

На правах рукописи



БАКАЛЕЙСКАЯ Елена Сергеевна

**ФЕНОМЕН ГИТАРЫ В ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ
(ДОМОДЕРНИСТСКИЙ ПЕРИОД ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ И РОССИИ)**

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата культурологии

Специальность 24.00.01 – Теория и история культуры

Иваново – 2021

Работа выполнена на кафедре культурологии и изобразительного искусства
ФГБОУ ВО «Ивановский государственный университет», Шуйский филиал

Научный руководитель: **МИХАЙЛОВ АЛЕКСЕЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ**
доктор педагогических наук, доцент, ФГБОУ ВО «Ивановский государственный университет», Шуйский филиал, профессор кафедры культурологии и изобразительного искусства, Почётный работник высшего профессионального образования РФ

Официальные оппоненты: **БРАГИНА НАТАЛЬЯ НИКОЛАЕВНА**
доктор культурологии, доцент кафедры теории музыки, ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки»

ВОЛКОВА ПОЛИНА СТАНИСЛАВОВНА

доктор философских наук, доктор искусствоведения, профессор, профессор 6 кафедры русского языка ФГКВБОУ ВО «Краснодарское высшее военное орденов Жукова и Октябрьской Революции Краснознаменное училище имени генерала армии С.М. Штеменко» Министерства обороны Российской Федерации, член Союза композиторов России, Почетный работник общего образования РФ

Ведущая организация: **Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Казанский государственный институт культуры» (КазГИК)**

Защита диссертации состоится 28 сентября 2021 года в «___» часов на заседании Диссертационного совета Д 212.062.08 при ФГБОУ ВО «Ивановский государственный университет» по адресу: 155908, Ивановская область, г. Шуя, ул. Кооперативная, 24, ауд. 220.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке ФГБОУ ВО «Ивановский государственный университет» по адресу: 153025, г. Иваново, ул. Ермака, 37/7, корпус №1, к. 108., и на официальном сайте университета: <http://ivanovo.ac.ru>

Автореферат разослан: «___» _____ 2021 года

Ученый секретарь
диссертационного совета,
кандидат культурологии,
доцент



М.Ю. Алексеева

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность диссертационного исследования. Гитара имеет древние корни, уходящие в глубь веков. Оформление и развитие этого музыкального инструмента связано в первую очередь с Испанией, Францией и Италией. Глубокий след гитара оставила в русской культуре, начиная с эпохи Нового времени. Будучи фактом культуры, гитара заключает в себе ее информацию, разворачивающуюся и нарастающую в этноментальных контекстах в историческом времени и пространстве. В визуально определенном образе гитары, подвергающемся трансформации и складывающемся в течение веков, в материале и способе изготовления, природе и характере звучания позиционируются важнейшие культурные референции национально отмеченных цивилизационных процессов. Уже в XIX веке гитара становится одним из самых распространенных музыкальных инструментов в мире и России. Диапазон ее включенности в музыкальную культуру очень широк – от симфонического оркестра, где гитара не имеет своего собственного голоса, но накладывает на симфонический «хор» свою неповторимую окраску, до индивидуально-авторского исполнительства, за которым просматриваются стратифицированные пласты определенных субкультур. Гитарное исполнение демонстрирует возможности включения в различные стили, позволяет усваивать жанры самого разнообразного генезиса – от академического творчества до музыкального фольклора. В силу особой природы гитары, позволяющей на любительском уровне легко освоить игру на ней, она давно стала любимым предметом домашнего музицирования. Аксиологическое познание гитары и гитарного искусства, анализ их функционирования в контексте культурных процессов и этноментальных характеристик предоставляет возможность рассмотреть особенности историко-культурного опыта этноса, в чью музыкальную практику включен данный музыкальный инструмент. Это актуализирует необходимость выявления и тщательного изучения социокультурных характеристик гитары в исторической перспективе, начиная с древней эпохи сложения ее прототипов до нашего времени.

Степень изученности проблемы. Оформление проблемного поля изучения гитары начало складываться еще в эпоху Возрождения. Именно тогда появляются первые трактаты, касающиеся не только практических навыков игры на гитаре, но и особенностей этого инструмента, его эстетической наполненности, рассматриваемой в целом в мифосимволическом дискурсе. Интерес к теоретическому осмыслению гитарного искусства возникал и креп по мере того, как росла популярность гитары среди музыкантов-профессионалов и дилетантов-исполнителей. Первые профессиональные статьи и очерки о гитаре и гитарном исполнительстве писались в основном самими гитаристами и любителями гитарной музыки. Лишь во второй половине XX века стали появляться обширные и глубокие научные исследования о гитарном искусстве, написанные профессиональными искусствоведами и музыкантами-

гитаристами. Из зарубежных исследований следует отметить работы Х. Тернбула «Гитара: от Ренессанса до наших дней», Дж. Тайлера и П. Спаркса «Гитара и ее музыка», М. Касхи «Новый взгляд на историю классической гитары» Э. Шарнассе «Шестиструнная гитара», Г. Уэйда «Традиции классической гитары». Среди отечественных исследований второй половины XX века следует особо выделить работы Б. Вольмана «Гитара в России: очерк истории гитарного искусства» (1961), «Гитара и гитаристы» (1968), «Гитара» (1980), книгу А. Шириялина «Поэма о гитаре» (1994).

За последние два десятилетия появился ряд интересных диссертационных исследований, включенных в проблемное поле изучения гитарного искусства. Это диссертации И.К. Ильгина «Гитара классическая и русская (семиструнная). Бытование и исполнительство» (2003), В.Р. Ганеева «Классическая гитара в России: к проблеме академического статуса» (2006), А.А. Петропавловского «Гитара в камерном ансамбле» (2006), Д.И. Крутикова «Гитарное искусство Петербурга – Петрограда – Ленинграда в первой половине XX века» (2011), Н.С. Якименко «Акустическая гитара в диалоге с академической и джазовой традициями» (2012), А.П. Карташова «Испанская (классическая) гитара: происхождение, эволюция, репертуар» (2015). Все это подтверждает современный напряженный интерес к гитаре, вызванный актуальностью гитарной проблематики. Вместе с тем, все указанные диссертации написаны исключительно в музыковедческом исследовательском ключе и носят прикладной исполнительский и педагогический характер. Анализ феноменологических характеристик гитары с позиции ее бытования в культурных контекстах в этих работах не предпринимался.

В роли **объекта** предложенного диссертационного исследования выступает гитара и гитарное искусство, взятые в диахроническом срезе, начиная с момента сложения прототипов гитары до эпохи модерна. Особый акцент делается на XVII-XIX века – «блестящую эпоху» бытования гитары в Испании и эпоху оформления фламенко как ведущего испанского культурного «текста», и XIX век – «золотой век» гитары в России. Существенное внимание уделяется характеру бытования гитары во Франции, как страны, определившей европейскую моду на гитару, и в Италии, с которой связаны гитаристы-профессионалы, способствовавшие распространению гитарного искусства в Европе, в том числе и в России.

Предметом исследования являются феноменологические характеристики гитары, воплощающие важнейшие культурно-цивилизационные коды. Гитара при этом рассматривается как пластический объект, визуальный образ, а также как музыка, пробуждающая эмоции, ассоциации, чувства, переживания и сопереживания, формирующая национальные музыкально-художественные образы и связанное с ними эстетическое согласие (или несогласие).

Цель работы – выявление в исторической перспективе социокультурной феноменологии гитары с учетом ее этноментальных и

сущностных (эйдетических) характеристик. Достижение этой цели предполагает решение **следующих задач**:

– исследовать музыку с позиции научно-философской и культурологической рефлексии;

– определить генезис гитары как музыкального инструмента, изначально несущего сакральные смыслы;

– рассмотреть эволюцию гитары как полиморфной структуры в аспекте музыкально-культурных традиций гитарного искусства западно-европейского региона и России домодернистского периода, а также встроенных в них субкультур;

– выстроить ключевые этапы формирования социокультурного облика «испанской гитары» и выявить ее место в культурном пространстве Испании;

– охарактеризовать историю, судьбу развития гитары и формы ее бытования в России в ее европейских генетических связях, а также в ее «русском» (семиструнная гитара) облике;

– обосновать место цыганской культуры в сложении социокультурного феномена «испанской» и «русской» гитары.

Теоретической базой диссертационного исследования стали труды по исследованию музыки и музыкальных инструментов, как явлений художественной культуры, Б.В. Асафьева, Е.Э. Бертельса, Е.В. Герцмана, Е. Назайкинского, О. Захаровой, М. Лобановой, А.Н. Сохора, Т.С. Сергеевой, М.А. Сапонова, А. Низамова, Е.М. Гороховик, Н.А. Брылевой, А.Г. Алябьевой, С.А. Магон, В.Н. Холоповой, Х.И. Мозера. В контексте исследования национальной картины мира Испании нами были привлечены работы А. Арьеса, Х. Ортеги-и-Гассет, М. де Унамуно, М.Ю. Реутина, Ю.М. Мельчаковой, В.Н. Прокофьева, И. Изотовой, публицистика Ф.Г. Лорки. В основу исторических и теоретических аспектов изучения гитары были положены труды М.А. Стаховича, А. Бурханова, Б. Вольмана, И. Рехина, О.В. Тимофеева, А. Ширялина, Д.Р. Рогаль-Левицкого, М. Касхи, Дж. Тайлера, Р. Спарка, Дж.Р. Алвеса, Э.М. Анди, Э. Шарнассе. Семиотические аспекты музыки и музыкальных инструментов, а также проблемы музыки и музыкального инструментария, как текстов культуры, нами рассматривались сквозь призму работ Ю.М. Лотмана, В.Н. Топорова, Д.С. Лихачева, Г. Почепцова, Д.А. Романова. Методологическими основаниями представленного диссертационного исследования являются труды Платона, Ж.-Ж. Руссо, И. Канта, В.-Г. Вакенродера, Жан-Поля, Ф. Ницше, О. Шпенглера, А.Ф. Лосева, Г.Б. Шамилли, В.П. Шестакова, в которых музыкальная культура является объектом философского анализа и эстетической рефлексии.

Источниковедческой базой явились: 1) иконографические источники и скульптурные барельефы, связанные с визуализированным образом гитары; 2) античная и средневековая мифология; 3) испанская народная поэзия; 4) цыганская «Легенда о соколовской гитаре»; 5) мемуары и письма; 6) исторические очерки и публицистика Э. Фукса, Э.Э. Виолле-ле-Дюка, М.И.

Пыляева, А. Плещеева, П. Столпянского, Ф.Г. Лорки; 7) путевые записки-травелоги В. Ирвинга, А. Дюма, А. де Кюстина, К. Чапека; 8) художественные тексты Руиса Хуана, Бомарше, Э.Т.А. Гофмана, Ф.Г. Лорки, Л. Фейхтвангера, Г.Р. Державина, И.И. Дмитриева, А.С. Пушкина, А.А. Григорьева, А.Я. Панаевой, А.Н. Островского; 9) художественные фильмы Я.А. Протазанова и Э. А. Рязанова.

Методы исследования. Исследовательские задачи, сформулированные в представленном исследовании, решаются в рамках

1) междисциплинарных методов исследования:

– историко-генетического, позволяющего выстроить эволюцию сложения гитары как музыкального инструмента, форм ее развития, динамики существования в разных странах;

– структурно-функционального, дающего возможность целостного охвата рассматриваемого явления как факта культуры и, вместе с тем, систематизации его отдельных составляющих в зависимости от конкретной эпохи и региона;

– социологического, используемого для изучения гитары и гитарного искусства как явления культуры на фоне общественной жизни и определенных социальных отношений, складывающихся в процессе духовного производства и культурных коммуникаций;

– типологического, заключающегося в анализе и сравнении гитары и гитароподобных музыкальных инструментов, представленных в культурном пространстве разных регионов;

2) комплексных методов исследования:

– герменевтического, акцентированного на изучении гитары как текста, обладающего своим языком и требующего интерпретации в рамках культурного контекста, «наследственной информации» (Х.Г. Гадамер) и опыта субъекта;

– семиотического, рассматривающего гитару как текст культуры в его знаковых коммуникациях, воплощающих, в том числе, и сферу этнической психологии;

– аксиологического, способствующего выявлению в гитаре, как объекте исследования, культурнозначимую, ценностную отмеченность, органично связанную с внутренним содержанием культуры того или иного народа.

Научная новизна предлагаемой диссертации определена принципиально новым ракурсом исследования, в ходе которого:

– проведено изучение гитары как культурного феномена, в котором воплощены важнейшие культурные коды цивилизационного процесса с учетом национально-культурной матрицы разных регионов и стран;

– доказано, что гитара является ключевым этноментальным образом испанской культуры, впаянным в национальную картину мира Испании;

– определено место гитары в рокайльной культуре Франции в качестве семиотического кода ее любовного языка, а также в эпоху Консульства и наполеоновской Империи как визуализированного символа культуры салона;

– прослежено национальное «присвоение» семиструнной гитары через ее «врастание» в русскую культуру, что наделило этот тип гитары чертами своеобразного маркера социокультурных эпох русской жизни;

– обосновано значение цыганской культуры в сложении социокультурного феномена «испанской» и «русской» гитары; особое внимание в диссертации уделено гитарному коду цыганской культуры, который способствовал растворению в русском и испанском мелосе цыганской архетипичности.

Теоретическая значимость исследования обоснована тем, что гитара, обладающая своим особым «культурным языком» с определенным комплексом символических смыслов и семиотических кодов, являет собой культурный текст, участвующий в репрезентации картины мира того или иного народа в его этноментальной детерминированности и включенности в общий культурно-исторический контекст.

Теоретическая значимость исследования состоит в выявлении актуальной проблематики, возникающей на стыке культурологии, семиотики и музыковедения, связанной с определением и изучением культурных кодов цивилизационного процесса в его этноментальных характеристиках, репрезентированных в феномене музыкального инструмента, а именно гитары.

Практическая значимость исследования прослеживается по линии научной работы и учебно-методической деятельности:

– сформулированы, разработаны и внедрены в научный оборот понятия «инструментальный код» и «гитарный код», являющиеся производными от понятия «культурный код»;

– полученные научные результаты являются началом в изучении феноменологии гитары и гитарного искусства, они также могут послужить исходной точкой в исследовании феноменологии музыкальных инструментов;

– разработан в рамках педагогической практики, апробирован и внедрен в учебный процесс курс по выбору «Социокультурная феноменология музыки и музыкальных инструментов»;

– итоговые результаты диссертационного исследования могут быть положены в основу учебно-педагогической деятельности, реализованной как в контексте культурологических дисциплин, так и дисциплин музыковедческого цикла.

Апробация результатов исследования была осуществлена на заседаниях кафедры культурологии и изобразительного искусства Шуйского филиала Ивановского государственного университета, на аспирантских семинарах кафедры, на XI и XII Международных научных конференциях «Шуйская сессия студентов, аспирантов, молодых ученых», соответственно

проходивших 5-6 июля 2018 г. и 4-5 июля 2019 г. В ГБПОУ «Ивановский колледж культуры» 20 октября 2020 г. в рамках повышения квалификации преподавателей отделений струнно-щипковых инструментов Детских музыкальных школ и Школ искусств Ивановской области был проведен открытый урок «Феноменология испанской гитары». По материалам диссертационного исследования были опубликованы восемь статей, три из которых статьи ВАК.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Музыка является функционально многозначным феноменом, несущим в себе определенный миробраз и семиотически закодированную информацию, что позволяет видеть в ней «культурный код», соответствующий той или иной культурной системе цивилизации. Музыка «осуществляет» себя через музыкальный инструмент, «вещь-текст», в котором в свернутом виде представлена информация о породившей его культурной эпохе.

2. Гитара имеет генетические корни, которые связывают ее с музыкальными культурами Востока и Запада, объединившимися в едином культурном пространстве Пиренейского полуострова. Важнейшую роль в формировании прототипов европейской гитары сыграли музыкальные традиции Аль-Андалус.

3. В Испании гитара осознавалась как истинно национальный инструмент. Она была включена в процессы национальной самоидентификации испанцев, находящейся под сильнейшим влиянием Реконкисты. Значимость гитары выразилась в формировании «национального образа» махос, способствующего закреплению в сознании европейцев архетипического образа испанца в облике щеголя-махо с «испанской» гитарой в руках. Гитара является одной из трех слагаемых фламенко, ставшего с конца XIX века одним из центральных культурных текстов Испании. Инструментальный код испанской гитары нашел свое отражение в испанской языковой картине мира, включившись во фразеологизмы, отражающие «дух» испанского народа. Образ гитары вошел в семантическую структуру концепта «смерть», являющегося базовой константой миробраза Испании.

4. Франция определила моду на гитару во всей Европе, распространению которой активно способствовали итальянские профессиональные музыканты-гитаристы, призванные к королевским дворам Европы, а также к российскому царскому двору. Позже их широкая гастрольная практика также повлияла на увлечение гитарой дилетантов-любителей из самых широких слоев населения. Во Франции визуализированный образ гитары способствовал формированию образа «галантного века», что отразилось в иконографии французского рокайля. Образ гитары-лиры стал визуализированным символом культуры салона эпохи Консульства и наполеоновской Империи.

5. В России увлечение гитарой началось в карамзинскую эпоху и закрепилось в эпоху романтизма, совпав с поисками культурно-

национальной идентичности русского народа, выраженной в интересе к собственной истории и национальным корням, которые связывались, в частности, с народной песенной и городской романсовой культурой. В первую четверть XIX века семиструнная гитара становится любимым музыкальным инструментом русских дворян, принимая на себя функции инструментального кода русского романтизма. К концу 1830-х гг. гитара перестает восприниматься как неременный атрибут дворянского музыкального быта. Спускаясь на нижние «социальные этажи», семиструнная гитара обретает свое прочное место в сфере домашнего музицирования средних и низших сословий, выражая их вкусы и одновременно маркируя наступление новой социокультурной эпохи.

6. С русской семиструнной гитарой связан феномен цыганской семиструнной гитары, воплотившей специфику музыкальной культуры «русских» цыган и ставшей их неизменной спутницей. В системе координат русской культуры, пересекшейся с культурой цыган по принципу взаимоотражения и взаимообогащения, семиструнная гитара, как музыкальный инструмент, заняла центральное место. Растворение в русской музыкальной культуре цыганского архетипа, связанного с семиструнной гитарой и ее репертуаром, во многом определило в XX веке появление русского шансона и бардовской песни.

7. Гитара в театральном мире Островского, создателя русского национального театра, выступает своеобразным маркером определенных эпох в их социальных срезах. Она участвует в формировании «мирообраза» мещан, чиновников, купцов, разорившихся, выпадающих из социума дворян. Особенно велика смысловая нагрузка гитары в «Бесприданнице», связанной с проблемами вытеснения дворян на обочину жизни и всеобщим увлечением «цыганщиной». Важные смысловые акценты семиструнная гитара с ее романсовыми альтернативами вносит в знаковые для советского кинематографа киноэкранизации «Бесприданницы» Я.А. Протазанова (1936) и Э.А. Рязанова (1984), маркируя иные социокультурные контексты, связанные уже с XX веком.

Структура и объем диссертационного исследования. Поставленная цель и задачи определили структуру представленного диссертационного исследования. Диссертация состоит из Введения, трех Глав с 9 параграфами, Заключения, списка Литературы в количестве 182 наименований, а также 12 Приложений. Объем диссертации с Приложениями составляет 232 страницы.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновывается актуальность диссертационной работы и ее новизна, формулируются цель и связанная с ней система задач, обозначаются теоретическая, методологическая и источниковедческая базы диссертации, также используемые в ней методы исследования, обосновывается ее теоретическая и практическая значимость, излагаются положения, выносимые на защиту, а также даются сведения о структуре и объеме исследования.

В **Первой главе** «Генетические и семантико-семиотические характеристики инструментального кода гитары» рассматривается блок взаимосвязанных проблем, касающихся феноменологии музыки, сакрально-символических и социокультурных смыслов музыкального инструмента, а также ведущих типологических моделей гитары в ее генетических характеристиках.

Философско-эстетическое истолкование музыки в исторической перспективе – от античной философии до музыкально-теоретических штудий немецких философов и эстетиков XIX века, определивших пути дальнейшего, уже современного осмысления музыки в ее системно-эволюционном мировидении как потребности эволюционирующего мира, – утвердило понимание музыкального искусства как социокультурного феномена. Философское постижение музыки, сопровождающее этот вид искусства с момента осознания человеком его ценностных характеристик, экспонировало ее онтологическую обоснованность, включающую в себя понимание музыки как модели мироздания, как отражения человека (подобие его нрава, воплощение страстей, отражение его душевной жизни, интонационный рисунок человеческой речи), наконец, как выражение качественного совершенствования, становления мира.

Музыка является функционально многозначным феноменом, несущим в себе определенный мирообраз, выраженный в «звуковом имидже цивилизации», который складывается из различных видов и форм звуко-музыкальной «практики» цивилизации, охватывающей самые разнообразные сферы человеческой жизни, начиная с религиозных культов и ритуалов, кончая звуковой средой различных социокультурных страт. Музыку, таким образом, можно трактовать как «интонационную ткань культуры», в рамках которой звуковая «материя» переведена в идеальные сущности, наполненные смыслами благодаря их социально-культурной контекстуальности. Музыку также можно рассматривать как семиотически закодированную информацию, «культурный код», соответствующий той или иной культурной системе цивилизации. Музыка «осуществляет» себя через музыкальный инструмент, «вещь-текст», в котором в свернутом виде представлена информация о породившей его культурной эпохе. Музыкальный инструмент – неотъемлемая составляющая человеческой культуры, один из способов ее «высказывания». Являясь частью культурного пространства, музыкальный инструмент, как «вещь», дает пространству возможность развернуть через него «свое содержание», явить свой «голос» и «вид». Введенное в проблемное поле исследования понятие «инструментальный код» позволяет сфокусировать систему культурных координат и смысловых ориентиров в музыкальном инструменте.

Между тем, музыкальный инструмент, вычлененный из общекультурной памяти, репрезентирует только звучание и визуализированную физическую конструкцию. Отсутствие культурного контекста делает музыкальный инструмент автологическим и автосемантическим объектом, блокирует его дискурсивные ресурсы, обнуляет

его инструментальный код. История, а значит, культурная семантика музыкального инструмента, пришедшего к нам «из тьмы веков», зафиксирована и развернута, в первую очередь, в других видах искусства. Позже, в процессе развития человечества, музыкальный инструмент, как факт культуры, включается в философский, эстетический, музыкально-теоретический дискурсы, которые наращивают его культурные коннотации. Но и в этих случаях отправной точкой философского или узко научного дискурса является присутствие музыкального инструмента в мифах, летописях, фольклоре, архитектурных барельефах, скульптурных и живописных изображениях, художественных произведениях, во всем том, из чего в совокупности складывается культурная память. Именно мемории культурной памяти определяют восприятие музыкального инструмента как своего рода картины мира в ее синхроническом и диахроническом срезе.

Гитара имеет генетические корни, которые связывают ее с музыкальными культурами Востока и Запада. Эти корни выводят исследователей на группу хордорфонов восточного и западного происхождения, среди которых выделяют древнеегипетский нефер и наблу, древнеперсидский тар, ассирийский тамбурин, арабский уд, древнегреческий и древнеримский тамбур. В европейском Средневековье складываются две основные ранние разновидности современной гитары – мавританская гитара и латинская гитара. Появление мавританской гитары в Западной Европе исследователи справедливо связывают с завоеванием Испании арабами-маврами, привнесшими в эпоху почти восьмисотлетней конкисты на Пиренейский полуостров черты арабской культуры, в том числе, и гитару восточного типа. Но когда появилась в европейской культуре латинская гитара? Является ли она «ответвлением» арабского инструмента или представляет собой самостоятельную европейскую линию развития гитары? И та и другая версии гипотетичны, так как в истории развития гитары в эпоху европейского Средневековья очень много лакун, не позволяющих напрямую как доказать, так и отвергнуть непосредственную генетическую связь латинской гитары с мавританской.

Сама лексема «гитара», соотносимая с конкретным музыкальным инструментом, письменно закрепляется в европейских странах начиная с XIII века, тогда же появляются первые иконографические изображения мавританской и латинской гитар. В менестрельском инструментарии гитара и гитароподобные инструменты занимают в эпоху высокого Средневековья почетное, если не ведущее место, о чем, в частности свидетельствует скульптурный декор готических соборов и их живописные фрески.

Начиная с XVI века, гитара проходит через ряд модификаций (среди которых наиболее популярными в исполнительской практике оказываются ренессансная четыреххорная гитара, виуэла да mano, пятихорная барочная гитара), пока к концу XVIII века не оформляются две ведущие полиморфные конструкции – шестиструнная и семиструнная гитары, предуготовившие облик и звучание современной гитары.

Определяющее влияние на распространение гитары по всей Европе, а со временем – и по всему миру, оказали Испания, Италия и Франция. В Испании гитара осознавалась как народный инструмент, и именно политическая и культурная экспансия Испании с конца XV века определила стойкий интерес к гитаре в Италии и Франции. В середине XVI века мода на гитару начинает распространяться также в других странах. О большой популярности гитары во Фландрии свидетельствует тот факт, что по объему публикаций нот для гитарного репертуара эта страна занимает во второй половине XVI века второе место после Франции. Большой энтузиазм вызвала гитара («gittern») также в Англии. Особый интерес к «gittern» английские исследователи объясняют тем, что этот музыкальный инструмент был воспринят как «наилучший» для «истинного джентльмена».

Между тем, в XVII-XVIII вв. «гитаромания» приходится на Францию, диктующую в этот период моду, в том числе и музыкальную, всей Европе. Гитара любима на нижних этажах французского общества, к ней благоволит королевский двор, включая Людовика XIII, прекрасно игравшего на гитаре и использовавшего ее аккомпанемент в «испанском стиле» в своих балетах. Большую любовь к гитаре питал также Людовик XIV. Он, как и его отец, прекрасно играл на гитаре и включал в свои балеты сольные номера и кордебалетные танцы с гитарой. В середине XVII века в Париже обосновывается труппа итальянской комедии масок, игравшая как для простых горожан, так и для аристократии и короля, имея у тех и других огромный успех. По замечанию А.К. Дживелегова, умение играть на гитаре входило в «азбуку ремесла» актера комедии дель-арте, что также в немалой степени способствовало закреплению интереса у французов к этому музыкальному инструменту.

Иконография французского рокайля демонстрирует органическую включенность гитары в широкий социокультурный контекст XVIII века. На полотнах Ватто, Ланкре, Буше гитара как «текст культуры» вписана в контекст любовной игры галантного века, она входит в «лексику» любовного языка – языка жеста, позы, взгляда, «говорящих» деталей туалета. У Ватто гитара соединяет два социальных пространства – мир аристократии и мир народной площадной культуры, напоминая, что гитара стала для французов «своим» инструментом во многом благодаря итальянской комедии дель-арте, «вплавившейся» в городскую и придворную культуру Франции в XVII веке.

Для французов гитара оказывается очень «пластичным» инструментом, способным к неожиданным метаморфозам, позволяющим этому инструменту наращивать новые смыслы. Любопытным примером подобных метаморфоз является лира-гитара, имперский аналог шестиструнной гитары, настраивающий на аллегорические параллели с греко-римской тематикой и образностью. Форма лиры-гитары органично вписывает ее в ампирный интерьер, делая визуализированным символом салонного искусства эпохи Консульства и Империи, знаком приобщения к сферам идеальным, высоким. И в это же время гитара активно завоевывает культурное пространство славянских стран, Северную Европу и Америку, в очередной раз

обнаруживая свою демократическую природу. В течение XIX века гитара становится частью быта самых широких слоев населения, периодически вызывая у знатоков и музыкантов-профессионалов горькое чувство ощущения деградации гитарного искусства. К XX веку гитара уже представляет собой нечто большее, чем музыкальный инструмент. Став инструментом «для всех», гитара одновременно начинает выполнять функции культурного маркера различных субкультур, социальных стратов и сообществ. На это же время приходится разработка разнообразных типов гитар, связанных с разными стилями в искусстве: гитара-фламенко, вестерн-гитара, фолк-гитара, тревел-гитара, джаз-гитара и др.

Во **второй главе** «Феноменология шестиструнной гитары. Испанская гитара как ее ключевой этноментальный образ» рассматриваются: 1) рождение гитары в Испании на пересечении высокой музыкальной традиции и народной традиции эпохи Аль-Андалус; 2) бытование гитары в контексте фламенко и 3) место и роль гитарного кода в испанской картине мира на материале творчества Франсиско Гойи и Федерико Гарсии Лорки.

Рождение феномена испанской гитары обусловлено спецификой пиренейской контактной зоны, испытавшей длительный процесс сложной исторической транскulturации, в процессе которой происходили наложения на иберский субстрат романского, германского и арабского этнокультурных комплексов. Важным историко-культурным этапом в оформлении музыкальной культуры Испании стала эпоха Аль-Андалус, отмеченная относительным религиозным плюрализмом и интенсивным развитием духовной жизни, обеспечившими появление множества религиозно-философских концепций, а также художественных направлений в литературе и музыке. Значимым фактором, существенно повлиявшим на музыкальную культуру Аль-Андалус, стала философия суфизма, где музыке уделяется особое внимание, а музыкальный инструментарий получает концептуальное обоснование. В обрядовой практике суфизма молитвенные «формулы», поддержанные музыкальным сопровождением, являются одним из центральных медитативных приемов, задающих определенный ритм и формирующих переживание аффекта. Воплощение в музыке «универсальной гармонии» андалусские философы-суфисты XII века Ибн Рушд (Аверроэс) и Ибн Баджа (Авемпас) рассматривали на примере уда, в котором некоторые современные исследователи склонны видеть арабский прообраз европейской лютни и гитары.

С XI века осложненная суфизмом придворная музыка Аль-Андалус начинает активно контактировать с бытовой культурой испанских городов, способствуя популяризации арабской музыки среди городского населения и струнных музыкальных инструментов – уда, танбура и ребаба. С XIII века аналусийская музыка, отмеченная музыкальным «двуязычием», широко представлена менестрелями-хугларами. Именно тогда и появляются в иконографических и литературных источниках Аль-Андалус первые изображения и первые упоминания о «мавританской» и «латинской» гитарах, под аккомпанемент которых танцуют и поют на христианских и

мусульманских праздниках. В течение XIII-XV веков гитара в Испании прошла ряд трансформаций и промежуточных форм, пока не утвердилась в XVI веке на разных социальных этажах общества в виде аристократической виуэлы да мано и простонародной «ренессансной» гитары. Оформление этих двух ведущих разновидностей гитары сопровождается у испанцев поисками национальной самоидентичности, не в последнюю очередь обусловленными Реконкистой. А потому связанная с XVII веком пятихорная барочная гитара в глазах испанцев, да и европейцев, воспринимается уже как национальный испанский музыкальный инструмент.

Формирование образа гитары как испанского национального инструмента сопряжено с урбанизацией и демократизацией жизни в Испании эпохи Возрождения. Этот процесс обусловлен расширением круга любителей-музыкантов среди городского населения, избравших инструменты, до недавнего времени связанные с миром высших сословий. Пятихорная барочная гитара – наглядное тому подтверждение. При этом барочная гитара входит в моду и как инструмент салонного музицирования. Популярна гитара также при испанском королевском дворе. В XVIII веке гитара сыграла важную роль в формировании «национального образа» махос, считавшими себя истинными носителями национального испанского духа и выстраивающих свой внешний облик и поведение по лекалам мифологизированных и эстетизированных «народных» форм и формул. В образах махос, столь притягательных для испанцев, ощущалась идеологическая подоплека – в них усматривалась демонстративная оппозиция засилью в Испании *афрансесадо* («офранцузенных»). Последнюю треть XVIII века испанцы склонны называть «эпохой махо», временем, когда «вся уличная атмосфера была насыщена музыкой народных праздников, плясок и ночных серенад, не говоря уже о гитаре, этом неразлучном и верном спутнике молодости испанцев».¹ В это время в кругах испанской элиты началось повальное увлечение «махос», что повлекло за собой очередную моду на гитару. Живописные образы махо и мах привлекают к себе внимание музыкантов, драматургов, поэтов, художников. Здесь черпает свое вдохновение Франсиско Гойя, чья звезда восходит в 1770-е годы именно под знаком махос. Распространяясь в других европейских странах, стиль махос содействовал закреплению в сознании европейцев архетипического образа испанца в облике щеголя-махос с «испанской» гитарой в руках. В этом процессе немаловажную роль сыграли комедии Бомарше о Фигаро и их музыкальные интерпретации, исполненные Моцартом и Россини.

Начиная с XIX века, с испанской гитарой периода ее «уличного» бытования сращивается феномен фламенко, в котором слились древние дохристианские иберийские традиции, восточный элемент, влияние суфизма, литургическая мелика сефардов и цыганский музыкально-песенный субстрат. Во фламенко явно просматриваются черты шаманства, магического обряда,

¹ Мартынов И. Музыка Испании. М.: Советский композитор, 1977. – 376 с. – С. 188.

формирующие специфические формы коммуникации – особый тип общения между исполнителями и слушателями-зрителями, активная реакция которых определяет вкупе с ритмом и определенными ударными звуками (питос, пальмас, сапатеадо) введение танцоров в состояние, близкое к трансу². Такая установка на интеракцию зрителя/слушателя с исполнителем, демонстрирующая «коллективность» исполнения, свидетельствует о присутствии во фламенко признаков архаического религиозного сознания и обрядности. Утверждение знаменитого мастера танца фламенко Антонио Гадеса «фламенко – это воплощение трёх стихий: ноги – земля, корпус и руки – воздух, а душа – огонь»³ не есть метафора, а есть констатация ритуализированной пластики фламенко, изначально связанной с языческими культами природных стихий. Поначалу пение и танец во фламенко не имели гитарного сопровождения. Но по мере того как гитара «прорастала» народными корнями, осознавалась испанцами «истинно своей», она укреплялась в традиции фламенко, как единственно возможный в его контексте струнный музыкальный инструмент. С какого-то момента песня, гитара и танец стали тремя составляющими искусства фламенко, а певец-кантаор, гитарист-токаор и танцор-байлаор – его «центральными персонажами». «Специализация» гитары во фламенко определила ее специфические особенности, отличающие ее от классической шестиструнной гитары и придающие ее звучанию определенный «восточный» колорит, своеобразный «восточный акцент». Корпус гитары фламенко традиционно изготавливают из кипариса, за которым закреплены широкие символические толкования, уходящие в глубокую древность.

Гитара фламенко, как и само фламенко, – культурное явление, изначально пограничное не только в отношении Запада и Востока, но и самой Испании. На севере Испании всегда явно ощущалось отторжение восточного элемента как «враждебного мусульманского», чего не было на испанском юге, где фламенко с его восточным колоритом и восточным акцентом воспринималось своим, «родным» культурным текстом. Это объясняется различными историческими судьбами субэтнотетосов, населяющих территорию Испании, которые составили со временем испанскую нацию. У севера Испании – своя историческая судьба, отсюда начиналась в VIII веке волна Реконквисты, докатившаяся только к концу XV века до испытавшего восьмивековое влияние арабской культуры испанского юга. И только современный процесс глобализации, в который Испания наравне с другими европейскими государствами активно включилась во второй половине XX века, сделал фламенко уже имиджевым образом всей страны, хорошо продаваемым коммерческим «испанским продуктом».

² Сергеева Т.С. О феномене всемирной популярности фламенко // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2017. – № 6 (53). – С. 15-21. – С. 17. Глухие и звонкие удары/звуки – шелчки, хлопки, дробы – обеспечивают *compás* – ритмический рисунок (*пало*) песни/танца фламенко, формирующий динамичную волну со свойственной ей энергией и атмосферой.

³ Цит. по: Сергеева Т.С. О феномене всемирной популярности фламенко. – С. 19.

В процессе своего оформления как музыкального инструмента гитара в испанской национальной картине мира становится семиотически наполненным объектом, несущим в себе определенную культурную кодировку жизни Испании в ее этноментальных характеристиках. Инструментальный код испанской гитары нашел свое отражение в испанской языковой картине мира, включившись во фразеологизмы, отражающие «дух» испанского народа. Образ гитары вошел в семантическую структуру концепта «смерть», являющегося базовой константой мирообраза Испании. Смерть обуславливает «трагическое чувство жизни» (М. де Унамуно), характерное для испанцев, что отчетливо явлено в корриде, в искусстве (в том числе, и во фламенко), в «вечных образах» Дон-Жуана и Кармен.

С особой очевидностью танатологическая наполненность образа гитары проявляется в творчестве Франсиско Гойи и Фредерико Гарсии Лорки. Гитара вместе с её хозяином-гитаристом будет раз за разом воспроизводиться Гойей на его полотнах и гравюрах, маркируя этапные периоды творчества художника: первый «гобеленовый период» («Танец на берегу Мансанареса», 1776; «Слепой гитарист», 1778; «Махо с гитарой» 1779); гравюры «Капричос» («*Bravo!*», 1799); ансамбль фресок Дома Глухого («Паломничество к источнику Сан-Исидора», 1819-1923). На протяжении всей своей творческой жизни Гойя несколько раз обращается к образу слепого гитариста, повторяя абрис его головы даже в образе поющего махо, аккомпанирующего себе на гитаре. Возвращаясь на последнем этапе своего творчества к образу слепого поющего гитариста (ансамбль фресок Дома Глухого), он наделяет его функциями судьбы-поводыря, влекущей людей в «другой», черный мир, мир смерти. Подобная символическая метафора у Гойи не носит сугубо индивидуального характера, а отражает сложившуюся мифологему Испании как страны, «распахнутой для смерти», уже прочно впаянную к началу XIX века в национальную картину мира испанцев.

Образы и мотивы смерти, пронизанные музыкой, широко представлены у Ф.Г. Лорки, чье творчество и своеобразие поэтического мышления обнаруживают близкую связь с мифологической архаикой. Тема «смерть и гитара» является у Лорки центральной в его «Поэме о канте хондо». Фламенко и связанное с ним канте хондо были объектами пристального интереса Федерико Гарсиа Лорки. Примечательно, что он серьезно занимался игрой на гитаре и называл себя «поэтом и гитаристом»⁴. Выступая перед публикой, свои стихи Лорка часто читал под гитарное и фортепианное сопровождение. Лорка был убежден, что гитара и канте хондо характеризуют Испанию как «страну богатейших народных традиций и редкостного по своему художественному уровню народного искусства»⁵.

В «Поэме о канте хондо» три центральных героя. Это цыган, цыганка и гитара, выступающая в разных ипостасях, грань между которыми зыбка, а подчас и почти неуловима. Это музыкальный инструмент, на котором играет

⁴ Лорка Ф.Г. «Самая печальная радость...». Художественная публицистика. М.: Прогресс, 1987. – 512 с. – С. 304.

⁵ Там же. – С. 56.

цыган, и одновременно экзистенциальный образ-символ, наделенный антропоморфными и метафизическими характеристиками, концептуально объединяющими гитару с Женщиной, Мужчиной, Душой, Любовью и Смертью. Такая концептуализация образа гитары определяется мифо-архаическим хронотопом канте хондо, которое для Лорки есть «таинственный отсвет первовремен», «редчайший и единственный в Европе реликт первопения», идущий «от незапамятных племен, пересекая могильники веков и листопады бурь»⁶. В ряде лирических текстов Лорки мифологические универсалии наслаиваются на образ гитары, ассоциирующейся у него с «музыкой-плачем», растворенном в самом воздухе Испании, с женским началом, со смертью, которая не есть «конец», а есть возвращение к истокам, первоначалам бытия. Эта гитарная образность и мотивность имплицитно и, вместе с тем, активно наращивается во «фламенковском» нарративе Лорки, пронизывающем все его творчество, включая публицистику, отмеченную глубоким лиризмом. Сам Лорка ощущал гитару, как неотъемлемую часть самого себя.

В **третьей главе** «Гитарный код России и характер его репрезентации в семиструнной гитаре» рассматривается 1) появление семиструнной гитары в России, ее национальное «присвоение» и вращение в русский быт в карамзинскую и романтическую эпоху, 2) обогащение русской семиструнки цыганской традицией, 3) проявление феномена гитары в театральном тексте и кинотексте русской культуры XIX-XX вв.

В России гитара появляется только в XVIII веке, в эпоху Елизаветы Петровны, не вызвав при этом особого интереса со стороны русского общества. Но уже в начале XIX века в России уроки игры на гитаре становятся обязательной «дисциплиной» в системе домашнего дворянского образования и воспитания.

Внезапно вспыхнувший «всеобщий» интерес к гитаре вовсе не случаен, он знаменует изменения культурно-эстетических представлений, повлекшие за собой новые увлечения и пристрастия. Наступила карамзинская эпоха, пронизанная сентиментальными настроениями, сердечностью и чувствительностью, которые современники искали и обретали в народной песенной лирике и формирующемся на её основе городском романсе. Эти сентименталистские тенденции и устремления отразились в зеркале культуры салона, окончательно сложившейся к началу XIX века и включившей в себя наиболее образованных и одаренных людей того времени. Салон, связанный теперь не только со столичной дворянской средой, как это было во времена Екатерины II, но и с провинциально-усадебной, повсеместно определяет новую модель общения и новые формы «общезительности». Умение петь, музицировать, танцевать, устраивать спектакли и костюмированные вечера стало приобретать в рамках дворянской культуры отчетливые черты коммуникативных характеристик. Очень скоро несложная в освоении семиструнная гитара становится

⁶ Там же. – С. 53, 58.

любимым, «наиромантическим» музыкальным инструментом русских дворян, принимая на себя функции инструментального кода русского романтизма, в котором в художественной форме нашли свое выражение поиски культурно-национальной идентичности, «сцементированные» национальным подъемом самосознания русского общества на фоне событий Отечественной войны 1812 года. Но по мере того, как романтизм принимает «массовидные» формы, мельчает и рассыпается на романтические клише и штампы, проникает в быт городского населения, интерес дворян к гитаре снижается. К концу 1830-х гг. она перестает восприниматься как непрменный атрибут дворянского музыкального быта, что ведет к выключению гитары из сферы музыкального дворянского образования. Спускаясь «вниз», семиструнная гитара обретает свое прочное место в сфере домашнего музицирования средних и низших сословий, выражая их вкусы и одновременно маркируя наступление новой социокультурной эпохи.

Русская семиструнная гитара порождает феномен цыганской семиструнной гитары, воплощающей специфику культуры «русских» цыган, чей мелос в XIX веке обретает свою «нишу» в русской музыкальной культуре. Формирование репертуара и образа цыганской семиструнной гитары связано в России с цыганскими хорами, в которых, как и в испанско-цыганском фламенко, органично слились музыка (гитара), пение и танец, выросшие на почве русской народной музыкальной культуры и проинтонированные на цыганский лад. В русско-цыганском мелосе семиструнная гитара обретает характеристики ведущего символа «цыганерства», неизбежного спутника цыганской песни и пляски (не случайно хоровод – руководитель цыганского хора – это всегда гитарист-виртуоз, задающий в начале исполнения тон всему цыганскому хору).

Семиструнную гитару можно назвать своеобразным маркером социокультурных эпох русской жизни. В национальной модели мира, воссозданной театром Островского, гитара продемонстрировала то важное место, которое она заняла в русской культуре и социуме середины и второй половины XIX века. В ней отчетливо воплотился характер демократизации русской жизни, начиная с конца 1840-х гг., через неё драматург репрезентировал важнейшую коллизию середины века – встречу-столкновение двух культур (исконной, патриархально-народной и дворянской, ориентированной на Европу), определившую кризис этих культур и специфику русской мещанской городской культуры. Гитара присутствует в ряде пьес драматурга, выступая в функции характерологической детали домашнего интерьера его персонажей и участвуя в формировании «мирообраза» мещан, чиновников, купцов, разорившихся, выпадающих из социума дворян. Под гитару у Островского герои поют «мужицкие» (народные или стилизованные под них) песни и романсы. Под сопровождение гитарного аккомпанеента персонажи пьес пляшут «русскую». Вместе с гитарой в драматургическое пространство входит «цыганщина» в её реальных социально-исторических формах. Гитара легко заменяет балалайку, успешно сочетается с простонародной «гармонией»

(гармошкой) и «аристократическим» фортепиано. Особенно велика смысловая нагрузка гитары в «Бесприданнице», связанной с проблемами вытеснения дворян на обочину жизни и всеобщим увлечением «цыганщиной». Тема искушения – внешним блеском и лоском, казовой стороной жизни, богатством – является одной из ведущих тем «Бесприданницы». Мечтательная и артистичная, Лариса смотрит на своего избранника и окружающий мир сквозь поэтический флёр романса. Но душа ее податлива на искушения и соблазны, способна на компромиссы. Утрачивая иллюзии, оставаясь с разбитым сердцем, Лариса, тем не менее, готова стать «дорогой вещью». В России пока ещё нет собственной богемы – её зарождение и быстрый расцвет приходится на следующее поколение, на Серебряный век, но в самой Ларисе уже намечается нечто богемное. Постоянно звучащая в руках Ларисы гитара в многолюдстве бесконечных гостей, пение героини с цыганами, подсказки матери, как вести себя с богатыми поклонниками, вкупе с «цыганским укладом» её родного дома-«табора», провоцирующим свободные отношения Огудаловых с гостями, являются знаками формирования богемного сознания и поведения. Время русской богемы, как стиля жизни и художественно-эстетических пристрастий, еще не наступило, но она, богема, уже на пороге русской жизни.

В киноинтерпретациях «Бесприданницы» проявляется любопытная смысловая и художественно-эстетическая «загруженность» гитары, непосредственно участвующей в социокультурной переакцентировке текста Островского, который тот или иной режиссер вписывает в новый контекст, разворачивая через это новый круг аллюзионных связей. Гитара вместе с неотделимым от нее драматургическим околотекстом (песнями и романсами) способствует включению зрителя в новую прецедентную ситуацию, актуальную для эпохи, отраженной в той или иной киноэкранизации. Важные смысловые акценты семиструнная гитара с ее романсовыми альтернативами вносит в знаковые для советского кинематографа киноэкранизации «Бесприданницы» Якова Протазанова (1936) и Эльдара Рязанова (1984), маркируя новые социокультурные контексты, связанные уже с XX веком.

У Протазанова дворянский дом Огудаловых вписан в мещанский контекст, что вполне соответствует идеологическим установкам советского кинематографа того времени. В фильме Протазанова она не лежит на фортепиано, как указано в ремарке Островского, очень чуткого к смысловой нагрузке деталей подробно расписанного интерьера и их места в нем. Гитара в протазановском фильме висит на стене, там ее постоянное место, как это обычно было принято в мещанском сословии. Кроме того, вполне в духе мещанско-купеческого вкуса, гриф гитары украшен бантом. Новому образу гитары соответствует новое музыкальное «обрамление». Протазанов убирает из текста сценария романс Баратынского «Не искушай», пронизывающий все пространство пьесы Островского. Центральным в сюжетном и смысловом отношении у Протазанова оказывается полный мелодраматической образности романс «Нет, не любил он...» В нем в

свернутом виде представлена драма героини, предчувствие того, что она для любимого мужчины всего лишь «вещь». Между тем, жестокий романс с прямыми любовными признаниями и страданиями в устах юной барышни на выданье из «приличного дома», исполненный на публику, состоящую из зрелых мужчин, звучит очень рискованно. В 1870-е годы подобное могла себе позволить лишь певица из цыганского хора или актриса.

Версия Рязанова еще в меньшей степени перекликается с эпохой 1870-х годов. Включая в свой сюжет протазановские «реплики», Рязанов даже название своего фильма – «Жестокий романс» – полемически заострил, подчеркнув тем самым эмоционально-образную ориентированность своей экранизации на жанр «жестокоего романса» с его специфической сюжетикой и стилистикой. В соответствии с придуманным названием, которое должно было задавать определенное стилистическое интонирование и окружать мелодраматическим флером сюжетные ходы, Рязанов поначалу собирался использовать в фильме старинные романсы, но затем, стремясь, по его признанию, избежать архаики, обратился к «своим любимым поэтессам» – Б. Ахмадулиной и М. Цветаевой. Ключевым песенным эпизодом, предсказывающим трагическую судьбу героини, Рязанов сделал романс «А напоследок я скажу...» на стихи Б. Ахмадулиной «Прощание» (1960). Но тексты романсов Ларисы разворачивают сложные образно-символические ряды философско-любовной лирики, явно выпадающие из поэтики и сюжетики «жестокоего романса», да и в целом из эпохи, на фоне которой у Островского разворачивается история юной Ларисы Огудаловой. По музыкальной и поэтической стилистике – это уже начало XX века, века русской богемы, эхом прозвучавшей в поэзии А.Ахматовой и Б. Ахмадулиной и нашедшей далее своеобразное проявление в авторской женской песне. В гитаре Ларисы нет даже следа цыганского надрыва, но есть интеллигентность, сложность музыкально-поэтического высказывания с глубоким символическим подтекстом. Гитарный код «Жестокоего романса» совершенно не совпадает с героиней Островского и ее душевным миром. Возникает наложение разных во временном отношении культурных пластов, что вызывает настойчивое ощущение неловкости у наделенного культурной осведомленностью зрителя. Но вполне соответствует эпохе повального увлечения авторской песней, в том числе и «женской».

В **Заключении** диссертационного исследования подводятся его итоги, ориентированные на основные положения, выносимые на защиту.

1. Музыка является функционально многозначным феноменом, несущем в себе определенный мирообраз и семиотически закодированную информацию, что позволяет видеть в нем «культурный код», соответствующий той или иной культурной системе цивилизации. Музыка «осуществляет» себя через музыкальный инструмент, «вещь-текст», в котором в свернутом виде представлена информация о породившей его культурной эпохе. Совсем не случаен особый статус музыки в философии, особенно романтической, манифестирующей музыку как способ высказывания бытия, наделяющей жизнь «музыкальностью», а саму музыку

«онтологичностью». При этом культурная семантика музыкального инструмента разворачивается как в музыке, так и в других видах искусства, представляющих собой «мемории» культурной памяти (мифы, летописи, фольклор, архитектурно-скульптурные барельефы, иконографические материалы). Именно мемории, подсвеченные музыкальными звукообразами (в том числе, и предполагаемыми, «измышленными»), позволяют воспринимать музыкальный инструмент, как выражение идей Космоса и Хаоса, как картину мира в его пространственно-временных координатах. Вне культурного контекста музыкальный инструмент утрачивает свои дискурсивные ресурсы, становясь автологическим и автосемантическим объектом.

2. Корни гитары уходят в глубокую древность. Пробразы этого музыкального инструмента можно рассмотреть в древнеегипетских нефере и наблу, арабском уде, ассирийском тамбурине, древнегреческом и древнеримских тамбуринах. Гитара рождается на перекрестье музыкальных культур Востока и Запада, определивших формирование в эпоху Средневековья «трескучей» мавританской и «певучей» латинской гитар, которые встретились в едином культурном пространстве Иберийского полуострова. Впервые обозначившись в иконографии и пространстве словесного текста в XIII веке, гитара тут же продемонстрировала свою востребованность на всех социальных этажах средневекового европейского общества, войдя в куртуазный и народный музыкальный инструментарий. Феномен гитары рождается на стыке двух цивилизаций в пиренейской культурной зоне, испытавшей на себе многовековые масштабные процессы сложной исторической транскulturации, что привело к наложению друг на друга архаического иберского, романского, германского и арабского этнокультурных субстратов.

Важнейшим историко-культурным этапом в оформлении музыкальной испанской культуры становится восьмивековая эпоха Аль-Андалус (мусульманской Испании), для которой характерен относительный религиозный плюрализм, обеспечивший интенсивное развитие духовной жизни. Значимым фактором, существенно повлиявшим на музыкальную культуру Аль-Андалус, стала философия суфизма, где музыке уделяется особое внимание, а музыкальный инструментарий получает концептуальное обоснование. С XI века осложненная суфизмом придворная музыка начинает активно контактировать с бытовой культурой испанских городов, способствуя популяризации арабской музыки среди городского населения и струнных музыкальных инструментов уда, танбура и ребаба. С XIII века аналусийская музыка, отмеченная музыкальным «двуязычием», широко представлена менестрелями-хугларами. Именно тогда и появляются в литературных источниках Аль-Андалус первые упоминания о «мавританской» и «латинской» гитарах, под аккомпанемент которых танцуют и поют на христианских и мусульманских праздниках.

3. К XVI веку в Испании в музыкальной практике утвердились два инструмента, сыгравшие определяющую роль в рождении испанской гитары.

Это виуэла да мано и четыреххорная «ренессансная» гитара, связанные с двумя разными социальными «этажами» испанского общества. Оформление аристократической виуэлы да мано и простонародной «ренессансной» гитары сопровождается у испанцев поисками национальной самоидентичности, не в последнюю очередь связанной с Реконкистой. Эти поиски нашли свое прямое выражение в огромном интересе испанцев к собственной народной поэзии и народному мелосу, исполняемому под гитарное сопровождение.

Связанная с XVII веком пятихорная барочная гитара в глазах испанцев, да и европейцев, воспринимается как национальный испанский музыкальный инструмент. Урбанизация и демократизация жизни в Испании эпохи Возрождения способствует расширению круга любителей-музыкантов среди городского населения, избравших инструменты, до недавнего времени связанные с миром высших сословий. В XVIII веке под давлением моды на французский язык и французскую культуру у испанской знати интерес к гитаре в Испании смещается на нижние «социальные этажи». Одна из любопытных форм ее бытования в маргинальных слоях городской культуры связана с махос – представителями трущобной богемы крупных испанских городов, считающих себя истинными носителями национального испанского духа. Гитара в формировании «национального образа» махос играла важную роль, определяя его музыкально-звуковой «имидж». Эпоха махос, приходящаяся на последнюю треть XVIII века, повлекла за собой в Испании очередную моду на гитару, а обаятельный стиль махос, распространяясь в других европейских странах, содействовал закреплению в сознании европейцев архетипического образа испанца в облике щеголя-махос с «испанской» гитарой в руках. В этом процессе немаловажную роль сыграли комедии Бомарше о Фигаро и их музыкальные интерпретации, исполненные Моцартом и Россини.

С испанской гитарой периода ее «уличного» бытования связан феномен фламенко, изначально пронизанный «большим стилем» *cante hondo* – древнейшего «ядра» фламенко. Во фламенко слились древние дохристианские иберийские традиции, восточный элемент, в котором прослеживается влияние суфизма, литургическая мелика сефардов и цыганский музыкально-песенный субстрат. По мере того, как гитара осознавалась испанцами в качестве собственного народного инструмента, она укреплялась в традиции фламенко в качестве ведущего музыкального инструмента, осуществляющего сопровождение танца и пения, а затем и сольного выступления. С начала эпохи «поющих кафе» (середина XIX века) песня, гитара и танец окончательно становятся тремя составляющими искусства фламенко, а певец-кантаор, гитарист-токаор и танцор-байлаор – его главными действующими лицами. В рамках фламенко складывается особый тип испанской гитары – гитара фламенко, чей внешний вид и звучание окружены широкими мифосимволическими толкованиями.

В процессе своего оформления как музыкального инструмента гитара в испанской национальной картине мира становится семиотически наполненным объектом, несущим в себе определенную культурную

кодировку жизни Испании в ее этноментальных характеристиках. Этот процесс напрямую связан с восприятием гитары на определенном историческом этапе как национального инструмента, что резко повысило значимость этого инструмента для испанцев как «своего». Это выражается не только в закреплении за шестиструнной гитарой определения «испанская» и включения «испанской гитары» в культурный текст фламенко. Инструментальный код испанской гитары нашел свое отражение в испанской языковой картине мира, воплотившись во фразеологизмы, отражающие «дух» испанского народа. Образ гитары вошел в семантическую структуру концепта «смерть», являющегося базовой константой мирообраза Испании. С особой очевидностью символическая наполненность образа гитары проявляется в творчестве художника Франсиско Гойи и поэта Фредерико Гарсии Лорки.

4. Французская гитаромания XVII-XVIII вв. существенно повлияла на распространение гитары по всей Европе. Мода на гитару получает для французов и европейцев «двойное отражение» – в ней видится и ощущается «испанская мода», в то же время эта мода оказывается «пропущенной» сквозь придворное искусство Франции. В самой Франции гитара органично вписывалась в королевские балеты Людовика XIII и Людовика XIV, в XVIII столетии – в рокайль, в контекст любовной игры галантного века с характерным для нее словарем жестов и деталей туалета. Испанские корни французской гитары рокайльной эпохи также актуализировали любовный дискурс куртуазной эстетики, связанной с серенадой. Гитара наполеоновского ампира породила любопытную ампирную метаморфозу – гитару-лиру, которой суждено было стать визуализированным символом салонного искусства эпохи Консульства и Империи.

5. С середины XVIII века благодаря моде на все «французское» и интенсивным гастролям, в первую очередь, итальянских гитаристов, гитара начинает активно завоевывать пространство славянских стран, включая Россию. К началу XIX века в русском дворянском обществе закрепляется новая модель «общежительности» – литературно-музыкальный салон, определяющий новые формы коммуникации, в рамках которых умение петь, танцевать, играть на музыкальных инструментах, писать стихи и музыку занимает немаловажное место. Очень скоро несложная в освоении семиструнная гитара становится любимым, «наиромантическим» музыкальным инструментом русских дворян, принимая на себя функции инструментального кода русского романтизма, в котором в художественной форме выразились поиски культурно-национальной идентичности, «сцементированные» национальным подъемом самосознания русского общества на фоне событий Отечественной войны 1812 года. Для семиструнки в первую половину XIX века пишут лучшие композиторы – А. А. Алябьев, А. Н. Верстовский, А. С. Даргомыжский, М. И. Глинка. Объем ее песенно-романсового репертуара не сопоставим с репертуаром никакого другого музыкального инструмента в России. Одновременно растет увлеченность семиструнной гитарой в городских слоях населения России.

Но по мере того, как романтизм принимает «массовидные» формы, проникая в быт городского населения, интерес дворян к гитаре снижается. К концу 1830-х гг. она перестает восприниматься как непрменный атрибут дворянского музыкального быта, что ведет к выключению гитары из сферы музыкального дворянского образования. Спускаясь «вниз», семиструнная гитара обретает свое прочное место в сфере домашнего музицирования средних и низших сословий, выражая их вкусы и одновременно маркируя наступление новой социокультурной эпохи.

6. С русской семиструнной гитарой связан феномен цыганской семиструнной гитары, воплотившей специфику музыкальной культуры «русских» цыган и ставшей их неизменной спутницей. «Присвоение» цыганами русской семиструнной гитары шло через цыганскую транскрипцию русских народных песен и городского романса. Ко второй половине XIX века за образом семиструнной гитары, вобравшей в себя трансперсональные, архетипические черты русского и цыганского музыкально-исполнительского искусства, закрепляется мощное коннотативное поле с набором ассоциаций, связанных с восприятием в России «семиструнки» в качестве «голоса» человеческой души, внутреннего собеседника исполнителя. Феноменологическая парадигма семиструнной гитары зафиксировала то место, которое занял этот музыкальный инструмент в системе координат русской культуры, пересекшейся с культурой цыган по принципу взаимоотражения и взаимообогащения. Цыганское искусство, «присвоившее» себе семиструнную гитару вместе с ее русским народным и стилизованным под народную песню и романс репертуаром, проинтонировавшее этот репертуар на цыганский лад, в психоэмоциональном отношении оказалось чрезвычайно созвучно русскому характеру, что способствовало растворению цыганского архетипа в русской музыкальной культуре, получившей через это в XX веке русский шансон и бардовскую песню.

7. Важное место гитара заняла в творчестве создателя русского национального театра А.Н. Островского. Этот музыкальный инструмент присутствует в ряде пьес драматурга, выступая в функции характерологической детали домашнего интерьера его персонажей. Она участвует в формировании «мирообраза» мещан, чиновников, купцов, разорившихся, выпадающих из социума дворян. Особенно велика смысловая нагрузка гитары в «Бесприданнице», в пьесе, демонстрирующей кардинальный слом эпох, выражающийся, в частности, в вытеснении прежних «хозяев жизни» дворян на ее обочину. Важную смысловую нагрузку и иные акценты семиструнная гитара с ее романсовыми альтернативами вносит в знаковые для советского кинематографа киноэкранизации «Бесприданницы» Якова Протазанова (1936) и Эльдара Рязанова (1984). В фильме Протазанова семиструнная гитара участвует в выстраивании мещанского мирообраза дома Огудаловых, зафиксированного в образе самой гитары и ее новом музыкальном «обрамлении», связанным с образностью столь любимого мещанским сословием «жесточкого романса». В версии

Рязанова музыкально-поэтическая стилистика семиструнной гитары практически не перекликается с эпохой 1870-х гг., как и сам гитарный код «Жестокого романса» не совпадает с героиней Островского и ее душевным миром. Но этот же самый код вполне соответствует эпохе 1970-1980-х гг. – времени повального увлечения авторской песней, в том числе и «женской», где «стилизация» под старинные романсы занимает не последнее место.

Итак, в ходе диссертационного исследования было продемонстрировано и доказано, что гитара, воспринимаемая как культурный феномен, дает возможность выявить не только музыкально-культурные традиции различных регионов мира в их этноментальной неповторимости и типологической преемственности, но и рассмотреть за ними общую историческую динамику масштабных социокультурных процессов. Музыкальный инструментарий, являясь своеобразным культурно-семиотическим маркером социального пространства, открывает обширное поле для исследователей-культурологов. И гитара с ее древней историей, широкой типологией, устойчивой востребованностью на всех социальных этапах и в различных субкультурах в этом отношении является объектом наибольшей степени репрезентативным.

Ключевые положения и существенные результаты диссертационного исследования нашли свое отражение в 8 статьях, три из которых напечатаны в российских научных периодических изданиях, включенных в перечень ВАК РФ для публикаций научных исследований.

*Статьи, опубликованные в журналах из списка,
рекомендованного ВАК России:*

1. *Бакалейская Е. С.* Русская семиструнная гитара в ее генетических и социокультурных характеристиках // Вестник культуры и искусств. Челябинск: Изд-во Челябинского государственного института культуры; 2019. № 2 (58). С. 93 – 99.
2. *Бакалейская Е. С.* Феномен гитары в театральном тексте русской культуры (на материале произведений А.Н. Островского) // Вестник культуры и искусств. Челябинск: Изд-во Челябинского государственного института культуры. 2019. № 4 (60). С. 103 – 110.
3. *Бакалейская Е. С.* Образ гитары в национальной картине мира Испании // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. Кемерово. 2020. № 51. С. 55 – 62.

Статьи в других научных изданиях:

4. *Бакалейская Е.С.* Философия искусства и ее история // Шуйская сессия студентов, аспирантов, педагогов, молодых ученых: материалы XI Международной научной конференции (Шуя, 5-6 июля 2018 г.) / Отв. ред. А.А. Червова. Шуя: Издательство ИвГУ, 2018. С. 139 – 141.
5. *Бакалейская Е.С.* Репрезентация инструментального кода семиструнной гитары на перекрестье русской и цыганской культур // Шуйская сессия студентов, аспирантов, педагогов, молодых ученых: Итоги 10-летия международной деятельности ШГПУ – Шуйского филиала ИвГУ: материалы

XII Международной научной конференции (Шуя, 4-5 июля 2019 г.) / Отв. ред. А.А. Червова. Шуя: Издательство ИвГУ, 2019. С. 148 – 151.

6. *Бакалейская Е.С.* Гитара в контексте французской культуры XVII-XVIII вв. // Развитие концепции современного образования в рамках научно-технического прогресса: сборник научных трудов. Казань, 2020. – С. 70-75.

7. *Бакалейская Е.С.* Гитарный код киноверсий «Бесприданницы» как способ социокультурной переакцентировки текста А.Н. Островского // Научный поиск. 2020. № 3 (37). С. 40 – 43.

8. *Бакалейская Е.С.* Место гитары в музыкальной культуре эпохи Средневековья // Сохранение и развитие культурного и образовательного потенциала Ивановской области: сборник трудов научной конференции студентов и аспирантов. Шуя: Издательство Шуйского филиала ИвГУ, 2020. – С.158-160.