

Секция «ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ»

К истории классификационных учений о музыке Два взгляда из средневековья

Асташев Д.А.

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова

В истории науки имеется немало примеров, когда старые, казалось бы, давно ушедшее в прошлое теории, вновь привлекают к себе внимание, оказываются созвучными сегодняшнему настоящему. Это касается, главным образом, тем, попадающих под категорию «вечных». В числе таких — проблема классификации и типологии музыки, которая сопряжена с поиском сущностных характеристик самого феномена «музыка».

«Музыка» в современном понимании это и вид искусства, и документ эпохи, где отражены ее мировоззренческие представления, и осмысление времени. Какие условия необходимы для существования «музыки»? Как становится возможным, что не все слышимое становится «музыкой» или вовсе неслышимое становится ею? Подобные вопросы занимали ученых мужей с давних времен. Актуальны они и поныне. Причем, всякий раз ответы на них неоднозначны.

Усилиями средневековых авторов Регино Прюмского (кон. IX — нач. X вв.) и Иоанна де Грокейо (XIII в.) европейская наука обрела два магистральных пути упорядоченного описания и систематизации множественного музыкального опыта. Их классификационные модели стали образцом для осмысления в последующие эпохи, стимулом для дальнейшего поиска.

Теория Регино, изложенная в трактате *Epistola de harmonica institutione*, предложила интеллектуалам средневековья модель онтологического понимания феномена «музыка». Вовлеченная в мировоззренческое про- станство ученого-теолога, «музыка» у Регино оказалась встроенной в онтологическую схему дуалистичной музыкальной реальности, где она имела два уровня существования: музыка *естественная* (*naturalis*) и музыка *искусственная* (*artificialis*). Первая музыка, согласно учению Регино, создана божественным вдохновением и существует в движении неба (подобно боэцианской «музыке сфер»), в пении, передающем божественные славословия. Вторая музыка — та, которая вымышлена человеческим гением и является плодом его деятельности. Она сопряжена с практикой игры на инструментах. В иерархии ученого последняя имеет три вида:

струнную музыку, музыку исполняемую на духовых и на ударных инструментах (GS I, 236b)¹.

В истории европейского знания о музыке Регино оказался первым, кто назвал пение фундаментом музыки. Однако пение по Регино — это не творчество самостоятельного ищущего и рискующего субъекта (автора), это не акт художественного «своеволия», но акт «со-творчества» с Создателем, где хранится святость богоданного закона Красоты нерукотворной, где мистическая сторона Богопознания является основой для умопостижения «надчеловеческого закона», закона божественного, устанавливающего вверенность людей высшим силам. Дух важнее Буквы. Поэтому иррационально мистическое приближение к истине невербализуемого опыта оказалось основой для осмысления пения в границах «естественной музыки».

Теория парижского магистра музыки Иоанна де Грокейю, напротив, поставила под сомнение существование «музыки сфер», а стало быть осмысление феномена «музыка» в рамках теологии. Исходный принцип Грокейю — осмысление функционирования музыки в социуме. Критерием систематизации музыкального опыта становятся «музыки» разных социальных слоев. Так в истории европейских классификаций музыки появляются три типа музыки: гражданская или бытовая (*civilis*), композиторская или ученая (*composite*), называемая мензуральной, и церковная музыка². Классификация Грокейю — первая в истории европейской науки модель систематизации музыки по признаку бытования жанра.

Со времени средневековья названные модели определили разные направления теоретического поиска, обозначив в истории знания о музыке разные познавательные координаты. Показательно, что после Грокейю, не имеющая аналогов в слышимом опыте, идеальная «музыка сфер» надолго исключилась из сферы позитивного интереса науки. Отделение нового научного знания от метафизики стало для последующих поколений классификаторов вполне очевидным. Ориентация на практический опыт, а не на то, что находится за его пределами, недоступно человеческому разуму (подобно «музыке сфер») и не может быть предметом науки становится источником самонадеянности крайних рационалистов.

Классификационные модели последующих эпох вплоть до XX века ограничились сферой «слышимой интонации». Искусствоведческая же наука осмысливала главным образом лишь природу того, что считала сферой своей профессиональной деятельности, а именно природу «высокой» музыки.

Погружение во внутреннее слышание как путь к «абсолютной музыке», осмысливаемой мировое целое своей частью, связь со средневековым мистицизмом, с древневосточной философией и платонизмом вновь актуализировались в европейской науке в XX веке, вскрыв противоречия между идеями «духовной», «надматериальной» музыки и «физически бы-

¹ Gerbert M. *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*. St. Blasien 1784 (ND Hildesheim 1963)

² Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. М., 1966. С. 237.

тующей». Новый космизм Й.Хауэра, К.Штокхаузена, ведущий к коренному изменению свойств музыкального материала вернули европейскую науку к ее истокам. Поиск «протопринципа» вечной музыки привел в середине XX в.к «революции параметров» (Штокхаузен).Медитативная музыка, музыка молчащая, музыки интуитивная, пространственная, суперформульная, оказались вовлеченными в сферу освобождения от контроля сознания, *ratio*, обратив вектор поиска в область «внесознания», трактуемую близко к «мировой воле» Шопэнгауэра.

Сегодня можно констатировать, что обозначенное в средневековье противостояние рациональной и метафизической точек зрения, успешно разрешившись в ходе научной эволюции, казалось бы, полной победой рационалистической концепции, тем не менее не исчезло вовсе, продолжив ныне напоминание о себе через возобновление научного интереса к забытой идее. Сегодня искусствознание заново обращается к истории в надежде чему-нибудь научиться у нее.

Научная библиотека МГУ. Архив доктора В.В.Величко

Гармаш О.А.

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова

Старейшая библиотека России – библиотека Московского университета – была открыта практически сразу после начала занятий в Московском университете в 1755 году. С этого времени вплоть до сегодняшнего дня библиотека приобретала и получала в дар отдельные рукописи, уникальные книги, а также собрания частных библиотек. В отделе редких книг и рукописей Научной библиотеки МГУ хранится более 50 таких собраний, в числе которых книжные коллекции известных русских ученых, писателей, общественных деятелей XVIII – XX веков. Среди владельцев этих собраний: общественный деятель, публицист Александр Иванович Тургенев (1784-1845), герой Отечественной войны 1812 года генерал Алексей Петрович Ермолов (1777-1837), семья поэта Ивана Ивановича Дмитриева (1760-1837), историки Сергей Михайлович Соловьев (1820-1879), Тимофей Николаевич Грановский (1813-1855) и др.

Большая часть поступлений в виде даров в университетскую библиотеку была сделана в XIX и в начале XX веков – времени, когда в России существовала развитая система пожертвований. С середины же XX века таких даров стало значительно меньше. Поэтому настоящим событием явилось поступление библиотеки Валериана Вадимовича Величко, которую передал в дар университету его родственник Н.К. Величко.

Валериан Вадимович Величко (1874-1950) был очень известный в Москве врач, окончивший естественное отделение физико-механического факультета в 1 Московском Университете. Большую часть жизни он прожил в доме в Большом Спасском переулке (ныне ул.Ермоловой,16). Этот дом незадолго до того, как его приобрела семья Величко около 20 лет принадлежал великому русскому актеру Михаилу Семеновичу Щепкину.

Известно, что в гостях у М.С.Щепкина бывали А.Пушкин, Т.Шевченко, Н.Гоголь, артисты Малого театра и многие другие деятели культуры и искусства того времени. Величко собирал все, что имело какое-либо отношение к Щепкину и его творчеству. Так, через призму восприятия замечательного русского актера и его творчества начало складываться книжное собрание Величко. Начав с чисто литературной темы «Щепкин-Пушкин-Грибоедов», Валериан Вадимович в 1930-1940-х гг. стал обладателем нескольких профессионально подобранных систематических коллекций: книги по отдельным направлениям, иконы, гравюры, картины, фарфор, монеты, мелкая пластика, экслибрисы. После смерти коллекционера его собрание было разделено и передано в дар во многие музеи. Так, более 150 икон были подарены в Иркутск, коллекция монет была передана в Ростов Великий. В Москве дары от Величко получили Государственный музей им А.С.Пушкина, Литературный музей и др. В мемориальных комнатах Н.В.Гоголя половина экспонатов — из подаренных Валерианом Вадимовичем.

Библиотека доктора В.В.Величко уже давно доступна для читателей. Сотрудники Отдела редких книг и рукописей за короткое время описали бесценный дар и составили необходимые картотеки³. Однако, вместе с библиотекой в Отдел поступил небольшой архив самого собирателя, который, к сожалению, до сих пор не был обработан и описан⁴.

В архиве насчитывается порядка 300 единиц хранения (1 единица хранения — это 1 документ). Пока можно говорить лишь о предварительной систематизации документов архива, основными разделами которой будут биографический, служебной и общественной деятельности, имущественно-хозяйственный раздел рода Величко, переписка. Особую трудность представляет россыпь материалов об общественной и культурной жизни России начала XX века. Здесь рисунки, фотографии, газетные вырезки, открытки, проспекты готовившихся к публикации журналов, письма, записки и т.д. Все эти документы — ценнейшие источники для новых исследований в области истории, культурологии, искусствоведения.

Так, например, литературоведам было бы интересно познакомиться с впервые опубликованными в газете «Русское слово» от 1 апреля 1917 года отрывками из «Хаджи-Мурата», которые позднее Л.Н.Толстой исключил из своего произведения как «непропорционально обременительные в художественном отношении».

Будучи настоящим библиофилом, В.В.Величко собирал заметки и критические статьи о только что изданных книгах. В числе таких статей можно прочитать критику книги Д.Д.Галанина «Михаил Васильевич Ломоносов, как мировой гений русской культуры», М, 1916 г. Автор статьи обвиняет Галанина в «стремлении устранить из жизни Ломоносова всякий элемент чудесного, объяснить его происхождение условиями жизни и обстановки, в которую был поставлен гениальный «архангельский му-

³ Часть архива В.В.Величко находится в Пушкинском Доме (ИРЛИ) в Отделе рукописей.

⁴ См. ст. И.Л.Великодная "Собрание В.В.Величко в Московском университете". Из фонда редких книг и рукописей Научной библиотеки Московского университета. (Исследования и материалы): Сборник/Под ред. С.О.Шмидта. - М.: Изд-во МГУ, 1993

жик»...» И далее, «...мысль о том, что издавна занимавший всех вопрос об отношении разума и веры Ломоносов решил в смысле гармоничного согласования науки и религии».

Современных музыковедов заинтересовали бы материалы о музыкальной жизни России начала XIX века. Среди них замечательно оформленные проспекты «Музыкального современника» 1915 года под редакцией известного критика А.Н.Римского-Корсакова, а также готового к изданию многотомного исследования профессора Л.А.Саккетти под названием «История музыки всех времен и народов».

Исследователям частных коллекций было бы интересно узнать о переписке замечательного собирателя Петра Дмитриевича Сырейщикова с И.А.Гольшевым. Такие документы часто открывают новую страничку о необыкновенных людях России и их деятельности, а иногда даже позволяют проследить путь некоторых российских шедевров, о судьбе которых по сей день продолжают спорить искусствоведы.

Выше приведенные материалы — лишь некоторые примеры из всего многообразия собранных в архиве В.В.Величко культурных памятников. Архивная опись является важным учетным документом и базовым справочником российских архивов в системе НСА (научно-справочного аппарата). Она несет большую информационную нагрузку. Опись материалов из архива В.В.Величко также будет представлять собой такой справочник по культуре России двух прошлых столетий. Вместе с этим описанный архив поможет окончательно сформировать представление современников о личности московского собирателя В.В.Величко и составит единый комплекс документов о докторе и его семье.

Григорианский октоих в немецкой средневековой песне: майстерзингеры и протестантский хорал

Геро Ольга

Московская консерватория

В средневековой Германии огромную часть слухового опыта большинства людей представляла культура григорианского пения. Григорианские лады были той единственной гармонической и звуковысотной системой, которая нотировалась и была описана в трактатах. *Октоих* по своей природе — это система модальная: восемь ладов, или церковных тонов. Каждый из них обладает суммой признаков, важнейшим из которых является финалис лада. Каждый тон раскрывается путем обхода ступеней, то есть очерчивая звукоряд, а также благодаря набору «попевок», формул, которые составляют интонационную основу каждого тона. Среди других признаков, определяющих лад, выделяются: амбитус, то есть объем напева, реперкусса — господствующий тон, или тон речитации — и модальные ступени, характерные для каждого лада.

Опираясь на все эти категории модальной монодии, мы попытались найти признаки системы церковных тонов в немецких монодических

песнях XIII – XVI веков, рассмотреть принципы обработки модальных мелодий XVI – XVII веков, а также описать принципы соединения модальной монодии с тональностью в вокально-инструментальных композициях XVII века и в некоторых произведениях И.С.Баха. В заключение мы попытались обозначить принципы соединения традиционного и авторского в опере Р.Вагнера «Нюрнбергские мейстерзингеры».

1. Монодические песни. В ладовой организации монодической песни XIII – XVI веков прослеживается опора на систему церковных тонов. Это выражается в ряде аспектов лада:

- определенности амбитуса лада и господствующего положения финалиса;
- сохранении роли реперкуссы;
- в системе каденций, раскрывающей смысл модальной системы как системы обхода ступеней;
- наличию ладовых формул, которые имеют формообразующее значение.

Все эти категории отчетливо выявляются в песнях миннезингеров (XIII в.) Вальтера фон дер Фогельвейде, Нейтхарта фон Ройенталя, а также других представителей «ученой» традиции — майстерзингеров: Ганса Закса, Ганса Фольца, Адама Пушмана и Генриха Мюглинга. Песни организованы по центонному принципу, то есть по принципу комбинирования, повторения, варьирования ладовых формул, попевок. Из структур преобладает форма бар со сложной системой рифм в поэтических строфах.

2. Протестантские гимны. Весь корпус протестантских гимнов складывается из светских, духовных, народных, майстерзингерских, католических переведенных, перетекстованных, пересочиненных и новых песен. Основой для лютеровского хора «Ein feste Burg», как известно, послужил «Серебряный напев» Г.Закса.

3. Обработки. Многоголосные обработки монодических песен XV – XVII веков выявляют несколько важных проблем, показывающих разные аспекты работы с кантусом:

- гармонии — соотношение монодии с модальным многоголосием,
- композиции — кантусное мотетное письмо, текстомузыкальная форма,
- техники — имитационный контрапункт, склад «нота-против-ноты»,
- проблема авторства — композитор выступает как комментатор и избретатель принципа обработки, а не как сочинитель материала.

4. Эпоха барокко. XVII век знаменует новую эпоху, формирование нового стиля — композиции с генерал-басом. Кантус фирмус становится в большей мере тематическим источником, чем непреложной истиной в организации лада. Происходит взаимодействие ладовой и тональной систем: линейный лад становится частью целого, ориентированного на вертикаль, комментируется барочной гармонией. Тональность, в которой уже есть главный устой — тоника, с одной стороны содержит отклонения и модуляции, с другой — представляет тональный обход ступеней модального лада.

5. XIX век: мастерзанг и романтический проект. Идеальный и музыкальный диалог XVI и XIX веков Вагнер показывает в своей опере «Нюрнбергские мастерзингеры». Как художник XIX века он представил немецкую певческую традицию в свете современных ему эстетических идей и изложил старый «текст» гармоническим языком XIX века. Можно сказать, что Вагнер прокомментировал традицию, что для XIX века означает «эксклюзивный проект». Так, аутентично воспроизводя форму бар, он наполнил ее новым содержанием, в том числе и гармоническим. Он стилизовал форму строфы со сложной системой рифм, но строфической, текстомзыкальной форме придал черты *durchkomponiertes Lied*, а «мастерзингерским напевам» — черты романтической бесконечной мелодии. Вместо модальности — расширенная тональность, вместо развертывания — симфоническое развитие. Так он сочетал традицию с новаторством.

Проблемы реставрации архитектурной керамики: к истории создания ярославской школы

Голотин И.В.

Ярославский государственный университет им. П.Г. Демидова

Ярославль — это город с очень богатыми традициями изразцового производства. Известно, что во второй половине XVII века город занимал первое место после Москвы по широте применения архитектурной керамики [Маслих С.А. Краткий исторический очерк // Маслих С.А. Русское изразцовое искусство XV- XIX веков. М. 1983. С.15.]. На наш взгляд, проблема реставрации изразца продолжает оставаться одной из важнейших задач в вопросе сохранения уникального облика Ярославля.

Богатые изразцовые традиции Ярославля явились благодатной почвой для создания здесь во второй половине XX века школы научной реставрации архитектурной керамики. Мы придерживаемся мнения, что основателем ее является уникальный реставратор А.А. Егоров. Известно, что А.А. Егоров — заслуженный деятель искусств России — открыл секреты изготовления древнерусских изразцов. Мастер выступал за подлинно научную реставрацию архитектурной керамики. Она предполагала, что новодел или копия изразца должны быть максимально приближены к оригиналу. Для того чтобы добиться такого результата требовалось провести трудоемкую исследовательскую и экспериментальную работу.

Сложность реставрации архитектурной керамики состоит в том, что мастер должен создать изразец фактически заново. Вся работа выполняется вручную. Конечный результат работы — копия изразца должна быть тождественной оригиналу. В одном из интервью А. Егоров говорил: « Я стремлюсь к тому, чтобы самый наметанный глаз не смог найти даже малейшее различие между древними и современными изразцами» [Овчаров М. Возрождение изразца // Известия. — 1970. — 23 мая]. Для того, чтобы добиться успешных результатов, мастеру пришлось провести немало времени в библиотеках, изучая древние фолианты, содержащие рецепты из-

готовления изразцов, провести тысячи опытов, придумывая новые рецепты эмалей и способов обжига. Результат был ошеломляющим — старинный изразец нельзя было отличить от новодела. Каждая партия изразцов, сделанная Егоровым для разных церквей, имела свое решение.

Первым серьезным испытанием для молодого мастера стал в 1961 году заказ Государственного исторического музея на изготовление печных изразцов палат бояр Романовых и Софьиных палат Новодевичьего монастыря в Москве. Комиссия, принимавшая работу, состояла из известных специалистов в области керамики. Они высоко оценили работу А. Егорова. Новоделы невозможно было отличить от оригиналов. Затем последовали заказы на реставрацию изразцов Верхне — Спасского собора, церкви Двенадцати Апостолов и палат теремного дворца в Московском Кремле, а также для Сретенского монастыря в Москве, Воскресенского собора в Истре, Покровского собора в Измайлове, Иосифо — Волоколамского монастыря, церквей Ярославля, Ростова Великого, Новгорода Великого, Чернигова, Астрахани, Костромы, дворцов Санкт-Петербурга, мечетей Средней Азии и Азербайджана. По словам И. Г. Сахаровой, которая в то время была главным архитектором Всесоюзного Научно — Реставрационного центра Министерства Культуры СССР: «А.А. Егоров вырос в крупнейшего и единственного в настоящее время, специалиста по художественному восстановлению древней керамики» [Рекомендация, данная И. Г. Сахаровой А.А. Егорову для вступления в Союз Художников СССР // Личный архив А.А. Егорова. 1981.]. В 1979 году Егоров получил бронзовую медаль ВДНХ за разработку методики реставрации изразцов. В 1990 г., за два года до смерти, ему было присвоено звание «Заслуженный деятель искусств РСФСР».

После смерти мастера в Выставочном зале города Ярославля с успехом прошла выставка «Ярославские изразцы». Здесь было представлено творчество А. Егорова и его ученика Е. Тарабина. В настоящее время Евгений Тарабин работает в Москве. Его мастерская находится в Свято — Андреевом монастыре, где расположена главная библиотека Русской Православной церкви. По словам Тарабина, имя Егорова не забыто в Москве, так как еще живы люди, знавшие его. Тарабиным в Москве было воссоздано керамическое убранство церкви Св. Троицы и Свято — Андреева монастыря. Тарабин экспонирует свои работы за рубежом. У него прошли выставки в Англии, Франции, Германии, США, Португалии и т. д. Его работы вызывают большой интерес.

Таким образом, результаты проведенного нами исследования позволяют сделать выводы об особой роли А.А. Егорова, создавшего школу научной реставрации изразца. Данные выводы основываются на материалах, многие из которых вводятся в научный оборот впервые.

**Магнификаты Палестрины:
закономерности модальной гармонии**

*Губайдулина Виктория
Московская консерватория*

Старинная музыка сегодня становится объектом все более пристального внимания как историков, так и теоретиков музыки. Музыкальная наука, обогащенная современными методами исследования, способна по-новому оценить возрожденную музыку, очертить новый круг проблем в ее изучения. Одной из таких проблем является область модального многоголосия эпохи Возрождения, которое и доносит до нас давнюю традицию, и отсылает к еще более ранней монодийной культуре, и дает яркий импульс современному музыкальному мышлению.

Моменты пересечения культурных традиций всегда интересны для исследования. Один из таких моментов мы наблюдаем в жанре магнификата. Это одна из древнейших, самых традиционных частей богослужения, исполнение которой в католической традиции до сих пор основано на древних псалмовых тонах. При этом многоголосная обработка его тем или иным автором предполагает включение псалмового тона в музыкальный язык той эпохи, в которой живет автор обработки. Такой принцип — наличие псалмового пения и полагание его в основу авторской композиции — мы видим во все времена, с момента появления многоголосия до наших дней. Музыкальный комментарий к *cantus firmus* становится комментарием человека определенной эпохи к наследию эпохи предыдущей, а в более широком смысле — выражает понимание этим художником вечных категорий.

Магнификат — христианский богослужебный жанр, важнейшая часть католической вечерни. Текст магнификата («Magnificat» — «Величит») — слова Пресвятой Богородицы (Лк 1:46-55). В католической традиции он распевается респонсорно: на одноголосные строки (версы) отвечают хоровые монодийские или многоголосные (антифоны). Версы представляют собой одноголосные напевы древних псалмовых тонов, а антифоны — многоголосную авторскую обработку этих напевов. Такая обработка интересна как комментарий композитора к наследию предыдущей эпохи. С этой точки зрения предлагается рассмотреть гармонию магнификатов Дж. Палестрины. При этом возникают следующие проблемы:

1. Организация формы целого. Количество и состав голосов.
2. Формульная модальность псалмовых тонов. Формулы как источник тематизма магнификатов. Способы разработки формул в мелодике антифонов.
3. Взаимодействие двух музыкальных систем: звукорядной модальности Ренессансного многоголосия и формульной модальности. Критерии определения лада.
4. Особенности каденционного плана. Заключительная каденция.
5. Реперкусса (тон речитации), ее роль в мелодике и гармонии.

6. Ладовая краска. Гармонический объем (состав созвучий). Модальные обороты, характерные для каждого лада.

Анализ перечисленных сторон музыкального языка магнификатов показывает, что типологию ладов здесь невозможно свести к звукорядному принципу. Благодаря особой традиционности жанра магнификата восемь псалмовых тонов играют здесь определяющую роль, влияют как на мелодию, так и на гармонию целого. На материале произведения, включающего всю систему тонов, мы можем наблюдать глубокое проникновение великого мастера в древнюю традицию формульной модальности и ее превращение в условиях высоко развитой полифонии и ладового мышления новой эпохи.

Кукла: гендерный аспект художественного образа

Змеева Е. О.

*Ярославский государственный педагогический университет
им. К. Д. Ушинского*

Наш интерес направлен прежде всего на куклу как на художественное произведение, как на эстетический объект, а не на проблемы ее создания или восприятия, игры с ней. В центре внимания находится кукла и ее «иррациональное, поистине игрушечное бытие» [3]. Рассматривая куклу как художественное явление, пытаемся осмыслить доминирование женского начала в образе русской и немецкой куклы конца XIX — начала XX веков. Художественный образ куклы во многом определяется ее функциями и фиксирует гендерные стереотипы, свойственные той культуре, в рамках которой он создан. Кукла, предназначенная для детской игры, выступает как средство женской социализации, инструмент конструирования фемининности.

Схожие, родственные по сути процессы, многочисленные взаимовлияния, известные нам из истории игрушки в России и Германии вышеозначенного времени, позволяют рассматривать русскую и немецкую куклу как однотипное художественное явление. «Социологический срез» русского и немецкого кукольного общества убедительно демонстрирует доминирование женского образа.

Ситуация конца XIX — начала XX вв. интересна как время сосуществования и активного игрового функционирования в рамках европейского культурного пространства народной, кустарной, промышленной и «художественной» куклы. Именно этим сосуществованием объясняется удивительное разнообразие кукольных образов, типажей, материалов, применявшихся для изготовления кукол и т.д. Наиболее интересными среди всех «социально-художественных слоев» и со всей наглядностью фиксирующими гендерные стереотипы представляются два контрастирующих типа кукол: народные (традиционные) и промышленные (натуралистичные). Распространенность обоих типов в детском быту соответствующих

социальных слоев и в России, и в Германии отмечается в этнографических источниках, исследованиях по истории игрушки.

Традиционная кукла — продукт народной крестьянской или городской культуры, явление фольклора. Анализируя различные по материалу, месту изготовления, социальной соотнесенности образа и т.д. модификации традиционной куклы: деревянные архангельские куклы-панки, глиняные дымковские «барыни» и каргопольские «бабы», тряпичные куклы-самodelки, бытовавшие среди русских крестьян, немецкие деревянные куклы-доки из Зоннеберга, Берхтесгадена, Греденер Таль и т.д., — нельзя не отметить, что все они в большей или меньшей степени условны, стилизованы, схематичны и своей статичностью, суровостью облика напоминают идолов. Все эти куклы могут быть интерпретированы как наглядные визуально-пластические манифестации архетипа Великой Матери, по определению Е.А. Ермолина — сверхидеи женского первоначала бытия, источника жизни.

Термин В.Аристова «матриархаика» [1] представляется удачно характеризующим те глубинные языческие черты, которые упорно проступают в куклах, созданных в рамках традиционной культуры. Иконография фольклорной куклы может отражать как традиционные эстетические нормы (например, у тряпичной куклы белое лицо, «дюжая фигура», четко обозначенная грудь, длинная коса [2]), так и требования актуального вкуса (многие куклы-«барыни», обладая стройной фигурой «европейского образца» и будучи наряженными по городской моде, «сохраняют чисто идольскую трактовку лица», по тонкому наблюдению А.К. Чекалова [3]). Костюм, прическа подобных фигурок обычно правдоподобны, часто детально воспроизводят комплекс народной, крестьянской или городской, модной одежды, в то время как семантически наиболее значимые элементы обозначены условно, стилизованы.

Абсолютным контрастом традиционной кукле воспринимается тип промышленной куклы, однако и в нем женское начало явно преобладает над мужским. Здесь можно выделить один кукольный образ, настойчиво тиражировавшийся производителями различных стран, в том числе Германии и России, в различных материалах и их комбинациях (например, голова из бисквитного фарфора и тело из мастики, или вся кукла из целлулоида). Подобный стандарт кукольной внешности максимально приближен к реальности, натуралистичен, и обладает акцентированными детскими, инфантильными чертами. Наиболее характерные признаки этого шаблонного набора: идеально матовая, ровная «кожа» розовато-персикового цвета, скульптура головы с преувеличенно пухлыми щеками, непропорционально большими глазами, маленьким носом и ротиком, тщательно смоделированное тело с детскими пропорциями и такими деталями, как ямочки на ладошках и ступнях. Данный кукольный образ воплощал стереотипное эстетизированное и идеализированное представление взрослых о ребенке женского пола, обладающем такими качествами, как наивность, чистота, невинность, мягкость, ранимость [4].

Этот стандарт был столь востребован потребителем, столь коммерчески успешен, столь общепринят и распространен, что использовался как основа для создания совершенно разных кукольных типажей: девочек и мальчиков, взрослых и детей, представителей различных этносов и т.д. С помощью костюма и прически одна и та же кукла могла быть подана как царица, монахиня или солдат. Однако внешнее оформление не являлось помехой тому гендерному стереотипу, который транслировался куклой.

Соотношение двух типов кукол, народной и промышленной, проявляющееся в оппозиции «матриархаика» / инфантильность, демонстрирует два различных художественных языка, условный и натуралистичный, два различных «подхода» к женскому образу, свойственные традиционной и индустриальной культуре.

Литература

1. Аристов В. Советская «матриархаика» и современные гендерные образы // Женщина и визуальные знаки. Под ред. А. Альчук. М., 2000, с. 3-18.

2. Дайн Г.Л. Искусство игрушки. Диссертация на соиск. учен. степ. канд. искусствовед. М., 1976.

3. Чекалов А.К. Интерпретация новых мотивов и сюжетов в народной игрушке XVIII–XX веков // Мир народной картинки: Матер. науч. конф. Вып. XXX. М., 1999, с. 222-240.

4. Regener, Susanne. Das verzeichnete Mädchen. Zur Darstellung des bürgerlichen Mädchens in Photographie, Puppe, Text im ausgehenden 19. Jahrhundert. Marburg, 1988.

Музыкальный фестиваль как современная форма концертной жизни.

Левко А.В.

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова

В современной культурной жизни одну из прочных позиций занимают музыкальные фестивали. Даже самый беглый взгляд на перечень фестивальных названий в современных музыкальных каталогах позволяет сделать заключение о том, что музыкальный фестиваль сегодня – одна из наиболее востребованных форм концертной жизни⁵. По справедливому высказыванию Милены Драгевич-Сесич, – «музыкальные фестивали представляют собой комплекс музыкальных массовых мероприятий, организуемых в определённое время и в определённом месте, имеющих, как правило, тематическую направленность (национальная музыка, современная музыка, определённые музыкальные инструменты, произведения определённого композитора и т.д.)⁶».

⁵ "Фестиваль - (англ. и франц. *festival*, от лат. *festivus* - веселый, праздничный) празднества, состоящие из цикла концертов и спектаклей, объединенные общим названием, единой программой и проходящие в особо торжественной обстановке. Музыкальные фестивали различны по продолжительности (от нескольких дней до полугода) и содержанию. Существуют фестивали монографические (посвященные творчеству одного композитора), тематические (объединяющие жанр, эпоху, стилистическое направление), исполнительского искусства и др." - Музыкальная энциклопедия, 5 том. - М., 1981. С. 792.

⁶ Б. Стойкович. М. Драгевич-Шешич. Культура: менеджмент, анимация, маркетинг. С. 192.

Палитра музыкальных фестивалей чрезвычайно разнообразна. 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, посвящённый В.А.Моцарту, Вагнеровский фестиваль в Байройте, музыкальный фестиваль, посвящённый творчеству Бизе во Франции. В этом ряду одно из ведущих мест занимает Европейский Штутгартский музыкальный фестиваль, тематическим фокусом которого является фигура И.С.Баха.

Значительные и художественно авторитетные фестивали объединены в Европейскую Ассоциацию Фестивалей – European Festivals Association (EFA). В момент ее создания, в 1952 году, ее членами были 15 организаций, в то время как сегодня их количество возросло до 90.⁷

Интересно то, что период расцвета музыкальных фестивалей в Европе приходится на финансовый кризис музыкальных и оперных театров, филармоний и консерваторий, музеев и галерей, самостоятельно финансирующих себя.

В отличие от учреждений культуры, музыкальные фестивали имеют ряд особенностей, которые делают их социально и экономически привлекательными.

Во-первых, фестивали характеризуются удивительной творческой изобретательностью. Именно оригинальность замысла часто является главной идеей фестиваля. Обычные оперные и музыкальные коллективы очень ограничены в репертуарной политике из-за боязни потерять своих постоянных слушателей.

Во-вторых, чрезвычайно важными составляющими фестиваля являются событийность и публичность. Фестиваль, как событие, всегда привлекает особое внимание телевидения, СМИ, что позволяет получить значимый общественный резонанс. Внимание со стороны прессы, в свою очередь, укрепляет позицию руководства фестиваля по отношению к политическим лидерам, спонсорам и финансирующим организациям.

Таким образом, фестивали заслуженно занимают важное место в современной музыкальной жизни различных стран. Они способствуют развитию современного композиторского творчества, открытию новых исполнительских имен, привлекают новую слушательскую аудиторию, формируя их художественные запросы, влияют на социокультурную ситуацию в местах их проведения.

⁷ В 1999 г. первым среди российских фестивалей в члены Европейской Ассоциации Фестивалей при ЮНЕСКО был Международный фестиваль искусств им.А.Д.Сахарова (Нижний Новгород), затем в том же году к нему присоединился фестиваль "Звезды белых ночей" (Санкт-Петербург)

Языковое отражение феномена музыки в Италии Раннего Возрождения**Лободанов Ф.А.***Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова*

1. Акад. Б.В. Асафьев указывал, что «музыка является для людей прежде всего деятельностью <...> Эта деятельность требует в отличие от других искусств сложных аппаратов, установлений и учреждений, составляющих в совокупности то, что принято называть музыкальной жизнью данной страны или музыкальным бытом»⁸. Музыкальная жизнь и музыкальный быт соотносятся с понятием музыкальная практика и входят в более крупную категорию «музыкальная культура».

2. В истории культуры народов мира «музыкальная культура» представляет собой многоуровневую систему взаимодействия различных компонентов музыкальной практики общества, совокупность музыкально-культурных традиций. Специфика каждой музыкальной культуры фиксируется не только в узкоспециальной – музыкальной – терминологии, но и в общем словаре того или иного народа, воплощающим его общенациональное языковое сознание, «реальную лингвистическую действительность» (в терминах акад. Л.В. Щербы⁹) как отражение представлений о музыке как деятельности. И музыкальная терминология и общий словарь равно, но различно представляют национально-языковое осознание феномена музыки и ложатся позднее в основу области знания, которую принято называть «музыкальной наукой».

3. С культуроведческой точки зрения, «музыкальная наука» (музыковедение) имеет двоякую функцию: с одной стороны, она представляет собой независимую область рефлексии культуры, связанной с музыкальной практикой чаще всего опосредованно. Подобно математике музыкальная наука создала свой отвлеченный «искусственный» язык. В настоящий момент музыкальная наука представляет собой набор отдельных предметов, рассматривающих разные стороны музыки и ее бытия.

С другой стороны, музыковедение – это особая разновидность словесности. Словесное описание музыки разрабатывалось преимущественно для нужд музыкальной педагогики. Были выработаны достаточно ясные термины для музыкальных темпаций, гармоний, темпов и метров, контрапункта, названий инструментов, музыкальных форм и их частей, и отчасти истории музыки и музыкальных стилей. Описание музыкальных произведений в их содержании и стиле (авторском и исполнительском), композиторского и исполнительского мастерства, идейно-художественной направленности произведения по сути дела лишено терминов, поэтому сложно и невнятно. Контакт между музыкальными культурами разных стран и народов с очевидностью ставит перед критикой и музыковедением задачу не только описания характера авторства и исполнения произведений, но и разных систем музыки и разных систем педаго-

⁸Игорь Глебов (Асафьев Б.В.). О ближайших задачах социологии музыки // Мозер Г.И. Музыка средневекового города. Л., 1927. С.10.

⁹Щерба Л.В. Опыт общей теории лексикографии // Языковая система и речевая деятельность. Л., 1974. С.276.

гики. В более общем плане эта задача определяется как раскрытие в слове особой сферы содержания мировой культуры. «Для выработки и назначения терминов музыковедения, исследующего все музыкальные культуры, нужно попытаться представить себе предмет музыкального содержания», — полагал акад. Ю. В. Рождественский, указывая, что в этом аспекте существенную помощь оказывает семиотика¹⁰.

4. В качестве характерного для западно-европейской музыкальной культуры образца представления и осознания феномена музыки в докладе рассматривается лексико-семантическое поле, описывающее музыкальную деятельность в Италии эпохи Раннего Возрождения. В этот период времени само слово музыка употреблялось как сугубо научный термин сферы музыкальной педагогики: он обозначал науку музыка как составляющую средневекового канона обучения. Сам же феномен музыки отражался в языковом сознании и воспринимался как деятельность.

В музыкальной деятельности выделялись такие ее составляющие, как например, целеобусловленное произведение звучаний, инструментальных (*suonare > suono*) и/или рече-музыкальных (*cantare > canto*), *nomina agentis*, управляющих инструментами, производящими звучания (*sonatori, cantori*), стилистические качества воспринимаемых звучаний (*armonia*), различие характера звучаний по их источникам (*tintinno, bordon*), совместность исполнения музыки (*concerto, sinfonia*), обозначение способов фиксации звучаний (*nota*), названия музыкальных инструментов (*tromba, tuba, apra, liuto, garrito*), совокупность реально существующих образцов музыки (*romanzi*), а также норм и правил их производства (*melode / melodia*) и др.

5. Использованный в работе корпус словарных единиц достаточно полон и может считаться надежным, поскольку анализ производился по методу сплошной выборки лексем из произведений итальянской художественной словесности XII – XIV вв. на базе электронной библиотеки итальянской литературы LIZ¹¹.

Проведенный анализ показал, что национально-языковое осознание феномена музыки как деятельности — важнейшая составляющая музыкальной культуры. Метод анализа может быть положен в основу описания музыкальной культуры разных цивилизаций и разных культурных традиций.

Исполнительская интерпретация. История вопроса

Мятлева Н.А.

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова

Интерпретация (от лат. — *interpretatio*) — истолкование, объяснение. В философии, математической логике и методологии науки интерпретация — приписывание значений (смыслов). В музыке интерпретация — это испол-

¹⁰ Рождественский Ю. В. Философия языка. Культуроведение и дидактика. М., 2003.

¹¹ Letteratura italiana Zanichelli / CD-ROM dei testi della letteratura italiana, a cura di P. Stoppelli ed E. Picchi. 3-a ed. per Windows. Bologna, 1997.

нение произведения, при котором не только «озвучивается» нотный текст, но и выражается личное отношение исполнителя к авторскому замыслу.

Как отдельный род музыкального творчества интерпретация осмысливается лишь в середине XIX века. Задачей интерпретации было стремление сохранить, удержать после смерти авторов музыкальные произведения прошлых эпох. Первоначально в центре внимания интерпретатора был автор и его замысел. Лучшим, по мнению музыкантов, было исполнение, где максимально бережно и точно передавался замысел автора. Так, например П.И. Чайковский восхищался даром С.И.Танеева, как исполнителя *«до тонкости проникнуть в мельчайшие подробности авторских намерений и передать их именно так, в том духе и при тех условиях, какие мечтался автору»* //П. Чайковский. *Музыкально-критические статьи 1953. С.292*

Плеяда интерпретаторов XIX века, которые были равновеликими и как композиторы и как исполнители (Ф.Лист, А.Рубинштейн), создавала настолько яркие образы произведений, авторами которых они не являлись, что по значимости исполнитель иногда превосходил автора. Так возникла новая проблема — взаимодействия двух артистических индивидуальностей, первенства автора или исполнителя в восприятии слушателя.

XX век вместе с новыми возможностями звукозаписи привнес в музыкальную культуру неограниченное количество интерпретаций одного и того же сочинения. В условиях все возрастающего количества исполнительских конкурсов такое разнообразие оказалось самоочевидным.

Со временем, позиция композиторов, как полноправных участников музыкального процесса стала тоже иной. Известно, что старинных композиторов, подробности исполнения их сочинений волновали не так остро, как композиторов-романтиков. Темпы, составы инструментов, динамика, мелизматика, агогика зависели не от желания композитора, а от предпочтений и возможностей исполнителей (к примеру, в «Хорошо темперированном клавире» Баха есть считанные авторские указания темпа). Следующие поколения композиторов желали от исполнителей все большей точности и внимания к своим идеям. Для этого появлялась масса специальных знаков, указаний и авторских уточнений.

Вступая в XX век с развитым аппаратом закрепления авторской воли, композиторы хотели использовать технический прогресс в своих интересах. И.Стравинский выразил желание сделать «образцовые» грамзаписи своих сочинений под своим управлением или строгим контролем. Фиксация «эталона» автором, однако, осуществлена не была.

Таким образом, авторы и исполнители в своих устремлениях шли, как бы, в противодвижении. Исполнители — от подчинения автору к исполнительскому произволу, а композиторы наоборот — от хаоса к закреплённому порядку. Суть этих противоречий коренится в самой природе музыкального текста и необходимости его озвучить.

Композитор, сочиняя произведение, воплощает свой внутренний замысел путем создания графического текста (хотя полученный результат

может не являться до конца адекватным задуманному). Композиторский текст представляет собой инвариант для исполнителя. На его основе он создает свой акустический вариант сочинения.

Композитор дает как аксиому исполнителю мелодику, гармонию, тематизм, архитектонику, метроритм, фактуру, оркестровку произведения. А исполнителю же доступны такие выразительные средства, как динамика, агогика, артикуляция, темп, фони́зм, микроинтервалика на нетемперированных инструментах.

Современной науке известно три вида интерпретации:

— **аутентичная**, которая требует исполнения произведения так, как оно задумано композитором. Ее целью ставится воспроизведение сочинения максимально приближенное к стилю эпохи, в которой жил и творил автор. Такой способ исполнения претендует на подлинность раскрытия авторского замысла. Он основан на представлениях тождества музыкального произведения и текста. Исполнители изучают трактаты, руководства музыкантов, оставленные в письмах, дневниках и пр. Используются аутентичные инструменты, строи. К сильным чертам такой интерпретации можно отнести историческую подлинность, стилистическую выверенность. К слабым — то, что современным слушателям свойственен уже совсем иной музыкальный и слуховой опыт. Прежний необратимо утрачен. Сегодня трудно и не всегда интересно вникать в актуальные для того времени явления, когда известны дальнейшие достижения музыкальной культуры;

— **субъективистская** интерпретация — напротив, отвергает тождество музыкального произведения и текста. Эта интерпретация активизирует личность исполнителя, его истолкование. На первый план выходит исполнительское отношение к авторскому тексту. Интерпретатор излагает свой произвольный взгляд на произведение, особенно не заботясь об исторической достоверности, точном следовании воли автора. С одной стороны, если исполнитель является яркой художественной личностью, то результат его творческой фантазии убеждает слушателя. С другой стороны, возникает опасность чрезмерного увлечения исполнителя собственными идеями в ущерб авторскому замыслу;

— **актуализирующая** интерпретация истолковывает прошлое, исходя из рефлектирующего духа современности. Новая эпоха «дорисовывает» прошлое, наделив его чертами современности. Для этого может использоваться перенос действия в другую эпоху (например, в опере), новейший инструментарий, жанровые трансформации. Такая интерпретация может вызывать интерес своей необычностью, но вместе с тем, здесь встает вопрос, насколько далеко прочтение от оригинала, и не противоречат ли они друг другу.

Проблема интерпретации всегда актуальна для исполнителя. Работая над произведением, ему необходимо по возможности проникнуть в авторский замысел, внимательно изучить текст, познакомиться с эпохой и стилем композитора, рассмотреть существующие интерпретации, провести теоретико-исполнительский анализ. На основе этого, исполнитель вы-

рабатывает свою исполнительскую позицию, отвечающую на вопрос- какой вид интерпретации подходит для воплощения его «слышания» данного сочинения, подбирает соответствующие средства выразительности и несет ответственность за художественный результат.

При создании интерпретации исполнитель должен ориентироваться на слушателя, на особенности его восприятия. Так как в конечном итоге, существование музыкального произведения немислимо без последнего элемента триады: композитор-исполнитель-слушатель.

Монастырский комплекс как доминантный центр поселения (на примере Троицкого истобенского и Успенского-Лихоткина яромаского монастырей)

Пислегина А.В.

Удмуртский государственный университет

Активное проникновение монашества в средние и северные части Руси произошло еще в XIV-XV вв. Церковные и светские власти придавали большое значение приумножению монастырей в малоллюдных и нерусскоязычных краях, считая, что это должно было способствовать обращению в христианство языческих народов. Монастыри призваны были явиться базами государственного упрочения, носителями новых культурных отношений. В Вятской губернии как городской монастырь, так и пустынь являлись центрами активной жизни, очагами формирования и распространения русской православной культуры (включая также и культуру строительную).

Существенно значение монастырского комплекса как формирующего центра поселения. Монастырь всегда возводился вне стен древнейшего городища любого поселения, чаще всего на небольшом от него удалении – при слиянии рек, за рекой, оврагом. С течением времени у стен монастыря, в его защите, возводились жилые постройки, возникла торговая площадь, и монастырский ансамбль становился активным центром поселения, одной из основных доминант, будь то в городе или селе. Возвышенное местоположение, вертикаль колокольни, главы и объемы церквей, монастырские стены способствовали восприятию его с дальнего расстояния. В качестве примера рассмотрим монастырские ансамбли в селах Вятской и Великопермской епархии: Троицкий истобенский при р. Вятке и Успенский-Лихоткин яромаский при р. Каме, сыгравших значительную роль в планообразовании сел.

Село Истобенское – было самым крупным селом Орловского уезда Вятской губернии. Расположено на левом, возвышенно и крутом берегу р. Вятки, предположительно возникло одновременно с городом Орловым в 1320-30-е гг. На севере оно примыкает к реке Вятке, на юге обращено к полям, с востока и запада его ограничивают речки Истобенка и Ярышиха. Небольшая часть села перекинулась через Истобенку. Местность, занятая селом, в целом, ровная, покатоности и возвышенности незначитель-

ные. «Так, почти по середине села проходит, с наклоном на север, долина саженой 35 в ширину и до 80 саженой в длину, на востоке — небольшой склон к речке Истобенке. На самом западе в конце села прорезывается узкий, глубокий овраг, по дну которого пролегает спуск к перевозу; вся же юго-западная часть села плоская, несколько даже котловидная [1]. Этот рельеф обуславливает то обстоятельство, что в восточной части села всегда бывает суше, чем в западной и, в особенности, юго-западных частях. Хотя местоположение села довольно высокое.

Во время возникновения монастыря в селе было три улицы («и криво, и косо, и узко — дома стояли тесно, можно было по крышам пройти с одного конца до другого. Дома были везде: лепились по берегу, теснились и в овраге, а огородов совсем не было» [1]), в конце XIX в. — 6 улиц и 10 проулков. Улицы идут параллельно Вятке, а проулки пересекают их; вследствие недостатка земли все они довольно узкие, и население жило довольно скученно. Народу в село прибывало очень много, чему в основном способствовал монастырь, а селиться было некуда. «Окружная земля принадлежала деревням (Левинской, Рязановской и Королевой), те истобенцев не пускали на свои земли. Истобенцы сделавшись вольными, долго хлопотали о прибавке земли под усадьбы. Затем она была размерена по плану, который вместе с указом был выдан в 1822 г. и Истобенское смешалось с близлежащими деревнями» [1].

По свидетельству очевидцев в середине XIX в. село было хорошо распланировано, имело немало красивых строений и две, по концам села, площади. Одна из площадей образовалась на месте упраздненного монастыря и выстроенной заново каменной церкви, ставшей приходской.

В довольно ограниченном пространстве территория монастыря кажется просторной; он расположился в северо-западной части, на мысу, образованном Ярышихой и Вяткой.

Основание монастыря относят к периоду между 1595 г. и 1629 гг. Именно этот период можно обозначить как период активного монастырского строительства в Вятской и Великопермской епархии. Монастырь в 1654 г. значится в генеральской переписи дворов писца Караулова, однако также встретилось упоминание о том, что в 1615-1625 гг. комплекс был обнесен деревянной рубленой стеной.

XVIII в. для монастыря отмечен несколькими упразднениями и открытием вновь: в 1725 г. был присовокуплен к Спасскому Орловскому монастырю; 1771-1776 гг. — переведен в Соликамск, но именно этот же век стал периодом активного строительства.

По епархиальным ведомостям (1739-1740) в том монастыре имелась одна деревянная церковь, колокольня, настоятельских и братских келий — семь, при них погреб и амбар; кузница; поварня; ограда деревянная [2]. В 1747-1752 гг. построены Троицкая холодная церковь, надвратная церковь, и настоятельские двухэтажные кельи. Хотя в 1764 г. монастырь был отнесен к штатным монастырям (3-его класса), не раз отмечалось, что строение ветхое, к починке не пригодное. Отмечалось также, якобы, невы-

годное местоположение монастыря, где он крайне стеснен обывательскими строениями. Ведомости о церквях 1768-1769 гг. указывают на следующие постройки монастыря: две деревянные церкви — Троицкая холодная, при ней с северной стороны другая теплая Введенская, ветхие; над Святыми воротами Иоанно-Богословская церковь; колокольня деревянная; настоятельские двухэтажные кельи, хлебня, шесть келий; «круг того монастыря ограда деревянная брусчатая, рублена в замок и крыта тесом, ветхая» [3]. В монастыре были одни главные ворота и хозяйственный выход к колодцу.

Территория монастыря имеет форму неправильного прямоугольника. План отличает концентричная планировка, подчеркнутая центральным положением собора и придельной церкви, общая для всех русских монастырей; свободное от застройки круговое пространство, главенствующая роль храма и подчиненное положение всех остальных, кроме трапезной, отодвинутых от центра и прижатых к ограде построек; неперемutable равенство святых ворот с надвратной церковью на главный храм. Шатровая колокольня, выстроенная восьмериком от земли, не является ни композиционным, ни смысловым центром ансамбля, ее положение на пути храма. Приближаясь издали видны два ориентира — ворота и колокольня, и ближе третий — храм. На «задний план», обращенный к реке вынесены хозяйственные постройки (северо-западная часть территории); на склоне к Вятке были поставлены колодец и баня.

Ветхие деревянные церкви уже не подлежали восстановлению и в 1808 г. была выстроена каменная приходская Троицкая церковь по проекту губернского архитектора Ф. М. Рослякова.

В середине XVII в., чуть позднее, чем Троицкий истобенский монастырь, следуя тем же градостроительным закономерностям, возник Успенский-Лихоткин яромаский монастырь на правом берегу реки Камы.

При слиянии рек Яромаски и Камы издавна существовало городище (археологическая атрибуция — III-V вв.), занимало узкий мыс, сплошь покрытый лесом. Удаляясь от него на 2 км к юго-востоку (через речку Яромаску), местными жителями была выстроена обитель. Она заняла ровное возвышенное плато. Никаких данных по монастырю практически не сохранилось, но обследование местности показывает, в плане территория представляла собой прямоугольник. Имелось две деревянные церкви: теплая в честь Чудотворца Николаев и холодная — Успенская. Был обнесен оградой, с тремя воротами: северные ворота, обращенные на городище, здесь же имелся спуск к Каме (сохранился), южные ворота — на с. Вознесенское (Сарапул), скорее всего Святыми центральными воротами стали западные, что часто встречается в планировках монастырей Вятской и Великопермской епархии (ансамбли г. Орлова, г. Слободского, г. Кирова, г. Соликамска, г. Чердыни и др.). Монастырь был основан в 1682 г. и упразднен в 1764 г.

Монастырский ансамбль положил начало селу. Место расположения городища было заброшено, активное строительство началось вокруг стен

монастыря, в результате чего он стал центральным ансамблем поселения, а затем и центром села.

Таким образом, можно сделать вывод, что планировка русского монастыря в данном регионе складывалась по определенным закономерностям, следовала тому или иному типу, с доминированием собора или собора – колокольни – надвратной церкви, но всегда в русской традиции.

Литература

1. Селивановский И.П. Село Истобенское (Вятской губернии Орловского уезда) // КВГ на 1893 г. С.151-204 [208].

2. РГАДА. Ф.280. Оп.5. Ед. хр.695. Коллегия экономии. Епархиальные ведомости Астраханской, Вологодской, Тобольской, Белогородской, Суздальской, Архангелогородской, Воронежской, Вятской, Устюжской, Смоленской епархий. 1739-1740 гг. [43]

3. ГАКО. Ф.237. Оп. 74. Д.397. Ведомости о церквях, Чердынского монастыря, Вознесенской пустыни и архиерейском доме. 1768-1769 гг. [88].

Основные этапы формирования планировочной структуры г. Вятки (1784-1914гг.)

Попова Н.В.

Удмуртский государственный университет

Формирование городов в Волго-камском регионе имеет ряд особенностей, связанных с географическим положением и доминированием славянского компонента культуры. В формировании планировочной структуры и застройке города Хлынова (позже Вятки) можно выделить два периода. Первый период осуществлялся с момента возникновения города в 1374 году и продолжался до утверждения регулярного плана в 1784 году. Планировка в этот период определялась мысовым характером первоначального поселения, которое стало центром растущего города и естественно-географическими факторами (изрезанный рельеф, глубокие овраги, рвы, река). Дальнейшее расширение застроенной городской территории происходило постепенно, без изменения лучевого характера планировки. В течение этого периода город застраивался исключительно деревянными зданиями. До 1784 года на Вятке не существовало проектных планов. Основным фактором, который влиял на развитие и складывание дальнейшей планировочной структуры города был своеобразный, сильно пересеченный рельеф. Глубокие овраги: с южной стороны Засорный, с севера Раздерихинский и Луковицкий – ограничивали развитие города вдоль течения реки Вятки, ориентируя направление сухопутных связей с другими населенными пунктами, дорог и улиц только в одном направлении на запад. Этими обстоятельствами и был определен лучевой или веерный характер планировки города.

Второй период охватывает 1784 – 1914 годы и отличается от первого качественными изменениями в создании архитектурно-пространственной и планировочной среды города. Основные изменения в планировке

города происходили именно с момента утверждения генерального плана в 1784 году и продолжались на протяжении XIX столетия, после чего архитектурные процессы приобретают характер больше стилистических, нежели планировочных. Настоящая статья посвящена планировочным аспектам формирования образа города во второй период.

11 сентября 1780 года именным указом Екатерины II город Хлынов был переименован в Вятку и стал центром вновь образованного Вятского наместничества в составе Нижегородского генерал-губернаторства. В декабре 1796 года наместничество было переименовано в губернию и Вятка стала губернским городом. В развитии города наступил новый этап.

Новый план Вятки был составлен Комиссией о строении городов, работавшей с 1762 по 1796 года в Петербурге. Она использовала план Хлынова, снятый с натуры в 1759 году комиссией по межеванию земель. В 1784 году он был прислан в Вятку. Следует отметить, что период деятельности созданной в Петербурге Комиссии о строении городов в истории русской архитектуры вообще и в застройке Вятки в частности, сыграл важную роль. Проекты, отобранные комиссией, стали основой перестройки всех городов Вятской земли. В основу плана были положены уже не естественно-географические факторы, а стремление к регулярности: сетка перпендикулярных улиц, проложенных вне зависимости от рельефа, застроенные по красным линиям прямоугольные кварталы.

Сектор планировочно-архитектурных работ возглавлял Иван Лемм. Им были подписаны те «образцовые» проекты, которые и были присланы в Вятку вместе с планом города. 13 августа 1784 года указом Екатерины II был подтвержден «План Вятского наместничества городу Хлынову, назначенному быть губернским городом». Это был первый проектный план, спроектированный на принципах регулярности — геометрически правильного порядка. Новый план не принимал во внимание реального сложного рельефа местности, глубоких оврагов и холмов. Город получал форму прямоугольника. В этот прямоугольник вписывались прямоугольники кварталов, в свою очередь заполненные прямоугольниками дворовых мест. Прямыми, перпендикулярными друг другу улицами город делился на кварталы, вне которых оставались Трифонов и Преображенский монастыри, а также Кремль. Западнее Кремля предполагалось разместить торговую площадь, а за Преображенским монастырем отводилось место для постройки корпусов губернских присутственных мест и жилых апартаментов для губернатора. Еще три площади должны были разместиться на поперечной Спенчинской улице (см. рис. 1).

Застройка города по новому плану (фактически же полная перестройка), началась с указа губернского правления от 23 июня 1786 года, которая предписывала губернскому архитектору Ф.М. Рослякову обозначить «в натуре» новые улицы и площади и снести ветхие дворы, которые мешали постройке присутственных мест. К 1790 году два каменных корпуса присутственных мест были построены. Также план предусматривал зонирование городской территории. Он указывал, какие из кварталов

следовало застраивать каменными домами, какие деревянными, а где можно строить и каменные и деревянные. Каменные дома преимущественно должны были располагаться в центре городской застройки. Промышленные, складские и производственные здания предполагалось располагать ниже города. Кладбища также были выведены из жилой зоны. Торговые ряды также должны были быть «в нарочитом расстоянии от жила».

При регулярном плане застройка также подчинялась принципам регулярности или определенным правилам. Жилые дома следовало ставить только по красной линии главных (продольных) улиц, поперечные улицы не застраивались. Длина участков равнялась половине квартала, а его ширина – по главной улице – определялась размером фасада выбранного дома. Строить дома разрешалось только по «образцовым» проектам, которые были присланы в губернию вместе с планом.

Таким образом, архитекторы этого времени преследовали цели регулярной застройки и планировки при одновременном сохранении «до изгоя» старой застройки. Новые улицы застраиваются по красным линиям каменными и деревянными домами по образцовым проектам конца XVIII – начала XIX вв. К 1804 году в Вятке было уже 835 домов «разного звания людей» и 113 каменных лавок на месте древнего торгового центра. В 1804 году специальным рескриптом на имя губернатора Рунича Александр I после настойчивых ходатайств общества упразднил две первоначально запроектированных диагональных улицы и разрешил перенести южную границу города на 40 сажен южнее. Такая мера была направлена на облегчение перестройки центра города. В период с 1806 по 1810 годы городское общество Вятки раз за разом возбуждало ходатайства о прибавлении к городу новых земель. К своему ходатайству городская дума прикладывала составленный землемером Е.И. Родионовым план города и его окрестностей, указывая возможную и желательную прирезку новых земель. Продолжая дело первого губернского архитектора Ф.М. Рослякова, исполняющий обязанности губернского архитектора Е.И. Родионов к очередному ходатайству составил новый план города, который следовало рассматривать как возможное решение вопроса об увеличении территории города – на юг до речки Хлыновицы и на север до Луковицкого оврага.

Новый план города был утвержден в 1812 году в его раздвинутых границах. Назывался он так: «План губернского города Вятки с показанием на оном Высочайше подтвержденного в 1784 году августа в 13 день проекта в пунктирных линиях, с назначением к оному вновь такового же, просимого городским обществом по неимению по прежнему плану мест для построения обывательских и прочих домов, означается под желтою краскою»[1]. По этому плану кварталы застраивались со всех четырех сторон, уменьшалась глубина мест под застройку, городу прирезались земли Денисовской и Хлыновской слободок. Также этот план предусматривал вынесение кожевенных и мыловаренных заводов значительно ни-

же по течению реки, с разрывом от жилой застройки на 400-500м, а салотопенных заводов — даже на другой берег реки — в слободу Дымково.

23 марта 1812 года исправленный петербургским архитектором Гесте план был подтвержден Александром I. Этот план не принял предложенного Е.И.Родионовым типа планировки. (Е.И.Родионов предлагал расширить городскую среду и начать застраивать зданиями, учитывая особенности природного местного ландшафта). Утвержденный Гесте план предусматривал принципы регулярной планировки, которые были заложены еще в 1784 году. Корректируя план Родионова, Гесте внес еще несколько менее существенных изменений: Хлебная площадь была передвинута на квартал к востоку и ее осью стала прямая Казанская улица — к тому времени через Засорный овраг был устроен первый и пока единственный мост, соединивший обе части города. Гесте согласился с предложением о создании специальной площади для конских ярмарок, но увеличил ее размер почти в 4 раза. Также Гесте разработал проекты типовой застройки кварталов, в каждом из которых должно быть от 4 до 20 домовладений в зависимости от их конфигурации и местоположения. По новому плану предписывалось застраивать кварталы по красным линиям не только «долгих», но и поперечных улиц. На угловых участках, которые рекомендовалось застраивать каменными домами, на обе улицы должен был выходить парадный фасад. Такой порядок больше соответствовал типу городской застройки. Так принцип регулярности планировки получал логическое завершение. Но в то же время начиналось и почти незаметное вначале разрушение принципа регулярности. Ощутимые стилистические изменения были датированы II половиной XIX века, когда «образцовые» проекты были отменены как обязательные.

Следует отметить, что в течение первой половины XIX века область применения типовых проектов расширялась. В 1819 году вышли «образцовые» проекты станционных домов, в 1824 году — проекты церквей, в 1828 году — проекты тюремных зданий и присутственных мест. Последнее собрание обязательных фасадов растянулось на длительный период — с 1840 по 1856 годы. Застройка по новым типовым проектам коснулась и Вятки. «Собрание фасадов» с архитектурной обработкой характерной для русского классицизма было обязательным в массовой городской застройке. Но со временем, в 1858 году запрещение строить помимо «образцовых» проектов было окончательно снято. Отныне правительство не указывало как строить, предпочитая указывать, что строить и как строить нельзя.

С середины XIX века и до 1914 года определяющим фактором в строительстве стал рост капиталистических отношений. Широкая регламентация строительства и подчинение его интересам государства сковывали индивидуалистический характер нового общества. Единый стиль проектов начала века, который обеспечивал единство архитектуры и застройки городов, был объявлен безвкусицей. Архитектура эпохи классицизма представлялась теперь безнадежно устаревшей как по ее несоответствию требованиям комфорта, так и в силу «однообразия» зданий. Наступало

новое время. Поэтому уже в 1860-е годы начинают появляться индивидуальные проекты местных архитекторов. Эти проекты с неопределенными фасадами, позволяющими неограниченно увеличивать длину или этажность домов, означали, по существу, отказ от тех принципов градостроительства, которые были заложены в начале века.

С принятием акта о «Городовом Положении» 10 июля 1870 г. власть в городах перешла к общественному самоуправлению, её законотворческая ветвь — к городской Думе, а исполнительная — к Городской управе. Городской реформой был положен конец государственного регулирования в области градостроительных процессов — значительные послабления в части обязательного применения проектов из «Собрания фасадов». Предоставляется самостоятельность городам в области архитектуры.

Новый план города Вятки был утвержден министром внутренних дел 17 октября 1888 года и назывался «Проектный план урегулирования города Вятки» под авторством городского архитектора В.М.Дружинина»[2]. Этот план был вызван необходимостью признания существовавших на узкой полосе берега Вятки подгорных слободок. Они существовали как-то сами по себе и при проектировании города их «не заметили». С их жителей не брали налога, но о них и не заботились. В 1855 году правительство дозволило вятскому губернатору признать слободки, поставив условием дать им «благовидное устройство». Поэтому планом 1888 года были признаны две слободки за рекой Вяткой, Дымковская и Швивая, предписано было вывести за город Ахтырское кладбище, не рекомендована постройка второй скотобойни в районе реки Хлыновицы, а также внесен ряд местных изменений.

С началом XX века городская дума вновь возбудила ходатайство о прирезке к городской территории крупного участка земель на северо-западной окраине города. В августе 1911 года решением министра внутренних дел город получил 18 новых кварталов. На очереди стояло решение вопросов Петроградской улицы и застройки Луковицкого лога. Назревала новая необходимость в перепроектировании плана города. Но в 1914 году началась первая мировая война и мероприятия по обустройству и планировке города были прекращены.

Как живой организм, город и донныне хранит некоторые образные черты своего прошлого. Так наиболее древняя часть, отвечая на вызов природы, характеризуется своеобразием ландшафтных векторов, определивших особенности пространственно-средового синтеза. Дальнейшее доминирование человека в среде показывает его волю в регулярных тенденциях городского организма. Социально-экономические причины второй половины XIX столетия возвращают городу свойства пространственной пластичности, но уже на новой основе, связанной с инициативой капитализации.

Литература

1. Тинский А.Г. Планировка и застройка города Вятки в XVII — XIX веках. Киров, 1976. С.67.
2. Энциклопедия земли Вятской. Т.5. Архитектура. Киров, 1996. С.147.

**Роль института художественной галереи
в процессе формирования арт-рынка в России.**

Стерликов Дмитрий
аспирант 1 года обучения

Художественная галерея – структурообразующая единица российского арт-рынка. Применительно к России, мы можем говорить лишь о тенденциях, но никак не о сложившейся системе Галерея как социальный институт, сочетает в себе культурно-просветительные и экономические функции, из которых можно выделить следующие:

- продвижение художников на арт-рынок;
- организацию художественных проектов и проведение выставок;
- торговлю произведениями искусства.

Первые арт-галереи возникали, прежде всего, по инициативе самих художников, энтузиастов, искавших новых форм общения со зрителем и покупателем.¹² «Первооткрыватели» чаще всего шли эмпирическим путем, действовали методом «проб и ошибок».

Современная культурная ситуация характеризуется бурным развитием галерейного дела. Свидетельством тому:

- развитие существующих галерей, их активное участие в международном арт-бизнесе,
- увеличение числа людей, интересующихся вопросами современного искусства и посещающих выставки,
- усиление внимания к деятельности галерей средств массовой информации, освещающих вопросы современного искусства и проблемы художественного рынка;
- увеличение числа лиц, заинтересованных в приобретении произведений современного искусства, что находит отражение в объеме продаж.¹³
- расширение круга лиц – меценатов и спонсоров, готовых помогать развитию галерейного дела или бескорыстно, или вкладывая деньги с целью получения прибыли;
- увеличение числа и масштабности арт-ярмарок, арт-форумов, фестивалей современного искусства «Арт-Москва» и «Арт-Манеж», «Арт-Клязьма», «Арт-Сокольники», «Арт-Манеж» в Санкт-Петербурге и т.д.¹⁴

¹² Многие из первых галерей, открывшихся в СССР в конце 1980-х гг., были зарегистрированы сначала как специализированные экспериментальные объединения при Союзе художников, Художественном фонде или Фонде культуры, а потом как художественно-коммерческие хозрасчетные общественные организации

¹³ Если на международной художественном салоне "Арт-Москва" в 2000 г. объем продаж современных произведений искусства составил около 90 тысяч долларов США, то в 2003 г. - уже 544 тысячи долларов США. Значительный рост объема продаж наблюдается и на ярмарке современного искусства "Арт-Манеж", где объем продаж с 1999 г. увеличился в два раза и составил 500 тысяч долларов США.

¹⁴ При этом развитие рынка современного искусства выражается не только в увеличении общей площади выставочных стендов, но и в росте количества участников как со стороны России, так и со стороны других стран (Германии, Австрии, Швеции, Латвии, Эстонии и др.).

Однако наряду с очевидными процессами развития современного арт-рынка, можно выявить и ряд препятствий, сдерживающих формирование цивилизованного арт-рынка. Среди них, прежде всего, отчетливо выделяются:

- малочисленность рынка отечественных покупателей. Существующий объем продаж произведений современных авторов не является достаточным для существования галерей.¹⁵

- недостаток в данной сфере специалистов в области финансов и права, из-за чего существующая система взаимодействия между субъектами арт-рынка не имеет под собой четкой нормативной базы;

Бесспорно, создание цивилизованного арт-рынка – процесс длительный. Для его становления необходима целостная экономическая, социальная, культурная, наконец, творческая среда, в создании которой участвовали бы все участники – художник, продавец, коллекционер.

Если говорить о сегодняшней системе рыночных отношений в России в целом, то она переживает период становления и развития и область рынка современного изобразительного искусства не исключение.

Об аналогиях в современном искусстве: Антон Веберн – Пауль Клее

Хомченко Я.Д.

Санкт-Петербургский государственный университет

Аналогия, возникающая между творчеством музыканта Веберна и живописца Клее, не случайна. Наследие этих художников, покончивших со всем объемным и тяжеловесным в пространстве-времени произведением, роднит многое: Оба родственны друг другу своей линейностью, своей странной, ни на что не похожей графичностью, своим четким и в то же время экспрессивным письмом» [1]. Однако, в первую очередь, Веберн и Клее объединяет стремление уйти от установленных форм и жанров искусства в некий хрупко-потусторонний мир, постижение которого предполагает интеллектуально-эмоциональное погружение в тайны живописно-звуковых абстракций.

Кратко охарактеризовав самобытность авторских стилей художников, попытаемся сфокусировать внимание на точках соприкосновения художественных миров Веберна и Клее. Оба творца странствуют в воображаемом междуцарствии.

1. Между небом и землей. И Веберн, и Клее, – подлинные философы искусства, способные ощущать минувшее и сегодняшнее, будущее и вечное в одновременности. Отсюда – интенсификация выразительности, отраженная в ограничении временной экстенсивности. В произведениях художников мгновение приобретает смысл вечности, земная мысль уступает мысли вселенской. Характерной становится интонация отдаленности от всех, затерянности вдали» [1]; отсутствует какая-либо коммуни-

¹⁵ После дефолта 1998 г. галереи лишились основного покупателя в лице крупных коммерческих банков, формирующих корпоративные коллекции произведений искусства.

кативность; звуковое и живописное поля дематериализуются, выражая духовное, абсолютное начало.

2. Между временем и пространством. Хотя музыку принято относить к временным видам искусства, а живопись — к пространственным, при восприятии живописи Клее важную роль играет фактор времени (процесс созерцания картин нередко связан с расшифровкой смысловых кодов), как и при восприятии музыки Веберна — фактор пространства (организация звукового материала в пространстве пуантилистической текстуры).

3. Между логикой и фантазией. Для Веберна, избравшего серийный метод основой композиции, математическая логика комбинирования тонов серии является первоосновой музыкальной материи. Кроме того, именно рационалистический подход определяет конструктивные, интонационные особенности серии, насыщенность произведений всякого рода зеркальностями, симметриями. И всё же, математический расчёт Веберна не отчуждён от сферы чисто эстетического, художественно-интуитивного. Симметрия композиции Симфонии ор. 21, проявляющаяся на разных уровнях, превращается в своеобразный философский код, семантически отражающий идею единства мира.

Нечто подобное наблюдается и в живописи Клее. Работая в Баухаузе вместе с Кандинским, Мондрианом, художник пристально занимался изучением геометрии и геометрических форм. Часто художественным работам предшествовали точные математические расчёты (картина «Перспектива комнаты»). Серия «Магические квадраты» показывает, что Клее рассматривает изобразительное искусство как своего рода научную дисциплину, чья поэтическая основа базируется на математике. Однако поразителен художественный эффект картины, основанный на процессе конструирования бесконечного многообразия форм (вариантов изображения) из единообразия. Это свидетельствует о свободе фантазии в рамках установленных правил.

4. Между цветом и рисунком. Творения Веберна и Клее не раскрашены», а тонированы. Рисунок мелодической или живописной линии даже отдаленно не напоминают красочный узор, он лишь вызывает духов нацарапывания» [1]. Поэтому преобладающими в пространстве живописных и музыкальных полотен становятся точка и линия. Именно в точке Клее видит начало движения, источник формы целого (например, дивизионистские работы «Свет и нечто», «К Парнасу» и др.). Художник наделяет линию собственными и надприродными свойствами. Он виртуозно владеет всеми регистрами ее звучания, достигая необыкновенных пространственных эффектов (таковы работы «Влияние», «Перпендикуляры к волнам», «Пути змеи» и др.). Аналогичным оказывается и веберновское понимание музыкальной графики тонко очерченных мелодических линий, прерываемых паузами, в которых каждый звук — некая точка-краска приглушенно звучащей зыбкой пуантилистической палитры.

Перечисленные аспекты эстетической самобытности Веберна и Клее отражают стремление авторов воссоздать совершенно особое художест-

венное пространство – время – мир Абсолюта. Согласимся с Рене Кривелем: Поистине, это музей грез»[5], в котором интуиция Идеального играет определяющую роль.

Не случайно творчество Веберна и Клее вызывает столь интенсивное чувство Высокого – изначальной глубины, исчерпывающей все индивидуальные смыслы искусства.

Литература.

1. Адорно Т. Антон фон Веберн // Сов. Музыка, 7, 1988.
2. Веберн А. Лекции о музыке. Письма. – М., 1975.
3. Кандинский В. В. О духовном в искусстве. – М., 1992.
4. Холопова В. Н., Холопов Ю. Н. Антон Веберн: Жизнь и творчество. – М., 1984.
5. Шевалье Д. Пауль Клее. – М., 1999