


16+

2949-3277

ИСКУССТВО ВЕДЕНИЕ





Электронный научно-методический журнал «ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ» издаётся с 2021 года. В нем публикуются оригинальные научные статьи с актуальными исследованиями в области истории и теории искусства, культуры и смежных им дисциплин. Основные темы, рассматриваемые в издании, связаны с изучением, историческим и культурологическим анализом памятников изобразительного и декоративно-прикладного искусства, архитектуры, музыкальных, литературных и театральных произведений.

Редакция журнала в своей деятельности руководствуется принципами научности, объективности, информационной поддержки наиболее значимых профильных исследований, соблюдения норм издательской этики.

Редакция оставляет за собой право отклонения статей, не соответствующих требованиям предоставления материалов. Точка зрения редакции не всегда совпадает с точкой зрения авторов публикуемых статей.

Авторы несут полную ответственность за содержание статей и за сам факт их публикации. Редакция не несет ответственности перед авторами и/или третьими лицами и организациями за возможный ущерб, вызванный публикацией статьи.

Опубликованные материалы не могут быть полностью или частично воспроизведены, тиражированы и распространены без письменного разрешения редакции.

КОНТАКТЫ

Учредитель: Дмитрий А. ПОТАПОВ
Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций 11.07.2023
Номер свидетельства ЭЛ № ФС 77 – 85578
Издательство: НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР «УНИВЕРСУМ»
ИП ПОТАПОВ ДМИТРИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ
ОГРНИП 322774600144719
ИНН 332806803501
Почтовый адрес: 125167, г. Москва, Красноармейская ул., 9-101
Телефон: +7(906) 063-52-26
Веб-сайт: [https:// art-jornal.ru](https://art-jornal.ru)
Электронная почта: dimacreator@mail.ru

CONTACTS

Founder: Dmitry A. POTAPOV
The Journal is registered by the Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology and Mass Communications 11.07.2023
Certificate number ЭЛ № ФС 77 – 85578
Publishing house: RESEARCH CENTER «UNIVERSUM»
IP POTAPOV DMITRY ALEXANDROVICH
OGRNIP 322774600144719
TIN 332806803501
Postal address: 125167, Moscow, Krasnoarmeyskaya St., 9-101
Telephones: +7(906) 063-52-26
Web-site: [https:// art-jornal.ru](https://art-jornal.ru)
e-mail: dimacreator@mail.ru

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

ВОЛКОВА

ПОЛИНА СТАНИСЛАВОВНА



Доктор искусствоведения, доктор философских наук, профессор кафедры музыкального воспитания и образования РГПУ им. А.И. Герцена, член Союза композиторов России, музыковед, автор многочисленных монографий, учебных пособий и публикаций по проблемам философии образования, искусствоведения, культурологии, психолингвистики и социологии.

VOLKOVA POLINA STANISLAVOVNA, Doctor of Art Criticism, Doctor of Philosophical Sciences, Professor of the Institute of Music, Theater and Choreography of the Herzen State Pedagogical University of Russia, Member of the Union of Russian Composers, Musicologist, author of several monographs and scientific publications on issues related to educational philosophy, history of art, psycholinguistics, cultural studies and sociology.

ЗАМЕСТИТЕЛЬ ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА

ПОТАПОВ

ДМИТРИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ



Кандидат педагогических наук, доцент, заместитель Главного редактора журналов «Искусство и образование», «Bulletin of the International Centre of Art and Education», «Антропологическая дидактика и воспитание».

Potapov Dmitry Aleksandrovich, Candidate of Pedagogic Sciences, Associate Professor, Deputy Editor of the «Art and Education» journal, «Bulletin of the International Centre of Art and Education», «Anthropological didactics and upbringing» journal.

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ



АЛЯБЬЕВА АННА ГЕННАДЬЕВНА, доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ им. А.Г. Шнитке.

ALYABYEVA ANNA GENNADIEVNA, Doctor of Art Criticism, Professor, Head of the Department of Philosophy, History, Theory of Culture and Art of the Moscow A. Schnittke State Music Institute.



АРТЁМОВА ЕВГЕНИЯ ГЕОРГИЕВНА, доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкального искусства Института культуры и искусств МГПУ.

ARTYOMOVA EVGENIYA GEORGIEVNA, Doctor of Art Criticism, Professor of the Music Art Study department of the Moscow Institute of Culture and Arts MCU.



ЗАЙЦЕВА МАРИНА ЛЕОНИДОВНА, доктор искусствоведения, профессор кафедры музыковедения и аналитической методологии Академии им. Маймонида РГУ им. А.Н. Косыгина.

ZAYTSEVA MARINA LEONIDOVNA, Doctor of Art Criticism, Professor of the department of musicology and analytical methodology of the Maimonides Academy institute of the A.N. Kosygin Russian State University.



КОМАРНИЦКАЯ ОЛЬГА ВИССАРИОНОВНА, доктор искусствоведения, профессор кафедры междисциплинарных специализаций музыковедов МГК им. П.И. Чайковского.

KOMARNITSKAYA OLGA VISSARIONOVNA, Doctor of Art Criticism, Professor of the department of interdisciplinary musicological studies of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory.



МОЗГОТ СВЕТЛАНА АНАТОЛЬЕВНА, доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкального воспитания и образования Института музыки театра и хореографии РГПУ им. А.И. Герцена.

MOZGOT SVETLANA ANATOLIEVNA, Doctor of Art Criticism, Professor of the Institute of Music, Theater and Choreography of the Herzen State Pedagogical University of Russia.



ПОРТНОВА ТАТЬЯНА ВАСИЛЬЕВНА, доктор искусствоведения, профессор кафедры искусств Института искусств РГУ им. А.Н. Косыгина.

PORTNOVA TATYANA VASILIEVNA, Doctor of Art Criticism, Professor of the department of Art History of the Institute of Arts of the A.N. Kosygin Russian State University.



СКОРОБОГАЧЕВА ЕКАТЕРИНА АЛЕКСАНДРОВНА, доктор искусствоведения, профессор кафедры всеобщей истории искусства РАЖВиЗ Ильи Глазунова.

SKOROBOGACHEVA EKATERINA ALEKSANDROVNA, Doctor of Art Criticism, Professor of the General history of art Department of the Ilya Glazunov Russian Academy of painting, sculpture and architecture.



ЭЛЬКАН ОЛЬГА БОРИСОВНА, доктор искусствоведения, профессор кафедры общественных дисциплин и истории искусств СПбХПА им. А. Л. Штиглица.

ELKAN OLGA BORISOVNA, Doctor of Art Criticism, Professor of the Social studies and History of art department of the Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design.



ОГЛАВЛЕНИЕ

Грибкова О.В.

**ИСКУССТВО КАК ТВОРЧЕСКАЯ КОНСТАНТА В ФОРМИРОВАНИИ
ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ПЕДАГОГА-МУЗЫКАНТА**

6

Мозгот С.А.

**ПОНЯТИЕ «СОЦИАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО» И ПРОБЛЕМЫ ЕГО ИССЛЕДОВАНИЯ В
СОВРЕМЕННОМ ОТЕЧЕСТВЕННОМ МУЗЫКОЗНАНИИ**

16

Звонова Е.В.

СИМВОЛЫ АРХИТЕКТУРЫ КАК СРЕДСТВО КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОГО АНАЛИЗА

26

Щербакова А.И.

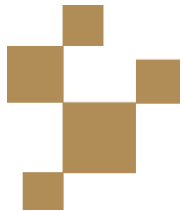
БАРОККО В ТВОРЧЕСТВЕ Г. ПЕРСЕЛЛА И ЕГО СОВРЕМЕННИКОВ.....

34

Матюнина Д.С.

**«АДОНИС» «МИРА ИСКУССТВА»: ПОРТРЕТ ДМИТРИЯ ФИЛОСОФОВА РАБОТЫ ЛЬВА
БАКСТА.....**

44



CONTENTS LIST

GRIBKOVA O.V.

**ART AS A CREATIVE CONSTANT IN THE FORMATION OF THE PROFESSIONAL CULTURE
OF A MUSICIAN-PEDAGOGUE.....**

6

MOZGOT S.A.

**THE CONCEPT OF "SOCIAL SPACE" AND PROBLEMS OF ITS RESEARCH IN MODERN
RUSSIAN MUSIC KNOWLEDGE.....**

16

ZVONOVA E.V.

SYMBOLS OF ARCHITECTURE AS A MEANS OF CULTURAL AND HISTORICAL ANALYSIS.....

26

SHCHERBAKOVA A.I.

BAROQUE IN THE WORKS OF G. PURCELL AND HIS CONTEMPORARIES.....

34

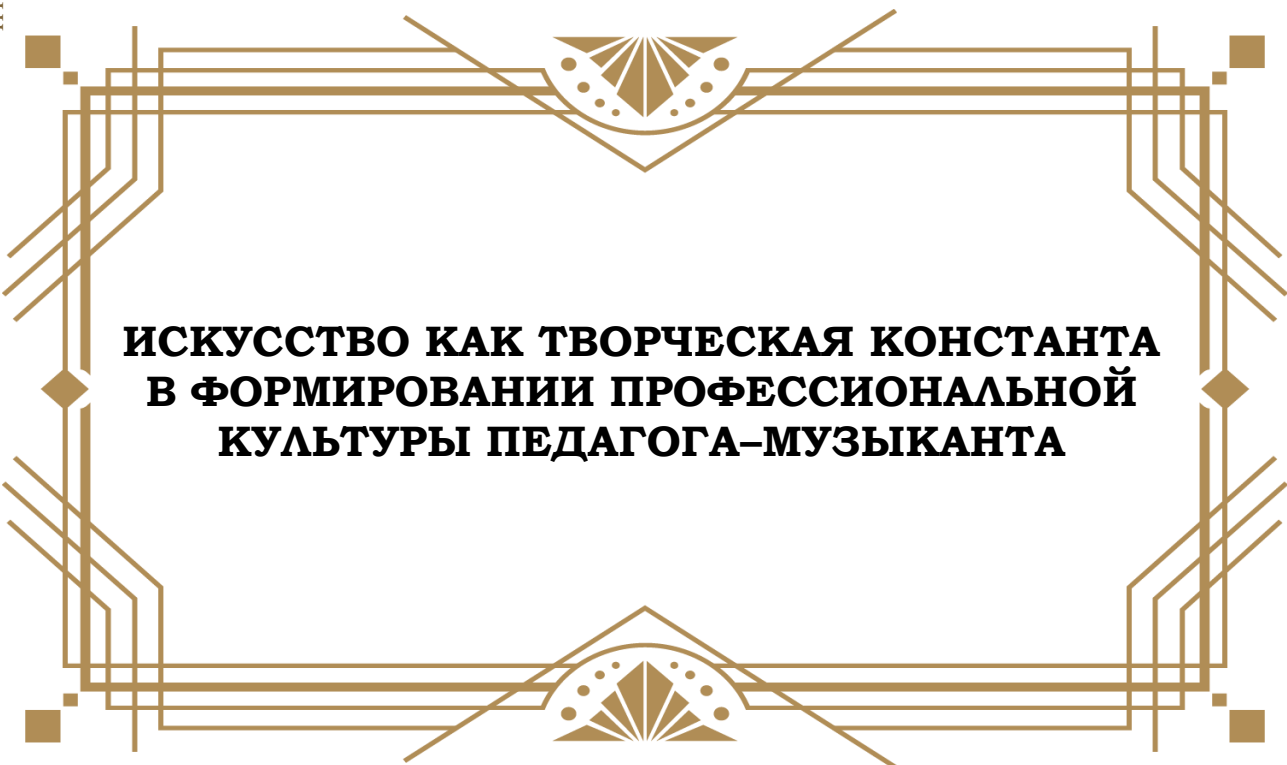
MATYUNINA D.S.

"ADONIS" OF THE "WORLD OF ART": A PORTRAIT OF DMITRY FILOSOFOV BY LEO BAKST....

44

ГРИБКОВА О.В.

доктор педагогических наук,
профессор департамента музыкального искусства
Института культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
e-mail: Groli@mail.ru



ИСКУССТВО КАК ТВОРЧЕСКАЯ КОНСТАНТА В ФОРМИРОВАНИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ПЕДАГОГА–МУЗЫКАНТА

АННОТАЦИЯ. В статье рассматривается определяющая роль искусства и универсальность законов его развития в исторической ретроспективе. Для становления профессиональной культуры педагога-музыканта свойственно также сочетание широкого культурного подхода, основанного на гармоничном сочетании музыкально – исполнительской подготовки.

Ключевые слова: искусство, педагог-музыкант, образование, развитие культуры, профессиональный уровень, исполнительская подготовка.





Подготовка учителей музыки имеет в истории педагогики свои глубокие основания, и отличается целым рядом специфических особенностей, свойственных только данному направлению педагогики искусства.

Во-первых, это многоуровневая структура самого процесса подготовки музыканта, заключающаяся в постепенном продвижении к необходимому уровню мастерства. Необходимо учитывать, что каждый последующий уровень необходимого мастерства подразумевает не только постоянное совершенствование, но и увеличение интенсивности подготовки, движения от простого к все более и более сложному.

Эта постепенность и, одновременно, неослабевающий накал в достижении профессионального уровня детерминирован необходимостью постоянного совершенствования. Если этого совершенствования нет, то начинается регресс, остановить который гораздо труднее, чем предотвратить.

Кроме того, в освоении мастерства (игры на музыкальных инструментах, пения, дирижирования), практически невозможно сократить процесс обучения за счет его «сжатия», упразднения отдельных направлений и «необязательных», с точки зрения обыденного сознания деталей, так как все, чего может достигнуть музыкант в области профессиональной деятельности, базируется на строго логичном следовании постепенного усложнения задач (двигательных, слуховых, эмоциональных, композиционных, логико-аналитических).

Во-вторых, это определяющая роль искусства и универсальность законов его развития. Все действия музыканта, является ли он композитором, исполнителем или музыкантом-теоретиком подчиняются внутреннему плану движения музыкальной материи, природа которой неизвестна, но которая улавливается внутренним слухом музыканта для того, чтобы транслировать ее окружающим.

В-третьих, это личностный характер передачи мастерства – «из рук в руки», что определяет главенство и сохранение индивидуального подхода в подготовке музыкантов. Эти факторы являются константами, сохраняющимися на протяжении всего исторического периода существования данной профессии.

Для педагога-музыканта свойственно также сочетание широкого культурного подхода, основанного на гармоничном сочетании музыкальной, общекультурной, психолого-педагогической и исполнительской подготовки, когда специалист должен владеть навыками профессионального пения, дирижирования, игры на одном или нескольких музыкальных инструментах.

Роль музыки и музыкантов в движении и развитии культуры неоднократно подчеркивалась мыслителями древности (Аристотель, Платон, Аристоксен, Пифагор, Птолемей, Никомах из Герасы, Григорий Нисский, Боэций и др.).

Существование наряду с народной музыкой музыки профессиональной и, в связи с этим, профессиональных музыкантов, которые специально учились этому мастерству, подтверждается изображениями, обнаруженными археологами на стенах храмовых и дворцовых комплексов, сохранившимися фрагментами древнейших музыкальных инструментов (навершие резонатора арфы в форме головы быка из царской гробницы в Уре, ок. 2600 г. до н.э.; изображение музыканта на терракотовом рельефе, нач. II тыс. до н.э.; изображение музыкантш в росписи гробницы Нахта в Фивах, кон. XV в. до н.э.; изображение небесных музыкантов в росписи пещерного храма Цяньфодун в провинции Ганьсу, нач. VI в.; летящий Индра в окружении музыкантов и небесных танцовщиц апсар, V-VI в.). Напомним также, что, например, первое изображение флейты относится к III тысячелетию до н.э.

Так, в результате изучения древних глиняных табличек и их расшифровки, а также в результате анализа более поздних литературных памятников, содержащих фрагменты древнейших текстов, исследователями было установлено, что «по представлению шумерийцев, их боги являлись не только любителями музыки, но и музыкантами. В их свите непременно были музыканты. В государственной иерархии музыканты стояли непосредственно за богами и царями. Именами музыкантов обозначалось летоисчисление. В более поздних источниках говорится о большом развитии придворных ансамблей, выступавших и с публичными концертами. Отдельные меценаты содержали ансамбль певцов и исполнителей на инструментах в количестве до 150 человек» (1, с. 15).

Об огромной роли музыки в жизни всех без исключения народов и цивилизаций говорит и ряд памятников письменности и литературы, сохранившихся с древнейших времен. Это, безусловно, «Шицзин» («Книга песен»), возникшая в Китае в VIII в. до н.э., «Рамаяна» – «Путешествие Рамы», древнеиндийский эпос, являющийся частью священных писаний индуизма (IV в. до н.э.), «Псалтерион» или «Песнь песней» – ветхозаветные религиозные песнопения, приписываемые богословской традицией древнееврейскому царю Соломону (переведены на греческий одновременно с переводом Торы Семидесятью – так называемая Септуагинта (III-II вв. до н.э.) (См. об этом: Священник Александр Мень. Библиологический словарь. – СПб., 2002).

В Западной Европе уже с IV в. при монастырях и соборах, а позднее (XIII – XIV вв.) и в университетах стали возникать певческие школы, которые готовили исполнителей для церковных хоров. Светское направление в этом плане развивалось во многом благодаря школам мейстерзингеров, в связи с деятельностью которых возрастает роль вольных учителей музыки.

Эпоха Возрождения в Италии была ознаменована блестящим расцветом всех искусств, однако главенствующее положение занимало

изобразительное искусство. «В XVII веке положение выравнивается: музыкальное искусство достигает многого и обещает еще больше. Его представителям даются, наконец, большие творческие концепции уже не только духовного (как это было раньше), но и светского содержания; концепции, требующие новой значительности музыкальных образов, силы образных контрастов и целеустремленности в развитии целого. Правда, наиболее крупные концепции складываются в жанрах по преимуществу синтетического происхождения – в опере, в ораториях. Чисто же музыкальные жанры (соната, сюита, концерт) всего лишь тяготеют к концепционности, движутся к ней, чтобы достигнуть ее несколько позднее, на протяжении XVIII века» (2).

Возникновение и развитие оперного театра, постепенный рост концертных традиций в различных сферах музыкальной жизни, а также развитие нового музыкального языка, отражающего различные методы музыкального мышления композиторов, различные склады письма, в которых находят отражение вокальные и инструментальные полифонические формы на основе ладо-гармонических закономерностей и интенсивное развитие ладо-гармонического склада с выделением господствующей мелодии и сопровождающих голосов (монодия с сопровождением), потребовали значительного усиления педагогического аспекта музыкальной культуры.

На протяжении XVII века в Италии, «больше чем где-либо, происходит огромная, сложная внутренняя работа. Здесь сплетаются и взаимодействуют особенности полифонического письма и новые свойства гомофонно-гармонического стиля, черты виртуозного инструментализма и вокальной монодии с сопровождением. Но при всей сложности, порой запутанности этого процесса направление его, в конечном счете, достаточно ясно: к углублению экспрессии, к образной конкретизации, к сопоставлению контрастных образов как первой основе своеобразной концепции циклического произведения» (2).

Показательно, что для формирования творческих школ и музыкального образования в целом определяющей становится педагогическая практика наиболее значительных композиторов и исполнителей этого времени.

Так, характерные особенности композиторского творчества Джироламо Фрескобальди (1583-1643) – импровизационность, выразительная декламационность мелодии, были тесно связаны с его исполнительской манерой игры на органе и clavire. Арканджело Корелли (1653-1713), будучи блистательным исполнителем, создает не только камерные произведения (трио и сольные сонаты), но и окончательно формирует жанр *concerto grosso*, где на первый план выступает скрипичная кантилена и скрипичная виртуозность.

Все эти качества – способность к импровизации, блестящую виртуозность, разнообразие музыкальных интересов, новаторское

отношение к средствам музыкальной выразительности и форме музыкальных произведений, выдающиеся композиторы и исполнители передают своим ученикам.

Обращает на себя внимание тот факт, что именно это время – XVI-XVII вв. – становится классической эпохой создания струнных музыкальных инструментов (Амати, Гварнери, Страдивари), так как новая выразительность требовала новых возможностей музыкальных инструментов и новой исполнительской школы, нового мастерства.

С точки зрения развития музыкальной педагогики, а также в рамках данной статьи особый интерес представляет творческий путь великого итальянского композитора Антонио Вивальди (1678-1741), способствовавшего расцвету музыкального искусства и оставившего потомкам великолепные образцы подлинно новаторских произведений, среди которых более 40 опер («Роланд – мнимый безумный», «Нерон, ставший Цезарем»), «Коронация Дария», «Торжествующая Юдифь» и др.), более 500 концертов для разного состава исполнителей, свыше 100 сонат, кантат, симфоний, церковных произведений (среди которых Stabat Mater). Особое место занимает цикл «Времена года» ставший провозвестником программной симфонической музыки.

Наряду с собственно композиторской деятельностью, Вивальди был известен и как выдающийся педагог. Свою педагогическую деятельность он начал в 1703 году, когда в возрасте 25 лет, вскоре после принятия сана священника он был приглашен в одну из венецианских консерваторий «Оспedale дела Пьета». В его обязанности входили занятия с хористами, преподавание теории музыки, занятия с оркестром, репетиции, подготовка и проведение концертов (в 1711 году он становится главным руководителем концертов воспитанниц консерватории), в которых он выступал и как дирижер.

Также как другие композиторы, занимавшиеся педагогической деятельностью, Вивальди писал огромное количество духовной и светской музыки разного уровня технической сложности для своих учеников, способствуя тем самым их общему музыкальному и исполнительскому развитию. Это были и крупные произведения для хора и солистов: кантаты, оратории, концерты, а также камерные произведения – трио-сонаты (уже в 1705 году издательством Джузеппе Сала в Венеции было опубликовано 12 сонат, а всего известно 78 подобных произведений, написанных композитором в разные годы).

Таким образом, уже в педагогическом творчестве Вивальди можно видеть достаточно разработанный комплекс направлений, способствующих профессиональному развитию будущих музыкантов.

В него входит теоретическая подготовка, вокальные занятия, в которых ученики выступают и в качестве солистов (некоторые источники говорят о том, что Вивальди успешно занимался вокалом с оперными примадоннами), и в составе хора, практика игры на музыкальных



инструментах, как сольно, так и в составе камерных ансамблей, причем основное внимание педагог уделял форме трио – то есть такому составу, который более других способствует развитию ансамблевого мышления и, одновременно, проявлению личных творческих качеств каждого исполнителя.

Большое значение в профессиональной подготовке музыкантов имели многочисленные выступления в духовных и светских концертах, где воспитанники исполняли произведения ведущих композиторов и получали практику творческого общения с взыскательной аудиторией.

Художественная жизнь XVIII века «объединила в себе прагматизм и легкомыслие, утонченный аристократизм и простоту, искренность и маскарадную лживость, жизнерадостность и безысходность, интерес к человеческой личности, уважение ее достоинства и высокомерное презрение разных социальных групп друг к другу, упоение наукой, стремление к Истине и сильнейшее увлечение мистикой» (4, с. 137). В этом сочетании противоположных и, казалось бы, несовместимых направлений развития культуры историки и искусствоведы видят сходство времени Просвещения и рубежа XX-XXI веков.

Как век развития пыливой мысли, науки и искусства, XVIII век хранит в своей истории ту базу последующего развития наук и искусств, изучение которой представляет несомненный интерес для современных исследователей. Особое внимание века Просвещения к правам личности, ее развитию и самосовершенствованию активизирует и пристальное внимание к качествам самой личности, ее способностям и деятельности.

Профессионализм становится одним из признаков просвещенной личности, способной к самоконтролю и самоограничению на пути воплощения своих творческих устремлений и реализации замыслов. Однако само содержание понятия профессионализма в это время значительно отличается от современного. В эпоху Просвещения особенно ценился просвещенный дилетантизм, существенным признаком которого являлась необязательность применения высокоразвитых (нередко на уровне профессиональных) умений и глубоких знаний на практике.

Вместе с тем в области музыкальной культуры наряду с просвещенным дилетантизмом, развитым в кругу аристократии – известно, например, что многие представители царствующих домов Европы не только любили слушать музыку, но и сами владели искусством игры на музыкальных инструментах – высокий уровень профессионализма среди музыкантов позволяет говорить о профессиональной культуре, то есть, о высшем уровне проявления мастерства в данном виде человеческой деятельности.

В Германии, где главенствующее положение в XVIII веке занимает духовная музыка, уже в начале столетия возникает грандиозная фигура Иоганна Себастьяна Баха. «1520 годом помечен корень ветвистого

генеалогического дерева старинного бюргерского рода Бахов. В Германии слова «Бах» и «музыкант» в течение нескольких столетий были синонимами. Однако лишь в пятом поколении «из их среды... вышел человек, чье славное искусство излучало столь яркий свет, что и на них пал отблеск этого сияния. То был Иоганн Себастьян Бах, краса и гордость фамилии и отечества, человек, которому, как никому другому, покровительствовало само Искусство Музыки». Так писал в 1802 году И. Форкель – первый биограф и один из первых истинных ценителей композитора на заре нового века» (Фрумкис Т. Иоганн Себастьян Бах / Belcanto.ru).

И.С. Бах с детства находился в музыкальной среде. Он учился вначале у своего брата И.К. Баха и школьных канторов И. Арнольда и Э. Херды в Ордруфе, а затем в школе при церкви Св. Михаила в Лüneбурге. Отдавая предпочтение импровизации на органе, он учился искусству органной импровизации у признанных мастеров – И. Пахельбеля, И. Лева, Г. Бема, Я. Рейнкена, и это легло в основу его композиторского искусства.

Известно также, что Бах был прекрасно знаком и с искусством европейских – французских и итальянских мастеров. Творчество И.С. Баха – композитора имеет для мировой культуры первостепенное значение.

Для русской музыкальной культуры XVIII век стал временем бурного развития, накопления мастерства, временем воспитания композиторов и исполнителей, становления национальной школы.

Эти объективные исторические процессы требовали постоянного пополнения рядов профессиональных музыкантов, и если поначалу в качестве учителей приглашались зарубежные – в основном итальянские и немецкие музыканты –, то уже в 1724 году был подписан указ об учреждении Российской Академии наук с университетом и гимназией при ней, а в 1731 году открылся Шляхетный (дворянский) корпус, готовивший офицеров. Здесь были и музыкальные классы, в которых преподавали русские и иностранные музыканты.

Русское музыкальное образование XVIII века пока еще недостаточно исследовано. «Русская музыка XVIII в. менее известна и менее изучена, чем другие виды искусства, такие как архитектура, живопись, скульптура, литература. В большой мере это объясняется тем, что грандиозное здание русской музыки, воздвигнутое в следующем XIX в. отчасти затмило своим величием и масштабом достижения века предыдущего, который, между тем, дал этому зданию основу, фундамент, направления роста... Истоки этого развития лежат на пересечении нескольких исторически сложившихся традиций и явлений, которые, соединившись в переломную эпоху, дали возможность развития той русской музыки, которую мы знаем. Это, в первую очередь, народная песня, жившая до XVII исключительно в устной традиции» (Русская музыкальная культура XVIII в. / Мировая художественная культура. Эпоха Просвещения. – М.-СПб.: Питер, 2008. – С. 428).

Одним из центров подготовки певцов для хоров столицы стал древний город Глухов на Украине. Здесь, на основе придворного хора гетмана К.Г. Разумовского, который в юности вместе со своим братом Алексеем, впоследствии – всесильным фаворитом императрицы был церковным певчим –, возникает по указу Анны Иоанновны первая в России музыкально-хоровая школа.

Своеобразная образовательная программа школы заключалась в том, что регент, «который в пении четверогласном и партесном был совершенно искушен... (должен был) набирать со всей малой России... из казачьих и мещанских детей и протчих, и содержать всегда в той школе до двадцати человек, выбирая, чтоб самые лутчие голоса были и велеть их оному регенту обучать киевского, такоже и партеснаго пения, а при том, сыскав искусных мастеров из иностранных и из малороссиян, велеть из оных же учеников обучать и струнной музыке, а именно: на скрипице, на гуслях и на бандоре, дабы могли на оных инструментах с нот играть» (З, с. 19-34).

Таким образом, можно сделать вывод о том, что с самого зарождения профессионального музыкального образования в России обращалось самое пристальное внимание на его разносторонность и многоуровневость. В начальный курс обучения уже входили различные дисциплины, и кроме нотной грамоты и пения под руководством «искусных мастеров из иностранцев и из малороссиян» ученики должны были осваивать и игру на музыкальных инструментах.



ЛИТЕРАТУРА



1. Грубер Р. И. Всеобщая история музыки. – М.: Гос. Музыкальное издательство, 1956. – С. 15.
2. Каптерева Т. И., Ротенберг Е.И. Музыка / История искусств стран Западной Европы от Возрождения до начала XX века. – М.: Искусство, 1988. – С. 166.
3. Ковалев К. П. Бортнянский. – М.: Молодая гвардия, 1989. – С. 19-34.
4. Музыкальная культура Западной Европы / Мировая художественная культура. Эпоха Просвещения. – М.-СПб.: Питер, 2008. – С. 137.
5. Русская музыкальная культура XVIII в. / Мировая художественная культура. Эпоха Просвещения. – М.-СПб.: Питер, 2008. – С. 428.
6. Современные тенденции образования в культуре и искусстве (характеристика, структура, развивающий потенциал) / Афанасьев В.В., Бирич И.А., Бодина Е.А., Буровка Л.А., Галкина М.В., Грибкова О.В., Уколова Л.И., Кабкова Е.П., Малащенко В.О., Роцин С.П., Сергеева В.П., Низамутдинова С.М., Кудринская И.В., Шиповская Л.П. Коллективная монография. - М., 2021.
7. Грибкова О.В., Ушакова О.Б. Опыт реализации дистантных технологий обучения в системе дирижёрско-хоровой подготовки // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2021. № 5. С. 233-243.



8. Уколова Л.И. Творчество выдающихся педагогов-музыкантов как фактор духовного совершенствования и нравственных поисков личности // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2019. № 4. С. 6.
9. Уколова Л.И., Кудринская И.В. Формирование мотивации к успешной учебной деятельности обучаемых на занятиях по вокалу в системе дополнительного образования // Антропологическая дидактика и воспитание. 2021. Т. 4. № 1. С. 23-33.
10. Малащенко В.О. Роль изучения современных музыкальных направлений на уроке музыки в школе // Педагогический научный журнал. 2021. №2. С. 22-25.
11. Уколова Л.И. Формирование самоактуализации студентов как показатель качества знаний в условиях пандемии // Искусство и образование. 2021. № 1 (129). С. 142-147.
12. Щербакова А.И. Феномен музыкального искусства: культурологический аспект // Вестник МГИМ имени А.Г. Шнитке. 2020. № 2 (10). С. 7-16.

GRIBKOVA O.V.

Doctor of Pedagogic Sciences, Professor
Music Art Study department
Moscow Institute of Culture and Arts MCU
e-mail: Grolia@mail.ru

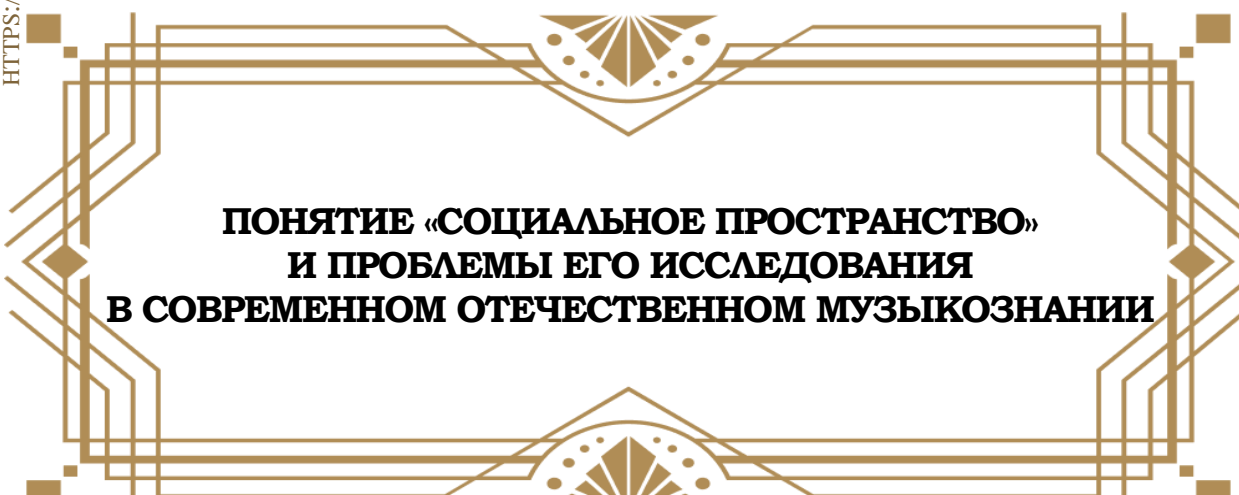
**ART AS A CREATIVE CONSTANT IN THE FORMATION
OF THE PROFESSIONAL CULTURE OF A MUSICIAN-PEDAGOGUE**

ANNOTATION. The article explores the defining role of art and the universality of the laws of its development in a historical retrospective. The formation of a professional culture of a teacher-musician is also characterized by a combination of a broad cultural approach based on a harmonious combination of musical and performing training.

KEYWORDS: art, musician-pedagogue, education, development of culture, professional level, performance training.

Мозгот С.А.

доктор искусствоведения,
профессор кафедры музыкального воспитания и образования
Института музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»
e-mail: prostranstvo30@yandex.ru



ПОНЯТИЕ «СОЦИАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО» И ПРОБЛЕМЫ ЕГО ИССЛЕДОВАНИЯ В СОВРЕМЕННОМ ОТЕЧЕСТВЕННОМ МУЗЫКОЗНАНИИ

Аннотация. В статье анализируются ведущие подходы к исследованию социального пространства в смежных с музыковедением гуманитарных областях знаний. Несмотря на то, что проблема отражения различных моделей социальных взаимодействий является значительной областью музыкального содержания произведений различных эпох и стилей, но до сих пор глубокого исследования она не получила. Цель работы – определить существующее состояние отечественной музыкальной науки в разработке понятия «социальное пространство» и наметить круг проблем, связанных с объектом исследования. Рассматриваются вопросы толкования понятия «социальное пространство» в современной науке, исследуются современные концепции музыкальной интонации в попытках понять возможности построения различных моделей социального взаимодействия в музыке; апробируется метод интонационного анализа в построении коммуникативной модели «приказ» от эпохи Возрождения до музыки XIX века. Методы исследования – феноменологический и герменевтический подходы, метод сравнительно-типологического анализа. Показывается, что социальное пространство, формируемое через коммуникативные архетипы в музыкальном произведении, представляет собой некую обособленную идеально-символическую реальность в образно-художественном мире произведения. В выводах определяется круг проблем, нуждающихся в последующей разработке: от обоснования понятийного аппарата исследования социального пространства в музыке до роли автора в отражении различных моделей социальной коммуникации в музыкальном произведении.

Ключевые слова: социальное пространство, концепции музыкальной интонации, коммуникативные архетипы, формы персонификации героя и собеседника, пространственная семантика, знак-сигнал призыва, семантика музыкальной интонации.



Актуальность исследования обусловлена тем, что проблема социального пространства активно разрабатывается в философии, социологии и смежных с искусствоведением гуманитарных науках с конца XIX, но до сих пор не нашла должного отражения в музыковедении, хотя, мир человека, по нашему мнению, является одной из наиболее привлекательных образных сфер и эстетических тем музыкального искусства.

Одной из существенных проблем в изучении социального пространства является отсутствие единой методологии и наблюдаемая нами разобщённость подходов к изучению этого понятия среди ученых из разных сфер научного знания. Цель статьи – показать существующее состояние отечественной музыкальной науки в разработке понятия «социальное пространство» и определить круг проблем, связанных с объектом исследования.

А.И. Пигалёв отмечает, что понятие «социальное пространство» становится всё более популярным в гуманитарных и социальных науках, но чаще всего не детализируется и не конкретизируется [1, с. 30]. Э.В. Сайко подчёркивает, что в современной научной литературе социальное пространство «...упрощённо сводится к общественному (полагающему также сложное содержание, свои особые сущностные характеристики) [2, с. 7]. Примечательно, что в философии изучение понятия «социальное пространство» начиналось именно в контексте осмысления общественных процессов. Так Э. Дюркгейм полагал, что категория пространства – сугубо социальная категория, определяемая человеческим опытом [приведено по: 3, с. 128]. Тем не менее, первоначально в работах философов и социологов XIX века параметры физического пространства прямо проецировались на социальное пространство. Мы знаем, что измерение физического пространства происходит в параметрах: непрерывность/дискретность; связано/раздельно; симметрия/асимметрия и других. Однако в ходе исследований выяснилось, что для измерения параметров социального пространства более адекватны иные величины, например такие как «социальное расстояние», «социальная сила», «социальная динамика», «поле» и др., что позволило В.К. Потёмкину и А.Л. Симанову сформировать определение понятия «социальное пространство». Под ним, учёные подразумевают «пространство, которое формируется социальными процессами и взаимодействиями и в котором эти процессы и взаимодействия реализуются [3, с. 130]. Тем самым, с введением этих понятий в науку, была обозначена абсолютно иная природа социального пространства, отличающаяся от физического. Вместе с тем, социальное пространство не может быть коренным образом отделено от физического, что показывает следующая классификация работ. Все исследования разграничены по группам, в которых социальное пространство представлено:



– в историко-географическом ключе, с точки зрения изучения особенностей расселения людей по определённым территориям в работах О. Шпенглера, Н.Я. Данилевского, А. Тойнби, А.Ю. Антоновского, И.Н. Данилевского, В.Н. Стрелецкого [4];

– с архитектурной точки зрения, с позиции градостроительства, планирования городов и жилищ в исследованиях Г.Е. Зборовского, Ю.В. Коновалова, К. Пшецлавского [3];

– с позиции социальных взаимодействий в исследованиях П. Бурдые, В.К. Потёмкина, А.Л. Симанова, Н.Ф. Марусидзе, С.А. Сиротинского [3; 5];

– в психологическом ключе, как «пространство своего переживания мира и себя в нём» в трудах Э.В. Сайко, А.И. Пигалёва, В.М. Розина и других [1; 2].

По отношению к изучению понятия «социальное пространство» в музыке нас в большей степени интересуют два последних направления исследований. В отечественно и зарубежном музыкознании вопрос отражения разнообразных форм социального взаимодействия людей между собой не получил существенной разработки. В.Н. Холопова – одна из первых вводит в своих исследованиях термин «музыкальные архетипы коллективного бессознательного», который обосновывает наблюдениями над интонационной эволюцией музыкального искусства. В этом понятии существенным, на наш взгляд, является введение термина «архетип», который по своей универсальной природе вбирает в себя предшествующее музыкальному существование речевой интонации, со множеством социальных контекстов и связей. В.Н. Холопова «расшифровывает» их в музыке, объясняя пять архетипов музыкальных интонаций: эмоционально-выразительный, предметно-изобразительный, жанровый, стилевой, композиционный [6, с. 23-48]. Тем не менее, каждый из предложенных пяти архетипов охватывает огромный образный диапазон, свойственный как выражению эмоционального начала в музыке, так и любого другого из вышеперечисленных архетипов. Таким образом, введённое понятие «размывается», теряя конкретность, присущую разработке понятию архетипа в трудах К.Г. Юнга [7].

Одним из продолжателей изучения социального пространства в отечественном музыкознании можно считать Д.К. Кирнарскую, впервые обозначившую сферу социального общения как одну из областей научного исследования в музыкальном произведении. Она ввела понятие «коммуникативный архетип», которое вбирает в себя «обобщённые конструкты, patterns, отражающие в звуке смыслы обобщения, его пространственные, мускульно-моторные и интонационные характеристики» [8, с. 79]. Исследовательница предложила типологию коммуникативных архетипов, отражающих четыре главных вида общения между людьми – архетипы «призыва», «просьбы», «игры» и «медитации».

Архетип «призыва» выражает «взаимодействие лидера и толпы, начальника и подчинённого, высшего и низшего». Архетип «просьбы» –

обращение низшего к высшему, когда первый взывает, просит и надеется, а его собеседник слушает и решает». Архетип «игры» показывает «третий тип социальной коммуникации – общение равных с равными, и оттого оно естественно и легко». Архетип «медитации» – это «общение с самим собой, со своей душой» [8, с. 78].

Введённое в научный обиход Д.К. Кирнарской понятие «коммуникативный архетип» подразумевает включение вполне конкретных моделей социального поведения, отражённых в художественно-изменённом виде в устойчивых интонациях. Их основой стал моторно-двигательный компонент, проявляющийся в коммуникативном архетипе «призыва» восходящими интонациями; в архетипе «просьбы» – нисходящими интонациями; «игры» – вращающимися интонациями; в архетипе «медитации» живописуется колебаниями, равномерными качаниями [8, с. 108-109].

Существенной чертой ясного распознавания коммуникативного архетипа в музыке является его музыкально-интонационная опознаваемость, выраженная при помощи одной ведущей или «генеральной интонации». Под «генеральной интонацией» в науке подразумевается «единая выразительно-смысловая музыкальная интонация, с самого начала устанавливающаяся пианистом или певцом... и оценивается как художественная законченность, совершенство исполнения (и произведения)» [6, с. 30]. В предложенном определении есть известная доля противоречий. Первое из них связано с «привязкой» генеральной интонации к исполнителю, второе противоречие обусловлено тем, что генерализация в естественных науках связана с обобщением частного и выявлением общего принципа. При этом приводится пример исполнения Третьей баллады Шопена И. Падеревским. Тонко найденный великолепным музыкантом исполнителем приём свободного арпеджиато аккордов создал эффект присутствия во всём произведении интонации балладного повествования. В таком контексте генеральная интонация выходит далеко за границы музыкального исполнения, становясь выразителем эстетической темы произведения, «вырываясь» по своему смысловому наполнению за границы музыкального искусства в сферы культурно-исторического, философско-эстетического обобщения.

В результате можно утверждать, что действие коммуникативного архетипа всеобъемлюще и влияет на текст, контекст и подтекст музыкального произведения. Таким образом посредством музыкальной интонации выражается определенная социальная модель отношений. Рассмотрим пример отражения социальных отношений «Я – Ты» в музыке при помощи интонационной работы в коммуникативной модели «приказ».

В музыке Возрождения (в частности, в рукописи Байе, где собраны песни менестрелей конца XV века, изданной в 1921 г. Т. Жеродем, см. подробно труд М.А. Сапонова [9]), мы наблюдаем, как смысл слов

передают интонации, приобретая, таким образом, вполне конкретную семантику. Так, в песне № 64 из рукописи Байе, где герой возмущён бросившей его девушкой, он выражает это словами поэтического текста «Никогда больше не буду её любить. ...Разве мало ей было моей любви? Сменю её, ей-Богу, заведу себе другую» [там же, с. 242]. Мелодические фразы песни обрисовывают тоническую квинту. Закономерно, что начало фразы связано с гармонической полнотой терцового тона, который заменяется в последующем развитии квинтовым тоном и от него, затем, следует нисходящее движение вниз к тонике – символу статики в этой песне. В каждой фразе постепенный нисходящий спуск повторяется, являясь своеобразным отражением возникшей позже риторической фигуры *katabasis*, подчёркивая пустоту и безысходность состояния юноши. Проникновение в мелодические фразы пунктирного ритма акцентирует внутренний драматизм сложившейся ситуации.

Интересен также пример песни № 3 из рукописи Байе «В герцогстве нормандском», которая по мысли М.А. Сапонова представляет «смесь уголовной хроники и жалобы на охватившие Нормандию трудные времена (бедствия периода столетней войны)». Поэтический текст обрисовывает общую ситуацию: «В герцогстве Нормандском свирепствуют грабежи, и до того уж они участились; хоть бы принёс Господь умиротворение, а то всем нет житья, хоть беги из собственного дома ...Что до меня, так я здесь больше не останусь, ведь никакой от них передышки, то и дело наведываются, грубо и жестко помогаютя всего, чего уж совсем не осталось, и нам же при этом тумачков надают, да ещё требуют приветствий: пожалуйста, мол добрые сеньоры, берите всё, что имеем» [там же, с. 245]. Основой музыкальных фраз становится чередование интервала квинты и кварты. Так диапазон трёх первых фраз – кварта, подчёркивающая агрессию внешнего мира «В герцогстве Нормандском свирепствуют грабежи ...» В следующих музыкальных фразах – обращение к Господу сделано в диапазоне сексты – несовершенном консонансе, обладающим свойствами интервала своего обращения – большой терции, то есть обертоновой полноты, согласно исследованиям М.Ш. Бонфельда [10, с. 36]. Так образ Высшей силы очеловечивается и выступает в роли понимающего и сочувствующего друга. Дальнейшее развитие вновь разворачивается в контексте нанизанных друг на друга и заполненных мелодическим движением кварт.

Близкий пример, подчёркивающий семантику восходящей кварты, как интервала – знака-сигнала призыва, представляет песня № 62 рукописи Байе, посвящённая битвам, потрясавшим Нормандию в то время «Поверьте, мне не до забав». Кварта, как интонация военного сигнала ограничивает диапазон каждой мелодической фразы, формируя, таким образом, интонационную формулу с закреплённым смыслом. В сочетании с квинтой она символизирует состояние



безысходности, толкающее на крайние действия или проявление агрессии, призыва к военным действиям.

Интересной трансформации подвергается интервал кварты при воссоздании коммуникативной модели «приказ» в романсе А. Даргомыжского на сл. В. Курочкина (по П.-Ж. Беранже) «Старый капрал». В припеве интонация военной силы и власти звучит в нисходящем направлении, как её былой символ «В ногу, ребята, раз-два», приобретая значение повелительного обращения, лишённого императивной окраски. В близком смысле выступает интервал кварты в нисходящем направлении песне «Вы злые, злые песни» из цикла «Любовь поэта» Р. Шумана, трансформируясь в отрицательную энергию упрёка.

Пространственная семантика восходящей кварты как символа силы и власти, имеет негативный оттенок (в контексте знака-сигнала призыва), что имманентно закрепляется и в последующих эпохах. Таков, например, романс И. Брамса «Отец мне приказал». Здесь важно отметить некоторое расхождение перевода названия романса. На немецком языке оно выглядит «*Hat gesagt-bleibt's nicht dabei*», дословно «Не оставайся таким», которое звучит как просьба-предупреждение. В отечественном переводе название романсу дала первая строка «*Mein Vater hat gesagt*», «Мой отец приказал», содержащую абсолютно ясную смысловую динамику скрытой власти и угрозы. Отсюда образ отца в романсе воплощён уверенно и решительно интонируемой ямбической квартой, олицетворяющей в предшествующей эволюции музыки военную силу, а в романсе И. Брамса – власть сильного. Соответственно, персонификация каждого героя романса осуществляется за счёт семантики интонаций, тогда как маркирование границ персонального пространства создается тонально-ладовыми средствами. Пространство главы семьи персонифицирует ямбическая восходящая кварта, а границы маркирует тональность *fis-moll*. Персональное пространство матушки в музыке романса показывается интонацией покачивающейся терции, а границы – красочностью субдоминантовой сферы, обрисовывающейся тональными сопоставлениями *h, G, e*. Образ возлюбленного персонифицирует мажорно-«оптимистичный» восходящий тонический квартсекстаккорд, а маркирует *Fis-dur*. Закономерно, что персональное пространство собеседника персонифицируется интонациями с архетипическим смысловым значением, а маркируется при помощи тонально-ладового контраста.

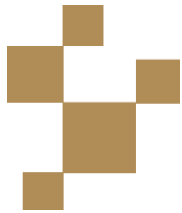
Особым образом проявляет себя коммуникативная модель «приказ» в смысловом значении угрозы в романсе Э. Грига «Бойся ты». Драматургия романса построена на интонационном контрасте, разворачивающемся в диалоге между главным героем и его собеседником. Для этого композитор обращается к архетипическим интонациям с закреплённым смыслом. К таковым мы относим риторические фигуры, а также интонации, которые несут в своём звучании закреплённый

пространственный смысл. Романс Э. Грига написан в философском ключе и повествует о выборе жизненного пути. Пространственные позиции, с которых ведётся описание автора и героя оказываются слиты в произведении, поскольку автор, по мысли Б. Успенского, принимает «на данный момент систему оценок, фразеологию» своего героя [11, с. 78]. В роли собеседника оказывается слушатель, к которому в определённые моменты непосредственно обращается герой произведения. Несмотря на то, что собеседник как бы выведен за композиционные рамки романса, он, как и главный герой, персонифицированы в нотном тексте. Главного героя, озвучивают две ведущие интонации – круговое движение, осуществляемое при помощи интервала терции, иллюстрирующее выбор пути из множества дорог, а также принципиальное повеление-предупреждение героя («Бойся ты!»), которое олицетворяет интонация нисходящей октавы. Она обладает здесь пространственной семантикой, передающей смысл прямого направления пути и, с другой стороны, императивного безапелляционного и решительного суждения. В то же время собеседнику в романсе Э. Грига соответствует риторическая фигура *rasus duriusculus* – нисходящий хроматический ход в узком диапазоне, выражающий в данном контексте смятение и неуверенность, олицетворяя слова («Бойся ты, выбирая свой путь!»)

В дальнейшем развитии романса контраст решительных нисходящих октавных ходов связан со словами («если ты слаб и безволен», «шаг роковой»). Соответственно такое соединение с вербальными фразами может быть связано со следующими ассоциативными смыслами присущими здесь интонации нисходящей октавы «прямой путь», «выбор», «слабость и безволие», «фатум». То есть, мы наблюдаем, как на протяжении романса меняется смысловое наполнение интонации нисходящей октавы – от выразителя решительных действий, к торжеству фатума, в которую она или «путь», олицетворяемый ею может обратиться, если человек перестанет бороться.

В итоге персональное пространство героя и собеседника оказывается персонифицировано только средствами интонационной драматургии. При этом интонации собеседника имеют закреплённый архетипический смысл риторической фигуры *rasus duriusculus*, звучащей при непосредственном обращении к собеседнику и его образ оказывается, в итоге, выписан достаточно статично. В то же время образ героя имеет значительное влияние и развитие в содержании романса. Он обладает разносторонней характеристикой, которая изменяет свое смысловое наполнение в процессе развития. К сожалению, изменение смысла октавной интонации происходит не музыкальными, а вербальными средствами.

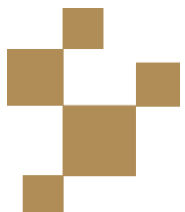
В целом, социальное пространство, формируемое через коммуникативные архетипы в музыкальном произведении, представляет собой некую обособленную идеально-символическую реальность



в образно-художественном мире произведения, которая взаимодействуя с ним, проявляет себя в виде смысловой надстройки над отражением реальной действительности в художественной форме.

Социальное пространство может быть представлено различными моделями взаимоотношений персонажей музыкального произведения, персонифицированных интонационными, тонально-ладовыми, фактурными и другими средствами музыкальной выразительности. Принципы повтора и контраста между комплексами тематических средств позволяют воссоздавать различные реальные модели социального взаимодействия в музыке. В то же время наши наблюдения показывают, что социальное пространство в музыкальном произведении фиксирует не только разнообразные коммуникативные модели, существующие в обществе, но позволяет увидеть и некоторые личностные характеристики авторов произведений.

Соответственно, проблемы исследования социального пространства в музыке расширяются. К ним относится не только обоснование понятийного аппарата исследования этого феномена и его моделей в музыке, но и систематизации уже существующих в музыке коммуникативных моделей; историко-теоретический анализ моделей социального пространства типичных для разных эпох и стилей; проведение сравнения потенциала разных музыкальных жанров в отражении моделей социального пространства и их художественных смыслов; а также проблема фиксации позиции композитора, ставящего в центр произведения воплощение различных форм социальной коммуникации.



ЛИТЕРАТУРА

1. Пигалёв А. И. Социальное пространство и культура: философские аспекты / А. И. Пигалёв // Мир психологии. – № 4 (72). – 2012. – С. 30-42.
2. Сайко Э. В. Пространства организации социальной эволюции в универсуме Бытия и Человек в пространственной организации Социума / Э. В. Сайко // Мир психологии. – № 4 (72). – 2012. – С. 3-17.
3. Пространство в структуре мира / В. К. Потемкин, А. Л. Симанов; Отв. ред. А. Т. Москаленко; АН СССР, Сиб. отд-ние. – Новосибирск: Наука: Сиб. отд-ние, 1990. – 174 с.
4. Уранос и Кронос. Хронотоп человеческого мира / Ред. И. Т. Касавин. – М.: РТ-Пресс, 2001. – 258 с.
5. Марусидзе Н. Ф., Сиротинский С. А. Социальное пространство как организованная по законам дифференциации символическая система / Н. Ф. Марусидзе, С. А. Сиротинский // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия «Философия». – 2013. – №3. – [Электронный ресурс]. – URL: http://vestnik.adygnet.ru/offline/files/2013.3/2656/marusidze2013_3.pdf (дата обращения 25.03.2023).
6. Холопова В. Н. Теория музыки: Уч. пособие / В. Н. Холопова. – СПб.: Лань, 2002. – 368 с.
7. Юнг К. Человек и его символы / К. Юнг. – М.: Timoty, 1996. – 422 с.
8. Кирнарская Д. К. Музыкальные способности / Д. К. Кирнарская. – М.: Таланты-XXI век, 2004. – 496 с.
9. Сапонов М.А. Менестрели : Кн. о музыке средневековой Европы / М. А. Сапонов. – М.: Классика-XXI, 2004. – 398 с.
10. Бонфельд М.Ш. Введение в музыкознание : Учеб. пособие для студентов вузов / М. Ш. Бонфельд. – М.: ВЛАДОС, 2001. – 219 с.
11. Успенский Б.А. Семиотика искусства. Поэтика композиции / Б.А. Успенский. – М.: Искусство, 1970. – 252 с.
12. Щербакова А.И. Многофакторный образовательный процесс в поликультурном российском пространстве: социально-философский анализ // Антропологическая дидактика и воспитание. 2021. Т. 4. № 3. С. 8-19.

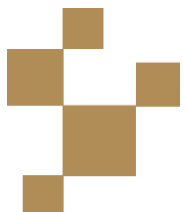
MOZGOT S.A.

Doctor of Art Criticism, Professor
Institute of Music, Theater and Choreography
Herzen State Pedagogical University of Russia, St. Petersburg.
e-mail: prostranstvo30@yandex.ru

**THE CONCEPT OF "SOCIAL SPACE" AND PROBLEMS OF ITS
RESEARCH IN MODERN RUSSIAN MUSIC KNOWLEDGE**

ANNOTATION. The article analyzes the leading approaches to the study of social space in the humanitarian fields of knowledge adjacent to musicology. Despite the fact that the reflection of various models of social interactions is a significant area of the musical content of works of various eras and styles, it has not yet received in-depth research. The purpose of the work is to determine the current state of domestic musical science in the development of the concept of "social space" and outline the range of problems associated with the object of study. The problems of interpretation of the concept of "social space" in modern science are considered, modern concepts of musical intonation are explored in an attempt to understand the possibilities of building various models of social interaction in music; the method of intonation analysis is being tested in the construction of a communicative model "order" from the Renaissance to the music of the 19th century. Research methods – phenomenological and hermeneutical approaches, the method of comparative typological analysis. The social space, formed through communicative archetypes in a piece of music, is a kind of isolated ideal-symbolic reality in the figurative and artistic world of the piece. The conclusions define a range of problems that need further research: from the substantiation of the conceptual apparatus of the study of social space in music to the role of the author in reflecting various models of social communication in a piece of music.

KEYWORDS: social space, concepts of musical intonation, communicative archetypes, forms of personification of the hero and interlocutor, spatial semantics, sign-signal of call, semantics of musical intonation.



Звонова Е.В.

кандидат педагогических наук, доцент,
ФГБОУ ВО «Российский государственный социальный
университет»

e-mail: zevreturn@yandex.ru

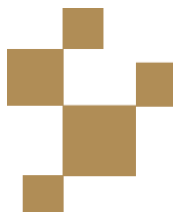


СИМВОЛЫ АРХИТЕКТУРЫ КАК СРЕДСТВО КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОГО АНАЛИЗА

Аннотация. Цель данного исследования – на примере одного из старинных европейских городов рассмотреть символы города как средство, помогающего понять быт и характер людей, населявших эту местность, раскрыть психологическое содержание исторических событий. В старинном городе Кведлинбург фактически сосуществовали два мира. Экономические связи и сотрудничество составили источник благосостояния монастыря и города. Однако, неравноправные отношения, отсутствие партнерского взаимопонимания приводили к историческому противостоянию и борьбе. Архитектурные произведения погружают нас в «поэтику бытия».

Ключевые слова: символ, архитектура, фахверковые здания, смысл, замок, Роланд, аббатство, историческая память.





Человек на протяжении всей своей жизни живет в окружении символов. Он их создает, использует в своей деятельности, с помощью символов передает культурное наследие потомкам. Символы отличаются от знаков тем, что постепенно они начинают жить самостоятельной жизнью, вплетаясь в новые контексты и «наращивая» новые смыслы.

В этом отношении символы архитектуры наиболее мобильные и, вместе с тем, уязвимые, поскольку архитектура из всех видов искусства имеет самую сложную судьбу. Новые века, несущие инновационные социальные практики и иные представления о комфорте, условиях жизни, приводят к активной перестройке старых архитектурных форм. Суть архитектуры как искусства состоит в том, что она, безусловно, в первую очередь является результатом организации жизни людей, поэтому, разрушая старые формы (конечно, в стремлении улучшить, развить, соответствовать времени) мы теряем «поэтику быта».

Старинные европейские города сохранили не просто архитектурные объекты, но целые пласты истории, наполненные живым дыханием людей.

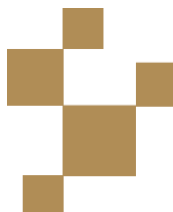
Один из таких интереснейших городов есть Кведлинбург (Quedlinburg) в Германии, не только множество символических памятников истории, но и сам город есть интереснейший памятник сосуществования и борьбы двух составляющих человеческого духа: смиренной покорности и мятежа.

Кведлинбург (нижненемецкий Queddelnburg, официальное название с 1994 года – город Всемирного наследия Кведлинбург) расположен в русле реки Бодде, в северной части гор Гарц, относится к земле Саксония-Анхальт. Первое упоминание о данном поселении (quae dicitur Quifilingaburg) появляется в документах короля Генриха I (Генрих Птицелов – Heinrich der Vogeler) от 22 апреля 922 года. Статус и права города Кведлинбург получил в 994 году. В период с X по XII века замок был королевской резиденцией (Королевский Пасхальный Пфальц), королевский двор посещал замок на Пасху [6].

К югу от города расположены горы Гарца, которые представляют весьма живописное зрелище изогнувшихся и частично отколовшихся пород времен мезозоя, прорезанные рекой Бодде в виде характерных гребней. Наиболее запоминающимся хребтом является Teufelsmauer (Чертова стена), название весьма примечательное, поскольку на протяжении почти 900 лет жизнь города определял женский монастырь.

В Кведлинбурге представлено сосуществование двух миров – это мир внушительного замка, построенного на Замковой горе (Шлосберг) и мир старого года.

Внушительность замку придает то, что он фактически «встроен» в гору, которая не позволяла замку расти вширь, но не мешала возводить надстройки. В 936 году в Палатинской капелле на Шлоссберге был похоронен Генрих I, еще ранее определившего Кведлинбург как место для своего захоронения. Его вдова королева Матильда почти тридцать лет



сама руководила монастырем, не вступив в сан игуменьи. В первые десятилетия после своего основания монастырю были переданы во владения город Зольтау (Soltau), капелла св. Михаила (Kapella St. Michael) (956 г.), в настоящее время представляющая пещеру и руины в глубоком лесу.

С 966 года настоятельницей монастыря стала дочь Оттона I, Матильда. Через два года, 14 марта 968 года, ее бабушка, первая руководительница монастыря, умерла и была похоронена рядом с мужем. Ее могила и каменный саркофаг сохранились, а могила Генриха I пуста.

Монастырь стремительно богател: Оттон I подарил 48 городов и поселений (Duderstadt (974 г.), Potsdam (993 г.) и Gera (999 г.), Оттон II подарил одиннадцать, как и одиннадцать были подарены при Оттоне III, а при более поздних правителях еще 150 городов и поселений, источников дохода.

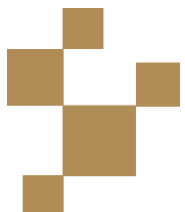
С 994 года аббатство получает возможность заниматься торговлей, чеканить монеты, а также получает таможенные права [5].

Аббатство развивается как центр экономической активности, но если вы войдете сейчас в сохранившиеся и восстановленные внутренние помещения монастыря, вы увидите другой мир. Дело в том, что монастырь в Кведлинбурге имел довольно высокий статус и принимал на послушание или на «доживание» девушек и женщин из благородных семейств. Они приезжали сюда с разбитым сердцем и сожалениями о неудавшейся судьбе, обустроивали себе покои, создавая быт утонченной затворницы. Многие все свое время посвящали литературному творчеству, поэтому архив аббатства составлял довольно интересное собрание бесценных исторических документов (например, фрагменты древнейшей из известных иллюстрированных библейских рукописей Quedlinburger Itala V века), и писем, воспоминаний, произведений «женской» поэзии и прозы. С 1539 году, следуя тенденциям реформации, монастырь был преобразован в евангелический свободный светский монастырь, который закрылся только в 1802 году.

Аббатисами монастыря были представители знатных семей и правящих домов.

Одна из них, графиня Мария Аврора фон Кёнигсмарк (Marie Aurora Gräfin von Königsmarck), по мнению Вольтера «самая знаменитая женщина двух столетий», занимавшая с 1698 года пост коадьютора и через два года ставшая аббатисой, была любовницей Августа Сильного¹ и матерью знаменитого маршала Морица Саксонского.

¹ Август, курфюрст Саксонский, большой приятель, или, скорее, дебитор Петра I, сосватал сыну Петра, царевичу Алексею, Шарлотту (Charlotte Christine Sophie von Braunschweig-Wolfenbüttel), потомка древнего рода Вельфов; а банкиры всего мира должны признать Августа своим покровителем, поскольку он придумал НДС [1].



Внутренние помещения монастыря представляют разные зоны – аскетические монашеские кельи и изящно, но в сдержанной манере, убранные покои.

Монахини из простолюдинок обучались грамоте и искусству иллюстрации. Монастырь получал заказы на копирование ценных книг и создание миниатюр.

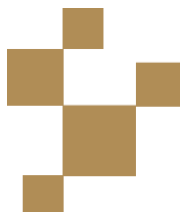
Дух отшельнической, не состоявшейся жизни, кажется, царит в стенах монастыря и в настоящее время. Небольшой сад, место для редких растений, маленький внутренний двор привлекают огромное число туристов. Странно, но грустные истории о любви привнесли в современный облик монастыря много романтики, поэтому вечером, когда уже закрыты внутренние помещения Пфальца и монастырские покои, большое количество людей, в основном молодых, собираются в монастырском дворе: кто тихо перебирает струны гитары, кто читает стихи, кто мечтает, а когда делает романтическое предложение руки и сердца.

Монастыри, которые располагались в городе (премонстратский монастырь св. Виперти (das Prämonstratenserkloster St. Wiperti), бенедиктинский монастырь св. Марии, францисканский и августинский монастыри) были разрушены во время Крестьянской войны.

У подножия монастыря расположился город, где кипела жизнь. Символы города представляют нескончаемую борьбу за экономическую и политическую независимость. На рыночной площади расположилась красивая, в «гарцовском» стиле (крыша покрыта темным сланцем) ратуша периода Ренессанса. Рядом стоит статуя Роланда, символ вольного города. Вольным город считался в том случае, если имел право самостоятельно вести экономическую деятельность и отправлять правосудие [8].

Несмотря на то, что развитие аббатства, заключаемые им торговые и иные сделки, политические и экономические союзы приносили в город работу, горожане тяготились властью аббатисы и неоднократно пытались свергнуть ее власть. Первый Роланд появился в городе в 1336 году, когда город получил свободу, сформировал силы и средства обороны и организовал множество городских профессиональных союзов. В 1426 году горожане вступили в Ганзу – объединение свободных торговых городов. К этому времени население Кведлинбурга составляло почти пять тысяч человек [5].

Однако, когда горожане в 1477 году попытались изгнать аббатису Хедвигу фон Саксен из города, посланные войска герцогов Эрнста и Альбрехта Веттинских, родственников аббатисы, покорили вольный город, в ходе защиты города 80 кведлинбуржцев пали. Роланд, символ экономической свободы и знак городской независимости, был свергнут и разгромлен. В 1569 году городской совет приказал восстановить статую Роланда во дворе городской ратуши [9], а в 1869 году фрагменты статуи



Роланда были установлены перед ратушей. В 2013 году Роланда был реставрирован.

Город всегда отличался любовью к свободе и справедливости. В музее аббатства сохранился мини-дом, который горожане построили для своего вороватого мэра. Мэр был заточен в мини-дом посреди города и каждый гражданин мог подойти, открыть окно, сказать, бросить что-то или пристыдить. Воспитательное воздействие «мини-тюрьмы» были настолько действенны, что город решил ее оставить и хранить в назидание следующим главам города.

С приходом к власти национал-социалистов Кведлинбург ждала незавидная судьба, т.к. идеологи нацизма узрели некое символическое значение в соотношении двух дат – 936-1936 –, как воплощение идеи тысячелетия сильного государства [4], забыв, что отсчет со дня смерти даже такого великого короля, как Генрих I, в целом плохая идея.

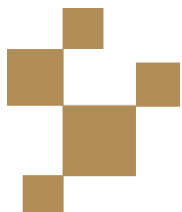
Генрих Гиммлер создал культ вокруг короля Генриха I, отправил целый библиотечно-исторический десант в библиотеку аббатства (где изучались все документы, включая все письма, записки и литературные творения многочисленных жительниц монастыря), а также приказал провести археологические раскопки в крипте замковой церкви Святого Серватия (die Kirche St. Servatii), 1129 год постройки. Он громко заявил, что нашел останки великого короля, однако, после войны была вскрыта подделка [4].

О том черном времени в истории Германии напоминают три Stolpersteine («камни преткновения»), это проект исторической памяти художника из Кельна Гюнтера Демнига (Gunter Demnig). Камни представляют собой латунные кирпичики 10 на 10 см., которые встраивают в мостовую около домов, где жили жертвы нацизма. Перед Haus Steinweg 81 есть камень с именами Берты и Бруно Зоммерфельд, которые жили здесь и погибли в лагере смерти Аушвице в 1943 году. Герой Первой мировой войны, лавочник Зоммерфельд повесил свои Железные кресты на разбитую во время погрома витрину и выставил объявление: «Бесспорная благодарность отечества».

Символом вольнолюбивого города Кведлинбург являются фахверковые дома, которые сохранились в городе в большом количестве. Старый город с мощеными, извилистыми улочками и небольшими площадями представляет более 2159 фахверковых, в основном возведенных после разрушительной Тридцатилетней войны [7].

Фахверковые дома строят в Европе с незапамятных времен, их легко узнать по видимому деревянному каркасу, если дом не покрыт штукатуркой.

Фахверковый дом возводится из деревянного каркаса и наполнителей, которые заполняют пустое пространство между деревянными балками. В историческом фахверковом доме для каркаса использовалась только дубовая или еловая древесина, которую обрабатывали топором. Концы балок, пороги пола и диагонально



прикрепленные деревянные доски под потолочными балками строители часто искусно вырезали и раскрашивали. В традиционном доме Шварцвальда свободное пространство между балками заполняется деревянными досками. Кирпичная кладка преобладает в Нижней Германии. В фахверковом доме, построенном в алеманском или центральногерманском стиле, панели между балками заполняются глиной, глина покрывается известковой штукатуркой различных цветов [2].

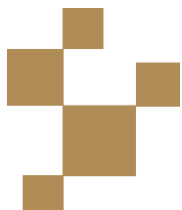
На доме часто указывается год возведения здания [3]. Фахверковые дома весьма популярны, поскольку старые дома, имеющие историческую ценность, не облагаются налогом на имущество. Современные компании возводят фахверковые дома, четко представляя своих клиентов, романтиков в душе.

Исторические фахверковые здания очень живописны, каждый дом имеет неповторимый облик. В городе есть много очень интересных исторических вывесок и, наверное, самое известное изображение «пьяного ворона», с которым связаны местные легенды, при всем различном толковании все варианты легенд завершаются одинаково – ворон, систематически получая от людей благодарность в виде бокала вина, в конце концов, спивается.

Во времена ГДР местные власти хотели провести реконструкцию и восстановление старых зданий, но не хватило денег, благодаря чему историческое наследие сохранилось.

17 декабря 1994 года по запросу Германии старый город Кведлинбург и комплекс Кенигсхоф были включены в список объектов всемирного наследия ЮНЕСКО в ознаменование тысячелетней годовщины предоставления рыночных, монетных и таможенных прав в качестве объекта, отвечающего требованиям критерия IV, «выдающийся образец типа здания или архитектурного ансамбля или ландшафта, представляющий значимые периоды в истории человечества» [10].

В Кведлинбурге вы можете встретиться с символами разных мироощущений – мир истории, покрытой густым слоем мистики, трогательный мир несостоявшейся жизни и совсем рядом пульсирующий, деловой, свободолюбивый мир вольного города.



ЛИТЕРАТУРА

1. Fritsch J. H. Geschichte des vormaligen Reichsstifts und der Stadt Quedlinburg. Quedlinburg: Basse, 1828. – 386 p.
2. Gerner M. Fachwerk. Entwicklung, Gefüge, Instandsetzung Stuttgart Verlag: Deutsche Verlags-Anstalt DVA, 1998. – 144 p.
3. Großmann U. G. Fachwerk in Deutschland – Zierformen seit dem Mittelalter. Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2006. – 144 p.
4. Herbert U. Geschichte Deutschlands im 20. Jahrhundert. München. Herausgeber: C.H.Beck, 2018. – 1451 p.
5. Lorenz, Hermann und Selmar Kleemann. Quedlinburgische Geschichte zur Tausendjahrfeier der Stadt Quedlinburg vom Magistrate der Stadt der Bürgerschaft gewidmet. Band 1: Werdegang von Stift und Stadt Quedlinburg. Quedlinburg: Schwanecke, 1922. – 398 p.
6. Lorenz, Hermann und Selmar Kleemann. Quedlinburgische Geschichte zur Tausendjahrfeier der Stadt Quedlinburg vom Magistrate der Stadt der Bürgerschaft gewidmet. Band 2. Kulturgeschichtliche Bilder aus Quedlinburgs Vergangenheit. Quedlinburg: Schwanecke, 1922. – 390 p.
7. Manz K. Quedlinburg: Auswirkungen des Status als UNESCO-Weltkulturerbe auf die Stadtentwicklung // Europa Regional. – 1994. – № 7. – P. 14-22.
8. Quandt S. Review of Die mittelalterliche Stadt und die Hanse in den Schulgeschichtsbüchern der letzten hundert Jahre 1870-1970 // Zeitschrift Für Historische Forschung. – 1979. – № 6(2). – P. 224–226.
9. Wozniak T. Quedlinburg, in: Residenzstädte im Alten Reich (1300–1800) // Ein Handbuch. Abt. I: Analytisches Verzeichnis der Residenzstädte, Teil 1: Nordosten, hrsg. von Harm von Seggern. Ostfildern: Jan Thorbecke Verlag. – 2018, – P. 448–453.
10. World Heritage Convention. [Электронный ресурс]. – URL: <https://web.archive.org/web/20110602054940/http://whc.unesco.org/en/list/535/>

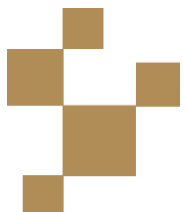
ZVONOVA E.V.

Candidate of pedagogical sciences, Associate Professor
Russian State Social University
e-mail: zevreturn@yandex.ru

**SYMBOLS OF ARCHITECTURE
AS A MEANS OF CULTURAL AND HISTORICAL ANALYSIS**

ANNOTATION. The purpose of this study is to consider the symbols of the city on the example of one of the ancient European cities as a means of helping to understand the life and character of the people who inhabited this area, to reveal the psychological content of historical events. In the ancient city of Quedlinburg, two worlds actually coexisted. Economic ties and cooperation were the source of the well-being of the monastery and the city. However, unequal relations, lack of partnership understanding led to historical confrontation and struggle. Architectural works immerse us in the "poetics of being".

KEYWORDS: symbol, architecture, half-timbered buildings, meaning, castle, Roland, abbey, historical memory.



ЩЕРБАКОВА А.И.

доктор культурологии, доктор педагогических наук,
профессор, ректор ГБОУ ВО «Московский государственный
институт музыки им. А.Г. Шнитке»
e-mail: anna.68@list.ru



БАРОККО В ТВОРЧЕСТВЕ Г. ПЕРСЕЛЛА И ЕГО СОВРЕМЕННОКОВ

Аннотация. В статье выявляются художественные особенности эпохи барокко сквозь призму творчества крупнейшего представителя раннего английского барокко Генри Перселла. Отмечается, что музыкальный стиль композитора синтезирует собой национальные традиции культуры Ренессанса и новейшие достижения общеевропейской музыкальной культуры второй половины XVII века. Диалектика новаторства и консерватизма характерна для музыки Ф. Каччини, Дж. Фрескобальди, К. Монтеверди. Равновесие в антитезе старого и нового наблюдается также в музыке одного из крупнейших представителей немецкого барокко Г. Шютца. Творчество Г. Перселла и его современников воплотило идею преемственности, универсального диалога, открыло путь в музыкальное искусство XVIII века.

Ключевые слова: европейская музыкальная культура XVII века, эстетика барокко, антитеза старого и нового, ценностное осмысление эпохи.





XVII веке европейское искусство переживает кризис ренессансного мироощущения, бурю революционных катаклизмов, и острую необходимость ценностного осмысления всего происшедшего.

Ощущение ломки, по-разному воспринимаемое, так или иначе, проявляется, в частности, в искусстве английского барокко. «Экзальтированность и всеразрушающий скепсис» – основные черты «метафизической школы» возглавляемой Дж. Доном, поэтом, выразителем умонастроений барочной Англии. Эмоциональная насыщенность сочетается с религиозным пафосом, потребность в новом – с желанием любой ценой удержать старое, эмоциональные взрывы – с философскими размышлениями.

Т. Кэмптон, современник и восторженный почитатель В. Шекспира, поэт и музыкант, тяготеет к вечным ценностям музыкального искусства. Поиск устойчивости в антитетичной напряженности барочного мира по-разному выражается в мире искусства. У Т. Кэмптона – это устремленность к вечному началу, поскольку:



«Блеск и красу земную воспевать –
 Как на волнах писать, ваять из льда.
 Лишь в Боге – истинная благодать,
 Свет, что у нас разлит всегда:
 Лучи, которые от звезд зажглись,
 Жар, возносящий над Землею ввысь»
 (пер. Г. Кружкова [2, с. 59]).



А для Дж. Донна характерны резкие переходы от «высокого» к «низкому», ему и в поэзии, и в музыке интересны контрасты, его привлекают сложные чувства и многоплановые характеры, столкновения, противоречия, борьба чувств. Анализируя художественные особенности барокко, Ю. Виппер приходит к выводу, что «ярко выраженный драматизм жизненного восприятия и обостренное внимание к трагическим мотивам характерны в эту эпоху... например, для музыки (не случайно именно в XVII столетии возникает и получает развитие такой музыкально-драматический жанр, призванный сыграть очень важную роль в художественной культуре нового времени, как опера). В живописи воплощение трагического начала своей кульминации достигает у Рембрандта» [2, с. 9].

Новое время рождает новое личностное осознание места человека в этом времени, выражением чего и является искусство барокко. Личностная нерасчлененность человека Ренессанса, где личное и общественное существуют в гармоническом единении, сменяется столкновением, борьбой, антагонизмом человека и мира. Для английского барокко, как и для других европейских стран, «характерно, с одной стороны, обостренное ощущение

противоречивости мира, а с другой – стремление воспроизводить жизненные явления в их динамике текучести, переходах...» [2, с. 10]. Новое ценностное осмысление бытия рождает новые темы, доминантой которых является осознание неустойчивости, непостоянства, мимолетности счастья, более того, в барочной поэзии вновь появляются почти античные представления о всесии рока, случая, судьбы, еще один пример диалога, постоянно возникающего в искусстве.

Это мироощущение рождает и повышенную экспрессивность, и эмоциональность, порой тяготеющую к патетике, и преобладание трагической темы, отмечаемое и у К. Монтеверди, и у Г. Перселла, и в самой эстетике барокко, которую М. Ливанова называет «трагическим гуманизмом». Темы, разрабатываемые в поэзии Дж. Донном, в музыке перекликаются с кругом образов Г. Перселла. Для обоих характерно трагическое мироощущение: «Муки и противоречия любви; страдание, причиняемое разлукой; смерть и ее философский смысл; превосходство осени и неосознанного слепого бурления жизненных сил (решение, прямо противоположное ренессансной традиции)» [2, с. 17]. И для обоих было характерно присутствие жанрового, народного начала. Многие мелодии Г. Перселла как и хлесткие сатиры Дж. Дона входили в быт, становясь достоянием народа.



Новые темы рождают новую интонацию:
«Весны и лета чище и блаженней
Представший предо мною лик осенний.
Как юность силою берет любовь,
так зрелость – словом: ей не прекословь!»
(Дж. Донн «Осенняя элегия», пер. А. Сергеева
[2, с. 67].



Новое восприятие своего Я как «малого мира», в котором переплелся «клубок стихий и духа» соседствует с героическим пафосом, с высоким душевным подъемом, яркие сатиры, обличающие пороки общества, отражают эволюцию взглядов барочной эпохи. Провозглашаемая Дж. Донном эстетическая программа «метафизической поэзии», декларирующая «напряжение чувства под знаком разума, устремленного в безграничность и чающего откровения» [2, с. 785], перекликается с принципами, которые Г. Перселл неоднократно высказывал в авторских предисловиях к своим сочинениям.

Особое выражение трагическая тема обретает в творчестве Г. Перселла, музыканта, «не знавшего себе равных в Англии, одновременно глубоко почвенного и оригинального» [4, с. 427]. Именно в переломно-переходную эпоху барокко музыкальное искусство Англии в лице Г. Перселла достигает своей кульминационной точки. Почти уничтоженное в результате пуританского движения, вновь

возрожденное во время реставрации Стюартов (1660), оно пытается вернуть себе тот уровень, который был характерен для творчества Дж. Данстейбла, для английской верджинальной школы. Профессиональные основы, заложенные многовековой средневековой традицией, поколебленные ходом исторического развития, в новых условиях претерпевали преобразования, чтобы в творчестве одного из самых великих композиторов эпохи барокко обрести новое качество. «Перселл едва ли не самая различимая индивидуальность своего времени. Он очень широко использует мелодические, жанрово-ритмические особенности, формообразующие приемы английского народного искусства и естественно, органично соединяет с ними индивидуальные черты мелодического мышления, самобытность ритмического развития из народных основ, свое понимание ариозных и хоровых, сюитно-сонатных или импровизационно-полифонических форм» [4, с. 433].

Система музыкальных ценностей Г. Перселла, сформулированная им не только в авторских предисловиях к ряду сочинений, но и в теоретической работе «Введение в искусство музыки», включает представления о:

- необходимости союза поэзии и музыки;
- единстве эмоционального и интеллектуального начала, неразрывной связи разума и красоты;
- необходимости нового слова, соответствующего «веку нынешнему»;
- потребности знать генетические истоки английской музыкальной культуры, в частности, в Двенадцатом издании «Введения в искусство музыки» (1694) Г. Перселлом значительно расширен раздел о контрапункте, а также проведено серьезное исследование граунда как национальной английской формы оstinatного изложения;
- необходимости изучения новейших достижений европейского музыкального искусства;
- вопросах сложения новых прогрессивных музыкальных форм;
- проблемах сложения нового музыкального стиля.

Масштаб личности Г. Перселла позволил ему с необычайной глубиной и прозорливостью осмыслить всю сложность процессов, происходящих в музыкальном искусстве Англии XVII века, и воплотить результаты личностно-ценностного постижения эпохи в своем творчестве. А уровень этого постижения таков, что «вряд ли хоть один композитор в Англии до Генделя достиг столь индивидуального выражения трагического начала или столь одухотворенного воплощения лирических чувств» [4, с. 433]. Это мнение Т. Ливановой поддерживает В. Конен, считающая, что художественный кругозор Г. Перселла, «отличался такой широтой, какой не знал ни один современный ему композитор на континенте» [3, с. 162]. Именно поэтому национальный стиль Г. Перселла,

сформировавшийся в короткое время, отпущенное ему (1659 – 1695) судьбой, представляет собой синтез старинных национальных традиций, принадлежащих культуре Ренессанса, и новейших достижений общеевропейской музыкальной культуры второй половины XVII века: это и оперное искусство итальянцев и французов, и новое камерно-инструментальное искусство. Дух шекспировского гения оплодотворяет музыкально-театральную деятельность Г. Перселла. Гений «человека из Стрэтфорда», как и гений «музыканта из Лондона», невозможно разять на составляющие, поскольку «великое творчество, конечно, остается тайной, как неисчерпаемая глубина», для которой характерен «невероятный масштаб сознания» [6, с. 9].

Именно «невероятный масштаб сознания», глубина личностного постижения окружающего мира определяют тот неповторимый ракурс, которым отличается видение великих музыкальных гениев, среди которых фигура Г. Перселла, стоящая на историческом перекрестке, зримо видна восхищенному взору XX века. Явление гения «в масштабах истории, это, конечно, момент, мгновение, уникальное, чудное, сочетающее в себе, как редкий миг удачи, очень многое: накапливаются силы нации, культивируется почва, концентрируется духовная энергия...» [6, с. 20]. Так пишет Д. Урнов, анализируя творчество В. Шекспира, однако эти слова можно отнести в равной степени к самому феномену гениальности. И очень точно определяет Д. Урнов то «барочное» ощущение времени, которое свойственно как великому английскому драматургу, так и великому английскому музыканту. Ощущение эпохи как у В. Шекспира, так и у Г. Перселла, «это много времен, сменяющих друг друга, в преемственности и противоборстве. Век может быть “вывихнутым”, разорванным, один и тот же век совмещает в себе несколько веков... И есть время главное, наступающее, одни мудро чувствуют это время и способствуют его торжеству, другие ему сопротивляются слепо или сознательно, третьи ловко им пользуются» [6, с. 21].

Круг образов Г. Перселла – это выражение драматического восприятия «разорванного века», мятущегося между ценностями утраченного прошлого и новыми, требующими осмысления. Отсюда такая концентрация музыкальной образности, усиление контрастов в пределах цикла, формирование нового индивидуально-окрашенного тематизма, создание единства внутренней интонационной сферы. *Basso ostinato* – столь излюбленный в Англии прием формообразования, служит Г. Перселлу для скрепления единства целого. Для Г. Перселла, как и для К. Монтеверди, поэтическое слово есть неразрывный компонент музыкального образа, способствующий созданию трагических вершин музыкальной выразительности. Таковы и знаменитая ария Дидоны из оперы «Дидона и Эней», и «Жалоба», из «Королевы фей», и монолог Энея из второго акта оперы. Личностно-ценностное постижение бытия проявляется с особой силой в сосредоточенной глубине медленных

частей перселловских трио-сонат, контрастирующих с кругом жанровых образов перселловской музыки. Среди них героические и идиллические, лирические и шуточные, свойственные английской сказочной традиции, фантастические картины, столь любимые шекспировским театром («Буря», «Сон в летнюю ночь»).

Особое чувство предназначенности, необходимости не только личностного постижения жизни, но и передачи этого знания пронизывает творчество и великого английского драматурга, и великого английского композитора. Как завещание от одного другому воспринимаются строки В. Шекспира:



«Пусть тот, кто жизни и земле не мил, –
Безликий, грубый, – гибнет невозвратно.
А ты дары такие получил,
что возратить их можешь многократно.
Ты вырезан искусно, как печать,
Чтобы векам свой отпечаток передать».
(пер. С. Маршака [7, с. 651].



И В. Шекспиру, и Г. Перселлу удалось передать векам «свой отпечаток», английская культура тесно связывает английское барокко с «эпохой Шекспира» и «эпохой Перселла». Тем более удивительным представляется феномен «одинокости» Г. Перселла, сохранившего, развившего и синтезировавшего почти полностью утраченные вследствие исторических причин музыкальные достижения Англии, перебросившего «мост через укоренившиеся чужеземные традиции к художественным принципам ведущего английского оперного композитора наших дней Бенджамина Бриттена» [3, с. 166].

Если бы задаться целью сбора доказательств нелинейного характера прогресса в искусстве, неравномерности в формировании витков спирали, определяющих его ход, то фигура Г. Перселла, венчающая английское музыкальное барокко и в значительной степени определившая значимость английской музыки в европейской музыкальной культуре XVII века, запечатлевшая систему ценностей своего времени и востребованная только через три столетия, могла бы служить одним из самых наглядных примеров. Антиномии художественного пространства барокко М. Лобанова разделяет на три зоны, две из которых определяют как «экстремистские» и одну – как «умеренную». К «экстремистской зоне» относятся «консерваторы» и «новаторы» барокко, к «умеренной» – ряд художников, поэтов, музыкантов, стремящихся к синтезу «старого и нового» искусства, к сохранению и приумножению ценностей, к совершенствованию уже существующего через единение традиции и новации. Принципиальная разница усматривается в прогнозах будущего искусства: для «консерваторов» – оно в незыблемости и неизменности

прошлого, то есть в такой интерпретации будущее адекватно прошлому, что противоречит всем законам бытия. Для «новаторов» будущее – это развитие настоящего, прошлое полностью отрицается, но если новация есть цель, то практически отрицается и настоящее, так как оно неизбежно становится прошлым. Таким образом, если «консерваторы» отрицают созидание нового, то и «новаторы», ориентируясь на новацию как цель, также лишены возможности созидания. Это противоречие обуславливает необходимость поиска устойчивого фундамента для созидания, которым и становится «реконструированная древность» как опора для нового искусства. Отсюда и парадокс «новаторства», в котором «новое» выступает как форма реконструкции «старого».

В «эстетике чудесного», разработанной Дж. Марино, подчеркивается необходимость «вовремя и к месту разрушить границы, установленные существующими правилами и творить сообразно с распространенными обычаями и вкусами своего века» [цит. по: 5, с. 39], а в музыке Ф. Каччини, Дж. Фрескобальди, К. Монтеверди, Г. Перселла требуется отход от школьных правил.

Поиском равновесия в антитезе старого и нового характеризуется деятельность одного из крупнейших представителей немецкого барокко, реформатора и основоположника немецкого искусства Нового времени Г. Шютца. Протестантский хорал, многохорная венецианская полифония, позднеренессансский мадригал – ценности прошлого, ставшие фундаментом композиторского творчества Г. Шютца.

Однако нельзя не упомянуть и о поистине ренессансном масштабе личности: о владении классическими и современными ему европейскими языками, знании законов риторики и владении искусством красноречия, литературном даровании, проявившемся как в эпистолярном наследии, так и в переводах для своих сочинений, а кроме того и в собственных поэтических опытах на немецком, латинском, итальянском языках.

Немецкая поэзия барочного времени отличалась, по сравнению с итальянской и английской, своими особенностями, трагические и иррационалистические черты были чрезвычайно характерны для нее. «В ней отразилась и трагедия, переживаемая народом (тридцатилетняя война – прим. А.Щ), и его мечты о мире и единстве, и непреклонное желание сохранить от уничтожения этические ценности, и неугасимый порыв к красоте» [2, с. 18]. В немецкой поэзии с особой силой проявляется антиномия жизни и смерти, столкновение этих начал, осознание неизбежности трагического удела и неистребимая жажда жизни, неистовая вера, мечта о бессмертии духа в царствии небесном, противопоставляемая тяготам жизни земной, и в то же время огромная привязанность к этой земной сущности бытия.

Национальные немецкие традиции сочетаются в музыкальном творчестве Г. Шютца с опытом, приобретенным в Италии, где он обучался

у Дж. Габриели и ознакомился с сочинениями К. Монтеверди. Композитор, капельмейстер, органист и педагог Г. Шютц оставил в своем наследии не только выдающиеся музыкальные сочинения, но и учение о композиции, отразившее новую систему ценностей переломно-переходной эпохи. Записанное учеником Г. Шютца К. Бернхардом, оно превратилось, по выражению И.Г. Вальтера, в «немецкий манускрипт о композиции». Выдающийся музыкант высказал в трактатах свое педагогическое кредо: о композиторском образовании, о тонкостях композиторского мастерства, об искусстве и манере пения.

Будучи активным приверженцем нового стиля (как и К. Монтеверди) Г. Шютц настаивает на необходимости фундаментального образования для будущих композиторов. «Inventio» барокко, не опирающиеся на знание законов контрапункта, могут привести, по мнению Г. Шютца, к подготовке дилетантов. Признавая и *stilus recitativus*, и «концертирующий стиль», опирающийся на *basso continuo*, Г. Шютц постоянно подчеркивал, что все выдающиеся мастера *stile nuovo* прошли один и тот же путь от *stiles antiquus* – к *stilus modernus*.

Для Г. Шютца композитор – это мастер, владеющий законами, правилами, приемами, позволяющими создавать музыкальные формы. Чтобы создавать «новое» сочинение, следует владеть всеми стилями. Музыка и слово должны жить в гармонии, чтобы нести ярко и выразительно музыкальный смысл. Для этого необходимо как можно естественнее передавать человеческую речь: «радостное нужно изобразить радостным, печальное печальным, быстрое быстрым, медленное медленным» [1, с. 85]. Стремление к предельной выразительности музыкального слова, близкого к речи сквозит в требованиях: «То, что в обычной речи восходит, следует изображать как восходящее, а что направляется вниз – как нисходящее» [1, с. 85].

Выразительно музыкальное слово, «мадригальный стиль, в широком смысле этого понятия, оказался мостом, соединившим старинную немецкую традицию с достижениями музыкального Ренессанса, и крупнейший немецкий мадригалист Г. Шютц по праву считается отцом новой немецкой музыки» [1, с. 216]. Так считает Ю. Холопов, определяя роль Г. Шютца в немецкой музыке аналогичной роли К. Монтеверди – в итальянской. Можно добавить, что и такова же роль Г. Перселла в английской музыкальной культуре.

Каждый из них воспринимал себя как новатора, каждый стремился сохранить национальные традиции в синтезе с общеевропейскими, объединить «старое» и «новое» слово в музыкальной панораме своей эпохи, высказать свои эстетические взгляды в серьезных теоретических работах. Каждый из них считал, что «исключения ко всякому правилу» (Дж. Каччини) возможны только когда музыкант знает эти правила. Опередив свое время, они сумели найти равновесие в антитезе единой системы норм «*res fakta*» и «*licentiae*» – вольностей, выявив меру свободы

и порядка в создании сочинений, отражающих духовные искания своей эпохи. Каждый из них находит свой музыкальный язык в «многоязычии» барокко, свою интонацию, свой «перевод слова в музыку». А каким был этот «перевод», по мнению М. Лобановой, «приходилось решать каждый раз заново, и от этого решения зависела не только стилистическая ориентация, но и осмысление статуса музыканта, его видение прошлого, настоящего, будущего музыки, их корреляция» [1, с. 229]. И это, несомненно, справедливо, поскольку музыка есть процесс непрерывного движения и обновления.

Все трое теоретически и практически воплощали идею преемственности, идею диалога «старого» и «нового», «своего» и «чужого», три века назад ступив на путь поиска «диалогической истины» (М. Бахтин), на путь универсального диалога. Это огромный переворот в ценностном осмыслении музыкального искусства, продолженный и закреплённый музыкантами XVIII века.



ЛИТЕРАТУРА



1. Генрих Шютц [К четырехсотлетию со дня рождения]. Сборник статей / Сост. Дубравская Т. Н. – М.: Музыка, 1985. – 304 с.
2. Европейская поэзия XVII века / сост. И. Бочкаревой и др. – М.: Художественная литература, 1977. – 926 с.
3. Конен В. Д. Очерки по истории зарубежной музыки. – М.: Музыка, 1997. – 639 с.
4. Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года. В 2 т. Т. 1: По XVIII век. – М.: Музыка, 1982. – 694 с.
5. Лобанова М. Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. – М.: Музыка, 1994. – 317 с.
6. Шекспир В. Комедии. Хроники. Трагедии. В 2 т. – Т. 1. – М. РИПОЛ, 1994. – 781 с.
7. Шекспир В. Комедии. Хроники. Трагедии. В 2 т. – Т.2. – М: РИПОЛ, 1994. – 743 с.
8. Щербакова А. И. Музыка как объект научного исследования // Вестник МГИМ имени А. Г. Шнитке. - 2021. - № 1 (13). - С. 7-13.

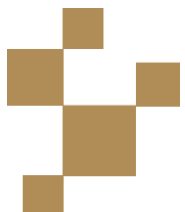
SHCHERBAKOVA A.I.

Doctor of Pedagogical Sciences,
Doctor of Cultural Studies,
Professor, Rector
Moscow A. Schnittke State Music Institute.
e-mail: anna.68@list.ru

**BAROQUE IN THE WORKS OF G. PURCELL
AND HIS CONTEMPORARIES**

ANNOTATION. The article reveals the artistic features of the Baroque era through the prism of the work of the largest representative of the early English Baroque, Henry Purcell. It is noted that the composer's musical style synthesizes the national traditions of Renaissance culture and the latest achievements of the pan-European musical culture of the second half of the XVII century. The dialectic of innovation and conservatism is characteristic of the music of F. Caccini, J. Frescobaldi, C. Monteverdi. The balance in the antithesis of the old and the new is also observed in the music of one of the largest representatives of the German Baroque, G. Schutz. The work of G. Purcell and his contemporaries embodied the idea of continuity, universal dialogue, opened the way to the musical art of the XVIII century.

KEYWORDS: European musical culture of the XVII century, Baroque aesthetics, the antithesis of the old and the new, value comprehension of the epoch.




МАТЮНИНА Д.С.

кандидат искусствоведения, доцент департамента
изобразительного, декоративного искусств и дизайна

Института культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

e-mail: matdarya@yandex.ru



**«АДОНИС» «МИРА ИСКУССТВА»:
ПОРТРЕТ ДМИТРИЯ ФИЛОСΟΦОВА
РАБОТЫ ЛЬВА БАКСТА**

Аннотация. В предлагаемой статье даётся формально-стилистический анализ портрета Дмитрия Философова работы Льва Бакста, выполненный в технике цветной пастели в 1897 году. Автор статьи ставит своей целью обозначить и последовательно рассмотреть составляющие художественного образа портрета, интерпретировать его в контексте творчества Льва Бакста, используя обзор и осмысление мемуарной и художественно-критической литературы рубежа XIX – XX веков, посвящённой личности Дмитрия Философова, его биографии, редакторской деятельности в «Мире искусства» и в позднейший период. Помимо сравнительного, стилистического и формального анализа, а также отчасти метода социальной истории искусства, применяемых в данной работе, одной из важных основных задач исследования является корреляция сложившейся историко-литературоведческой трактовки личности модели с портретной концепцией Льва Бакста.

Ключевые слова: портрет, «Мир искусства», мирискусники, Лев Бакст, портретная концепция, образ, пастель, модель.





цветной графический портрет Дмитрия Философова работы Льва Бакста, созданный в 1897 году, находится в Дагестанском музее изобразительных искусств (картон, пастель; размер 81х63 см). Лев Бакст – автор множества графических и живописных портретов своих современников, коллег по журналу и художественному объединению «Мир искусства», литераторов-символистов (в том числе знаменитых «головок на лоскутках») по заказу Николая Рябушинского для московского журнала «Золотое руно»). Рассматриваемая работа создана в ранний период и не входит в его известные графические и живописные серии времени зрелого «мирискусничества».



Для портрета Философова Бакст выбирает технику пастели. Техники цветной графики были популярны у всех участников «Мира искусства» – Константина Сомова, Александра Бенуа, Мстислава Добужинского. Пастельный портрет в европейской традиции XVIII века, графически-легкий и живописно-многослойный, как нельзя лучше отвечает вкусам и задачам мирискусников, виртуозно владеющих и графическими, и живописными техниками. На портрете изображен красивый, холёный молодой аристократ, подчеркнута прямо сидящий в кресле. Настолько прямо, что его манишка, топорщась, выпирает на груди. Она сверкает белизной, выделяясь на фоне

темного сюртука и холодного заднего плана. Лицо написано в теплых тонах. Глянцево-тёмные волосы зачёсаны назад. Уши слегка оттопырены. Глаза – прозрачно-стеклянные, пугающе холодные, в обрамлении «девичьих» длинных ресниц. Губы чуть презрительно изогнуты. Подбородок, выбритый гладко, упирается в жесткий накрахмаленный воротник. Черты лица портретируемого пропорционально правильны, но само оно размыто и с некоторым трудом «объединяется» в единое целое. Чем это можно объяснить? Незавершенностью работы? Особенности стиля автора портрета, Льва Бакста? Либо размытость черт указывает на характер Философова, которого Александр Бенуа и многие другие «мирискусники» называли несостоявшейся, неопределёвшейся личностью? Картина была написана в 1897 году, в ранний, «домирискуснический» период творчества Бакста, для которого типична достаточно широкая, размашистая манера и пост-репинский реализм трактовки формы.

Интерес вызывает необычная поза изображённого аристократа – тело, необычно вытянутое и удерживающее на себе миниатюрную голову, выгнуто грудью вперёд. Поза кажется застывшей, немного горделивой, чем-то модель напоминает манекена. Это впечатление усиливается парадным костюмом – молодой человек облачён в белую сорочку и чёрный пиджак-тройку, будто бы только что сошёл со страниц дамского романа XIX века или пушкинской поэмы.

Дмитрия Философова Зинаида Гиппиус звала «эстетом до конца дней»² [1, с. 274]. П. Перцов подтверждает эту характеристику: «Дмитрий Владимирович был прежде всего и более всего «эстет», безукоризненно-корректный и сдержанно-изящный в своей внешности и своем поведении – «Адонис»...» [2, с. 279]

«Красавец» и эстет Дима, гордец, педант и интеллектуал – один из основателей и затем активных сотрудников журнала «Мир искусства», где он заведовал литературным отделом. За яркой фигурой Сергея Дягилева, вероятно, Философов и его роль в журнале не так заметны, однако, ее трудно переоценить.

С будущими «мирискусниками» Философов познакомился в годы совместной учёбы в петербургской гимназии имени Карла Мая. В «Моих воспоминаниях» [3, с. 498] Александр Бенуа рассказывает об образовавшемся в гимназии кружке «юных невских пиквикианцев», к которому примкнул Дима Философов, друг Кости Сомова. Детское впечатление Бенуа от Димы, «будущего друга», было таким: «В ... первые недели я терпел обиды от ... моего будущего друга – от Димы Философова, который, несмотря на свое хорошенькое, «ангельское» личико, содержал в себе немало едкой злости. (...) Раздражало меня в нем и то, что этот мальчик слишком откровенно выражает свое презрение ко всему классу, выделяя лишь своего соседа по парте – Костю Сомова» [там же, с. 499]. После того, как друг Димы Костя Сомов ушел из гимназии для учёбы в Академии художеств, Бенуа удаётся с ним подружиться. О перемене «гордеца Димы» он пишет: «Он, видимо, привязался ко мне... Совершенно же очевидным стало то, что он подвергся моему влиянию в отношении к художеству, до которого (даже до музыки) ему до тех пор было мало дела. Выразилось это, между прочим, в том, что и он стал покупать книги по искусству. Будучи человеком чрезвычайно одарённым, с умом пытливым и исполненным какого-то пиетета к самой идее культурности, он быстро освоился с этой, совершенно новой для него сферой. (...) Можно сказать, что он стал моим совершенно верным учеником по вопросам живописи и других пластических художеств...» [там же, с. 499]. Так Дмитрий Философов

² «Очень высокий, стройный, замечательно красивый, он, казалось, весь, до своих изящных кончиков пальцев, и рожден, чтобы быть эстетом до конца дней» (З. Гиппиус. Живые лица, с. 274)

попадает в круг друзей Александра Бенуа, в будущем преобразованный в группу «Мир искусства».

Неуживчивость и высокомерие сохранились в характере Философова и в бытность его литературным редактором журнала «Мир искусства». Он, пишет Бенуа, «с какой-то непонятной жестокостью озадачивал новичков колкими замечаниями и коварными вопросами», «á priori презирал всякого нового знакомого», считая только себя «феноменом ума, остроумия и образованности» [там же, с. 608]. Держась таким образом с незнакомцами, друзей он «не обижал», и даже был прозван в журнале «гувернанткой», поскольку педантично опекал товарищей. До раскола, в результате которого художники «Мира искусства» разошлись с литераторами-мирискусниками, Дмитрий Философов, по мнению Андрея Белого, был в журнале «на своем месте» [4, с. 468].

Этот «сухарь» (которому не хватало «дягилевской знойности») по мнению И. Грабаря [5, с. 287-288]), в художественные вопросы вникал дольше, чем в литературные, так как схватывал их «кружным путем, апеллируя, за отсутствием интуиции, к рассудку» [там же], но затем, пишет мемуарист, «ставил верный диагноз и даже делал меньше промахов, чем быстрый в суждениях Дягилев» [там же]. «Они прекрасно дополняли друг друга» - резюмирует Грабарь, подразумевая Дягилева и Философова. И иногда Сергей Дягилев, признаёт Грабарь, «трусил» перед Философовым [там же, с. 232].

Угловатый и независимый характер Дмитрия Владимировича станет причиной его ухода с поста заведующего литературным отделом и приведёт к Дмитрию Мережковскому, чьи философские и религиозные устремления привлекали литературную молодёжь. Александр Бенуа вспоминает, с каким неудовольствием Философов работал с «мирискусниками» в последние месяцы: «Философов уже с трудом и как-то по инерции, больше из уважения к своей многолетней дружбе (и более, чем дружбе) с Дягилевым, продолжал тянуть ляжку редактора нашего художественного журнала, тогда как он предпочел бы оторваться от чуточку презираемых им (потому что плохо понимаемых) художников»³ [3, с. 360].

³ «До чего ему должна была надоесть та роль, которую он играл в деле, в котором остальные участники никаких ролей не играли, но оставались, начиная с того же Дягилева, вполне и только самими собой. Его неудержимо тянуло совершенно уйти к близким ему по темпераменту литераторам и философам религиозного уклона, для коих перебор вечных (неразрешимых) вопросов представлялся какой-то священной миссией, и которые вещали о вещах, казавшихся беспредельно более значительными и такими, которые вот-вот приведут к непосредственному общению с богом, а там и к апостолату мирового значения. (...) можно было заметить, что ноша становилась ему все более тяжкой, тогда как параллельно все теснее становилось его сближение с литераторами и, главным образом, с четой Мережковских. Он проектировал даже вместе с ними и вовсе от нас оторвавшись основать свой особый орган, более отвечающий его душевным запросам, тогда как ему казалось, что узко художественные интересы он как-то «перерос». Замечалось с некоторых



Начав работать с Дмитрием Мережковским и его женой, Зинаидой Гиппиус, в своеобразном трио, которое распадётся только в 1917 году, Философов всегда будет находиться в тени четы Мережковских. Мстислав Дробужинский в воспоминаниях пишет, что таланты и образование Философова были бессмысленно потрачены им самим сначала на роль «тени» Сергея Дягилева, а затем на странный союз с Мережковскими. «По каким-то причинам он оказался неудачником, и «Новый путь», который он основал с Мережковским, и его «Религиозно-философские собрания», бывшие одно время очень популярными в Петербурге – все это было по-своему значительным, но не на высоте тех возможностей, которые, казалось, перед ним открывались» [6, с. 201]. Бенуа тоже называет Философова неудачником: «...этого необыкновенно умного человека связывала особого рода парализованность фантазии и вкуса. Он хотел бы летать, но крыльев не было; это было нечто вроде духовного скопчества, что он нередко сам с горечью констатировал. Особенно его мучило сознание отсутствия творческого начала; это питало в нем разнообразную зависть в отношении тех его друзей, которые творческим даром обладали. Отсюда и всякие, подчас совершенно неожиданные вылазки, обычно кончавшиеся для Философова некоторым конфузом. Происходило же все это от того, что он был склонен принимать мираж за действительность и потому, что он часто отворачивался от того, что сияло реальным блеском и убедительностью. В общем, Философов представлял собой тип интеллигента-неудачника, и именно полной неудачей завершилось его земное существование, посвященное в последние годы каким-то окончательно беспочвенным, а в значительной степени и сумбурным политическим идеалам.

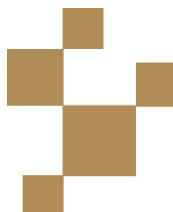
Однако именно то, что в Диме было вечно ищущего, неугомонного и что в его честолубии было бескорыстного, какая-то высота помыслов по существу всегда пленяло меня и делало то, что я готов был ему прощать его неспособность понимать самую суть в художественных вещах. Это было в нем чем-то органическим, не зависящим от его воли и сознания. В другие эпохи и при других человеческих связях, из него вышел бы какой-либо пуританин иконокласт (иконоборец), а так судьба сыграла с ним странную шутку, внедрив его в самое сердце наиболее значительного художественного начинания в России, в то время существовавшего» [3, с. 360-361].

На портрете Льва Бакста, впрочем, ещё юный Дмитрий Философов – до его ампула «тени» Дягилева, разрыва с «Миром искусства» и кооперации с Мережковскими. В таком случае, «расфокусированность»

пор и известное охлаждение в его дружбе с Сережей. Соблюдая при посторонних прежний декорум единения и никогда не вынося более серьезных раздоров на общее обсуждение друзей, оба кузена все же чаще при нас спорили, в упреках Димы слышалась горечь, в ответах Сережи раздражение и тяготение к тому, чтобы освободиться от контроля своего склонного с педантизму и недавно еще глубоко чтимого двоюродного брата» (Бенуа А. Мои воспоминания. Т. 2. Кн. 4, 5. С. 360)

лица на портрете можно объяснить юношеской нечёткостью черт или технической манерой портретиста. Вторая черта, обращающая на себя внимание – не совсем естественное положение тела модели, дополняет характерную трактовку. Не слишком большая голова на удлинённом выпрямленном туловище «манекена» [4, с. 466, 467] (здесь мы пользуемся определением, данным Философам Андреем Белым, которое, возможно, характеризует не только его внешность, но и нордический темперамент). Портрет, не будучи парадно-официальным, тем не менее, достаточно мрачен по колориту и настроению. Дмитрий Философов здесь предстаёт в амплу Онегина, или Печорина, или же, если взглянуть в форсирование драматических нот и оттенков – Николая Ставрогина. Ставрогина в Философам при первой встрече с ним разглядел Мстислав Добужинский [6, с. 201]. Однако, почему Ставрогин – герой, одержимый страстями, терзаемый противоречиями, человек на грани преступления? Образ «духовно оскопленного» педанта Философам не вяжется с персонажем Достоевского.

Дополняет и помогает раскрытию образа Дмитрия Философам портрет-литография, созданный Валентином Серовым два года спустя, в 1899 году. Серов изображает модель в движении-повороте в три четверти. Художник разворачивает корпус портретируемого влево, при этом его голова наклонена вправо и немного вниз. Virtuозность и артистизм серовской литографии – в создании образа по-кошачьи мягкого, пластически живого. В портрете нет горделивости, присущей работе Бакста, лицо красиво, несмотря на некоторую помятость (будто под действием времени и возраста) черт. Интересны застывшая в воздухе, будто повисшая кисть руки, залёгшие под глазами мешки, растрёпанность волос. На этом портрете Философов изображён на пике своей деятельности в качестве редактора «Мира искусства», в ту плодотворную эпоху, когда он успешно сотрудничает с Дягилевым и художниками. Однако портрет также заставляет вспомнить эпитет «интеллигента-неудачника», данный Бенуа и подхваченный современниками-мемуаристами [см. также 7-12].



ЛИТЕРАТУРА

1. Гиппиус З. Н. Живые лица. Воспоминания. В 2-х кн. – Тбилиси: Мерани, 1991.
2. Перцов П. П. Литературные воспоминания. / Предисл. Б. Ф. Поршнева. – М.-Л.: Academia, 1933. – 322 с.
3. Бенуа А. Н. Мои воспоминания. В 5-ти кн. – М.: Наука, 1993.
4. Белый А. Начало века. Воспоминания. В 3-х кн. Кн. 2 / Подг. текста и комм. А. Лаврова. – М.: Художественная литература, 1990. – 687 с.
5. Сергей Дягилев и русское искусство. Статьи, открытые письма, интервью. Переписка. Современники о Дягилеве. В 2-х тт. / Сост., авт. вст. ст. и комм. И. С. Зильберштейн и В.А. Самков. – М., 1982.
6. Добужинский М. В. Воспоминания. – М.: Наука, 1987. – 480 с.
7. Алешина Л. С. Образы и люди Серебряного века / Л.С. Алешина, Г.Ю. Стернин. – М.: Галарт, 2002. – 272 с.
8. Антон Крайний (З. Гиппиус). Литературный дневник (1899-1907) / Подг. текста, вст. ст. и комм. Г. Р. Евграфова. – М.: Аграф, 2000. – 320 с.
9. Белый А. На рубеже двух столетий. Воспоминания. В 3-х кн. Кн. 1 / Вст. ст., подг. текста и комм. А. Лаврова. – М.: Художественная литература, 1989. – 543 с.
10. Чуковский К. И. Современники. Портреты и этюды. – М.: Молодая гвардия, 1962. – 703 с.
11. Шестаков В. Т. Искусство и мир в «Мире искусства». – М.: Славянский диалог, 1998. – 167 с.
12. Эрнст С. Р. В. А. Серов. Очерк жизни и деятельности. – Пб., 1921. – 115 с.

МАТЮНИНА Д.С.

Candidate of Art Criticism

Associate professor

Department of Fine, Decorative Arts and Design

Moscow Institute of Culture and Arts MCU

e-mail: matdarya@yandex.ru

**"ADONIS" OF THE "WORLD OF ART":
A PORTRAIT OF DMITRY FILOSOFOV BY LEO BAKST**

ANNOTATION. The proposed article provides a formal stylistic analysis of the portrait of Dmitry Filosofov by Leo Bakst, made in the technique of colored pastels in 1897. The author of the article aims to identify and consistently consider the components of the artistic image of the portrait, to interpret it in the context of the work of Leo Bakst, using the review and comprehension of memoirs and art-critical literature of the turn of the 19th-20th centuries, dedicated to the personality of Dmitry Filosofov, his biography, editorial activity in "World of Art" and in the later period. In addition to comparative, stylistic and formal analysis, as well as partly the method of social history of art used in this work, one of the important main objectives of the study is the correlation of the established historical and literary interpretation of the personality of the model with the portrait concept of Leo Bakst.

KEYWORDS: portrait, "World of Art", Leo Bakst, portrait concept, image, pastel, model.