также и использование выразительности архитектуры промышленных сооружений, которые в свою очередь также становятся предметом музеефикации и социализируются благодаря своему новому назначению. В Китае группа сооружений фабрики, построенной в 50-ые восточногерманскими архитекторами при поддержке Советского Союза, сохранена как памятник прошлой эпохе. Интерьеры зданий, в том числе слоганы на стенах, остались практически нетронутыми. В «зоне» расположены художественные студии, галереи, компании по дизайну, рестораны и кафе.

Вместе с тем тенденция к размещению современного искусства именно в промышленных сооружениях говорит о процессе своеобразной культурной революции, схожей с промышленной революцией, на смену ценностям которой, заключавшимся в производстве и потреблении материальных ценностей, приходят новые, связанные с производством артефактов в промышленных масштабах и их потреблением.

Литература

1. TATE Modern. The art handbook. // London. Tate. 2004г.
2. Crosbie M.J. Designing the World Best Museums and Art Galleries.// Australia, «Images Publishing», 2003.
3. Craig - Martin M. Towards Tate Modern. // в кн. «TATE Modern. The art handbook.» // London. Tate. 2004г. стр. 12–24.
4. Wilson A. Baltic, Gateshead. // L'Architecture d'aujourd'hui. №348
5. A Temporary Trend? Architecture at Center Stage in the Modern Art Museum/ AD. №3.2003г, стр.49.
6. A Discussion with Nicholas Serota. New Tate Gallery of Modern Art. /Flash Art. #1–2. 1998. p. 57–58.