



• 30 ОКТЯБРЯ – 1 НОЯБРЯ 2023 Г. • ПРОГРАММА КОНФЕРЕНЦИИ • РИИИ •



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

Международная
научная конференция

**РАЗВИТИЕ И РАЗЛОМЫ:
ИСТОРИЧЕСКОЕ ИЗМЕРЕНИЕ
В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ,
ВОСПРИЯТИИ, ИНТЕРПРЕТАЦИИ**

**Тезисы и материалы
30 октября – 1 ноября 2023 г.**



Санкт-Петербург

2023

Редактор-составитель Г. В. Ковалевский

Редактор А. Л. Порфирьева

Тезисы и материалы Международной научной конференции «Развитие и разломы: историческое измерение в художественном творчестве, восприятии, интерпретации», 30 октября – 1 ноября 2023 г. / СПб., РИИИ, 2023. 60 с.

Оргкомитет конференции:

А. И. Климовицкий, главный научный сотрудник РИИИ

Д. А. Шумилин, директор РИИИ

Г. В. Петрова, ученый секретарь РИИИ

А. Л. Порфирьева, зав. сектором музыки РИИИ

Г. В. Ковалевский, ученый секретарь сектора музыки

Подписано к печати 25.10.2023
Бумага «Svetocopy». Гарнитура «Book Old Style».
Усл. печ. л. 3,75. Тираж 100 экз.

www.artcenter.ru

Редакционно-издательский комплекс
Российского института истории искусств
190000, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., д. 5

© Российский институт
истории искусств, 2023

ISBN 978-5-86845-298-7

Опыт общения с языками искусства и художественными процессами, фиксируемыми вниманием искусствоведов, позволяет выделить по меньшей мере две, направленных навстречу друг другу мыслительных тенденции. Первая – очевидная постепенность изменений, позволяющая трактовать новации как развитие хороших старых идей, опирающихся на самые общие, просеянные эволюцией, рецепты искусства. Вторая – столь же очевидные «скачки», ставящие под сомнение столетия мирной репликации и самой приверженности мерному поступательному ходу. Искусство XX века дало множество примеров подобных взбалтываний священных сосудов, существенно расширив зоны восприятия и толкования. Это касается и старого, и нового, и процессов, и собственно фактов искусства, потому что само представление о его «произведениях» тоже претерпело значительные изменения.

Собирая эту конференцию, мы надеемся поговорить как раз о проблематичности некоторых наиболее общих представлений искусствознания, об их внутренней динамике и противодвижении разнонаправленных способов осмысления художественных фактов, интенций, событий. Суть в том, что, оглядываясь назад и бесконечно усложняя рисуемую нашими усилиями «историческую картину», мы всякий раз окидываем ее новым взглядом и переживаем иначе настроенным консенсусом чувств и способностей восприятия. Эти новые и постоянно обновляемые отношения дополняются неуклонно растущей областью «объяснений», извлекаемых из достижений самых разных наук от языкознания и глубинной психологии до квантовой физики. Послушать рассказы коллег о том, с какими проблемами они сталкивались, выстраивая свои системы и свое видение художественных процессов в контексте меняющихся представлений об исторических

реалиях, анализируя «произведения» и заложенные в них «сообщения» под новым углом зрения, – по-видимому, именно это и обеспечит взаимный интерес нашему научному общению. Что же касается эволюционной постепенности и разломов, вспомним пассаж Андрея Белого о сущности символизма, просветившего настоящее разноцветными лучами разных культур и сконденсировавшего всю историческую память в настоящем мгновении. Или, добавит музыкант, в цартовском «яблоке на ладони». Именно игры с историей, памятью, дистанцией определили собой многие движения искусства XX века: от неоклассики до постмодерна. Если немного напрячь воображение, их же мы увидим и в прошлом, притом в осмысленном и отрефлексированном виде. Формы и цели этих игр, взаимодействия разных социальных пластов в их историческом «разрезе», представления о ценностях и их забытых историками причинах, – все это может стать предметом ученого размышления, равно как и самый феномен «исторической дистанции».

Темы, предлагаемые к обсуждению:

- «Классическое» в современном: цель и значения.
- Понятие «историческая дистанция» в художественном языке, восприятии, интерпретации.
- Между идеями «прогресса» и «множественности».
- Исторические рифмы: мода и стиль.
- Жанры и формы в свете представлений об «эволюции» и «разломах».
- «Тривиальное» в «серьезном»: исторические толкования.
- Опера и театр: история отношений.
- Изменения художественных текстов в процессе их исторической жизни.
- Проблема «перевода» в отношениях искусств, исторических эпох и стилей.

А. А. Порфирьева

Международная научная конференция
РАЗВИТИЕ И РАЗЛОМЫ:
ИСТОРИЧЕСКОЕ ИЗМЕРЕНИЕ
В ХУДОЖЕСТВЕННОМ
ТВОРЧЕСТВЕ, ВОСПРИЯТИИ, ИНТЕРПРЕТАЦИИ
Посвящается юбилею А. Л. Порфирьевой
ПРОГРАММА КОНФЕРЕНЦИИ

30 октября, понедельник

11.30. Приветствие гостям и участникам конференции.

Анна Леонидовна Порфирьева. Вступительное слово.

12.00 **Ольга Анатольевна Скрынникова**, кандидат искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой истории музыки Воронежского государственного института искусств

Н. А. Римский-Корсаков в эпоху цивилизационного «разлома» начала XX века

12.30 **Анна Федоровна Некрылова**, фольклорист, кандидат искусствоведения, научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН.

Имя и его коннотации: лабиринты народного ономастикона

13.00 **Светлана Константиновна Лашенко**, доктор искусствоведения, заведующая Сектором истории музыки Государственного института искусствознания
«Черная примадонна»

13.30. **Владимир Васильевич Кошелев**, старший научный сотрудник Государственного музея театрального и музыкального искусства

Появление фортепиано в России: XVIII век, петербургская версия

14.00. **Иван Дмитриевич Чечот**, кандидат искусствоведения, заведующий сектором изобразительных искусств Российского института истории искусств
Царскосельский Христос

15.00 – 16.00 *Перерыв*

16.00 **Наталия Александровна Брагинская**, кандидат искусствоведения, доцент, зав. кафедрой истории зарубежной музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова

Теория диалога Мартина Бубера и неоклассическая поэтика Игоря Стравинского: 1923–2023

16.30 **Татьяна Борисовна Баранова-Монигетти**, музыковед, кандидат искусствоведения (Базель)

Стравинский и новые течения в изобразительном искусстве его времени (по материалам личной библиотеки композитора)

17.00 **Галина Владимировна Петрова**, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, ученый секретарь Российского института истории искусств

«Ромео и Джульета» Г. Берлиоза: Szène d’atour u Rotéo au tombeau – музыкально-иллюстративный подход

17.30 **Ирина Петровна Сусидко**, доктор искусствоведения, зав. кафедрой аналитического музыкознания Российской академии музыки им. Гнесиных;

Павел Валерьевич Луцкер, доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания

Вагнер, Глюк и оперная реформа в ретроспективе

18.00 **Юрий Саулович Габай**, кандидат искусствоведения, преподаватель истории искусств и истории музыки в Туро-колледже, органист Темпла Тиква и лютеранской церкви Св. Иоанна (Нью Йорк)

Слева направо, справа налево – и муха

31 октября, вторник

11.30. **Аркадий Иосифович Климовицкий**, доктор искусствоведения, главный научный сотрудник Российского института истории искусств

О роли случайности на перекрестках музыкальных событий

12.00. **Дмитрий Юрьевич Брагинский**, кандидат искусствоведения, преподаватель Средней специальной музыкальной школы Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова

Станислав Монюшко на советских сценах: к истории интерпретации оперы «Страшный двор»

12.30. **Лариса Валентиновна Кириллина**, доктор искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского

«Исторический факт, положенный на музыку»: к интерпретации сюжета оперы Бетховена «Фиделио»

13.00 **Георгий Викторович Ковалевский**, кандидат искусствоведения, ученый секретарь сектора музыки Российского института истории искусств

Бетховен, Орфей и Жозефина: к концепции сонаты ор. 111

13.30 **Михаил Александрович Сапонов**, доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского

На излёте Ренессанса: questa nuova maniera di canto и «незаконно» рождённая опера

14.00 **Лариса Львовна Гервер**, доктор искусствоведения, профессор Государственной академии музыки им. Гнесиных

О единстве приемов оформления зеркальной симметрии в музыке разных стилей

14.30 – 15.30 Перерыв

15.30. **Наталья Алексеевна Огаркова**, доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Российского института истории искусств

Церемониальные сочинения М. И. Глинки: проблема с императорами

16.00. **Иосиф Генрихович Райскин**, председатель секции критики и музыкознания Союза композиторов РФ, главный редактор журнала «Мариинский театр»

Из второго ряда в первый. Композитор-мыслитель Н. Я. Мясковский

16.30. **Наталья Семеновна Серегина**, доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Российского института истории искусств

Сюжет о службе св. Варваре по берестяной грамоте XI века и Кондакарю

17.00. **Татьяна Вадимовна Букина**, доктор искусствоведения, профессор Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой

Переосмысление диалектики классического и современного в раннесоветском музыкознании: случай с гастролями С. С. Прокофьева в СССР 1927 года

17.30 **Жанна Викторовна Князева**, доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Российского института истории искусств

Диалоги военной Европы. Международное музыковедение 1940-х годов

18.00 **Франц Михаэль Майер**, доктор, профессор Freie Universität (Берлин)

Восток и Запад. Две книги – Роберта Лахмана и Жака Гандшина

1 ноября, среда

12.00. **Константин Владимирович Зенкин**, доктор искусствоведения профессор, проректор Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского

Метаморфозы и разрывы историзма в XX веке

12.30. **Александр Викторович Степанов**, кандидат искусствоведения, профессор Академии художеств им. И. Е.Репина

Апология «Аполлона Бельведерского»

13.00. **Татьяна Владимировна Цареградская**, доктор искусствоведения, профессор Государственной академии музыки им. Гнесиных

«Я вступил на территорию, которая для меня оказалась совершенно новой»: феномен «ремикса» в творчестве Г. Ф. Хааса (р. 1953)

13.30. **Ольга Олеговна Зорина**, аспирантка Российского института истории искусств

«Триллуиум» российской Новейшей музыки: эволюционная морфология

14.00. **Сергей Алексеевич Уваров**, кандидат искусствоведения, преподаватель Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского

Эхо «Победы над Солнцем»: музыка Михаила Матюшина как главная загадка оперы

14.30 – 15.30 *Перерыв*

15.30. **Любовь Абрамовна Купец**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Петрозаводской государственной консерватории им. А. К. Глазунова

Что такое «советская музыка»? Версия сайта «Arzamas» 2023

16.00. **Андрей Георгиевич Филонович**, музыковед, выпускник «Смольного» (факультет свободных

наук и искусств Санкт-Петербургского государственного университета)

Верди – историк? Три оперы

16.30. **Дмитрий Анатольевич Шумилин**, кандидат искусствоведения, директор Российского института истории искусств

О цвето-звуковой системе А. Н. Скрябина

17.00. **Михаил Львович Мугинштейн**, историк и теоретик оперы, драматург, автор 3-х томной «Хроники мировой оперы»

Система интерпретаций – шаги культуры. Литературный первоисточник – Опера – театр Оперы

18.00. **Марина Григорьевна Рыцарева**, доктор, почетный профессор университета Бар-Илан (Израиль)

Парадоксы вернакулярного в музыке



**Татьяна Борисовна
Баранова-Монигетти**
*(Базель) – музыковед,
кандидат искусствоведения*

Стравинский и новые течения в изобразительном искусстве его времени (по материалам личной библиотеки композитора)

Увлечение живописью было одной из семейных черт семьи Стравинских в нескольких поколениях. Сохранилась большая коллекция рисунков самого композитора, его отца, обеих супруг, детей, а сын Федор стал известным художником. Где бы Стравинский ни был, он посещал музеи, выставки, коллекционировал картины и книги по искусству. А тесная дружба и творческие контакты с художниками составляли его «среду обитания».

За свою долгую жизнь Стравинский был свидетелем зарождения и развития многих новых направлений в изобразительном искусстве: фовизм, сюрреализм, экспрессионизм, примитивизм, кубизм, абстракционизм... Отказ от фигуративности, монтаж, коллаж, симультанизм, работа по моделям прошлого – новые идеи витали в воздухе. И интерес Стравинского к живописи и ее истории был не просто проявлением широты его культурных горизонтов, но и давал творческие импульсы и новые эстетические ориентиры.

В Базельском Фонде Пауля Захера, в составе личной библиотеки композитора, сохранилось большое число книг по изобразительному искусству. Многие из них имеют дарственные надписи (от друзей и авторов-

искусствоведов), пометки на полях. Мы находим здесь не только альбомы и биографии художников, но и книги и статьи, в которых обсуждаются проблемы параллелизма в развитии разных искусств, их синтеза, связей между живописью и музыкой, сранения творчества Стравинского и его современников-художников.

Эти материалы, в дополнение к переписке композитора, его воспоминаниям, дневниковым записям дают нам важную информацию о связях композитора с миром художников, наглядно и документированно представляют тот широкий контекст, в котором формировались его эстетические и композиционные принципы.



**Дмитрий Юрьевич
Брагинский**

*(Санкт-Петербург) –
кандидат искусствоведения,
преподаватель Средней
специальной музыкальной
школы Санкт-Петербургской
государственной
консерватории имени
Н. А. Римского-Корсакова*

**Станислав Монюшко на советских сценах: к исто-
рии интерпретации оперы
«Страшный двор»**

В творческом наследии Станислава Монюшко (1819–1872) насчитывается семь опер, но на советских сценах шли только «Галька» / *Halka* и «Страшный двор» / *Straszny dwór*. Русская премьера «Гальки» состоялась еще при жизни композитора, в 1869 году, в Московском Большом театре. Послереволюционные московские постановки оперы были приурочены к юбилейным датам ее автора (1919, 1949), а в 1958 году очередную премьеру осуществил корифей отечественного оперного искусства Борис Покровский. Опера «Галька» заняла прочное место в афишной обойме советских театров и постоянно шла в разных городах СССР. «Галька» входила в репертуар Ленинградского Кировского театра и Оперной студии Ленинградской консерватории, появлялась на сценах оперных театров Новосибирска, Свердловска, Улан-Удэ, Минска и Тбилиси.

Опера «Страшный двор» принадлежит к лучшим созданиям Монюшко и считается одним из самых ярких польских музыкально-сценических произведений XIX века. Удивительно, но этот оперный шедевр был малоизвестен в России. В докладе рассматриваются

подробности премьеры «Страшного двора» в Ленинградском МАЛЕГОТе в 1953 году. Работа основана на документальных материалах из архивов Михайловского театра и Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, а также Центрального архива литературы и искусства Санкт-Петербурга. Презентация содержит уникальные эскизы декораций и костюмов, афиши, фотографии артистов, финансовые документы и письма.



**Наталья Александровна
Брагинская**
*(Санкт-Петербург) –
кандидат искусствоведения,
доцент, зав. кафедрой
истории зарубежной музыки
Санкт-Петербургской
государственной
консерватории имени
Н. А. Римского-Корсакова*

**Теория диалога Мартина Бубера
и неоклассическая поэтика
Игоря Стравинского: 1923–2023**

Ровно сто лет назад, в 1923 году, в Германии вышла в свет книга «Я и Ты» / «Ich und Du» крупнейшего религиозного философа XX века Мартина Бубера, представлявшего берлинскую школу диалога. Ровно сто лет назад Игорь Стравинский, живший в то время в Париже, вступил в творческую фазу неоклассицизма. Подобно тому, как при исследовании игрового феномена Стравинского М. С. Друскиным привлекается концепция «Номо ludens» Йохана Хёйзинги, мы предпринимаем попытку сопоставить положения «философской поэмы» Бубера с диалогическим методом композитора и его неоклассической поэтикой. Обнаружить документальные свидетельства знакомства Стравинского с трудом Бубера не удалось, тем более захватывающими оказываются параллели и совпадения в их взглядах, что отражает универсальность определенного круга философско-эстетических идей, витавших в европейском воздухе 1920-х годов.



Татьяна Вадимовна Букина
*(Санкт-Петербург) –
доктор искусствоведения,
профессор Академии Русского
балета им. А. Я. Вагановой*

**Переосмысление диалектики классического
и современного в раннесоветском музыкознании:
случай с гастролями С. С. Прокофьева в СССР
1927 года**

Предметом внимания в докладе является феномен историзации исследовательского мышления в российском музыковедении середины – второй половины 1920-х годов, рассматриваемый на материале рецензий на концерты С. С. Прокофьева в России в 1927 году. Как известно, документы рецепции определенного явления искусства (в частности, суждения критиков) являются ценным источником при изучении художественного сознания эпохи, и случай Прокофьева в этом отношении достаточно показателен. При рассмотрении печатных отзывов на его выступления бросается в глаза очевидный сдвиг в оценках его творчества, произошедший за неполных 10 лет после эмиграции музыканта. Так, для периода, предшествовавшего его отъезду, была характерна резкая поляризация мнений (шок и отрицание – восторженное принятие), то есть вполне типичная реакция на эпатажное авангардное творчество. В период же гастролей 1927 года общий модус оценок заметно сместился в сторону признания, однако еще более показательными являются из-

менения в содержании рецензий: оно отчетливо свидетельствует о том, что на этом этапе советские критики все чаще начинали атрибутировать Прокофьева как «классика». Многие данные заставляют предполагать, что подобные оценки были обусловлены далеко не только изменениями в творческом почерке композитора, но и, в не меньшей степени, существенной трансформацией, произошедшей за это время в профессиональном менталитете самих авторов рецензий. Случай с рецепцией искусства Прокофьева, как представляется, позволяет отчетливо наблюдать процесс, фундаментальный для музыкально-научного дискурса 1920-х годов: переосмысление границ между «старой» и «новой» музыкой и представлений об их взаимоотношениях.



Юрий Саулович Габай

(Нью Йорк) –

*кандидат искусствоведения,
преподаватель истории
искусств и истории музыки
в Туро-колледже, органист
Темпл Тиква и лютеранской
церкви Св. Иоанна*

Слева направо, справа налево – и муха

Доклад посвящен иконологическим вопросам интерпретации «Мадонны с Младенцем» К. Кривелли (Метрополитен Музей). Кратко рассматривается также триптих Босха «Страшный Суд» (Венская Академия). Описывается скрытый нарратив загадочного произведения Кривелли. Если использовать традиционную оппозицию форма-содержание, то с формальной точки зрения доклад посвящен проблеме возможного направления интерпретации, а в плане содержания может быть назван «Суд Идет».



Лариса Львовна Гервер
(Москва) –
доктор искусствоведения,
профессор Государственной
академии музыки
им. Гнесиных

О единстве приемов оформления зеркальной симметрии в музыке разных стилей

В качестве основного тезиса приведу цитату из трактата А. Ф. Лосева «Музыка как предмет логики»:

Когда просматриваешь десятки и сотни пьес, проанализированных по системе Г. Э. Конюса, невольно поражаешься универсальностью и красотой числового строения музыкальной формы. Тут ясно видно архитектурное строение, выливающееся из глубины творческого сознания художника, бессознательно подчиняющегося вечным законам диалектики чисел¹.

Десятки и сотни симметричных музыкальных форм, найденных Конюсом, представлены в его схемах именно как примеры числового строения, не зависящего от особенностей материала, в котором оно воплощается. И все же нередко красота числового строения бывает подкреплена симметричным расположением музыкального материала. Существуют и определенные правила на этот счет, на удивление сходные в произведениях разного стиля. Особенно наглядны практически одинаковые приемы оформления центра в небольших сочинениях, таких как итальянский мадригал XVI века, прелюдия к фуге Баха или прелюдия Дебюсси.

¹ Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики // А. Ф. Лосев. Из ранних произведений. М.: Правда, 1990. С. 368.



**Константин Владимирович
Зенкин, (Москва) –**
*доктор искусствоведения
профессор, проректор
Московской государственной
консерватории
им. П. И. Чайковского*

Метаморфозы и разрывы историзма в XX веке

Историзм как особое качество музыкального мышления стал утверждаться сразу после отхода от традиционалистского, риторического мышления, в первой половине XIX века (один из первых значимых, символических примеров – «Историческая симфония» Шпора, 1839). Отход от непосредственного следования существующей на данный момент традиции имел две разнонаправленные формы: радикальное обновление и «арки» в прошлое.

Хотя первые арочные обращения к стилистике прошлого проявились еще в первой половине XIX века, но заметные признаки обобщения всей традиции проявились во всей полноте у Брамса и Брукнера. В условиях единства и непрерывности традиции суть историзма проявлялась в аккумуляции интонационного фонда (смыслов-структур) и его развитии, обогащении языка и информационного потенциала музыки.

В XX веке, когда нарушилась непрерывность традиции, и ее разрывы приводили к рождению новых традиций, историзм стал обретать новые формы («мутировать»).

Важнейшие из этих форм:

– в первой половине XX века нарушение непосредственной связи с традицией (целостности интонационно-структурных моделей) привело к двум основным вариантам: авангардному и неоклассицистскому / неофольклористскому;

– во второй половине XX века как результат нарушения единства самой «линии», идущей из прошлого к настоящему; по сути дела, самоотрицание историзма как развития во времени («шаровидное время» Б. А. Циммермана, постмодернистские коллажи Берио).



Ольга Олеговна Зорина,
(Санкт-Петербург) –
аспирантка Российского
института истории искусств

«Триллиум» российской Новейшей музыки: эволюционная морфология

Любое произведение искусства неизбежно требует от своего творца инноваций, ведь если оно не будет выделяться среди прочих, то станет лишь блеклым фоном эпохи. Современный постнеклассический период создает впечатление всеобщей пресыщенности инновациями, а потому – идейной исчерпанности. Однако, на самом деле, он порождает Новейшее искусство, подобное единому в своем многообразии бартовскому тексту.

Новейшее искусство и музыка в частности, существуют в новом пространстве игры – клубящемся облаке смыслов. Правила этой игры и карта пути, ведущего к постижению концептов композитора, теперь в руках слушателя. Интернет-эпоха заставляет его адаптироваться к новым реалиям, где в одновременности звучат все музыкальные «сокровища» прошлого и настоящего, выстраиваясь на ходу в бесконечный поток персонально ориентированных композиций. Но можно ли в таком случае говорить о музыкальном прогрессе?

В классическом смысле понятие «прогресс» вряд ли применимо к музыке, чего не сказать о его «дочерних» дефинициях: «эволюционизме» и «инновации». Однако

если раньше экспериментальные опыты композиторов расширяли границы того, что мы считаем музыкой, то теперь они направлены «внутри», на постижение неохваченных территорий музыкального пространства.

Для дальнейшей конкретизации морфологии Новейшей музыки, мы уточним значение понятий «музыкальное пространство», «музыкальный объект», «артефакт». А также предоставим слово композиторам, чтобы они показали свои наборы музыкальных объектов для создания композиций. С целью детализации действующих музыкальных объектов, мы обратимся к современной российской камерно-вокальной музыке. Многочисленные вариации материала и способы работы с ним, которые доступны современному композитору, мы систематизируем и расположим на лепестках триллиума Новейшей музыки, представив их как три тенденции актуального развития современной российской камерно-вокальной музыки.



**Лариса Валентиновна
Кириллина** (Москва) –
*доктор искусствоведения,
профессор Московской
государственной
консерватории
им. П. И. Чайковского*

**«Исторический факт, положенный на музыку»:
к интерпретации сюжета оперы Бетховена
«Фиделио»**

Сюжет единственной оперы Бетховена – «Леонора» / «Фиделио», имел не только литературный первоисточник (пьесу Ж.-Н. Буйи «Леонора, или Супружеская любовь», 1798), но и своеобразную событийную основу, сочетающую в себе аллюзии на злободневную современность (Франция времен якобинского террора) и на весьма давние исторические события. Обозначение «исторический факт» встречается в заглавиях многих пьес Буйи, поэтому применительно к «Леоноре» оно выбрано не случайно. Хотя считается, что перенесение места действия драмы в Испанию – мера цензурной предосторожности, «испанский след» в «Леоноре» Буйи поддается четкому выявлению: это история графа Фернана Гонсалеса (X век), символизм образа Пицарро (Франсиско Писарро) и упоминание «государственной тюрьмы близ Севильи» (замок Сан-Хорхе). В музыке Бетховена испанский колорит отсутствует, но он отчасти воспроизводился в венских постановках оперы, судя по изображениям 1805 и 1814 годов.

Либретто Буйи вдохновило не только автора первой оперы на этот сюжет, Пьера Гаво, но и других композиторов. Помимо Бетховена, пьесой Буйи воспользовались Фердинандо Паэр («Леонора, или Супружеская

любовь», 1804) и Симон Майр («Супружеская любовь», 1805). Все эти оперы активно исполнялись на европейских сценах («Фиделио» Бетховена – после 1814 года) и породили ряд подражаний и истолкований. В постановках и переводах либретто на другие языки уточнялось время действия, не указанное в первоисточнике, а имена некоторых героев изменялись.

В наше время репертуарное первенство закрепилось за шедевром Бетховена. «Фиделио» (реже – «Леонора» в редакциях 1805 и 1806 года) делается объектом самых смелых режиссерских интерпретаций, причем музыка обычно им не сопротивляется – настолько велика ее смысловая емкость. Все эти трансформации говорят об уникальном сочетании в «Фиделио» универсальности, историзма и современности.



Аркадий Иосифович Климовицкий
(Санкт-Петербург) – доктор искусствоведения,
главный научный сотрудник РИИИ

О роли случайности на перекрестках музыкальных событий

Главным и, возможно, самым трудным стало осознание таинственного единства и многосторонней связи всех героев и сюжетов этого исследования. Именно это, прежде всего, позволило услышать, вслушаться, расслышать, и, наконец, понять, что диалог между великими творцами и крупнейшими деятелями мировой художественной культуры и искусства, даже на века отделенными друг от друга, никогда не кончается; что диалог этот, на который они, зачастую сами о том не ведая, даже не подозревая, обречены не что иное, как захватывающее и вовлекающее в духовное соучастие творчество высших сил истории и культуры, как постоянное и все преобразующее движение навстречу друг другу к открытию и постижению самих себя.



Жанна Викторовна Князева
*(Санкт-Петербург) –
доктор искусствоведения,
ведущий научный сотрудник
Российского института
истории искусств*

Диалоги военной Европы. Международное музыковедение 1940-х годов

В предлагаемом докладе речь пойдет о самом мощном в XX веке разломе, о Второй мировой войне, и о работе международной науки в этот период. В центре внимания – контакты западноевропейских ученых-музыковедов и их эпистолярия.

Ряд недавних публикаций, посвященных международному музыковедению первых послевоенных лет и масштабным научно-организационным событиям (встречам музыковедов в 1948 и 1949 годах в Базеле) показал остро конфликтное напряжение, пронизывавшее тогда науку (и потребовавшее затем не менее пятнадцати лет для своего разрешения). Встал вопрос о предшествующем периоде: о том, каким именно образом действовало расколотое и травмированное военными событиями международное научное сообщество, пытаясь удержать связи и сохранить работу науки.

В 1936 году на Третьем международном конгрессе IMS в Барселоне уже в полной мере проявили себя «швы», по которым расходилась или, напротив, стягивалась единая прежде ткань международного музыковедения. Основным импульсом раскола стал тогда «немецкий вопрос», разделивший ученых на тех, кто сотрудничал с новыми властями Германии, а кто им

оппонировал. Фатальное смешение науки и политики привело к распаду сообщества на враждующие «лагеря» (и «переход на личности» в дискуссиях перестал быть нонсенсом). Единство интернационального научного пространства удерживали немногочисленные сквозные линии: сохранившиеся международные институты (среди которых журнал *Acta musicologica*, Базельский музыковедческий семинар и др.), а также деятельность нескольких влиятельных ученых, стоявших в «узловых точках» эпистемной сети. Уроки, вынесенные научным сообществом из опыта пережитых тогда конфликтов (как внешних, так и внутренних), вошли в генезис современного международного музыковедения.



**Георгий Викторович
Ковалевский**

*(Санкт-Петербург) –
кандидат искусствоведения,
ученый секретарь сектора
музыки Российского
института истории искусств*

**Бетховен, Орфей и Жозефина:
к концепции сонаты оп. 111**

Письмо «бессмертной возлюбленной», найденное после кончины Бетховена в секретном ящике его рабочего стола, – одна из загадок в биографии композитора, над разгадкой которой исследователи размышляют уже почти 200 лет. Среди возможных адресатов этого полного искренней нежности и страсти письма называется имя Жозефины фон Дейм (урожденной Брунsvик) (1779–1821), с которой у композитора возможно был роман. Об этом в частности свидетельствуют опубликованные уже в XX веке его письма, адресованные непосредственно этой женщине. Жозефина Брунsvик скончалась 31 марта 1821, через день после своего 42-летия от нервного истощения, отвергнутая родственниками, практически в полном одиночестве, запутавшись в житейских делах и проблемах. Осенью-зимой того же 1821 года Бетховен создает фортепианную сонату до минор оп. 111, которую швейцарский музыковед Гарри Гольдшмидт в одном из своих исследований обозначил как «Реквием по Жозефине». Однако проблема содержания этой сонаты представляется шире и глубже, и нельзя ли представить Бетховена в роли мифического певца Орфея, который спускается в Ад, чтобы помочь оказавшейся по ту сторону гроба Эвридике?



**Владимир Васильевич
Кошелев**

*(Санкт-Петербург) –
старший научный
сотрудник Государственного
музея театрального
и музыкального искусства*

**Появление фортепиано в России:
XVIII век, петербургская версия**

В предисловии к изданию «Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. XVIII век. Т. I. Книга 7. Музыкальные инструменты в газетах «Санкт-петербургские ведомости» и «Sankt-Petersburgische Zeitung» 1728–1780 (Сост.: В. В. Кошелев, А. Л. Порфирьева. Отв. ред.: А. Л. Порфирьева. СПб.: «Композитор Санкт-Петербург», 2004) А. Л. Порфирьева замечает (с ее характерным чувством юмора!), что, например, «подержанные панталоны», встречающиеся в опубликованных текстах, «совсем на штаны, а распространенный немецкий музыкальный инструмент, иногда снабжавшийся клавиатурой».

Это очень ценная ремарка, с оглядкой на которую я делаю свои наблюдения.

Итак, бытование панталона в С.-Петербурге отмечено газетами в 1764, 1765, 1768, 1770, 1773, 1777 и 1784 гг. не менее 31 раза. Из них 20-ю упоминаниями мы обязаны «Zeitung» и 11-ю – «Ведомостям».

Первое упоминание о «панталоне», завезенном в Санкт-Петербург, появилось в «Zeitung» не позднее 20 августа 1764 г. Инструмент явился читателям «Ве-

домостей» беспрецедентной диковиной, иначе уже 25 ноября 1765 г., газета не разъясняла бы, что панталон есть «(инструмент музыкальной)».

Газеты сообщают некоторые подробности о панталонах. Так, они бывали «стоячими», «лежачими», «новыми», «подержанными»; их не только завозили, но изготавливали (например, из «красного дерева») и чинили в С.-Петербурге; их звукоряд мог простираться до 5 октав, а количество регистров – до 3. Наконец, и это очень важно, однажды панталон отличён от фортепиано: «продаются панталон и фортепиано».

Добавлю, что наиболее раннее письменное свидетельство о бытовании панталона в Германии датируется 1731 г. В 1740-х – 50-х гг. немецкие мастера активно работали над совершенствованием его конструкции. В результате появился ряд модификаций клавишного молоточкового инструмента, различия между которыми остались не описанными. Однако в публикациях того времени прямо заявлялось: «Pantalon oder so-genanntes Forte Piano» (1758 г.); «Pandalons oder Forte-piano-Clavecins» (1763 г.) И здесь, отождествляя панталон с фортепиано, авторы, к сожалению, не вдавались в подробности (Михель).

Как бы то ни было, но мнения разных исследователей о панталоне как о раннем (простейшем) фортепиано совпадают (Полленс, Розанов).

На основании перечисленных фактов я и предположил, что в Санкт-Петербург (читай: в Россию) впервые фортепиано было завезено не позднее 20 августа в 1764 г. Тем самым «фортепиано» явился «панталон» – наиболее ранняя и конструктивно простейшая немецкая версия цитровидного струнного клавишного молоточкового хордофона. В связи с этим я считаю целесообразным рассматривать «петербургскую версию» появления фортепиано в России.



Купец Любовь Абрамовна
(Петрозаводск) –
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры истории
музыки Петрозаводской
государственной
консерватории
им. А. К. Глазунова

Что такое «советская музыка»? Версия сайта «Arzamas»2023

Сайт «Arzamas», который активно осваивает интернет-пространство с 2015 года, позиционирует себя как «просветительский проект, посвященный истории культуры». По статистике его основная аудитория (почти 70 процентов) – это люди в возрасте от 18 до 44 лет, жители крупных городов Европейской части России и русскоязычные комьюнити из других стран. Трафик сайта постепенно увеличивается, и за сентябрь 2023 года совершено 1 864 318 посещений.

Культура советская эпохи занимает большое место в разных по формату материалах сайта (курсы, подкасты, видео- и аудио-лекции, плейлисты, фотогалереи, интерактивы). Но, в подавляющем преимуществе в фокусе находятся темы культурной и повседневной жизни в СССР (например, коммунальная квартира, БАМ, «Большой террор» и др.), где собственно фрагментам о музыке отведена незначительная часть. Фактически это около 20 материалов в разных жанрах, сознательно конструирующих образ «советской музыки» («музыки в СССР») по версии сайта. В круг этого целостного образа входят: советская (в том числе массовая) песня (например, В. Блантера), бардовская

песня (В. Высоцкого и А. Галича), ресторанный и кабаре-музыка нэповской России (здесь же и А. Вертинский), народная песня советских городов в 1920-е и 1930-е годы, новый эпический фольклор сталинской эпохи (новины), различные варианты жанра романса («Болтунья» С. Прокофьева и «Сыну» из цикла на стихи английских поэтов Д. Шостаковича), цыганский театр «Ромэн». Только две статьи затрагивают концептуальные проблемы академической музыки советского периода: метод соцреализма и постановления 1946–1948 годов, где музыкальные факты становятся частью более широкого культурного контекста, а именно — литературы, живописи, кино.

Примечательно, что отсутствуют такие маркеры советского музыкального искусства как хореодрама, песенная опера и целый пул произведений, олицетворяющих советскую эпоху (например, кантата «Александр Невский», «Ленинградская» симфония, фильмы с музыкой И. Дунаевского). Не менее показательно и игнорирование музыкального авангарда – как 1910–1920-х годов (хотя статьи об этом есть, но без музыки), так и послевоенного в лице А. Шнитке, Э. Денисова и С. Губайдулиной. Таким образом, на сайте к 2023 году феномен «советская музыка» выстраивается как массовое, маргинальное, неакадемическое и преимущественно развлекательное явление на протяжении всего исторического периода.



**Светлана Константиновна
Лашченко** (Москва) –
*доктор искусствоведения,
заведующая Сектором истории
музыки Государственного
института искусствознания*

«Черная примадонна»

В докладе предполагается рассмотреть судьбу русских гастролой Генриетты Зонтаг и их влияние на русскую литературу. Выдвигается предположение, что первый приезд Зонтаг (1830) стал своего рода триггером, запустившим процесс освоения русскими беллетристами 1830-х – 1840-х гг. темы «Примадонна в театре и жизни», побудив искать способы ее воплощения на страницах романов и повестей.

Основное внимание уделяется характеристике «Концерта бесов» М. Загоскина – одной из частей серии повестей «Вечер на Хопре». Анализируется содержание повести, его связь с традициями гофманианства и «взбесившейся литературы» французских писателей – Ж. Жанена и Бюра де Гюржи. Подчеркивается, что, наряду с различными сюжетными перипетиями, основную роль в произведении играет образ «черной примадонны» в ее невообразимых связях с образами давно умерших композиторов и исполнении выдающихся произведений прошлого. Сама примадонна – фантом загробного мира, существующий и несуществующий в обстоятельствах конкретной жизни Петербурга.

Выстраивая пространную характеристику героини, Загоскин представляет примадонну угрозой сознанию ее поклонника, русского юноши, теряющего рассудок

в результате встречи с предметом своего обожания. Загоскин сохраняет двухмерность отношения к описанным событиям за счет иронического комментария друзей рассказчика о «черной примадонне». Тем не менее, в сознании читателя остается ощущение того, что искусство, представленное фантомом примадонны, – настоящий антипод подлинной музыкальной культуры, рожденный призраками и их «адовыми фантазиями», способными погубить любого человека. Но, прежде всего, – человека русского.



Франц Михаэль Майер,
(Берлин) –
доктор, профессор Freie Universität

Восток и Запад.
Две книги – Роберта Лахмана и Жака Гандшина

Немецкий этномузыковед Роберт Лахманн (1892–1939) был одним из первых исследователей, обратившихся к изучению арабской музыки. Будучи представителем берлинской школы так называемого сравнительного музыкознания, он не ограничивался сбором и описанием эмпирических музыкальных традиций, а стремился разработать общую концепцию «восточного» в музыке.

Своими чрезвычайно точными эмпирическими исследованиями Лахман заслужил уважение музыковеда-историка Жака Гандшина (1886–1955), который – будучи швейцарцем, выросшим в Москве, – также имел склонность к географически более широкому взгляду на музыку. Однако сделанные Лахманом порой преувеличенно-масштабные обобщения музыкальных принципов не могли найти поддержки у Гандшина, который придерживался строгой концепции музыкознания и не был склонен к теоретическим спекуляциям.



Михаил Львович Мугинштейн (Москва) – историк и теоретик оперы, драматург, автор 3-х томной «Хроники мировой оперы»

Система интерпретаций – шаги культуры. Литературный первоисточник – Опера – театр Оперы

Направление и задачи конференции, ее отдельные сегменты определили вектор моего выступления. Оно посвящено проблеме перевода, интерпретации в динамике культуры.

Объект, матрица рассмотрения – «Евгений Онегин»:

Главное в цепочке интерпретаций – **тема необратимости времени** в триаде:

Роман Пушкина – опера Чайковского – спектакль Нидерландской Оперы в режиссуре Стефана Херхайма (2012, Амстердам, Янсонс; Бо Скофхус, Красимира Стоянова).

В центре триады «Евгений Онегин» Чайковского: новаторство лирических сцен как модуса психологической оперы-драмы.

Система интерпретаций в триаде идет под девизом Макса Дворжака: «История искусства это история духовной жизни».

Итак, главная тема сообщения: о необратимости времени.

1. Игра с образами культуры:

Пушкин. «Адриатические волны, о Брента...» Венеция, Байрон, Петрарка. Мандельштам. «Адриатика, зеленая, прости...» (1920).

Чайковский. Исповедь сына века. Элегия. Диалоги с 1-й половиной века: эпоха «отцов». Жуковский, Глинка, Алябьев, Варламов, Гурилев, Байрон, Лист («Долина Обермана»).

2. Философия и поэтика уходящего времени – один из лейтмотивов **Пушкина**.

Чайковский. Исповедь сына другого века, по сравнению с Пушкиным.

Спектакль. Взгляд из XXI века. Попытка обыграть необратимость времени.



Анна Федоровна Некрылова
(Санкт-Петербург) –
фольклорист, кандидат
искусствоведения, научный
сотрудник Института русской
литературы (Пушкинский Дом)
РАН

Имя и его коннотации: лабиринты народного ономастикона

В устной сфере традиционной культуры особое место занимает народная этимология. Этот феномен наиболее ярко проявлен в ономастиконе. Народное толкование имен собственных, пришедших в русский язык с принятием христианства, удивляет своим разнообразием, в том числе прямо противоположными значениями, что объясняется несколькими причинами среди которых – специфика жанров, в которые оказалось включенным то или иное имя, временная приуроченность дней поминовения святого в православных святцах; фонетическая адаптация, благодаря которой имя получает семантическую мотивировку, обретает смысл путем сближения с созвучными словами своего языка. В докладе предполагается рассмотреть, как «работает» народная этимология, на примере распространенного имени Екатерина. Диапазон фольклорного восприятия и толкования полного официального имени и обиходных его вариантов велик: от святой, великомученицы (Екатерина) до веселой красотки-гулёны (Катерина, Катенька), от верной жены и подруги (Катя, Катюша) до соблазнительницы и изменщицы (Катька).



**Наталья Алексеевна
Огаркова**

*(Санкт-Петербург) –
доктор искусствоведения,
ведущий научный сотрудник
Российского института
истории искусств*

**Церемониальные сочинения М. И. Глинки:
проблема с императорами**

Тема церемониальных сочинений М. И. Глинки по разным причинам не вошла в сферу внимания отечественного глинковедения. Тем более, что и Глинка обращался к подобному жанру крайне редко, откликаясь на те или иные события церемониальной жизни императорской семьи. В разные годы им написаны: Пролог на кончину императора Александра I и восшествие на престол императора Николая I (1826), Польский с хором «Велик наш Бог, велик и силен перводержавный наш народ» (1837), Контрдансы, Польский и Вальс для симфонического оркестра (1839), Торжественный Польский на тему испанского болеро (1855). Каковы были контакты Глинки с императорским двором и насколько они оказались для композитора значимыми? Как складывался его творческий процесс и почему он не любил сочинять «на заказ»? Еще один интересный, на мой взгляд, сюжет – судьба церемониальных сочинений с литературными текстами после Глинки. Что не нравилось издателям в XIX и XX вв.? Как они решали проблему с мешавшими им императорами? Какова была оценка церемониальной музыки Глинки? На эти вопросы хотелось бы попытаться ответить.



**Петрова Галина
Владимировна**
(Санкт-Петербург) –
кандидат искусствоведения,
старший научный сотрудник,
ученый секретарь Российского
института истории искусств

**«Ромео и Джульета» Г. Берлиоза:
Szène d’amour и Roméo au tombeau –
музыкально-иллюстративный подход**

В своей работе «Опера и драма» Рихард Вагнер писал: «... Берлиоз же обрадовался пестрой путанице и все причудливее сочетал кусочки (курсив мой – Г. П.)...»

Парадоксальная ситуация, когда в симфонии, ориентированной на драму с хорами и соло, главные герои этой драмы не поют, но чувствуют себя как дома «в более высоком, свободном образном пространстве поэтической инструментальной композиции» (Берлиоз), с самого начала обрекла сочинение на «интерпретации». С одной стороны, было не избежать программной привязки к пьесе Шекспира. Подобная неизбежность породила стремление исследователей трактовать, в частности, большое инструментальное Adagio (Szène d’amour) “Ромео и Джульетты” (как и *Roméo au tombeau*) как драматическое следование конкретным сценам литературного первоисточника. Другая – противоположная интенция – желание описать дискурсивную логику движения Szène d’amour в «абсолютных» музыкальных терминах. Отсюда – усиленный поиск конкретных бетховенских моделей и аналогий

в принципах развития. Ведь как бы ни было обязательным знание шекспировского «предтекста» или «подтекста», – это знание ни в коем случае не является первостепенным для понимания притягательности музыки Берлиоза.

Но может быть отчасти был прав Вагнер, когда писал про «раздробленность» и «цветные камешки», «причужденность» и даже «бессвязность» мышления Берлиоза? (*Roméo au tombeau* почти не поддается формальному анализу). И сам композитор чего-то опасался, когда в прологе симфонии «фактически спел музыку, которая последует за ним» (Дж. Раштон), – вот вам (слушателям, критикам) программа, афиша, мотивно-тематическое единство, – как бы заранее обезопасил себя композитор.



Иосиф Генрихович Райскин
(Санкт-Петербург) –
председатель секции критики
и музыковедения Союза
композиторов РФ, главный
редактор журнала «Мариинский
театр»

**Из второго ряда в первый.
Композитор-мыслитель Н. Я. Мясковский**

Из ряда вон выходящий...

В статье, помещенной в сборнике «Неизвестный Мясковский» Дмитрий Горбатов пишет: «Вышло так, он (Мясковский. – *И. Р.*) оказался художником “второго ряда” (кавычки здесь красноречивы! – *И. Р.*). Почему-то многие воспринимают это обстоятельство как негативное: коли ряд “второй” – стоит ли им заниматься». Утверждаю – стоит! Стоит судить и *рядить!*

На долю Мясковского выпало великое и трудное счастье первооткрывателя. Один из первых приветствовал он буйный рост дарования юного Прокофьева, выступил в защиту дерзновений Стравинского, оценил подлинные масштабы завоеваний Скрябина и, едва ли не единственный, пронизательно охарактеризовал творчество Метнера. В обоснование своего взгляда на этого композитора Мясковский совершает экскурс в один из самых кардинальных вопросов эстетики.

Рассматривая и взвешивая различные «качественно-типические соотношения формы и содержания» в музыке, Мясковский приходит к выводу о том, что «... как содержание, так и форма неразрывно связаны меж-

ду собой; мне они представляются, собственно, двумя сторонами одного и того же явления, лишь как бы меняющего свою окраску, и это явление, в сущности, есть только форма, но соответственно прежнему делению – форма внешняя и форма внутренняя.

Под внешней я разумею известную конструктивную схему произведения, под внутренней – также схему, но иного порядка – схему развития чувствований, построений, в которой, по моему убеждению, должна быть совершенно такая же логика, как и во внешней структуре произведений».

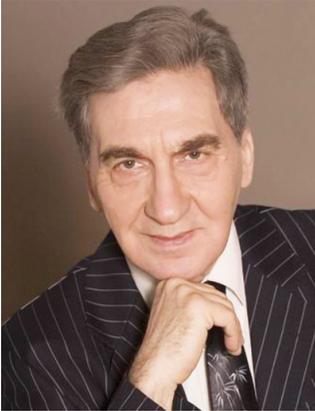
Но ведь это не что иное, как предвосхищение положения Асафьева о «необходимости нового понимания музыкальной формы не как архитектурных «беззвучных» схем, а как закономерного процесса организации звучащего материала и его кристаллизации». Утверждаю, что Мясковским сделана одна из первых попыток приблизиться к современному пониманию процессуальности музыкальной формы.



Марина Григорьевна Рыцарева (Нью Йорк) – доктор, почетный профессор университета Бар-Илан (Израиль)

Парадоксы вернакулярного в музыке

Фольклор и популярная музыка – две вполне определенные сферы музыкального быта. Их взаимодействие рождает вопросы о третьей сфере – вернакулярной, в которой происходят разнообразные процессы. Не считаясь «аутентичной» эта сфера обычно не привлекает внимание ни исследователей, ни композиторов, несмотря на то, что она представляет общество (народ, нацию) не менее адекватно, чем фольклор. В докладе дается определение этой сферы и некоторых ее закономерностей.



Михаил Александрович Сапонов, (Москва) – доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского

На излёте Ренессанса: questa nuova maniera di canto и «незаконно» рождённая опера

С 1573 года во Флоренции в доме Дж. Барди знаменитая «Камерата» единомышленников собиралась якобы ради «воссоздания древнегреческой трагедии», как значится даже в новейших справочниках. Этот красивый миф лишь «по касательной» перекликается с исторической реальностью. Цели восстановить античную трагедию или создать ещё какой-либо новый сценический жанр флорентийцы перед собой не ставили. Граф Барди покинул Флоренцию задолго до появления «первых опер», а позднее, как ни странно, не признавал первых театральных опытов «камератцев». К тому же ни Я. Пери, ни Дж. Каччини в своих предисловиях к «Эвридике» не рассуждали ни об эстетике нового сценического жанра, ни о классической трагедии, а в творчестве не затрагивали сложных сюжетов вроде «Антигоны» или «Царя Эдипа».

Их амбиции крутились вокруг нового способа пения (*nuova maniera di canto*), ранее не практиковавшегося в итальянских традициях. Певучий флорентийский (тосканский) говор, по их убеждениям, мог весьма к месту стать источником новой просодии, получив к тому же подпитку в музыкальности итальянского стиха. Ав-

торы «первых опер», да и впоследствии большинство итальянских оперных композиторов XVII века сами были прежде всего певцами и/или педагогами вокала. Свои способы создания поющих сценических диалогов они искали и вырабатывали буквально «попя», а не за письменным столом. Каждый из них находил нечто своё и вступал в борьбу за приоритет. А ископаемые аутентичные певческие тайны древних греков интересовали их куда меньше. Флорентийский феномен полностью поющей ренессансной пасторали стал одним из наглядных способов демонстрации их нового вокала, их удачей. Вряд ли они догадывались, что попутно (и исторически «незаконно») перезапустили ход развития музыкального театра. Притом не ведая, что опера впредь станет эмблемой европейского музыкального искусства вообще.



Наталья Семеновна Серегина (Санкт-Петербург) – доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Российского института истории искусств

Сюжет о службе св. Варваре по берестяной грамоте XI века и Кондакарю

Берестяные грамоты – ценнейшие документы письменности, без которых уже не может развиваться наука о древнерусской музыкальной культуре. Так, берестяная грамота № 605 конца XI – начала XII веков содержит запись о церковном звоне («а пришьла есве оли звонили») – древнейшее в восточнославянских рукописях упоминание о церковном звоне. Свидетельствует о почитании Христа, Богородицы, святых Петра и Павла, Козмы и Дамиана, Бориса и Глеба и Отца их Василия (Владимира) берестяная грамота № 906 ³/₄ XI в.

Из берестяных грамот большой интерес представляет прорись на бересте иконы Св. Варвары, найденная в 2000 г. на Троицком раскопе в Великом Новгороде в слоях XI века (Грамота № 915-И. В слое 1025–1050 гг. URL: <http://gramoty.ru/birchbark/document/show/povgorod/915i/> (Дата обращения 06.12.2021). Фигура обозначена хорошо читаемой надписью «Варвара».

Это изображение представляется важным не только для истории иконописи, литературы, но и для музыкальной культуры раннего времени, поскольку это новый достоверно датированный артефакт, проли-

вающий свет на многие события эпохи, уже известные нам (*Некрылова А. Ф.* Святая Варвара в народной культуре // Традиция в фольклоре и литературе. СПб., 2000. С. 52–65; *Федотова М. А.* Житие святой Варвары в Древней Руси // ТОДРЛ. СПб., 2003. Т. 53. С. 76–89; *Лукашевич А. А.* Гимнография [s.v. Варвара] // Православная энциклопедия. Т. 6. М., 2003, с. 562 (<http://www.pravenc.ru/text/154091.html>). *Новиков А. А.* К вопросу о датировке бересты с изображением святой Варвары // Молодой ученый, 2010. № 1), и составивший «пазл» в общей картине культуры.

Великомученица Варвара (ум. ок. 306) почитается христианами как защитница от насильственной («нагалья») смерти и появляется в русской истории в связи с гипотетическим перенесением мощей святой из Константинополя в Киев в Михайловский Златоверхий монастырь и основанием этого монастыря (в 1108 году). В свете этой берестяной грамоты обретают историческую ценность два Кондака Варваре в Благовещенском кондакаре под заголовком: «Месяца декабря въ 4 святей Варваре». Кондаков два:

1. *«Въ троицы благовь рьно поемуму ... вельгласно въпиюще присно».* (24 об. – л. 25).

2. *«Прехвальная и божествъная мученица Варваро ... цъсаревы побъды приносиши...»* (л. 25–25 об.) (лист с окончанием кондака утрачен).

Это говорит о том, что и празднования было два: Успения и перенесения мощей; что подтверждает факт существования местного праздника перенесения мощей отечественной традиции, считающегося полупо- легендарным.



**Ольга Анатольевна
Скрынникова** (Воронеж) –
кандидат искусствоведения,
профессор, заведующая
кафедрой истории музыки
Воронежского государственного
института искусств

Н. А. Римский-Корсаков в эпоху цивилизационного «разлома» начала XX века

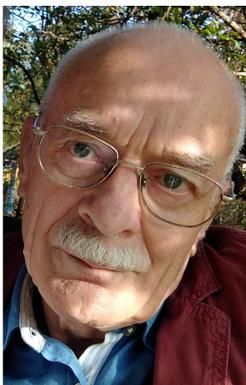
Рубеж XIX–XX вв. как особый переломный период в истории России, современная научная мысль всё чаще осмысляет сквозь призму цивилизационного подхода и категории цивилизационного разлома. Обострения противоречий в социально-политической жизни России неизбежно повлекли за собой мощные «ответы» в культуре, искусстве, философии начала XX века. Парадоксальная антиномия предчувствий катастрофы и ожидания времени ренессанса – краеугольный камень в культурном коде эпохи, позволяющем понять многообразие, многоязычие и интенсивность художественных процессов.

Ощущение жизни «на краю времени», на тектоническом изломе истории было свойственно многим представителям художественной интеллигенции. Римский-Корсаков ощущал время ровно так же, как и его младшие современники. Письма композитора этих лет наполнены глубокими размышлениями о судьбах искусства и процессах его развития в будущем, о драматических событиях современной истории.

«Последний из могикан» чутко слышал изменяющийся пульс исторического времени и удивительно

тонко ощущал духовную «ауру» своей эпохи, состояние умом своих современников. В силу этих обстоятельств, творческие открытия композитора шли не только в ногу со временем, но часто и опережая его.

В творчестве Римского-Корсакова 1900-х годов наблюдается процесс осознанной интеллектуальной смысловой игры композитора с другими творческими мирами, выражающийся в приемах моделирования, обращения к «чужому» тексту, а музыкальный язык композитора обретает необычайную метафоричность, отражающую в причудливой форме атмосферу искусства начала XX века. словно в противовес дисгармонии окружающего современного мира, несущего с собой разрыв исторических связей в искусстве, Римский-Корсаков неотступно нес в своих поздних сочинениях идеи вселенской гармонии, равновесия, основы утраченной человечеством целостной картины бытия, которая на рубеже XIX-XX веков стала чаемым идеалом, главным предметом мечты и веры эпохи. И с этой точки зрения выполнил важную миссию, объединив своим творчеством XIX и XX вв., в его личности слились в едином времени прошлое, настоящее и будущее русской культуры. Неслучайно Даниил Андреев в «Розе мира» причислил композитора к «избранным из избранных» России.



Александр Викторович Степанов (Санкт-Петербург) – кандидат искусствоведения, профессор Академии художеств им. И. Е. Репина

Апология «Аполлона Бельведерского»

Своим уникальным положением в культуре Запада «Аполлон Бельведерский» – реплика утраченного бронзового изваяния работы Леохара – обязан не только репутации Винкельмана как великого знатока искусства древности, который объявил эту статую «высшим идеалом искусства».

С легкой руки ученого, представившего «Аполлона Бельведерского» убивающим Пифона, стало общим местом отношение к бельведерскому мраморному богу как к олицетворению победы светлого разумного начала над силами тьмы.

Описывая его, Винкельман создал образ, в котором неоклассицистский героизм сочетается, как ни парадоксально, с прелестью рококо. Это не ошибка вкуса. «Аполлона Бельведерского» действительно легче представить в салоне парижского отеля Субиз, чем в зале Бельведера. Он должен был в равной степени восхищать и новаторов-неоклассицистов, и консерваторов-рокайлистов, оказавшись образцовым воплощением не только просветительского пафоса, но и противоречивых художественных вкусов века Просвещения.

Стоило возникнуть романтической оппозиции Просвещению, как появились насмешки над бельведерским Аполлоном. Особенно устойчивый иммунитет

против его очарования проявляла английская либеральная мысль. Кларк, убежденный, как и Винкельман, что статуя представляет момент убийства Пифона выстрелом из лука, упрекал скульптора в расхождении замысла и исполнения.

Суждение Кларка ошибочно: Аполлон – бог, а не герой. Что потребовало бы высочайшего напряжения от героя, то бог делает играючи.

Но свой небрежно-убийственный выстрел Аполлон направил не на хтоническое чудовище (согласно мифу, он убил Пифона, явившись в Дельфы трех лет от роду), а в кого-то из мальчиков Ниобы.

Его жестокость – не психологический феномен, а урок правосудия. «Аполлон Бельведерский» – аллегория Зевсовой справедливости, карающей смертный грех – человеческое высокомерие («гибрис»).

Красотой статуи Леохар компенсировал бесчеловечность сюжета.



Ирина Петровна Сусидко,
(Москва) –

*доктор искусствоведения,
заведующая кафедрой
аналитического
музыкознания Российской
академии музыки
им. Гнесиных*

Павел Валерьевич

Луцкер, *(Москва) – доктор
искусствоведения, ведущий
научный сотрудник ГИИ*

Вагнер, Глюк и оперная реформа в ретроспективе

В академических исторических курсах вагнеровскую теорию «музыкальной драмы» и ее особенностей нередко рассматривают как продолжение линии оперной реформы Глюка или, по крайней мере, в сравнении с нею. События и проблематика глюковской реформы в течение последующего времени и в особенности в XIX веке не теряли своей остроты, ее аргументация и критика находились в центре внимания не только до времен Вагнера, но даже позднее. Между тем, ее обстоятельства и многие мотивы в большинстве случаев ускользали от участников полемики, а без них не вполне понятны многие важные и тонкие аспекты. Прежде всего то, что это был не первый в XVIII веке подход к преобразованию оперы, и в начале века она уже подвергалась острой критике со стороны литераторов-эрудитов римской академии Аркадия. Результатом стала радикальная смена жанрового стандарта, формирование драматически «чистых» жанров трагико-героической (опера seria) и комической разновидностей (интермеццо, трехактная неаполитанская и позднее венецианская опера *buffa*). Глюковская реформа, таким образом, предстает как следующий этап преобразований, созревший через несколько десяти-

летий и направленный на изменение уже, казалось бы, «реформированного» жанра.

То, что в своих исканиях Глюк был не одинок и выступал в рамках целой плеяды итальянских авторов (Т. Траэтта, Н. Йоммелли, Б. Галуппи), уже многократно отмечено, как и то, что события реформы и наиболее значительные достижения возникали главным образом вне Италии (Вена, Штутгарт, Мангейм, Париж, Санкт-Петербург). В меньшей степени осознается тот факт, что импульсом к реформаторским новшествам были не чисто художественные или эстетические идеи авторов, а инициативы деятельных придворных импресарио при активной поддержке монархов. Стремление сочетать практики и композиционные элементы итальянской и французской оперных традиций отмечались не раз и истолковывались как попытка создания универсального космополитического оперного жанра. Однако явно выраженная франкофильская тенденция у правителей, оказавших покровительство реформаторам, ставит вопрос о существовании политической подоплеки в изменении художественных вкусов.

В трактовке XIX века, в том числе у Вагнера, оперная реформа середины XVIII века обсуждается преимущественно под углом зрения синтеза разных искусств (вокально-исполнительского, композиторского, литературно-драматического, сценического) и выявления ведущей, системообразующей роли драмы. Социальная природа реформы XVIII века находится вне поля зрения, а идеологически ей по инерции приписывают просветительскую, демократическую направленность. По видимости это не противоречит вагнеровским идеям о всенародной, антисловной, социально-утопической концепции его музыкальной драмы. Между тем, оперные эксперименты реформаторов XVIII века тяготели не столько к народно-мифологическому духу, сколько к утонченно-аристократическому вкусу, и несут в себе не столько пафос публичности, сколь-

ко элитарности. Стремление к ясности и простоте, антикизирующие мотивы, ограничение самодовлеющей исполнительской виртуозности имели в своей основе не общенародный идеал, а, напротив, идеал аристократической благородной, но утонченной простоты. В этом плане художественные концепции реформаторов XVIII века и Вагнера выглядят антиподами



Сергей Алексеевич Уваров
(Москва) –
кандидат искусствоведения,
преподаватель Московской
государственной консерватории
им. П. И. Чайковского

**Эхо «Победы над Солнцем»:
музыка Михаила Матюшина
как главная загадка оперы**

В декабре исполняется 110 лет с премьеры одного из главных музыкальных спектаклей XX века – «Победы над Солнцем». Взорвав представления об оперном жанре, став важнейшим коллективным проектом русского авангарда, произведение Михаила Матюшина, Алексея Крученых, Казимира Малевича и Велимира Хлебникова в исходном виде исчезло навсегда. Ни разу после 1913 года оно не ставилось с оригинальной музыкальной партитурой. Вплоть до начала 1980-х годов музыка Матюшина к «Победе над Солнцем» была вовсе забыта, но после попадания в Западную Европу фотокопии рукописи Марии Эндер, ученицы Матюшина, переписавшей фрагменты нотного текста и утраченного манускрипта композитора, первоначально музыку стали открывать заново.

Процесс этот, однако, далеко не закончен. Во-первых, полная партитура так и не обнаружена, хотя находки, совершенные автором настоящего доклада, расширяют список известных источников и позволяют надеяться, что здесь еще есть перспективы обретения новых фрагментов. И во-вторых, работа Матюшина до сих пор не получила основательного музыковедческого осмысления, не была по-настоящему услышана в контексте своего времени и из века XXI-го. Настоящий доклад – попытка приблизиться к разгадке загадок музыки Михаила Матюшина: источниковедческих, стилистических и концептуальных.



**Андрей Георгиевич
Филонович**

*(Санкт-Петербург) –
музыковед, выпускник
«Смольного» (факультет
свободных наук и искусств
Санкт-Петербургского
государственного
университета)*

Верди – историк? Три оперы

Мимесис и фантазия сталкиваются в оперном сюжете; место и время действия – один из результатов их противостояния. Одни и те же сюжетные конфликты разворачиваются то в экзотических странах и эпохах, то в современной зрителю обстановке, то в мифологическом мире богов и вымышленных существ. Однако влияют ли исторические установки сюжета на традиционную последовательность форм, жанров и выразительных средств или же они остаются средством исключительно сценического и сюжетного декора? Ответ на этот вопрос достоин стать ключевым звеном в полемике о «верности тексту» и исторической достоверности оперного спектакля. На примере трех опер Джузеппе Верди предпринята попытка описать обращение композитора с сюжетным историзмом, его воплощение или игнорирование в музыке.



**Цареградская Татьяна
Владимировна**

*(Москва) –
доктор искусствоведения, про-
фессор РАМ им. Гнесиных*

**«Я вступил на территорию,
которая для меня оказалась совершенно новой»:
феномен «ремикса»
в творчестве Г. Ф. Хааса (р. 1953)**

Среди тех современных композиторов, кто обратил на себя особенно пристальное внимание критиков – австрийский композитор Георг Фридрих Хаас. Его сегодня причисляют к лидерам в области art music. Творчество Хааса весьма разнопланово: он автор опер, оркестровых сочинений, пьес для ансамбля, широко известных в профессиональных кругах (особенно крупным успехом стала его оркестровая пьеса «in vain»). В числе отличительных черт творческого метода композитора – постромантические мотивы (например, склонность к творчеству Гёльдерлина). Одно из сочинений, имевших, по словам композитора, «особенное значение» для него – REMIX для ансамбля инструментов. Что скрывает в себе это заглавие? Через анализ «ремикса» будет сделана попытка установить некоторые исторические «рифмы» этого феномена.



Иван Дмитриевич Чечот
(Санкт-Петербург) –
кандидат искусствоведения,
заведующий сектором
изобразительных искусств
Российского института
истории искусств

Царскосельский Христос

Весной 2023 г. в Эрмитаже вновь явилась из забвения статуя Христа, произведение известного немецкого скульптора эпохи классицизма и романтизма И. Г. Даннекера, близкого друга Ф. Шиллера. Создававшаяся на протяжении 1818–1824 гг. статуя была приобретена императрицей Марией Федоровной своему сыну императору Александру I. Архитектор Менелас построил для нее в Александровском парке павильон Шпатель в виде руинной башни, входящей в состав разрушенной базилики. В этой башне статуя простояла до 1954 г., после чего попала в Эрмитаж, где была недоступна для осмотра и лишь недавно отреставрирована. В докладе статуя будет рассмотрена в ряду других произведений XIX в., посвященных Христу (прежде всего в сравнении со статуе Б. Торвальдсена), а также помещена в реконструируемый контекст не только позднего периода александровского царствования, но и европейской и русской культуры XIX и начала XX века в целом: от оратории Бетховена до поэзии, живописи и философии А. Иванова, Ф. Тютчева, В. Соловьева и др.



**Дмитрий Анатольевич
Шумилин**

*(Санкт-Петербург) –
кандидат искусствоведения,
директор Российского
института истории
искусств*

О цвето-звуковой системе А. Н. Скрябина

При всем обилии научных исследований и публикаций, посвященных изучению выдающегося явления мирового искусства – создания А. Н. Скрябиным музыкально-световой симфонии, тема эта далеко не исчерпана. Вопросов здесь гораздо больше, чем ответов. В течение более чем ста лет многие ученые пытались осмыслить феномен цвето-звуковой системы Скрябина, как в историческом, так и в теоретическом аспектах. Предпринималось довольно большое количество попыток исполнения световой симфонии «Прометей. Поэма огня». Однако вопросы истоков и основ синтетической концепции Скрябина, а также ее положения в истории среди схожих систем, в достаточной степени не изучены. Более того, среди широкой публики, музыкальных и научных кругов подчас превратно толкуются даже наиболее общие положения и факты, касающиеся данной темы.

В предлагаемом докладе речь пойдет об истоках цвето-звуковых идей Скрябина и их эволюции; о фундаментальных проблемах скрябинской теории, ее соответствии и несоответствии физическим закономерностям. Будут освещены проблемы и вопросы, остающиеся, подчас, за рамками основного ракурса исследовательского внимания скрябиноведов.

