

Вокально – поэтические интерпретации оперного образа (на материале арий в исполнении Ф.И. Шаляпина из опер «Борис Годунов», «Руслан и Людмила» и «Русалка»)

Агафонова Алена Вячеславовна

студент магистратуры

Башкирский государственный университет, Уфа, Россия

email: shatush0810@yandex.ru

На наш взгляд, не следует полностью отрицать влияние слова на музыкальное содержание и, шире, – взаимовлияние музыки и слова, результатом чего становится вокальная интерпретация произведений.

Задачей данного исследования стало выявление мелодической организации поэтического текста, связи мелодии и звучащей речи, интонационной и структурной организации песенного текста и, в целом, - определение механизмов создания образа. Чтобы получить наиболее точные и достоверные результаты, мы использовали

в качестве материала три разнохарактерные оперные арии: ария царя Бориса «Достиг я высшей власти» из оперы «Борис Годунов» на сюжет трагедии А.С. Пушкина (либр. М.П. Мусоргского), ария- рондо Фарлафа – героя поэмы Пушкина «Руслан и Людмила» (музыка М.И. Глинки, либр. В. Ширкова и др.) и ария Мельника из оперы «Русалка» на сюжет драмы Пушкина, либр. А.С. Даргомыжского). Сценическое воплощение эти образы получили в творчестве Ф.И. Шаляпина. Для него было важно понимание эпохи и характера персонажа – так, готовясь к исполнению роли Годунова, помимо чтения карамзинской «Истории» и трагедии Пушкина он советовался по поводу роли царя в истории с известным ученым В.О. Ключевским. Так появлялась его собственная вокальная интерпретация произведений. Шаляпин

сходится с Мусоргским в оценке роли интонации: композитор, работавший «над говором человеческим», считал ее лучшим средством для придания произведению выразительности, а певец утверждал, что «в правильности интонации, в окраске слова и фразы – вся сила пения». К числу выразительных средств арии, связанных с композиторским прочтением поэтического текста, относятся:

- 1) изменение пушкинского текста и интонации в связи с требованиями музыкального темпа или сменой темы повествования (лиричность интонации, изменение тональности в отрывке, посвященном дочери царя);
- 2) музыкальный «прием света – тени» (резкая смена одноименных тональностей с целью подчеркивания грани между светлыми воспоминаниями героя и его душевными страданиями);
- 3) изменение ритма (чередование Я5 и Я4) в сочетании с убыстрением темпа и использованием перечислительной интонации в однородных рядах («А там донос/, бояр крамолы/, козни Литвы и тайные подкопы»).

Интерпретация исполнителем оперной арии включает: единичный пример отсутствия смягчения согласного [p] в знаковом для раскрытия образа словосочетании «преступная душа», использование фразового акцента, паузации и конечного продления с целью выделения ключевых слов и фраз («Как буря/, смерть/ уносит/ жениха»).

Фарлаф из «Руслана и Людмилы», напротив, персонаж комический. Глинка переосмыслил характер героя пушкинской поэмы, делая акцент на таких его чертах, как трусость, хвастовство и болтливость. Сама форма рондо свидетельствует об ограниченности и пустоте Фарлафа. Шаляпинская трактовка данного образа сходна с композиторской; прочтение Глинкой пушкинского текста таково:

1) однообразии аккомпанемента сочетается с монотонной линейной интонацией, голосом выделяется лишь фрагменты, повествующие о навязчивой идее героя («Близок уж час торжества моего и т.д.»), эти слова выведены композитором в рефрен;

2) в концовке арии используется т.н. «прием развертывания», когда отдельные компоненты музыкальной фразы повторяются без изменения.

Исполнитель интерпретирует арию следующим образом:

1) эмоционально окрашенные слова, часто используемые Фарлафом (поэтический прием раскрытия образа), выделяются так же, как и в «Борисе Годунове» (фразовый акцент, паузация и т.д.);

2) певец учитывает композиторские знаки (например, «dolce» (нежно) в лирических эпизодах рондо);

3) ирония (бас поет скороговоркой, что вызывает смех).

Образ Мельника из «Русалки» создается при помощи сходных поэтических и мелодических средств, также используется лексика, характерная для персонажа из народа: междометия («ну», «да нет»), идиомы («своим умом богаты»). Для речи Мельника также характерна однообразная интонация, указывающая на ворчливость и упрямство героя. К композиторским средствам интерпретации поэтического текста относятся: народно – плясовой характер фрагментов арии («То ласками, то сказками умеете заманить»), смена тональности и интонации в эпизодах рассуждения о поведении дочери героя («Вот хоть бы ты?/Учил тебя я,/ как девушке прилично жить»), использование того же «приема развертывания», но с иной целью - показать простонародные черты в характере Мельника. Исполнитель добавляет к композиторскому прочтению текста фразовый акцент на двух сторонах ключевой оппозиции (поэтический прием противопоставления «стариков» и «молодых») и, под влиянием авторских знаков, нарастающую интенсивность исполнения, указывающую на растущее недовольство отца своей дочерью (переход от «pp» на «sf»).

На основе проведенного анализа данных оперных арий можно сделать следующие выводы:

1) В связи с собственной трактовкой замысла, идеи и образа героя композитор изменяет авторский текст («Борис Годунов», «Русалка») или создает свой оригинальный текст, а исполнитель не всегда учитывает графические знаки и внутриверстные паузы;

2) в связи со сменой общего настроения, темы повествования, типа героя (трагический, комический, «герой в развитии») изменяется музыкальный ритм, темп, тональность произведения;

3) создавая собственную интерпретацию оперного образа, исполнитель учитывает точку зрения как поэта, так и композитора и исторические факты; выделяются элементы вокально- поэтической интерпретации: лингво - поэтические, мелодические и индивидуально – авторские.

Искусство как форма культурной рефлексии

Алексеева Дарья Сергеевна

студентка

Забайкальский государственный гуманитарно-педагогический университет им. Н.Г. Чернышевского, Чита, Россия

E-mail: dvsergeev@inbox.ru

Рефлексия является одной из важнейших отличительных особенностей человека от других представителей животного мира. Рефлексия – это анализ и осознание собственного и чужого психического состояния, мыслей. Человек обращается к себе, оценивает себя в жизни, какие поступки он совершает, какие ошибки допускает, осознает свою необходимость или ненужность этому миру, анализирует смог ли он привнести что-либо новое в этот мир, в его культуру. Все это можно сделать через искусство, так как оно является субъективным отражением действительности. Многообразие произведений искусства помогает увидеть мир так, как его видят другие. Человек, изучая произведения искусства, дополняет свое представление о мире, в котором он живет, о той культуре, к которой он принадлежит. Это в свою очередь помогает ему понять мир, приспособиться к нему и участвовать в культурных процессах, которые происходят в обществе.

Существует несколько видов рефлексии, одним из которых является культурная рефлексия. Культурная рефлексия понимается как состояние сознания, направленное на переосмысление состоявшихся культурных актов и своего культурного опыта в поисках новых образцов развития культуры и собственного культурного роста. Культура начинает рефлексировать свое движение, отмечая в себе содержательные изменения, смысловые сдвиги, этапы своей трансформации, пытаясь не только зафиксировать их, но и теоретически объяснить. Главной чертой культурной рефлексии является интерсубъективность. Для того чтобы она была понятна всем, ей необходимо основываться на надындивидуальных смыслах. Одной из форм существования этого типа смыслов является искусство, которое понимается как мастерство передачи определенной информации зрителю или слушателю посредством одного из трех средств (графика, музыка, танец) или их совокупности (театр, балет, опера, кинематограф). Искусство воспроизводит действительность в художественных образах. Д. А. Леонтьев приводит такую схему функционирования художественного произведения: «мир – образ мира – изображение образа мира – образ мира – мир». В данной схеме «мир» соотносится с реальностью, под углом зрения истинности, правдоподобности, жизненности. «Образ мира» соотносится с внутренним миром постигающего эту реальность автора, ее смыслов для него, под углом зрения самовыражения, самораскрытия. «Изображение образа мира» соотносится с художественными канонами, традициями, под углом зрения стиля, мастерства. «Образ мира» автор изображает в своем произведении, посредством тех художественных приемов, средств, возможностей, какими он располагает. В процессе восприятия этого произведения все происходит в обратном направлении. Зритель (читатель, слушатель) знакомясь с произведением, сначала видит только само произведение.

Понимание текста ведет к тому, что за «изображением образа мира» он должен увидеть того человека, кто этот «образ мира» создал – это есть необходимый шаг к пониманию объективной реальности. Художественное произведение представляет собой ответы на вопросы, которые задает жизнь. Если зрителю (читателю, слушателю) жизнь задавала такие же или похожие вопросы, и если он смог на них ответить или только ищет ответ, то содержание художественного произведения будет ему близко. Он сможет увидеть или подтверждение тому ответу, который дал, или сам ответ, который от него требуется. Этим реципиент дойдет до того «мира», который обозначен в конце цепочки: «мир – образ мира – изображение образа мира – образ мира – мир». Так через искусство человек находит то общее, что присуще в большей или меньшей мере всем людям той культуры, которой он принадлежит.

Когда он изучает то или иное произведение искусства, и путем размышлений подходит к концу цепочки, то начинает соотносить изученное со своей жизнью. Объектом культурной рефлексии становится отношение к собственным действиям: ради чего я это делаю или собираюсь сделать, какие мотивы за этим стоят, какие потребности или ценности находят реализацию в этом действии, к каким результатам

это приведет, что мне дадут эти результаты в последствии. Культурная рефлексия направлена на отношение к персонажам, явлениям и событиям, которые приведены в художественном произведении: как данное произведение соотносится с реалиями моей жизни, в чем сходства, в чем различия, какую необходимую информацию я могу почерпнуть из данного произведения, куда я смогу ее применить, как она может повлиять на мой мир, к чему это приведет. Искусство как форма культурной рефлексии соотносится с жизнью индивида, несет в себе ответы на жизненные вопросы, помогает человеку понять себя, свои поступки и оценить свои действия с точки зрения культуры: хорошо – плохо, полезно – бесполезно. Решение таких вопросов рассматривается в качестве главной цели искусства как формы культурной рефлексии.

Искусство как форма культурной рефлексии может воздействовать на личность. Человек, как существо культурное, живущее в определенном обществе, привыкает истолковывать действительность с одной устоявшейся точки зрения (культуроцентризм). Д. А. Леонтьев выделяет два пути изменения осознания реальности. Первый – углубление через установление различий, второй – расширение через возможность выбора. Искусство как форма рефлексии способно «расшатать» стереотипы, оно позволяет увидеть одни и те же вещи с различных сторон.

Искусство играет значимую роль в культурной рефлексии. Обогащаясь смыслами, идеями в процессе общения с искусством, человек формирует у себя новые формы отношения к действительности. Он может осмысливать явления или предметы реальности с иной позиции, открывать новое, переосмысливать своё отношение к уже известному и устоявшемуся. В результате происходит расширение социального и культурного опыта человека, что находит, в свою очередь, отражение в становлении самой культуры.

Литература

1. Выготский Л. С. (1986) Психология искусства. М.: Искусство, 1986.
2. Леонтьев Д.А. (2003) Психология смысла: природа, строение и динамика смысловой реальности. М.: Смысл, 2003.
3. Розин В. М. Рефлексия в структуре сознания личности. <http://filosof.historic.ru/books/>
4. Степанов С. Ю., Семенов И. Н. Психология рефлексии: проблемы и исследования. <http://www.psychiatry.ru/library/ill/ss.html>
5. Сатыбалдиева Р. А. (2003) Вызовы современности и ответственность философа: Материалы «Круглого стола», посвященного всемирному Дню философии. Кыргызско-Российский Славянский университет / Под общ.ред. И.И. Ивановой. Бишкек, 2003.
6. <http://steinkrauz.livejournal.com/194411.html>

«Сюрреализм как принцип в истории искусства».

Журавлев Александр Олегович

студент

МГУ им. М.В. Ломоносова, факультета искусств

newager@mail.ru

1. Сюрреализм, как стремление отразить нечто, выходящее за рамки повседневной реальности, существовал задолго до того, как проявил себя в качестве художественного движения.
2. Эстетика сюрреализма помимо абсолютной свободы мысли включает в себя приближение к «внешнему», либо «иному».
3. В связи со стремлением автора передать впечатления от «внешнего» (термин М. Бланшо) между сюрреализмом и реализмом часто трудно провести четкую границу. Мы рассмотрим несколько примеров, иллюстрирующих это утверждение.

4. В большинстве случаев, сталкиваясь с сюрреалистической, либо фантастической живописью, мы имеем дело с образами гиперреальности.
5. В заключении нами будет рассмотрена проблема формирования образа гиперреальности в сознании.

Философско-искусствоведческий анализ произведения «В кафе» («Абсент»)

Эдгара Илемера Жермена Дега

Желейко Екатерина Юрьевна

студент¹

Сибирский федеральный университет, Красноярск, Россия

E-mail: loresina@mail.ru

Исходя из анализа произведения при помощи общенаучных методов познания («измерение», «наблюдение», «анализ», «синтез», «формализация», «идеализация», «дедукция», «индукция»), выявлено визуальное понятие, характеризующее художественный образ: **смутное** внутреннее состояние человека, пребывающего на **распутье**.

Главная героиня, являясь доминирующей вертикалью произведения, обособляет своей фигурой **левое и правое** пространства картины.

Рассмотрим персонажей, расположенных слева. В первую очередь, это угловая часть столешницы с газетами и спичечницей. Угол вообще трактуется как место **перелома**, излома в качестве крайне неблагоприятного состояния. На угловой столешнице оставлены газеты и спички, говорящие о **будничности, серости, не долговременности** - это безликая повседневность. **Безликая повседневность** и есть то, что внедряется в представленное пространство, являясь **причиной** разлома.

Пустота под столиком – это **зияющая пропасть**, поглощающая предметы, например, юбку женщины. Сам столик не имеет ножек – у него нет опоры, он **подвешен** в пространстве. Столик представлен без посетителей – это пустое, **бессодержательное**, не наполненное пространство. Бутылка на столике – также **пустая**, без наполнения, ее стекло - **мутное**. Отражение женщины в зеркале **призрачное**, оно представлено туманно. Ромбы на стене – это многократно повторенная **неустойчивость**, так как ромб – самая неустойчивая фигура. Очертания ромба можно прочесть и в фигуре самой героини – ее шляпка и лицо, ворот блузы образуют схему этой фигуры. Даже отражение женщины в зеркале ромбовидно. Следовательно, она сама неустойчива. Также героиня сопоставима с графином, который определяет ее **как пустую и мутную**.

Индуктивный шаг в отношении персонажей левой части представления позволяет зафиксировать понятие **безосновность или зыбкость**.

В правой части картины представлены персонажи иного характера. Это **трезво думающий** мужчина, который **основательно** стоит на полу и, можно сказать, **дает опору** столешнице; устойчивый и отрезвляющий стакан кофе, **четкое** отражение в

¹ Автор выражает благодарность своему научному руководителю Тарасовой Марии Владимировне, кандидату философских наук за помощь в проведении данного исследования

зеркале мужчины. Справа женщина сопоставима с **наполненным** бокалом абсента и здесь **она наполняется**.

В результате соотнесения персонажей правой части представления, можно зафиксировать понятие **основательность**.

Таким образом, женщина **смыкает** на себе противоположность пространств, героиня находится на пересечении двух полярных областей и следовательно – она **на распутье**. Пребывание здесь – это положение вне всякого пути. Героиня представлена в «подвешенном» состоянии неопределенности: женщина **смутна**, что видно в ее опущенном взгляде, сутулой позе, плечах. Пространственное положение и живописное решение фигуры женщины также демонстрируют **зыбкое состояние героини**: ее ноги не имеют опоры; не понятно за каким из столиков она сидит - женщина «**не находит себе места**». В этом случае, определение понятия «распутье» неизбежно принимает негативный оттенок. То есть распутье, в таком случае, понимается как **раздвоение** единого течения жизни, как то, что нарушает ее целостность.

Заострение на негативе требует своего **разрешения** в иную ситуацию. В этом случае желаемо обретение пути, его **выбор** из двух имеющихся. Непосредственного выбора в рамках произведения не представлено, но можно говорить о **потенциальном приобретении** одного из путей.

Так, женщина представлена спиной к пустоте и зыбкости, но лицом направлена к наполненности и основательности. Кроме того, ее лицо сливается с отражением мужчины, что рассмотрено как **мысленное желание** обретения опоры. Абсент, в этом случае, является средством перехода от неопределенности к основательности, так как соотносится с объединяющим отражением.

Сцена «В кафе» может быть интерпретирована как **психологический портрет каждого** человека, поставленного в подавляющую ситуацию. Исток неудовлетворительного для человека положения – его **чуждость** окружающему миру. Так, сцена распутья представлена в кафе – постороннем для человека помещении. Кроме того, это **чужое** пространство представлено **неуютным**: акцентированы острые углы столов, узкие стесняющие проходы между столиками. Само пространство кафе – **подавляющая, стесняющая** человека внешняя среда и ставит его в ситуацию поиска и выбора.

В контексте представления портрета человека, персонажи – женщина и мужчина, предстают как **различные стороны одного целого**. Героиня, в этом случае, является визуализацией нерешительности и сомнения в человеке. Мужчина же выступает **рациональным** элементом, который призван **разрешить** неустойчивое состояние в пользу приобретения основательности.

Представлен момент **внутреннего** поиска выхода из подавляющей человека обыденности. Человек в это время лишен внешне проявленных признаков активности, но наделен **активностью внутренней**, что представлено в произведении миром зеркала, где происходит мысленное моделирование желаемой ситуации, проявляется мысленный поиск. При многообразии моделируемых путей, смысл имеет более явное движение к одному, который более желаем. Таковой ситуацией является обретение стабильности, в противовес неустойчивости.

Итак, произведение «В кафе» демонстрирует **смутное** внутреннее состояние человека, пребывающего на **распутье**.

Литература

1. Бэйкер Ф. Абсент/ Пер. с англ. О. Дубинской; Ред. Н. Трауберг. М.: Новое литературное образование, 2003. – 288 с.
2. Воркунова Н. Дега и Тулуз-Лотрек// Великие французские художники/ Сост. Е. П. Рачеева. – М.: ОЛМА-ПРЕСС Образование, 2004. – С. 102-105

3. Жуковский В. И. Теория изобразительного искусства: Тексты лекций. Ч. 1/в. И. Жуковский; Краснояр. гос. ун.-т. – Красноярск, 2004. – 170 с.
4. Хюттингер Э. Дега/ Э. Хюттингер. – М.: Слово, 1995. – 96 с.
5. Эдгар Дега. Мастера искусства об искусстве: Т. 5-1. М., 1967-1969.

Архетип металла в культовых традициях

Жердева Юлия Александровна

старший преподаватель, кандидат исторических наук

Самарский государственный экономический университет, Самара, Россия

E-mail: jujuly@yandex.ru

В искусствоведческой литературе российской культовой медной пластике в последнее время уделяется немало внимания. Рассмотрение медного литья в контексте старообрядческих, или староверческих, традиций также привлекает многих исследователей. Однако семантика металла в культовом контексте, как правило, не затрагивается вообще. Исследователи данной проблематики не идут дальше пояснений роли «Медного змея» в христианской культуре и соответствующем осмыслении меди как материала для производства культовых предметов. Между тем этот аспект представляется весьма важным, поскольку позволяет рассматривать меднолитейное производство в контексте ментальных представлений различных культур, в том числе и христианских традиций.

Прежде всего, стоит отметить, что в архаических и современных культовых традициях металл обладает высоким семиотическим статусом: он имеет трансцендентную ценность и связан со всем комплексом мифологических представлений. Металл может рассматриваться как в контексте бытования предметов, так и в контексте сакральных смыслов, которыми эти предметы наделяются.

Слова, обозначающие «металл» в различных языках соотносятся со многими значениями: очень часто - «говорить», «громко звать» (в контексте заговаривания оружия или его закаливания), часто - «класть» (а также «делать» в значении «колдовать», «производить сакральные действия»), «блестеть» и т.д. Металл олицетворялся также с небесными силами и небесными телами (звездами, кометами), что отразилось как в названиях, так и в коннотациях металлов. Ю.В.Балакин отмечает, что фольклор манси различает два названия серебра, которые никогда не смешиваются, а в хеттском языке существовали специальные термины, обозначавшие «железо», «небесное железо», «черное железо», «чистое железо» (ритуально) и др.

Практически во всех архаических культурах металл имеет непосредственную связь с космогоническими представлениями и ритуально связан с огнем. В некоторых культурах, к примеру, в древнем Китае, металл понимался как один из элементов, из которых состоит вся Вселенная. При этом металлы не только включались в иерархию этих первоэлементов мироздания, но и имели свою собственную иерархию, смысл которой чрезвычайно важен для понимания культового литья как такового.

Классический и совершенно неоднозначный пример такой иерархии дает средневековая алхимическая традиция. Еще Э.Андерхилл отметил, что алхимические символы часто полны преднамеренной неясности, которая делает их точную интерпретацию весьма спорной. В любом случае, металлы – первые элементы физической алхимии. Обычно они носят имена тех планет, которые представляют: Луна означает серебро, Солнце – золото, Венера – медь и т.д. Как известно, важнейшей составляющей алхимии являлась теория трансмутации металлов (преобразование металлов в золото: железо-медь-свинец-олово-ртуть-серебро-золото).

Конечно, как правило, на первом месте в иерархии металлов было золото. Эта семантика воплотилась в концепции Времени, распространенной у многих народов: например, в одном маздеистском тексте говорилось о четырех веках: Золотом,

Серебряном, Стальном и «с примесью железа». Однако Б.А.Успенский отмечает, что ритуальное значение металлов все же тяготело к одному семантическому центру (известны ситуации, в которых мифы и ритуалы не проводили различия между серебром и оловом или золотом и медью). Ю.В.Балакин при этом отмечает, что в угро-самодийской и кетской этнографии есть немало свидетельств о высокой сакральности меди самой по себе, и эта роль была связана не с утилитарной функциональностью меди, а с мифо-ритуальной сферой.

Для нашего исследования особый интерес представляет мифо-ритуальное значение именно меди. Мифологическая функциональность меди нашла отражение как в ритуально-повседневной практике, так и в совместных культовых ритуалах, в которых медь выполняет две важнейшие и тесно переплетенные между собой функции – защитную и репродуктивную. Обе эти функции совершенно правомерно отнести и к остальным металлам. Подобная семантика хорошо прослеживается по мифам и данным лингвистики. Естественно, эти функции были присущи не только металлу, и семантически близко к металлу в этом отношении находится огонь.

Защитные свойства металла использовались в разных аспектах ритуальной практики. Особенным сакральным защитным свойством обладали женские металлические (часто - медные) украшения. Металл символизировал стремление к ритуальной чистоте. Эти свойства металлов отразились в семантике погребального обряда в различных культурах. В семантическом пространстве металлические украшения на одежде образовывали своего рода «защитный доспех» человека. Немаловажно, что защитная семантика металлических предметов проявлялась как в профанной одежде, так и в одежде шаманов.

Универсальна и семантика звука, издаваемого металлическими предметами или украшениями (особенно часто, медными). В основе ее лежит представление об очищающей роли исходящего от металла звона или бряцания.

Особое значение имеет сакрализация процесса выплавки изделия и способов обращения с ним. Раннее проникновение в производственные технологии меди (наряду с золотом и серебром) первоначально придавало этому металлу высокий сакральный статус. Однако эволюция технологии не дает основания утверждать, что этот статус напрямую зависел от бытовой практики. Потеряв актуальность в практической деятельности, технология перемещалась в сферу ритуала, что нередко случалось с «отжившими» уже производственными традициями. Например, фольклор и религиозная практика народов Западной Сибири, наделяли медь более высоким семиотическим статусом, чем железо. Даже роль медных и железных атрибутов в шаманских практиках этих народов была различной.

Таким образом, архетип металла в культуре имеет множество смыслов и коннотаций, некоторые из которых сохранились в христианской традиции, а частью вошли в современную практику. Исследование форм ритуализации производства и культового использования меднолитейных предметов в России позволит увидеть общекультурные основания этого явления.

Литература

1. Андерхилл Э. Мистицизм: опыт исследования природы и законов развития духовного сознания человека. Киев, 2000.
2. Балакин Ю.В. Урало-сибирское культовое литье в мифе и ритуале / Отв. ред. В.И.Матющенко и В.Б.Яшин. Новосибирск: Наука. Сиб. Предприятие РАН, 1998.
3. Маковский М.М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов. М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1996.
4. Пуассон А. Теории и символы алхимиков. М.: Новый Акрополь, 1995.
5. Русское медное литье. Сборник статей. Вып. 1, 2. / Сост. и науч. ред. С.В.Гнутова. М.: «Сол Систем», 1993.

6. Успенский Б.А. Филологические разыскания в области славянских древностей. (Реликты язычества в восточнославянском культе Николая Мирликийского). М.: Издательство Московского университета, 1982.
7. Элиаде М. Миф о вечном возвращении. М.: Научно-издательский центр «Ладомир», 2000.

Проблема рационального познания в теории визуальных искусств

Маликов Игорь Александрович²

студент

Всероссийский Государственный Институт Кинематографии

им. С. А. Герасимова, Москва, Россия

E-mail: ir_abel@mail.ru

Доклад посвящен методологическим проблемам такой гуманитарной дисциплины, как киноведение. В основу выступления положен тезис о возможности построения научной теории об искусстве (киноискусстве в частности), базирующейся на рациональных основаниях. Анализу основных предпосылок к созданию подобной теории и посвящен данный доклад. Подчеркнём, что речь в данном случае не идёт о необходимости свести акт любого художественного высказывания к рациональным схемам. Однако если признать искусствоведение научной дисциплиной, то необходимо обозначить принципы познавательной деятельности, составляющие методологическую базу этой науки. Традиционно относящееся преимущественно к сфере эстетического анализа, искусствоведение меж тем давно и активно использует опыт и достижения других научных дисциплин – психологии, культурологии, семиотики, социологии и прочих. В то же время философская рефлексия относительно проведения базовых операций познания в искусствоведении, их отличительных специфик, а также определение их возможностей и границ проходят очень медленно. При этом активное движение искусствознания (и киноведения, как его части) в сторону междисциплинарного синтеза наук делает проблему выявления этих отношений особенно своевременной.

Построение общей теории кино представится возможным, если за основу будет взята теория репрезентации как фундаментальная функция мышления. В данном случае понятие «репрезентация» понимается нами в наиболее широком смысле: как базовая процедура представления в сознании феномена, его свойств и отношений через знак, символ, образ, язык. Теория визуальных искусств, таким образом, становится теорией репрезентации, то есть теорией, имеющей в себе задачу проанализировать отдельные аспекты этой базовой функции разума.

Мы можем выделить два уровня репрезентации: первый рассматривает эволюцию художественной деятельности, второй – эволюцию теории; первый исследует

² Автор выражает признательность своему научному руководителю, кандидату искусствоведческих наук Ключевой Л. Б. за помощь в подготовке тезисов

отношения между видимым миром и его воплощением в художественной практике, второй – «перекодирование» художественного образа в систему общих научных терминов и понятий, т. е. мыслимых абстракций.

На наш взгляд, существует уровень доэстетического - мыслительный процесс, в ходе которого чувственному (эстетическому) явлению придаётся рациональное объяснение, т. е. происходит осмысление эстетического уровня в логически-мыслимых категориях. Определённым образом с доэстетическим связано понятие «художественный приём» - под ним мы подразумеваем идеальное объяснение технического метода. Уровень доэстетического и операция репрезентации являются рациональными операциями разума и могут быть описаны и изучены.

Конечная направленность гносеологического искания на субъект и анализ его мышления, в конечном счёте, позволяет выйти на исследование самого феномена искусства.

Антропологический аспект при научном изучении искусства выходит на первый план - конечным объектом подобного исследования становится не произведение искусства как таковое, а сам субъект. Изучать искусство абстрактно и объективно невозможно, поскольку объективно произведений искусства не существует – существуют только критерии, выработанные различными культурами или отдельными людьми, по которым происходит причисление некоего материального или идеального объекта к миру искусства (т.е. миру мыслимых абстракций). Эти критерии, как и их трансформации, также поддаются рациональному изучению.

В итоге, наука об искусстве – есть наука о моделях субъективности – то есть о работе тех уникальных принципов, что делают мыслимый акт репрезентации возможным.

Литература

1. Binkley T. Piece: Contra Aesthetics (1977) // Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 34, 1977
2. Делёз Ж. Кино (1983-1985). М., “Ad Marginem”, 2004
3. Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас (1992). СПб, “Наука”, 2001
4. Изволов Н. А. Феномен кино. История и теория (2005). М., “Материк”, 2005
5. Кассирер Э. Философия символических форм, т 3. (1929). М., “Университетская книга”, 2002
6. Микешина Л. А. Эпистемология ценности (2007). М., “Росспен”, 2007
7. Новосёлов М.М. Абстракция в лабиринтах познания. Логический анализ (2005). М., “Идея-Пресс”, 2005
8. Поппер К. Р. Предположения и опровержения (1963). М, “АСТ”, 2004, стр. 50
9. Филиппов С. А. Киноязык и история. Краткая история кинематографа и киноискусства (2006). М., Клуб “Alma-Anima”, 2006
10. Эко У. Открытое произведение (1962). СПб., “Simposium”, 2006

Истинность отношений между персонажами в произведении «Пьеро и Арлекин» Поля Сезанна

Неволько Наталья Николаевна
студент

Сибирский федеральный университет, Красноярск, Россия
E-mail: Nevolkon@yandex.ru

Поль Сезанн – великий французский живописец рубежа XIX - начала XX веков, оставивший обширное творческое наследие. На протяжении всего творческого пути мастер стремился к постижению глубин человеческой сущности, ее отношению к окружающей действительности: об этом его пейзажи, натюрморты и, конечно же, портреты. При этом портрет может быть тесно сопряжен с театральной тематикой. И таким произведением выступает «Пьеро и Арлекин», выполненное П. Сезанном в 1888 году.

В результате последовательного исследования произведения «Пьеро и Арлекин» П. Сезанна посредством применения общенаучных методов познания становится возможным предположить, что одной из идей данного живописного произведения выступает идея неравнозначности положения двух противоположных характеров – внешне уверенного и гордого, занимающего лидирующее положение, и внешне неуверенного, но внутренне глубокого характера, находящегося на «вторых ролях», но при этом являющегося наиболее значимым.

Согласно методу «наблюдение», представлены две противоположные роли – роль романтического, задумчивого и неуверенного Пьеро, традиционно находящегося на «вторых ролях», и роль надменного, гордого, занимающего лидирующее положение Арлекина. Традиционно данные персонажи понимаются как соперники друг другу, при ведущей роли Арлекина как «души представления», главного действующего лица. Однако в данном произведении наблюдается изменение значимости этих ролей. Так, наиболее значимым оказывается фигура Пьеро, поскольку согласно методу «измерение» фигура Пьеро занимает большую плоскость картины, она более объемна, более масштабна, чем фигура Арлекина, характеризующаяся своей собранностью, подтянутостью и занимающей меньшую плоскость холста. Кроме этого, значительность Пьеро подчеркивается на цветовом уровне. Белый цвет костюма вносит контраст со всеми элементами представления: с цветом стены, с костюмом Арлекина. Белое цветовое пятно выделяется среди темных тонов, тем самым, выполняя самостоятельную функцию свечения. Фигура же Арлекина, наоборот, затенена по сравнению с фигурой Пьеро. Цвет его одежд сливается с цветом стены, на фоне которой он представлен. Контраст проявлен также в положении фигур как устойчивое и неустойчивое, выпрямленное и сгорбленное, во взглядах: погруженный в себя взгляд Пьеро и направленный на зрителя взгляд Арлекина.

Значимость Пьеро подчеркивается также тем, что он способствует выходу на сцену Арлекина. На это указывает жест правой руки Пьеро. Он выталкивает Арлекина, сам при этом оставаясь позади, предоставляя ему первенство. Пьеро является некоей опорой, поддержкой для Арлекина. У Пьеро есть точная точка опоры. Он представлен опирающимся левой рукой на выдвинутое вперед колено, то есть он является опираемым. Пьеро представляет собой некую опору для Арлекина, который внешне горд и надменен (представлен выпрямленным, со слегка отклонившимся назад телом, с расправленными плечами и откинутой назад головой), но внутренне неуверен, что подчеркивается ромбовидным рисунком костюма. Кроме этого он внутренне сдержан, напряжен и замкнут (персонаж представлен в плотно облегающем костюме, подчеркивающим плоть, его руки плотно прижаты к телу). У Пьеро же доминирует его духовная составляющая над внешней неуверенностью и пассивностью. Он представлен в свободно ниспадающей одежде, скрывающей плоть, его взгляд обращен в себя, говорящем о его внутреннем сосредоточении, и отстранении от внешнего окружения.

Таким образом, Пьеро, обладающий большей глубиной чувств, становится некоей поддержкой и опорой для Арлекина.

Выступая в качестве некоего помощника, Пьеро предоставляет право быть Арлекину первым. Сам же при этом остается в тени (тень на лице, большое количество цветовых рефлексов на одежде). Неслучайно и занавес позади Пьеро опущен. Опущенный занавес является знаком «закрытости». Метод «анalogии» позволяет

соотнести крупные ниспадающие складки занавеса со складками костюма Пьеро, которые вторят линиям портьер. Внешний край кулисы находит свое продолжение в согнутой фигуре персонажа. Тем самым, персонаж становится неким продолжением самих кулис, в непосредственной связи с которыми приобретает характеристику закрытости. Закрытость понимается как замкнутость самого персонажа, нежелание быть первым и раскрывать свою истинную сущность, а также как некий показ закрытости выхода. Он замкнут и не имеет возможности выйти. Тогда как за фигурой Арлекина занавес приподнят, он открыт. Это можно интерпретировать как - то, что предоставляет простор для выхода. Для Арлекина дорога открыта.

Таким образом, Пьеро приобретает в данном произведении более значимую роль по отношению к Арлекину. Пьеро наделяется характеристикой глубокой духовности, которая становится значимее по отношению к внешне уверенному и надменному Арлекину, но внутренне не обладающему подобной духовностью.

Данная идея моделирует ситуацию истинных отношений между людьми с двумя противоположными характерами и различными ценностными ориентирами. Для одного характера важно быть первым, несмотря на внутреннюю слабость, для другого главной ценностью становится внутреннее сосредоточение как способ самопознания.

Иконография образа ангела-хранителя в русском религиозном искусстве.

Нелипа Елена Евгеньевна

студент

Дальневосточный Государственный Гуманитарный Университет, Хабаровск, Россия

Образ ангела-хранителя широко распространен в современной православной иконописи, и его икону сегодня можно увидеть практически во всех православных храмах. Однако раньше, до XVI века, это было невозможно, поскольку такой иконы не существовало. Наряду же с отсутствием в иконографии образа ангела-хранителя, изображения ангелов были – они встречаются уже в римских катакомбах (правда, без привычных крыльев) и в византийской иконописи, которая с принятием христианства становится основополагающей для православного русского храма; изображали также архангелов (Михаила и Гавриила) и различные небесные силы (ангельские чины).

Цель исследования состоит в выявлении иконографических особенностей изображения ангела-хранителя с опорой на библейское учение об ангелах и сведения из Библии, касающиеся собственно ангела-хранителя. Она продиктована отсутствием исследований, затрагивающих данную проблему, и актуальностью темы в связи с интересом современного общества к вопросам православной культуры.

Ангелы – это бесплотные силы, созданные Богом для исполнения Его воли и служения Ему; посредники между горним и дольным мирами. Среди всех ангелов выделяют ангелов-хранителей, данных Богом каждому человеку и обладающих особым служением – заботой о человеке во время и после его земной жизни, помощью в вере, наставлением на истинный путь. В этом состоит главное отличие ангела-хранителя от ангела в собственном смысле слова, как божьего защитника и посланника. Библия содержит немало сведений об ангелах и их служении Богу, но об ангеле-хранителе известно гораздо меньше – и, главным образом, известно из видений святых и из апокрифов (например, «Откровение апостола Павла»). Малочисленность собственно библейских сведений – это одна из причин отсутствия образа ангела-хранителя в иконографии, поскольку основным и первостепенным источником для нее является именно Библия. Кроме того, поскольку каждый человек имеет своего ангела-хранителя,

неизвестно, насколько они тождественны, «единосущны» друг другу, и, следовательно, возможность изображения ангела – хранителя ставится под сомнение.

Но все же в XVI в. образ ангела-хранителя возникает в иконописи. Причины его появления лежат, во-первых, в тех новых тенденциях, которые появляются в искусстве этого времени: в закреплении в иконописи символического понимания образов (поэтому, принимая во внимание то, что ангелы-хранители необязательно сходны друг с другом, на иконе возникает не конкретный образ, как, например, конкретный образ архангела Гавриила, а обобщенный, символизированный). Во-вторых – в характере эпохи правления И. Грозного с ее главной идеей создания сильного самодержавного государства, оборотными сторонами которой становится унификация культуры и нивелирование человека, чья жизнь перестает быть значимой, и поэтому он нуждается в абсолютной, преодолевающей страх смерти защите, которую дает только Бог – через ангела-хранителя. Икона ангела-хранителя становится реакцией на эту усилившуюся потребность в индивидуальном защитнике.

Иконографический образ ангела-хранителя возникает с опорой на уже сложившиеся главные элементы канонической иконографии ангелов: ангел-хранитель тоже предстает прекрасным крылатым юношей, облаченным в далматику и гимантий, с нимбом над головой и тороками в волосах, крестом в руке, что символизирует крещение человека и связь через него с Богом, иногда – и с мечом, символом духовной защиты. Однако, помимо сходства в изображении, есть и отличия – те черты, которые характерны именно для иконографии ангела-хранителя. Как результат описания и сопоставления двух икон ангела-хранителя (иконы «Ангел-хранитель с деяниями» и иконы кон. XIX-нач. XX вв.), выделяются иконографические особенности изображения ангела-хранителя:

- 1) ангел-хранитель изображается на самостоятельной иконе, поэтому выписывается детально;
- 2) он является главной фигурой, композиционным центром иконы;
- 3) одежды ангела-хранителя чаще всего лишены внешних украшений (оплечья, передника, подольника, лорума), а причастность божественной красоте передается через их цвет – зачастую белый («Ангел-хранитель с деяниями»): яркий, охватывающий и самого ангела, и все пространство иконы, словно выплескивающийся из нее, этот цвет символизирует духовную природу ангела, его бестелесность, бесполость и чистоту, божественный свет, которым он освещен (и освящен) от Бога, и который он несет человеку. Но возможно одеяние других цветов (икона кон. XIX-нач. XX вв.) – к примеру, желтоватая туника, светло-голубая (цвет неба, горнего мира и чистоты) далматика, светло-красный, ближе к розовому (символизирует и жертвенность, и – розовый цвет – детскость, чистоту, невинность, близость к Богу: ангелы, согласно православной традиции, – это совершенные и безгрешные дети Божии) гимантий – неяркие краски, дающие тихий, приглушенный, идущий изнутри, «невещественный» свет, благодаря которому ощущаются бесконечность и безмолвие;
- 4) на иконах ангела-хранителя может использоваться особая символика: появление образов-символов, определенная композиция иконы. Например, в композиционном построении иконы «Ангел-хранитель с деяниями» можно увидеть крест и движение по вертикали как возвышение, восхождение человека к Богу, к горнему миру при посредничестве и помощи его ангела-хранителя. На иконе кон. XIX-нач. XX вв. появляется лилия – символ чистоты, невинности ангела-хранителя, покоя (как общего настроения иконы, отраженного и в цвете, и в фигуре ангела, и в данном символе) и воскресения – как воскрес Христос, так вечно будут жить верующие в Него, и ангел-хранитель призван помочь им в земной жизни не забывая о божественном мире; указывая на лилию, ангел-хранитель говорит о помощи и заступничестве Богородицы (лилия – как символ материнства) – т.е.

через ангела-хранителя восстанавливается связь с Богородицей. Женское начало есть и в самом ангеле-хранителе: будучи бесполом и изображаясь в виде прекрасного юноши, он вместе с тем заботится о человеке, как мать заботится о собственном ребенке, и Бог дает ангела-хранителя человеку при его рождении – вместе с матерью.

- 5) соединение (через цвета, свет, написание лика ангела-хранителя, его одеяния, через наличие символических образов) в образе ангела-хранителя небесного и земного (наряду с возможным акцентированием одного из аспектов, который, несмотря на это, не становится главным, двойственность сохраняется) как отражение его сущностной природы и особого характера служения. Например, икона «Ангел-хранитель с деяниями» показывает ангела-хранителя и в его духовной сущности, соединенности с горним миром, и в земном служении. Икона кон. XIX-нач. XX вв. акцентирует духовную природу ангела-хранителя: он принадлежит более божественному миру, чем земному – не оставляя земного мира, он не сходит с неба на землю, «снижаясь», а поднимает в высший духовный мир человека.

Итак, иконы ангела-хранителя свидетельствуют о сходстве и отличии от принятой иконографии ангелов, и, следовательно, о своеобразии иконографического изображения ангела-хранителя.

«Пластический образ Распятия в киноискусстве».

Першеева

Александра

студент

МГУ им. М.В. Ломоносова, факультета искусств

1. Распятие, один из наиболее распространенных образов в иконописи и один из самых значимых в живописи, представлен и в киноискусстве.
2. Каждый из фильмов на Евангельский сюжет отражает один из способов подачи данного сюжета-символа. Анализируя живописные памятники, можно сказать, что Распятие изображается двумя способами: либо натуроподобно, с акцентом на физических страданиях Христа (Грюневальд), либо более одухотворенно, с пристальным вниманием к внутреннему миру людей (Джотто).
4. То же мы можем наблюдать и в киноискусстве, где Распятие представляется с отчетливым натурализмом ("Страсти Христовы", М.Гибсон, 2004) или как обобщенное страдание ("Евангелие от Матфея", П.Пазолини, 1964).
5. Мы покажем особенности произведений обоих родов и сделаем предположения о том, как они отвечают духовным потребностям зрителя.
6. Будучи произведениями на библейский сюжет, эти кинокартины явно ориентированы не на развлечение, но на обогащение внутреннего мира аудитории.

Проблемы отношения зрителя и произведения современного искусства

Смолина Майя Гавриловна

доцент кафедры искусствознания

Сибирский федеральный университет

E-mail: smomg@yandex.ru

Перед поклонниками искусства в последние десятилетия дефилирует целый парад претензий на то, чтобы определить лицо нового века. В поисках «подснежников» искусства нового тысячелетия, пора бы обнаружить космический порядок во внешнем хаосе сплетающихся линий и тенденций искусства.

Большинство «радикальных», «передовых» артефактов использует агрессивные и провокационные формы общения со зрителем, слушателем и читателем. В России этому способствует долгая практика андеграундного искусства, а затем процесс упоения «возвращением» в мировой художественный процесс.

Современный авангард искусства в этом смысле не создает нового, а пользуется сложившейся еще в начале XX века традицией отношения произведений искусства с реципиентом. Усиленный акцент на эпатажирующем искусстве объясняется апатичным состоянием публики в целом, в качестве аргумента считается, что необходимо пробудить человека от летаргического сна музейной классики. Конечно, во все времена имеется реципиент (в отличие от публики) более восприимчивый, просвещенный и утонченный, но в среднем зритель все же «стареет» и покрывается бесчувственной коркой равнодушия, испытывая все большую нагрузку визуального, аудиального и вербального опыта, он грубеет из десятилетия в десятилетие, из года в год, прослушивая и просматривая миллионы жутких новостей, каждодневно становясь заложником абсурдных ситуаций. Чувствительность к искусственным механизмам удивления, поражения пропадает, и поэтому их необходимо совершенствовать, находить новые креативные способы искушения реципиента.

В жажде живого диалога со зрителем, слушателем и читателем, современный авангард искусства, как и сто лет назад, осуществляет экспансию. Ныне этот авангард стал принципиально интерактивен, вооружен для встречи с реципиентом многочисленными техническими возможностями, для того, чтобы окружить его и завоевать его внимание: войти в дом через сетевые коммуникации, экраны ТВ-мониторов; вовлечь в активное ритуальное участие в хэппенинге, перформансе. Всеми своими формами и элементами современное искусство успешно и не очень стремится буквально «тронуть» зрителя, поймать его за руку, просочится на его территорию, загнать его в тупик своих лабиринтов. Во всех регионах России «актуальное» искусство требует к себе внимания, стремится «взорвать» недвижимость под названием «зритель» и «художественная критика», предложить альтернативу, удивить, шокировать, даже напугать публику. Агенты от «актуального» искусства стремятся найти, обезвредить зрителя, словно последний - противник искусства, основное орудие которого - фраза «где-то я это уже видел». Самое главное, что иные реципиенты, блаженные незнанием художественной традиции, испытывая на себе давление моды, подчиняются ему, радостно соучаствуя в том, что им предлагается. Потому эта система и работает, что втягивает в себя легион реципиентов, жаждущих соучастия.

Известно, что с тех пор как в культуре XX века появились новые технологии, видение мира изменилось, изменились и объекты, создаваемые художниками, скульпторами, фотографами, появились перформанс, арт-объекты, инсталляция. Все эти формы основаны на активном диалоге-игре со зрителем, стремлении вкрутить зрителя в вихрь художественного пространства, вывалить на него целый мир зашифрованных истин (например, свою оригинальную абстрактную интерпретацию евангельских сюжетов, переложение на другой художественный язык идеалов эпохи Возрождения, стилей критического и социалистического реализма).

Надо сказать, что зигзаги истории художественной культуры предполагают вращение между двумя полюсами: систематичной ясностью замкнутых форм и принципиальной открытостью и фрагментарностью штрихов картины бытия. Конечно, классические античные мифы и сюжеты, исторический жанр, дидактические произведения, прямые линии и четкие контуры в живописи, ясная сюжетная нить, фабула в кино и литературе, а также нормирование и жесткая принципиальность в творчестве сегодня не особо популярны. От этих эталонов великим игроком - искусством - сделан зигзагообразный ход конем: вызывающе интригуя, «трогательно» сегодня смотрится возвращение искусства к основам христианского мировоззрения с его верой в чудо и иррациональной моделью познания. С другой

стороны, интересен ностальгический шаг «возвращения» к мифологемам социалистического реализма, переосмысление трагических страниц истории (Великая отечественная война, война в Чечне и в Афганистане, террористические акты), особенно патриотическая волна улавливается через художественные фильмы последних лет. С третьей стороны, склонность к эзотерике и мистике, явившаяся характерной чертой начала 20 века, передалась по наследству и рубежу 20-21 вв. Сегодня активно переживается заново открытый интерес к восточному искусству, китайской и индийской философии, а также культурам «малых народов». Более того, этот интерес уже дошел до самой широкой публики в адаптированных популяризированных вариантах (гадания, фэн-шуй, йога и т.д.) В России молодое поколение зачитывается фэнтези, новым русским детективом, современной японской прозой, кое-кто почитывает и постмодернистов.

Подобные преломления культурных ориентаций современных реципиентов проецируют вкусовые грани и аспекты идеалов, вероятно, связанные с общим приоритетом тенденции современного искусства, которая обнаруживается в пространстве эллинистической культуры, искусства средних веков, позднего возрождения и барокко, рококо, сентиментализма, романтизма 19 века и символизма, экспрессионизма начала 20 века, абстракционизма. Все эти стили акцентировали динамичность отношения человека и произведения искусства, предпочитая открытый диалог, основанный на интенсивном приглашении к соучастию реципиента – динамичные и разветвленные сюжеты, многосложная открытая, свободная для фантазий, композиция, фрагментарность, игра масштабами фигур, динамичные композиции, интерес к символическим знакам и мистическим значениям, темы социальных катастроф, войн, разочарование в демократическом пути и поиски стержня в историческом прошлом «золотом» веке (так было и на заре XX столетия, когда эстетизировалось время XVIII века). Сегодня эта волна еще более агрессивна и провокационна, чем обычно, потому что человеческие качества современных зрителей, слушателей и т.д. начала XXI века перешли на новую стадию.

Распространенная точка зрения в обществе – это характерное для рубежного времени эсхатологическое мнение о «смерти» живописи, литературы, театра, - классических видов искусства. Мол, сегодня остроактуальны кино, фотография, компьютерное искусство, «артефакты», инсталляции, перформансы, хэппенинги и т.д. Обывателями всегда живописная картина понималась как товар в салоне, декоративное украшение «под обои в кухне». В последнее время к этому прибавились рассуждения о том, что писать на холсте масляными красками – это как бы добывать огонь трением камней, в то время, когда у всех есть зажигалки. Эта «романтическая» точка зрения питается падением роли профессионального изобразительного искусства и внешне блестящим прорывом других форм визуальной культуры – телевидения, рекламы, компьютерных игр.

Роль звукозаписи в исполнительском искусстве XX века

Екатерина Шелухина

Студентка 4 курса

МГУ им. М.В. Ломоносова, факультет искусств

Shelukhina_Kate@mail.ru

18 марта 1902 года Энрико Карузо впервые в истории записал на пластинку четыре песни. С этого дня начался отсчет новой эры музыкального искусства. Отныне яркие образцы мастерства исполнителей не исчезали вместе с их физической смертью, но бережно сохранялись. Творческое наследие выдающихся артистов начала века, среди которых: Никиш и Вайнгартнер, Шнабель и Падеревский, Шаляпин, Крейслер, Иззи известно нам благодаря записям, которые и по сей день обладают огромным

историческим и художественным значением. Благодаря этим бесценным документам сегодня мы можем достоверно судить о развитии исполнительских стилей и школ. Сравнивая записи музыкантов, осуществлённые ими в течение жизни, мы имеем уникальную возможность проследить становление их творческого пути, увидеть, как со временем трансформировались их исполнительские принципы. Не забудем и о том, что благодаря звукозаписи теперь слушатели сами выбирают время, когда их физическое и духовное состояние, окружающие условия наилучшим образом подходят для встречи с тем или иным музыкальным произведением. Невозможно переоценить важность звукозаписи для просветительства. Шедевры великих композиторов в исполнении знаменитых певцов, инструменталистов, оркестров и дирижёров стали доступнее любителям музыки за пределами столиц и крупных городов. Всё это можно отнести к образцам, безусловно, позитивного влияния звукозаписи на музыкальное искусство XX века. Вместе с тем существуют факторы, способствующие иной оценке её роли. Как известно, первые пластинки ставили своей задачей максимально приблизиться к концертному варианту исполнения. Поэтому их обширное распространение способствовало, отчасти, девальвации значения концерта как уникального, неповторимого события. С другой стороны, происходили обратные процессы, сущность которых наиболее точно сформулирована известным продюсером Уолтером Легге. Он говорил: «Моя цель состояла в том, чтобы делать записи, устанавливающие стандарты, на основании которых можно было бы оценивать как публичные выступления, так и мастерство артистов будущего»³. Можно с уверенностью утверждать, что эта цель была достигнута. Свободное применение монтажа и других инженерных новаций превращало записи в своеобразные «музыкальные консервы», не способные передать атмосферу живого исполнения. Да и в концертных залах многие артисты стали стремиться к тому, чтобы продемонстрировать интерпретации, аналогичные записям – совершенные, но часто лишённые эмоциональной глубины и творческой индивидуальности. Кроме того, слушатели, ослеплённые новыми техническими возможностями пластинок и дисков, постепенно отвыкали от умения целостного восприятия музыкального произведения. Эти примеры позволяют говорить об изобретении и развитии звукозаписи как о явлении далеко не однозначном, оценивать которое стоит сдержанно и вдумчиво.

³Лебрехт Н. Кто убил классическую музыку: М., 2004. С. 366