

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования «Ивановский государственный университет»

*На правах рукописи*



БАКАЛЕЙСКАЯ Елена Сергеевна

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

Специальность - 24.00.01 - Теория и история культуры

**ДИССЕРТАЦИЯ**

на соискание ученой степени  
кандидата культурологии

Научный руководитель:  
Доктор педагогических наук, доцент  
Михайлов Алексей Александрович

Иваново – 2021

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ.....</b>	<b>3</b>
<b>ГЛАВА I. ГЕНЕТИЧЕСКИЕ И СЕМАНТИКО-СЕМИОТИЧЕСКИЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО КОДА ГИТАРЫ</b>	<b>13</b>
1.1. Музыка как социокультурный феномен духовной жизни.....	13
1.2. Сакрально-символические и социокультурные смыслы музыкального инструмента.....	26
1.3. Эволюция гитары в контексте ее ведущих морфологических параметров и репрезентативных функций .....	44
Выводы по первой главе.....	69
<b>ГЛАВА II. ФЕНОМЕНОЛОГИЯ ШЕСТИСТРУННОЙ ГИТАРЫ. ИСПАНСКАЯ ГИТАРА КАК ЕЕ КЛЮЧЕВОЙ ЭТНОМЕНТАЛЬНЫЙ ОБРАЗ.....</b>	<b>71</b>
2.1. Рождение гитары в Испании: музыкальные традиции Аль-Андалус и народная традиция в создании архетипа испанской гитары.....	71
2.2. Гитара в контексте фламенко.....	88
2.3. Гитарный код в испанской картине мира: Франсиско Гойя и Федерико Гарсиа Лорка.....	103
Выводы по второй главе.....	119
<b>ГЛАВА III. ГИТАРНЫЙ КОД РОССИИ И ХАРАКТЕР ЕГО РЕПРЕЗЕНТАЦИИ В СЕМИСТРУННОЙ ГИТАРЕ.....</b>	<b>121</b>
3.1. Русская семиструнная гитара: появление и характер бытования в карамзинскую и романтическую эпохи.....	121
3.2. Инструментальный код семиструнной гитары на перекрестье русской и цыганской культур.....	133
3.3. Феномен гитары в театральном тексте и кинотексте русской культуры (на материале произведений А.Н. Островского и их интерпретаций).....	148
Выводы по третьей главе.....	167
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....</b>	<b>169</b>
<b>БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК .....</b>	<b>177</b>
<b>ПРИЛОЖЕНИЯ.....</b>	<b>192</b>

## ВВЕДЕНИЕ

**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 наращивающуюся в этноментальных контекстах в историческом времени и пространстве. В визуально опредмеченном образе гитары, подвергающемуся трансформации и складывающемуся 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. Ширялина «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, использующегося 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 мирообраз 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 мирообраза 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 срезам. 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.

## ГЛАВА I. ГЕНЕТИЧЕСКИЕ И ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО КОДА ГИТАРЫ

### *1.1. Музыка как социокультурный феномен духовной жизни*

В контексте осмысления феномена музыки обращает на себя внимание ее особый статус в философии. В античности никакой другой вид искусства не был объектом столь активной философско-эстетической рефлексии, как музыка, что подчеркивает ее значимость в общественной жизни греческих полисов, а позже и Древнего Рима. Музыка у греков и римлян была неразрывно связана с общественной практикой, она расценивалась как скрепа общества: образование человека античности лежало через музыкальное воспитание. В.П. Шестаков отмечает: «На музыке и музыкальном воспитании строилась вся система общественного образования древних греков. “Образованный” человек по-гречески значит “мусический”, то есть тот, кто получил музыкальное воспитание. Это – не случайное метафорическое выражение» [7, с. 6]. А.Ф. Лосев, помимо общественно-воспитательного значения музыки для людей античности, указывает также на ее «магическое или медицинское» и «космологическое» значения. Он пишет, что у греков «...весь космос мыслился в виде определенным образом настроенного инструмента, и тем самым создавалась т. н. гармония сфер» [7, с. 12].

Средневековыми христианскими философами музыка трактовалась аллегорически – как отражение, отблеск божественной гармонии, а потому в музыкальном исполнении виделось обращение к Богу. Эстетический момент с его концепцией наслаждения, обретаемого в процессе восприятия музыки, отцами церкви исключался. Музыка подчинялась морали и дидактическим христианским установкам. Морально-дидактический подход в свою очередь обуславливал примат слова в церковном пении над собственно мелодией<sup>1</sup> и осуждение светской

---

<sup>1</sup> «...если кто с увлечением предается пению, подчиненному приятности, то дух действительно отвлекается от размышления над тем, что поется. Однако, если кто поет из благочестия, он более прилежно, чем при чтении, размышляет над словами, и происходит это как потому, что он дольше задерживается на одних и тех же словах...» (Фома Аквинский «Должно ли включать напевы в богослужение?»). [цит. по: 107; с. 302].

музыки, как возбуждающей «сладострастие» и способствующей распушенности нравов. Сложилась парадоксальная ситуация: средневековая христианская философия, подчинившая себе эстетику, выдвинула на первый план ученого музыканта-теоретика, отдав ему безусловное предпочтение перед музыкантом-практиком, исполнителем. Более того, исполнитель, не способный рассуждать о музыке, разбираться в ее теории, не являлся с позиции богословов-философов музыкантом, он был всего лишь жонглером, менестрелем. Пренебрежительное отношение к музыкантам-исполнителям переносилось и на их музыкальные инструменты. Инструментальная музыка полностью подчинялась духовному пению, ее эстетическая самооценность не только отвергалась, но и порицалась. Характерна в этом плане позиция Климента Александрийского, христианского философа-книжника эллинистической эпохи: «Кто часто отдается слушанию игры на флейтах, на струнных инструментах, кто принимает участие в хороводах, плясках, египетском битии в ладоши и тому подобном неприличном и легкомысленном препровождении времени, тот скоро доходит до больших неприличий и разнузданности, переходит к шуму тимпанов, начинает неистовствовать на инструментах мечтательного культа. Весьма легко подобное пиршество переходит в пьяный спектакль. Предоставим посему флейты пастухам, людям суеверным, поспешающим на богослужение идольское; желаем мы скорейшего изгнания этих инструментов с наших трезвых общественных пиршеств; они приличны более скотам, чем людям; пусть пользуются ими люди глупые...» («Педагог», ок. 197 г.) [цит. по: 107, с. 29-30].

Реабилитация светской музыки приходится на эпоху Возрождения. Гуманистическая философия с ее антропоцентризмом способствовала трансформации музыкальной эстетики, в которой пересматривалась ее центральная категория – наслаждение как основание всякого искусства [94, с. 59]. Пробуждение живого, практического интереса к музыке, гуманистически-секулярная ориентация на ее чувственное восприятие, поставила в центр внимания инструментальную музыку, то есть музыку как таковую, не осложненную вокальным словом. Сложение принципиально новой эстетической

системы, приходящееся на XVI век, сопровождается расширением жизненного пространства домашнего музицирования и, как следствие, – культивированием и совершенствованием соответствующих «домашних» музыкальных инструментов, в первую очередь струнных – лютни, виуэлы, чембало, гитары.

Эпоха барокко внесла свои акценты в истолкование музыки. В новой философско-эстетической системе музыка стала категорией мировоззренческой. Она – зеркало «большого мира», явленного в виде центральной барочной аллегии как «театр»<sup>2</sup>. И музыкант в силах изобразить этот театр, ведь музыка, как писал немецкий композитор, теоретик музыки XVIII века И.И. Кванц, – «искусственный язык, посредством которого музыкальные мысли могут стать известными слушателю» [91, с. 77]. Отличие музыки от искусства слова в эпоху барокко осознавалось как несущественное. Барочное стремление к синтезу искусств размывало между ними границы, «живопись и музыка стремились говорить, литература – живописать. И в этом они черпали дополнительные источники воздействия» [71, с. 14]. Приравнивая музыкальное произведение к речевому высказыванию, итальянский композитор XVII века Дж. Каччини в предисловии к своему сборнику «Новая музыка» провозгласил: «Музыка не что иное, как слово, затем ритм и, наконец, уже звук, а вовсе не наоборот» [108, с. 70]. Видение «музыки-как-речи» нашло свое воплощение в новом музыковедческой дисциплине – музыкальной риторике, укрепившей коммуникативные установки музыкального языка в русле развития музыкальной семантики и семиотики. Новые приемы образно-эмоционального воздействия, основанные на теории аффектов, выросшей из риторики, усиливали эмоциональное воздействие музыки

---

<sup>2</sup> М. Лобанова отмечает, что в барокко «отождествление мира со сценой, сравнение жизни с театральной пьесой легко сочетается с другим аллегорическим представлением: мир изображается в виде музыкального инструмента, на котором играет Творец – вселенский музыкант». Подобная аллегория положена в основу аутос П. Кальдерона «Божественный Орфей» (1663), где фракийский певец дан в образе Мессии, несущего людям пророческое слово посредством божественной музыки. Представление мира в виде органа, на котором играет Бог-органист, присутствует в сочинениях И. Кеплера, М. Преториуса, А. Силезиуса. В трактате «Мировой монохорд» (1617-1618) английского философа-мистика Роберта Фладда Вселенная представлена в виде монохорда. «В трактате находится изображение этого “монохорда”: на грифе проставлены названия звуков, рядом – четыре элемента (земля, вода, воздух, огонь), затем – астрономические значки планет (Земля, Луна, Меркурий, Венера, Солнце, Марс, Юпитер, Сатурн), затем – три сверхприродные сферы. От грифа расходятся круги, изображающие музыкальные пропорции. Коснуться струн этого музыкального инструмента означает затронуть множество таинственно связанных между собой сфер». [91, с. 73, 74, 123].

на слушателя. Музыка оказывалась способной воплотить в себе всю грандиозность мироздания – от небесных сфер до бытовых мелочей – и «рассказать» об этом. Французский философ, теоретик музыки М. Мерсенн, автор «Трактата об универсальной гармонии» (1627), считал, что музыкальные «мотивы могут изображать движение моря, неба, всего, что существует в нашем мире» [108; с. 363]. В том же русле трактовал музыку немецкий композитор, теоретик музыки и музыкальный критик первой половины XVIII века И. Маттесон, утверждавший, что «искусство звуков черпает из бездонного кладезя природы» [108; с. 252]. Он же полагал, что музыка обладает способностью передавать различные аффектированные состояния человека, как способна выразить это сама речь: «Можно прекрасно изобразить с помощью простых инструментов благородство души, любовь, ревность и т. д. Можно передать движения души простыми аккордами и их последованиями без слов так, чтобы слушатель схватил их и понял ход, сущность и мысль музыкальной речи, как если бы это была настоящая разговорная речь» [цит. по: 169; с. 261]. Итальянскими и немецкими музыкантами эпохи барокко связь музыки с речевым высказыванием осмыслялась порой достаточно прямолинейно<sup>3</sup>, порождая эффект «кончетто», что, впрочем, вполне отвечало эстетическим установкам барокко на прихотливую игру, изобретательность, неожиданное в своем остроумии высказывание. Именно в этом русле создавал свое «Экстравагантное каприччио» (1626) ученик Монтеверди Карло Фарина, в котором средствами музыки представлены легко узнаваемые звуки «бытового» мира – кудахтанье курицы, крик петуха, мяуканье кошек и лай собак. Подобными музыкальными экспериментами отмечено творчество австрийского композитора Г.И. Бибера: его «Sonata representativa» (1669) состоит из частей «Соловей», «Кукушка», «Лягушка», «Курица и петух», «Перепел», в которых виртуозно и вполне музыкально имитируется «язык» этих представителей животного мира.

---

<sup>3</sup> К. Монтеверди, представитель раннего итальянского барокко в музыке, утверждал: «Подражание в музыке должно опираться на слова, а не на смысл фразы. Когда Ликори заговорит о войне, надо будет изображать войну, если она говорит о мире - подражать миру, поведет речь о смерти - подражать смерти и так далее» [цит. по: 91, с. 79].



Вопросы специфики музыкального искусства волновали французского философа-просветителя Ж.-Ж. Руссо, профессионально занимавшегося музыкальным творчеством. В своем трактате «Опыт о происхождении языков, а также о мелодии и музыкальном подражании» (1761) он развивает мысль о связи музыки («мелодии») с интонациями человеческой речи. Руссо один из первых ставит вопрос о соответствии национального строя музыки национальным особенностям языка, его вокализму. В самой «мелодии», подражающей «модуляциям голоса», он обнаруживает «все вокальные знаки страстей». Власть музыки над «чувствительными сердцами» он видит в том, что она «подражает интонациям языка и тем оборотам, которые в каждом наречии соответствуют определенным душевным движениям» [136, с. 256]. Музыка, таким образом, трактуется Руссо как язык «движений сердца», находящийся в прямом родстве с человеческой речью. Такая концепция музыки вполне отвечала идеям наступающей сентименталистской эпохи, провозвестником которой и был Руссо.

Особое место музыка заняла в философско-эстетических штудиях романтиков, в первую очередь немецких. Музыка стала рассматриваться ими в универсальных взаимосвязях с натурфилософией, «жизнью духа» и действительностью в ее историческом развитии. В системе искусств ей отводится центральное место, в ней видят особый язык действительности. В романтической философии и у ее наследников музыка манифестируется как способ высказывания бытия («бесконечная творческая музыка мироздания» Новалиса, «музыка вещей» Гегеля, музыка как выражение «мировой воли» А. Шопенгауэра, музыка как воплощение основ «прабытия» Ф. Ницше), а потому жизнь сама по себе «музыкальна», а музыка онтологична. Именно эта идея «музыкальности» бытия, выразившаяся в аналогиях стихии музыкального и явлений природы, как универсальной формулы вечно творимой жизни, является отправной точкой философских размышлений Ф. Шеллинга, предвосхитившего ряд концептуальных идей философии романтизма. Показателен в этом отношении сборник этюдных статей В.Г. Вакенродера «Фантазии об искусстве, для друзей искусства» (1797), публикация которого в 1799 году открывает эпоху литературного романтизма в

Германии. И эта эпоха начинается с гимна во славу музыки, с попытки сформулировать суть ее «сверхчеловеческого» языка, способного передать «все движения нашей души в невещественном виде». Только музыка, по мнению Вакенродера, способна выразить то, что невыразимо словами. «В зеркале звуков человеческое сердце познает себя; – пишет он, –благодаря им мы научаемся чувствовать чувства; они пробуждают духов, дремлющих в потайных уголках нашей души, и обогащают наш внутренний мир совершенно новыми чудесными чувствами» [106, I, с. 281, 287]. Жан-Поль считает, что уже сам «романтизм – это музыка сфер», что музыка превращает «жизненные, обыденные отношения во всеобщие», что когда человек «слушает музыку, принимает великие решения, испытывает жгучую боль, восхищается до небес в своей душе, – в таких случаях, бывает, молнии в своем стремительном беге раскалывают небеса» [70, с. 126, 260, 394]. Геррес определяет музыку как «эхо внешней природы, звуки которого отдаются в глубинах нашей души» [175, с. 86]. Для писателя, музыканта, композитора, капельмейстера Э.Т.А. Гофмана, «одного из главных романтиков» немецкой литературы (А. Карельский), музыка является критерием «истинной», «высшей, насыщенной» жизни, а романтизм выражается в музыке, направленной в глубины человеческой души и порождающей «бесконечное томление, составляющее существо романтизма» [цит. по: 106, II, с. 6]<sup>4</sup>.

Одним из первых, кто стал рассуждать о музыке не только в системе философско-эстетических координат, но и с социокультурных позиций, был австрийский музыковед, историк музыки Э. Ганслик, автор книги «О музыкально-прекрасном», которую он задумывал как «систематическую эстетику музыки» (1854). Указывая на то, что музыка является «воплощением человеческого духа», Ганслик со свойственным ему рационализмом подчеркивает, что именно поэтому она «не может не находиться во взаимосвязи с остальными родами его деятельности», такими как «творения поэтического и изобразительного

---

<sup>4</sup> Поэтому герои Гофмана делятся на «музыкантов» и «немузыкантов». Первые – это творческие личности, живущие напряженной духовной, «истинной» жизнью, способные слышать «музыку сфер». Вторые – обычные люди, «филистеры», руководствующиеся пошлой житейской логикой бюргера. См. ироническую формулу Гофмана: «Как высший судья, я поделил весь род человеческий на две неравные части. Одна состоит только из хороших людей, но плохих или вовсе не музыкантов, другая же – из истинных музыкантов».

искусства». Он видит в музыке не только воплощение творческой природы ее создателя, его «индивидуальных переживаний и убеждений», но и проявление «художественной, социальной, научной ситуации эпохи» [106, II, с. 307], то есть всего того, что составляет социокультурный контекст конкретного исторического времени. Музыку Ганслик приравнивает к языку, называя их «искусственным продуктом», для которого «нет прообраза во внешней природе» («природа» поставляет музыке лишь «сырой материал», то из чего изготавливается музыкальный инструмент). Он отмечает, что «не языковеды, а народы слагают свои языки по своему характеру и потребности, непременно изменяя и совершенствуя их. Так и музыка, – нашу музыку не “утвердили” «музыковеды», они только зафиксировали и обосновали то, что бессознательно изобрел – с разумностью, но без необходимости – универсально и музыкально одаренный дух» [106, II, с. 316].

Таким образом, 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.

Сегодня музыка, как явление сложное, многоуровневое и многослойное, является объектом внимания не только музыковедов и философов, но и культурологов, социологов, психологов. В определении музыки как вида искусства главный акцент делается на то, что это «искусство интонации»,

фокусирующее «художественное отражение действительности в звучании». Специфика музыкальных звуков проявляется, в отличие от звучащей словесной речи, не в смысловой артикуляции, а в высоте этого звука, его временной интервальности, ритме, тембре, громкости и пр., в совокупности формирующих звукоряды и основанные на этих звукорядах мелодии [111, с. 359]. Звуковое интонирование в процессе слуховых впечатлений продуцирует создание художественного образа, имеющего для слушателя определенное семантико-семиотическое наполнение, пробуждающее сложный эмоциональный комплекс эстетического, психологического и чувственного характера.

Композитор и музыковед Б.В. Асафьев (И. Глебов), которого со всей определенностью можно назвать первым русским музыкальным культурологом, пишет об особенном, гипнотическом воздействии интонационного рисунка музыки на психику человека, «чего не в состоянии сделать никакое другое искусство ... независимо от личной предрасположенности лица, воспринимающего данную музыку, к тому, чтобы вложить в нее свои психические состояния (в обиходном представлении: переживать музыку), она, будучи воспроизведена, как бы претворяет потенциальную энергию эмоционального тока в кинетическую и заставляет слушателя, если его вкус или абсолютная нерасположенность к данной музыке не вызывают противодействия, подчиниться воздействию определенного настроения» [54, с. 20]. Именно музыкальная интонация образно воссоздает то, что связано в коммуникативном пространстве с речевой деятельностью, определяя, в конечном счете, эмоциональное состояние людей и выражая связанные с чувствами идеи самого разного плана – от глубоко интимных до самых общих, объединяющих людей в большие группы. Более того, творческий характер восприятия музыки слушателем («потребителем искусства»), как отмечает Г. Почепцов, ссылаясь на Асафьева и У. Эко, отличается большей масштабностью, чем это было бы в любом другом виде искусств [124].

С культурологических позиций интересны также размышления Асафьева о характере взаимоотношений музыкального и архитектурного пространств,

отметившего, что «место и среда, темп жизни и социальная среда влияют на мелос». Он пишет: «Отношение между музыкой и “занимаемым” ею пространством – это не только чисто акустического порядка явление. Улица, площадь, городской сад или бульвар – все это особый вид, особая “специфика” форм. Конечно, бойкую деревенскую частушку можно спеть и в концертном зале, но ее форма все-таки определена деревенской улицей. Военный марш можно играть на фортепиано в квартире, но подлинная его сфера – военный оркестр на площади, на улице или в саду». Форма музыкальной речи, ориентированная на большие массы слушателей, как и ораторская речь, запускает процесс расширяющегося пространства. В качестве примера Асафьев приводит сочинения композиторов эпохи Великой французской революции, «интонации» которых были рассчитаны на широкие пространства и возбуждение «массы слушателей». В то же время «эпоха создания и потом распространения в Европе песен Шуберта – это стягивание музыки в тесные пространства, в формы песенной лирики, рассчитанной на небольшой дружеский кружок и на душевное сосредоточение». Асафьев связывает неуспех и медленное распространение песенной лирики Шуберта в Вене с неподходящими для ее исполнения пространствами, представленными на тот момент аристократическим салоном, располагавшимся во дворце, театром, концертным залом, общественным садом и пр. Между тем, спустя всего десять лет, в начале 1930-х гг., появившиеся «Песни без слов» Мендельсона имели у жителей Вены огромный успех. На этот раз интимная музыкальная лирика, ориентированная на «тесное пространство», совпала с появлением в австрийской столице «нового типа салона – зала или гостиной в буржуазной уютной квартире, а не во дворце» [10, с. 30-31, 187-188].

Музыкальная интонация связана также с особенностями структуры звука инструментов различной природы. Формируемая эмоция, пробуждающая в слушателях отзыв и отклик, в звучании инструментов разной природы имеет разное «энергичное качество», оформленное в разных стилевых интенциях и, как следствие, в жанрах. Акустический процесс здесь оказывается своего рода «переходом» от физического объекта в виде конкретного инструмента со своим

специализированным строением и структурой к акту восприятия – психическому акту, формирующему эмоцию-«отклик». В.П. Саранин пишет: «Духовые инструменты ориентированы на формирование эмоциональной сферы. Они могут увеличивать или снижать запасы сексуальной энергии, стимулировать или рассеивать ее и др. Ментальной (интеллектуальной) сфере более всего соответствуют клавишные инструменты, которые ярче всего проявляют в пианистическом, рояльном звучании. Они позволяют прояснить, выстроить ментальный ряд, упорядочить его и ввести в достаточно строгую форму. Совершенно другая структура звука у струнных инструментов. Они прямо воздействуют на сердечную чакру – энергию любви, сострадания, чувствительности и др. Струнные, в особенности скрипки и виолончели, гитары, балалайки и др. ориентированы на развитие сострадания» [140, с. 299-300].

Таким образом, музыку можно рассматривать как форму коммуникации, ориентированную на потребность в эмоциональных контактах. Основания таких контактов могут быть самые разные, часто – вполне практические, продиктованные жизненной функцией. Маршевая музыка помогает солдату шагать в строю, колыбельный напев помогает матери убаюкать ребенка, гимническая музыка настраивает на торжественный официальный лад. Обладая механизмами массового эмоционального «заражения», музыка способна снимать и возводить барьеры между людьми. Она может их сплачивать и объединять вокруг некоей идеи, будить и укреплять в них патриотические чувства, быть сигналом и «знаменем» этнической идентичности определенной группы, разделять людей по принципу «свой/чужой», то есть формировать в зависимости от ее адресности те или иные «энергии-способности» человека и социума.

Такие ярко выраженные коммуникативно-практические функции музыки уходят вглубь веков. В архаическую эпоху музыка была частью нерасчлененного целого, «первоначального синкрезиса» и выполняла прикладные, утилитарные задачи, в рамках которых повседневность бытия органично и непосредственно сливалась с ритуалом. Полифункциональность музыки раскрывается в характере ее встроенности в социальную жизнь человека доисторической эпохи. Песни

участвовали в трудовых процессах, которые, в свою очередь, несли на себе печать обряда. Хороводы и пляски были частью магических действий, колыбельные песни естественно включали в себя заклинательные формулы. Тяготение музыки к синкрезису сохранилось до наших дней. Торжественные, праздничные или печальные события и сегодня требуют своего музыкального обрамления, способного сформировать и поддерживать определенный строй мыслей и ощущений людей, чье психофизическое и эмоциональное состояние усилено совместным пребыванием и общением.

Музыка с момента ее осознанного вхождения в коммуникативное пространство людей сразу была наделена сакральностью, божественными характеристиками. Не случайно закрепившееся в европейской традиции слово «музыка» этимологически восходит к девяти олимпийским музам, чьи собственные имена демонстрируют связь с пением, танцем, музыкой (исключение составляют имя музы астрономии Урании – «небесная» – и имя музы истории Клио – «дарующая славу») <sup>5</sup>. Сами же олимпийские музы, как указывает А.Ф. Лосев, восходят к архаическим хтоническим божествам, что свидетельствует об идее божественной «изначальности» музыки, закрепленной в архаико-мифологических представлениях. Связь муз со стихией музыки ощущали и средневековые философы – наследники античности по линии христианского вероучения. Так, монах-бенедиктинец «аллегорическое истолкование муз в терминах музыкальной теории: одна муза означает человеческий голос, две музы – двойственность автентических и плагальных ладов или же двойственное деление музыки на небесную и человеческую, три музы означают три рода звуков, четыре музы – четыре тропа или четыре основных консонанса и т. д.» [107, с. 20].

Нельзя не согласиться с исследователем, считающим, что музыкальное искусство есть «лишь верхний слой музыкальной культуры, под которым находится мощное основание», опирающееся «на культурные детерминанты»,

---

<sup>5</sup> А.Ф. Лосев пишет: «Самое слово “музыка” звучало по-гречески *μουσική*, то есть понималось как мусическое искусство или как “искусство муз”» [7, с. 37].

питающие его культурные смыслы [56]. Характерен в этом отношении термин «музыкальное хозяйство», введенный в научный оборот Б.В. Асафьевым, указавшим посредством этого термина на то, что музыкальное искусство есть деятельный результат, «продукт» специфического системного социокультурного комплекса, объединяющего художественно-эстетические и музыкально-языковые ресурсы, а также компоненты, далеко уходящие за пределы искусствоведческой парадигмы.

Принимая во внимание многообразие культурных моделей в их этно-региональном наполнении, необходимо говорить о многообразии музыкальных культур разных народов. Звуковой фонд культур различен и одновременно в чем-то подобен, как различны и подобны сами культуры, сформированные в разных или подобных условиях. Эти условия определяются природно-экологической средой, локальностью проживания или разомкнутостью межкультурных связей конкретного народа с соседними народами, типом хозяйствования, социальными моделями жизни, поведенческими стереотипами, сложившимися под прямым влиянием конкретных социальных и культурных факторов. В этом плане музыку можно трактовать как «интонационную ткань культуры», в рамках которой звуковая «материя» переведена в идеальные сущности, наполненные смыслами благодаря их социально-культурной контекстуальности. Н.А. Брылева в связи с этим пишет: «Она (музыка – Е. Б.) как бы “сворачивает” культуру в интонацию, в которой кодируются культурные стили, художественные эпохи, с наполняющим их социально-мировоззренческим содержанием. В музыкальных интонациях аккумулируется и закрепляется социокультурный опыт, отражающийся в музыкальной памяти культуры. Этот накопленный обществом опыт объединяет музыкальные интонации в “локальные” семиотические системы, в которых закрепляются закономерности национального музыкального мышления» [33, с. 17-18].



В музыкальных интонациях, складывающихся в музыкальные тексты<sup>6</sup>, таким образом, фокусируется социокультурный опыт, за которым стоит музыкально оформленная картина мира в виде определенной символично-семиотической системы, воплощающей особенности национального музыкального мышления. Культурная семантика, выраженная на вербально-интерпретационном и невербальном уровнях, дает возможность связать музыкальный текст, как текст культуры, с культурно-историческим контекстом, а самой музыкальной культуре в целом через интонацию выступить творцом «общих идей». Б.В. Асафьев выдвинул понятие «интонационный словарь эпохи» («интонационный капитал эпохи»), трактованный им как «сумма музыки», прочно осевшая в общественном сознании, в мыслях и эмоциях современников» [9, V, с. 160]. Фактически Асафьев манифестировал посредством этого определения музыкальную культуру («сумму музыки», явленную в совокупности «интонаций») как ретранслятор эпохи, которой эта «сумма» принадлежит, являясь ее жизненно-необходимым «духовным» пространством.

В процессе разработки новых методов и подходов в рамках музыковедческой и культурологической науки современные исследователи ввели также понятие «звукового имиджа цивилизации», складывающегося 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 стратов. «Звуковой имидж цивилизации» связан также с особенностями природной среды и ландшафтных зон, обуславливающих тот или иной тип звучания и продуцирующих тот или иной тип музыкальной ткани [42]. Следует отметить, что в создании «звукового имиджа» цивилизации, как и различных форм культур и субкультур, «наполняющих» конкретное цивилизационное пространство,

---

<sup>6</sup> В разных музыкальных текстах предстают разные «срезы» жизни, что обусловлено не только жанровой «заданностью» того или иного музыкального текста, но и социальной стратификацией музыкальной культуры, складывающейся из разных типов музыки, воплощающих неповторимые «голоса» различных культурных слоев-стратов конкретного этносоциума (музыка «народная», музыка городских слоев населения, музыка привилегированных слоев (например, придворная музыка), музыка представителей различных субкультур и т.п.).

существенную нагрузку несут музыкальные инструменты, а также «исполнительское пространство», закрепленное за тем или иным инструментом.

## ***1.2. Сакрально-символические и социокультурные смыслы музыкального инструмента***

Музыкальный инструмент – неотъемлемая составляющая человеческой культуры, один из способов ее «высказывания». Являясь частью культурного пространства, придавшего ему форму и «свой порядок», «правила простираения в пространстве», музыкальный инструмент, как «вещь», дает пространству возможность развернуть через него «свое содержание», явить свой «голос» и «вид». По замечанию Торопова, «вещи высветляют в пространстве особую, ими, вещами, представленную парадигму и свой собственный порядок – синтагму, т. е. некий текст» [155, с. 278]. В музыкальном инструменте, как «вещи-тексте», содержится семиотически закодированная информация об особенностях и специфических чертах культурной модели этноса, создавшего этот инструмент<sup>7</sup>. Такой подход позволяет рассматривать музыкальный инструмент в системе важнейших культурных кодов определенного этноса, а сами культурные референции, представленные в любом музыкальном инструменте в виде свернутой знаковой информации, обозначить, исходя из принципа аналогий, «инструментальным кодом»<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Примечательно, что определение «музыкальный инструмент» не входит в понятийно-категориальный аппарат музыкально-теоретической терминологии, что объясняет отсутствие соответствующей словарной статьи в таком базовом академическом музыкальном издании, как Музыкальная энциклопедия в 5 т., и созданном на ее основе «Музыкальном энциклопедическом словаре». Сам корпус музыкальных инструментов на сегодняшний день классифицируется исходя из их акустических показателей. Между тем, в Китае классификация музыкальных инструментов определялась материалом, из которого они изготавливались. В этих двух разных типах классификации просматриваются два принципиально различных метода исследования музыкальных инструментов – музыковедческий (инструмент как средство воспроизведения музыкального звукоряда) и органологический (инструмент как материальный объект, имеющий свою конструктивную структуру, как совокупность конструктивно связанных между собой элементов, выполняющих свои функции), что свидетельствует об объективно сложном, неоднозначном восприятии музыкального инструмента как «орудия музыкального производства» См.: [110, II, с. 524] (статья «Инструментоведение»).

<sup>8</sup> Так, в последнее время исследователями выдвигается в качестве теоретического конструкта понятие «эстетический код культуры», основанное на концепции семиосферы Ю.М. Лотмана как «открытого процесса означивания индивидуального экзистенциального опыта и экзистенциальной рефлексии – и тем самым – культурогенеза как развернутого в непросчитываемое будущее смыслопорождения». См.: [158, с. 139]. В координатах выстраивания кодификационной иерархической структуры культурный код по отношению к инструментальному коду выступает как понятие родовое, в свою очередь, сам инструментальный код включает в

Под культурным кодом понимается «система знаков, управляемых определенными правилами, которые распространены среди представителей определенной культуры, и которая предназначена для генерации и циркуляции смыслов в этой культуре и для этой культуры» (Дж. Фиске) [цит. по: 81, с. 6]. Культурные коды создают систему смысловых координат и культурных ориентиров, аккумулируют и транслируют смыслы, за которыми стоит общий культурный опыт, носителями которого являются те, кто этими кодами пользуется. Культурный код всегда имеет некий смысловой «зазор», заполняемый всякого рода ассоциациями, связанными, в том числе, с особенностями жизненного пространства и уклада этноса или со спецификой деятельности представителей конкретного социума и, как следствие, носителей определенных социокультурных установок. Введенное в проблемное поле исследование 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.

У каждого народа свои музыкальные инструменты. Их создание, воспроизводство и участие в коммуникативных связях столь же объективно необходимо и неотменяемо, как использование языка в общении. Е. Назайкинский определяет музыкальный инструмент как «особое орудие производства, возникшее в музыкальной деятельности, нечто вроде выращенного культурой искусственного органа фонации, отделившегося от человека-музыканта или же, напротив, пришедшего к нему из природы и прирученного им» [113, с. 85]. То есть, с одной стороны, музыкальный инструмент – это техническое средство, с помощью которого в процессе деятельности производится музыка. С другой стороны, это техническое средство есть «искусственный орган», или «отделившийся от человека», или забранный у природы, присвоенный и прирученный. Об органоподобных генезисе и природе музыкального инструмента пишет И. Земцовский, называя «человеческое тело» первым исторически сложившимся музыкальным инструментом: «...это – одновременно и отделившийся от тела жест и отделившийся от рта звук, то есть некое новое качество, некий новый, взаимопереходящий синтез, некое новое, необыденное мышление, наконец» [72, с. 127].

Отношение к музыкальному инструменту как органу человека или «природы» наделяет его в глазах людей чертами живого существа. В этом плане характерен процесс бесконечной метафоризации музыкальных инструментов, в которой просматривается их постоянное отождествление с живыми существами и, в первую очередь, с человеком. Подобная метафоризация изначально не есть плод поэтического восприятия музыкальных инструментов. В ее основании лежат мифологические комплексы, уходящие в глубокую древность и фиксирующие акты одухотворения и очеловечивания «орудий» музыкальной деятельности в те времена, когда «инструмент был словно голос его “хозяина”, его “второе я”, и игра на нем становилась живой речью» [10, с. 253].

Е. Назайкинский отмечает, что вся эволюция музыкальных инструментов просматривается как движение в сторону обретения ими «органоподобной, то есть органической, напоминающей организмы конструкции» [113, с. 81]. Являясь внешне изделием прикладного искусства (а порой и шедевром, уже в своем визуализированном образе несущим мощную эстетическую, а через это и дополнительную смысловую нагрузку, например, как символа музыки), музыкальный инструмент одухотворяется и очеловечивается, копируя непосредственно или опосредованно органические формы. Этот процесс нашел свое отражение в мифологеме, закреплённой в виде метасюжета в мифах народов мира о превращении человека (часто после его смерти) в музыкальный инструмент или изготовлении музыкального инструмента из частей человеческого тела<sup>9</sup>. Наблюдается и обратный процесс «очеловечивания» музыкального инструмента, его «неомифологического» наделения, исходя из конструктивных форм и звучания, мужскими или женскими признаками. Наиболее характерным примером в этом отношении является гитара, в линиях корпуса которой видят женскую фигуру или даже грудь (Гарсиа Лорка), а в звучании слышат женский голос, интонации, плач.

«Инструментальный код» несет на себе символические цивилизационные нагрузки, в том числе и сакрального содержания. Сакрализация «инструментального кода» присутствует в мифологических пластах культур разных народов мира. Архаическая стадия развития человечества репрезентирует различные музыкальные инструменты как атрибут культурного героя или божества, как способ контакта с иными мирами и поддержания гармонии и порядка во Вселенной. Так, древнеиндийская богиня Сарасвати, супруга Брахмы, изображается в храмовых комплексах держащей в руках *вина* – разновидность лютни (этот инструмент так и называют: Сарасвати-вина). В Древнем Египте музыканты с танбурами (струнный щипковый инструмент, дальний прообраз гитары) возглавляли религиозные шествия, а храмовые музыканты участвовали в

---

<sup>9</sup> См. у А.Н. Афанасьева: «Шведские и шотландские народные песни рассказывают, как один музыкант сделал арфу из грудной кости девы-утопленницы, из ее пальцев колки, из золотистых волос струны» [12, с. 327].

храмовых празднествах, играя на кануне (прообраз цитры)<sup>10</sup>. Кифара, разновидность лиры, запечатлевшей образ головы священной коровы<sup>11</sup>, в Древней Греции являлась музыкальным инструментом бога Солнца, «водителя муз» Аполлона. Изобретение пятиструнной кантеле, аналога арфы, под которую исполнялись эпические руны, приписывалось первоначально финнов и карел, культурному герою Вяйнямейнену, сыну богини воздуха Ильматар.

В пространстве мифологического мышления музыкальные инструменты в конкретно чувственных формах выражали идеи Космоса и Хаоса. Классическим примером является древнегреческий миф о музыкальном состязании Аполлона и Марсия, выстраивающий иерархию музыкальных инструментов<sup>12</sup>: пальма первенства отдана кифаре (в других вариантах лире), воплощающей идею космической гармонии, умиряющей и преобразующей первозданный хаос, символически выраженный в авлосе (в разных вариантах флейта, сиринга)<sup>13</sup>. Примечательно, что Хаос изначально символически репрезентируется в авлосе, как источнике искажения красоты (гармонии): лицо авлета во время авлетики (игры на авлосе) обезображивается. Это отражено в популярном в античной Греции мифе об Афине, сделавшей из оленьей кости авлос и сыгравшей на нем на пиру у богов. Ее исполнение вызвало смех, потому что лицо ее, когда она выдувала звуки из авлоса, напрягалось и искажалось. Когда она поняла, что

<sup>10</sup> «Ka-Nun – древнеегипетский термин, обозначающий персонификацию/воплощение (Ка) всего мира (Нун)» [48].

<sup>11</sup> Один из вариантов мифосимволической трактовки древнегреческой кифары (лиры) представлен в мифе, где рассказывается, что Аполлон получил кифару от Гермеса в обмен на похищенных им у него коров.

<sup>12</sup> «В этом мифе – пишет А.А. Тахо-Годи, – символическое противопоставление благородной сдержанности лиры и дикой страстности флейты, т. е. классической Греции и ее хтонических древних истоков» [122, с. 574].

<sup>13</sup> «Античная картина мира дана в борении и взаимодействии хаоса и космоса. Порядок, гармония, мера не предзаданы космосу, а суть результат постоянного и специального усилия по восстановлению их, по отвоевыванию их у хаоса, из взаимодействия с которым космос выйти не может. Через трагического героя, нарушающего космический, социальный и родовой порядок, осуществляется взаимодействие с хаосом, с оргиастическим источником мира. Страстное начало в герое ... имеет двойную природу: это и отдание себя страсти во всей ее хаотической, оргиастической силе, и страдание как искупление страсти. Трагический герой – и преступник, и искупительная жертва одновременно. Судьба назначает ему нарушить порядок – ради восстановления его. Для других он – вожатый к восстановлению порядка. Античный герой, таким образом, менее всего принадлежит самому себе. Он избран судьбой, он обречен хаосу, через него восстанавливается космос. И он неотлучаем от социума, охраняющего космический порядок» [23, с. 86]. В мифе о состязании бога Аполлона и пастуха Марсия первый воплощает идею мировой гармонии (Космоса), бесконечного преодоления Хаоса, второму же, смертному человеку, уготована судьба трагического героя. Вместе с тем, А.Ф. Лосев, опираясь на «Метаморфозы» Овидия, указывает, что Марсий является Паном – лесным или пастушеским демоном (сатиром или силеном). В его состязании с Аполлоном заключено столкновение культа Аполлона с культом Диониса, т.е. коллизия аполлонизма и дионисийства. Флейта авлос, таким образом, несмотря на то, что ее изобрела Афина, оказывается музыкальным инструментом Диониса. [см.: 96, с. 456].

источник смеха кроется в ее игре на авлосе, она его отбросила и прокляла каждого, кто осмелится присвоить этот музыкальный инструмент и играть на нем.

Репрезентация инструментального кода кифары (лиры) и авлоса (флейты, сиринги) как борьбы Космоса и Хаоса (аполлонического и дионисийского) находит свое проявление в целом комплексе античных мифов – в мифе о царе Мидасе, получившем ослиные уши за то, что он игру Пана на свирели предпочел игре Аполлона на кифаре, в мифах о кифаредах Амфионе, Арионе и, конечно, Орфее. Идею Космоса, укрощающего Хаос, воплощают божественная кантеле, звучащая в руках Вяйнямейнена, волшебные гусли-самогуды восточнославянского эпоса и т.д.

Позднеантичные авторы Плутарх, Афиней, Боэций в своих сочинениях оставили сообщения о том, что греческие эфоры, наделенные широкими государственными полномочиями, строго следили за неизменным количеством струн на семиструнной кифаре. Плутарх и Боэций приводят факты соответствующих судов над музыкантами, позволившими добавить лишние струны на кифаре (особенно строго суды проходили в Спарте). Вердикт суда сопровождался ритуальным отсечением у кифары топором эфора дополнительных струн. Е.В. Герцман обращает внимание на то, что античной музыкальной практике были известны инструменты, имеющие гораздо больше струн, чем у кифары, но при этом они не провоцировали каких бы то ни было запретов и гонений со стороны властей. На фоне двадцатиструнного магадуса, тридцатипятиструнного симмикона, сорокаструнного эпигонейона девяти- или одиннадцатиструнная кифара не должна была восприниматься как нечто особенное и из ряда вон выходящее. Тем не менее, исследователь имеет основания полагать, что акции отсечения лишних струн на кифаре «не были редкостью в общественно-художественной жизни того периода» [53, с. 208-210].

Можно предположить, что инструментальный код кифары (лиры) в Древней Греции заключал в себе сакрализованную память традиции «древней музы», воплощенной в «малострунности» кифары с закрепленной за ней архаически простой гармонии, «установленной» Аполлоном. И нарушение этой традиции в

отношении особо почитаемой «божественной» семиструнной кифары воспринималось как акт кощунства. Примечательно, что этос традиционной ладовой модуляции кифаредии, как воплощения гармонии Вселенной (Космоса), Платон помещает в основу «идеального государства». Сам он активно выступает против «многострунных» инструментов «пектид и тригонов»<sup>14</sup>, в многоголосии которых ему слышится смешение (а, значит, уравнивание) «голосов» (музыкальным ладов) кифары и авлоса («Государство». Книга третья.)<sup>15</sup>.

В средневековой Европе и Европе Нового времени можно выделить по крайней мере три периода, когда музыка и музыкальные инструменты занимали особое место в общественной и культурной жизни, становясь важнейшими культурными символами. Это эпоха менестрельной культуры, эпоха барокко и эпоха романтизма.

Границы менестрельной культуры М.А. Сапонов, автор книги о менестрелях, определяет от IX до конца XVII века, исходя из исторических источников, где менестрельная деятельность представлена уже «в ее оформившемся виде». Менестрельная культура, как считает исследователь, – это светская народная музыкальная культура Средневековья, представленная в деятельности музыкантов-профессионалов «устной традиции» – менестрелей (жонглеров). Расцвет жонглерского искусства Сапонов связывает с формированием и расцветом средневековой городской культуры. Специфичность менестрельной культуры исследователь видит в ее промежуточном положении между мифо-фольклорной и профессионально-письменной традицией [139, с. 9-

<sup>14</sup> «Тригон, букв. “треугольник”, – музыкальный щипковый инструмент, близкий к лире; издавал слишком нежные и мягкие звуки. Пептида – многострунная разновидность лиры лидийского происхождения. На ней играли без плектра, перебирая струны пальцами. Многострунные инструменты, по Платону, раздробляя единую гармонию на множество оттенков, способствуют как бы дроблению целостности человека, развивая утонченность, изощренность и распушенность. На этом же основании из государства изгоняется флейта..., известная своим многоголосием и обостренным, экстатическим звучанием, далеким от классической простоты» [122, с. 574].

<sup>15</sup> «← Таким образом, в пении и мелической поэзии не потребуются ни многоголосия, ни смешения всех ладов? – Мне кажется, что нет. – Значит, мы не будем готовить мастеров, делающих тригоны, пектиды и всякие другие инструменты со множеством струн и ладов? – По-видимому, нет. – Ну, а мастеров по изготовлению флейт и флейтистов допустишь ты в наше государство? Разве это не самый многоголосый инструмент, так что даже смешение всех ладов – это лишь подражание игре на флейте? – Ясно, что это так. – У тебя остаются лира и кифара – они будут пригодны в городе, в сельских же местностях, у пастухов, были бы в ходу какие-нибудь свирели. – Так показывает наше рассуждение. — Мы не совершаем, – сказал я, – ничего необычного, когда Аполлона и его инструменты ставим выше Марсия и его инструментов. – Клянусь Зевсом, – отвечал он, – это, по-моему, так. — И клянусь собакой, – воскликнул я, – мы и сами не заметили, каким чистым снова сделали государство, которое мы недавно называли изнеженным» [122, с. 165-166].



30]. На близость менестрельного музицирования к мифологическому типу культуры указывает А.Г. Алябьева. В качестве генерализующих признаков она называет «устный характер бытования», «независимость от религиозных институтов», «принцип диффузности» [2, с. 6].

Сапонов обращает внимание на то, что «центральным символом» музыкальной культуры Средневековья является «инструмент, приводимый в звучание менестрелем». Он пишет, что «...вид инструмента, его тембр, органологические данные и область применения виртуозности, варианты его наименований – все это нагружено таким многообразием историко-культурных ассоциаций, художественных канонов, а также социального, менестрельно-игрового, сакрально-мистического и фольклорно-обрядового смысла, что в целом образует колоссальный проблемный массив...» [139, с. 159].

Для менестрельства присуща своя инструментальная иерархия, достаточно сложная и довольно подвижная, имеющая идеологическую подоплеку и обусловленная сферой практического применения инструментов. В рамках этой иерархии арфа, «сестра» кифары и лиры, занимает одно из первых мест. В свою очередь, и арфист среди других музыкантов был окружен почетом. Из всех менестрелей, обслуживавших придворные праздники самого разного ранга, менестрель-арфист был единственным музыкантом, который допускался в личные покои короля.

Культ арфы, связанный с менестрельной культурой, имеет мифологический и литературно-мифологический контекст. Арфа в ее разнообразных этнических разновидностях в средневековой Европе изначально связана с миром эпических песен, исполнителями которых были кельтские барды (ирландцы и бретонцы), занимавшие верхние ступени общественной лестницы, «подобный статус, – пишет Сапонов, – сохраняется в отношении менестрелей инструменталистов XI–XIII вв.». Это выражалось, например, в том, при дворе шотландских королей главным менестрелем обычно назначался арфист [139, с. 320]. Сращение арфы с народной эпической традицией (как инструмента-сопровождения и как сквозного образа эпического сюжета) делало ее в руках сказителя «устойчивым культурным

атрибутом»<sup>16</sup>. С расцветом рыцарской культуры арфа легко и органично вошла в мир куртуазии, став культурным маркером куртуазной песенной лирики и рыцарского романа, герои которого, согласно новому придворному этикету, изливали свои чувства в песне, исполняемой под звуки арфы. С этого времени круг музыкантов-арфистов начинает значительно расширяться за счет дилетантов-любителей, среди которых были не только богатые горожане, дворяне всех рангов, «отполировывающие» свои манеры в духе утонченно куртуазных поведенческих норм, но даже монархи.

В свою очередь античная мифология, включенная в культурное пространство средневековой Европы через письменную латинскую традицию, также укрепляла культ арфы. Увлеченность дворян игрою на арфе Сапонов объясняет как достаточно простой техникой игры на ней, так и «особым ореолом», окружающим этот инструмент: «...арфа (как и прочие щипковые, часто упоминаемая в латинских текстах также и под туманно-неопределенными названиями *lyra*, *cythara*) всегда подсознательно или явно связывалась с недостижимым античным миром, с легендарным сверхмастером пения Орфеем, с неким золотым веком вообще» [139, с. 164].

В этой связи стоит вспомнить, что в средневековой церковной католической традиции, в целом отрицающей инструментальную музыку, особым ореолом был окружен псалтериум (разновидность арфы), проникший в Европу в конце XI века, и кифара. О наполненности этих музыкальных инструментов сакральной символикой пишет В.П. Шестаков: «Музыкальная эстетика отцов церкви буквально насыщена символикой. Ей постоянно сопутствуют символы христианского благочестия: десятиструнный псалтериум ассоциируется с десятью заповедями, кифара, имеющая треугольную форму, означает святую троицу и т. д.» [107, с. 21]. Согласно христианским представлениям, царь Давид пел псалмы,

---

<sup>16</sup> В средневековой европейской литературе арфа оказывается выделенной среди других музыкальных инструментов – никакой другой инструмент не упоминается так часто, как арфа. Ей и ее хозяину посвящаются произведения, мастерство музыканта-арфиста оказывается в центре внимания авторов рыцарских романов. Центральное место среди музыкальных инструментов арфа занимает и в средневековой иконографии. Поэтому закономерно, что именно арфа фигурирует как атрибут героев и самого сказителя в многочисленных переводах и переложениях на русский язык эпических средневековых сказаний народов Европы и их стилизаций.

аккомпанируя себе на кифаре. В связи с этим Святой отец Климент Александрийский давал в «Педагоге» аллегорическое истолкование кифары как «человеческих уст, которые звучат, когда плектр – дух святой – ударяет в них», а в «Строматах», философских набросках, толковал кифару «у псалмопевца» в образах «во-первых, Господа, а во-вторых, тех, кто извлекает звуки из струн своих душ, руководимые Господом, как Музы – Аполлоном. Может быть, под кифарой должно разуметь идущий путем спасения люд, в согласии с внушением слова (логоса) и познанием Бога воспевающий мелодическое славословие...». Другой отец церкви, Иоанн Златоуст, в своем труде «Семь слов о Лазаре» использовал образ кифары как музыкальную аллегорию верующего, славящего Господа в общем хоре адептов: «... станем кифарой Святого Духа... подготовим себя для него, как настраивают музыкальные инструменты. Пусть он коснется плектром наших душ! Звучите согласным напевом, на радость не только людям, но и силам небесным!» [107, с. 98, 116].

Музыкальный инструментарий менестрельства выполнял функции культурно-семиотического маркера социального пространства. Арфа с виолой (виолой)<sup>17</sup>, символом искусства провансальских трубадуров, создавали изысканно-утонченный аудиальный и визуальный фон придворной жизни, определяли эмоционально-аксиологическую матрицу поведения дворян, включенных в идеальный мир куртуазных отношений. Кроме того, «благородная» арфа, войдя в орбиту дилетантского музицирования, приняла на себя функции маркера социальной «статусности» ее владельца, стала частью новой конвенциональной знаковой системы, придающей этому музыкальному инструменту дополнительные коннотативные значения. Такую «функциональность» арфы иллюстрируют, например, уэльские законы XII века, согласно которым «истинному дворянину необходимы три вещи – “арфа, его плащ и его шахматы”» [139, с. 320]<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> Сапонов пишет, что словами виела, фидель, фидд («и другими (всего несколько десятков) синонимами в средние века обозначались все лютнеобразные и гитареобразные смычковые инструменты» [139, с. 165].

<sup>18</sup> Исследователь также отмечает, что в средневековой Англии тремя наиболее необходимыми приобретениями для любого благополучного семьянина считались ... «добродетельная жена, мягкое кресло и настроенная арфа» [139, с.

Среди духовых инструментов верхний этаж иерархии менестрельского инструментария занимали трубы группы «гросси». Их величина, громкозвучие, сияние (при их изготовлении использовали медь, бронзу, латунь, серебро) придавали особую пышность светским церемониям, праздничным шествиям, рыцарским турнирам. Трубачи, наряду с барабанщиками, входили в состав войска на правах воинов-музыкантов, чьим «оружием» были не мечи, а музыкальные инструменты. От военной «гросси» во многом зависело управление сражением, а также регулирование походной и лагерной жизни. Символический статус оружия включал трубу и исполнителя в контекст рыцарского турнира, который порой начинался со своеобразного состязания-«поединка» трубачей. В пространстве средневекового города или замка феодала труба, так же как барабаны и колокола, выполняла регулятивные и регламентирующие функции («башенная музыка» трубачей, оповещавшая о времени суток, важных событиях в городе и пр.). Включались трубачи-менестрели и в куртуазные развлечения дворян и увеселения горожан, выполняя в этих случаях, наряду с коммуникативными, уже собственно художественно-эстетические функции.

Большой популярностью у менестрелей пользовалась флейта в ее многочисленных разновидностях. В эпоху менестрельной культуры флейта пережила «подъем» от простонародного инструмента до придворного. Э.Э. Виолле-ле-Дюк пишет: «Играли на флейтах обычно менестрели, жонглеры, причем зачастую их игра предвляла появление торжественной процессии или какого-нибудь высокопоставленного лица» [44, с. 320]. «Вездесущность» флейты проявляется в том, что на ней играли не только на придворных и сельских праздниках, но и во время богослужений (флейты-серпаны) [44, с. 322]. В XI-XII вв. в рыцарских романах часто упоминается многоствольная «флейта Пана» (фретель). Мифологическое дуплетное имя фретеля свидетельствует о его семантической нагруженности, включенности в куртуазный «дискурс любви», отмеченный чувственным началом. Характерно, что в эпоху заката рыцарской

---

165]. То есть на Британских островах арфа также выполняла функции культурно-семиотического маркера идеального домашнего пространства.

культуры флейта Пана опускается на низшие этажи социальной иерархии музыкальных инструментов: «... уже в XIV в. о фретеле говорят только как о музыкальном инструменте, на котором играют на деревенских праздниках, он становится инструментом простонародным» [44, с. 319].

В менестрельский инструментальный корпус входили также инструменты с социально-противоречивым статусом, что выражалось в столь же неоднозначном к ним отношении, хотя и не влияло на их популярность. Таким «противоречивым» инструментом была волынка, имевшая фольклорное происхождение, как на Британских островах, так и в континентальной Европе. Ее образ присутствует в пасторальных песнях французских менестрелей, под волынку исполнялись «сельские танцы» в средневековой городской драме. В сюжетах французских песен XIII-XIV вв. «простонародная» волынка сопровождает «пастушеские увеселения». Вместе с тем, волынка прочно связывалась в сознании средневекового человека с дьяволом и грехом. Немецкий теолог XIII века Бертольд Регенсбургский называл в своих проповедях жонглеров «волынккой дьявола». Связь волынки с дьявольскими силами и низменными страстями демонстрирует средневековая иконография: Босх помещает волынку в ад, видя в ней символ страстей – главной причины всех пороков («Сад радостей земных»). Немецкий живописец и гравёр начала XVI века Эрхард Шен на одной из своих гравюр изображает дьявола, играющего на волынке, мешок которой заменен головой монаха. Между тем, волынщики-менестрели входили в штат придворных музыкантов, они играли на свадебных празднествах феодалов. Одновременно волынка была в чести у горожан и виллан, она звучала на городских и сельских праздниках, ярмарках, под нее плясали на свадьбах простолюдинов. Именно в этой ипостаси она предстает на картинах старшего и младшего Питеров Брейгелей. «Создается впечатление, – пишет М.А. Сапонов, – что волынка преобладает на крайних этажах социальной иерархии, что слушают ее либо бродяги, либо короли, и в этом – ее парадоксальная полярность в отличие от “вездесущих” флейт, арф, лютен, ударных и т. п. инструментов» [139, с. 175].

Не менее «противоречивым» с этих позиций был и ручной орган («орган-портатив») – настольный, комнатный, переносный. В органе-портативе соединились два идеологически несоединяемых музыкальных инструмента – церковный орган и флейта Пана, к которой вместо легких музыканта было присоединено гидравлическое управление на манер кузнечного меха<sup>19</sup>. Орган-портатив был сугубо менестрельским музыкальным инструментом, особенно любимым странствующими (обычно нищенствующими) менестрелями, что придавало ему низкую статусность. Его основное исполнительское пространство – городские площади, деревенские праздники. Звучал он и при дворах владетельных синьоров, но никогда в церквях. «Этот карлик, порожденный великаном и “прирученный” жонглерами, странствовал вместе с их дрессированными обезьянами и медведями, с их флейтами, бубнами и волынками, попадая в отнюдь не сакральные ситуации музицирования. ...вопреки своему храмовому происхождению портатив быстро превратился в один из наиболее жонглерских инструментов. Он появляется исключительно в танцевально-игровом, светском контексте – в словесности, в документах и в иконографии» [139, с. 167].

Менестрельные инструменты, сведенные вместе в пределах театрального представления (музыкальное сопровождение в средневековом театре играло огромную, а в отдельных сценических эпизодах даже определяющую роль), раскрывали свой символический потенциал, сориентированный на вертикаль театрального пространства, репрезентирующую, в свою очередь, трехъярусную вертикаль мироздания. Звучание инструментов, расположенных на разных «этажах» этого мироздания, воссоздавало общую средневековую картину мира, переводя философско-богословскую метафору «музыка сфер» в ее прямолинейно реализованное акустическое звучание. М.А. Сапонов, изучивший объемный корпус иконографии, литературных и театрально-драматургических текстов европейского средневековья, так смоделировал эту «инструментально-

---

<sup>19</sup> На генетическую связь ручного менестрельного органа с флейтой Пана указывает Виолетт-ле-Дюк. [см.: 44, с. 328].

акустическую» средневековую модель мира: «Верхний его ярус – это заоблачные сферы, обиталище богов и муз, там звучат арфа, лютня, ребек, портатив и т. п. Середина этого пространства – собственно сценическая площадка, часто изображающая область земных пастушьих радостей, оглашаемую звучанием флейт, шалмеев и волынок. Наконец внизу преисподняя, и ее пламя появляется из провала или из люка под низкие звуки длинных труб, барабанов, сакбутов и крумхорнов» [139, с. 193].

Отказ от средневекового теологического подхода к музыке в эпоху Возрождения не отменил сакрального восприятия «благородных» музыкальных инструментов, к которым тогда относили струнные инструменты – лютню, клавесин-чембало, виуэлу, по форме напоминающую гитару. Эти инструменты были особенно популярны у итальянских, испанских и французских дворян. Шестаков пишет: «Особенное признание в дворянской среде получает игра на струнных инструментах – лютне, чембало, виоле, – так как считалось, что духовые инструменты недостойны людей благородного происхождения по той же причине, по какой их считала недостойными Афина-Паллада. “Лютня, – говорится в "Привилегии венецианского правительства", дарованной Марко д'Аквила, – благороднейший инструмент, свойственный дворянскому обществу”» [107, с. 76]. В системе мифологических аллегорий и параллелей лютня соотносима с античной лирой. «О лютня, что вручил мне Аполлон», – восклицает поэт Плеяды Жоашен дю Белле.

Игра на струнных инструментах, камерных по своей сути, позволяла сосредоточиться на индивидуальном характере сочинителя и исполнителя, давала возможность поставить в центр музыкального «высказывания» человеческую личность, выдвигала на первый план этос самовыражения, что вполне соответствовало ренессансным идеалам<sup>20</sup>. Об этом пишет, в частности, Я. Буркхардт, отметивший, что «характерную черту как Возрождения, так и Италии

<sup>20</sup> За менестрельством изначально стояла изузстная традиция, выражающаяся в отсутствии долгого времени «письменности» – нотации менестрельных сочинений. Эта традиция определяла импровизационно-вариативный характер творчества менестреля-жонглера, его ориентацию одновременно на некий «образец» и на изобретательную игру.

можно усматривать во все большей специализации оркестра, в поиске новых инструментов, т. е. их звучаний, и (в тесной связи с этим) в виртуозности, т. е. выявлении индивидуальности в отношении определенных областей музыки и определенных инструментов» [35, с. 258]. Музицирование на лютне или виуэле закрепляется как акт повседневной жизни «изысканного общества». Распространенность музыкального «струнного» дилетантизма в той же Италии подтверждается многочисленными портретами, на которых «изображены люди, то совместно музицирующие, то с лютней или чем-то в этом роде в руках, и даже по находящимся в церквях картинам, изображающим ангельские концерты, можно видеть, насколько хорошо знакомое художникам явление представляют собой музицирующие в повседневной жизни» [35, с. 260].

К концу XVII века уходит в прошлое вместе с менестрелями менестрельский музыкальный инструментарий. Из сферы бытового музицирования вытесняются недавно столь популярные у музыкантов-любителей виуэла, лютня, арфа и лира. На XVII век (сначала в Италии, законодательнице музыкальной моды) приходится бурное развитие смычковых инструментов, среди которых на первое место выходит скрипка. Создание барочными музыкантами круга принципиально новых музыкальных инструментов связано с новой философией музыки, способной, благодаря расширенному спектру звучаний, транслировать и «бесконечно великое», и «бесконечно малое». Именно скрипке первой оказалось по силам выразить «большой мир», явленный в зеркале барочной музыки в своей высокой «бытийственности» и, одновременно, бытовых, «человеческих» подробностях («Времена года» А. Вивальди, «Экстравагантное каприччио» К. Фарины, «Sonata rappresentativa» Г.И. Бибера, «Школа фехтования» И. Шмельцера и др.)<sup>21</sup>. Скрипка стала «объединительным центром» «concerto grosso» – первого струнного оркестра нового типа, скрипка определила движение оркестровой музыки по линии формирования симфонизма – нового художественно-эстетического принципа

<sup>21</sup> Речь идет не только о скрипке, но и обо всем «скрипичном семействе», в рамках которого скрипка, впрочем, занимает солирующее место. Вторым значимым в этом плане инструментом стало изобретенное в начале XVIII века фортепиано, завершившее изменение характера музыкальной культуры европейской цивилизации. В отличие от скрипки, фортепиано стало одним из главных инструментов не только концертного, но и домашнего музицирования, чему в немалой степени способствовал «рокайльный» контекст его появления.



философского осмысления посредством музыки кардинальных проблем человеческого бытия в самых разных его аспектах<sup>22</sup>. Выделенность скрипки на фоне других музыкальных инструментов, связанная с ее уникальным широкодиапазонным звучанием, провоцировала баталии между ее сторонниками и противниками. Приверженцы традиционного инструментария порицали скрипку за «подлое поведение», заключенное в ее вульгарном и пронзительном звучании, исключавшем «знатность ее происхождения и благородство воспитания». Скрипке ставилась в вину ее ориентация на «залу необъятного пространства», позволяющего выявить все эффекты скрипичного исполнения. Ей противопоставлялась «благородная виола» с «ее тонкой гармонией регистра», выглядящей на фоне скрипки «несчастливым бедняком, жалким и бедным нищим» [91, с. 37]. Народные корни скрипки, ее особенное, «чувственное» звучание способствовали ее активной мифологизации в глазах широкой публики. Имена великих скрипичных дел мастеров – Н. Амати, А. Страдивари, А. Гварнери, Я. Штайнера – окружались атмосферой тайны и легенд, а их скрипки вызывали «священный трепет». Многих знаменитых скрипачей сопровождала репутация человека, вступившего в сделку с дьяволом, причем некоторые музыканты сами способствовали формированию такой репутации и поддерживали ее (рассказ Джузеппе Тартини о его онейрической встрече с дьяволом, подарившем ему «дьявольские трели» для «Дьявольской сонаты»; соответствующая театрализация Никколо Паганини своей жизни и выступлений и пр.).

Такая мифологизация восприятия широкой публикой музыкантов и их инструментария во многом была обусловлена формированием музыкального гастролерства, совпавшего с развитием исполнительской виртуозности. Шестаков пишет, что к концу XVIII века музыканты-исполнители путешествуют уже по всей Европе, «выступая сразу в ролях менеджеров, исполнителей, артистов, фокусников. Такие поездки, в духе мелкого частного предпринимательства,

---

<sup>22</sup> Б.В. Асафьеву «симфонизм представляется ... как непрерывность музыкального (в сфере звучаний предстоящего) сознания, когда ни один элемент не мыслится и не воспринимается как независимый среди множественности остальных. Когда интуитивно созерцается и постигается как единое целое данное в процессе звучащих реакций творческое Бытие» [11, с. 97].

исполнители совершали на свой страх и риск: они в лучшем случае обеспечивали этим свое существование. Путешествовали гении и шарлатаны. Тогдашняя переходная форма концертного выступления сама потворствовала фокусничеству. Virtuoz был обязан своим появлением тому, что его искусство стало осознаваться как искусство. «Формализм виртуоза»..., его феноменальная техника (иногда доведенная до совершенства ради техники) основывались на новых возможностях искусства, самого музыкального мышления... При этом виртуоз представлял свое искусство слушателям и зрителям – как спектакль» [106, I, с. 32-33].

Инструментарий солирующих музыкантов-гастролеров на тот момент составляли, в первую очередь, скрипка, флейта, гобой<sup>23</sup>. Карьера «солиста» во многом способствовала особой отмеченности, выделенности определенных инструментов в глазах ценителей музыкального искусства, к которым относились романтики, ведь, как справедливо отметил Шестаков, «каждый виртуоз, привлекавший слушателей своей игрой на флейте или гобое, служил как бы знаком нового, стихийного, очень широкого понимания музыки» [106, I, с. 34]. То же можно сказать и о скрипке, чей образ к началу XIX века уже был окружен соответствующими музыкально-мифологическими ассоциациями, активно наращивающимися в русле романтического мифотворчества.

Музыкальные инструменты рассматриваются романтиками как медиаторы-посредники между человеком и Природой, они же – камертон и мерило величия духовной жизни человека. Для Жан-Поля таким инструментом является флейта, «самая первая дудка пастухов», «волшебный жезл, преображающий внутренний мир своим прикосновением», «сказочный прут, разверзающий внутренние глубины», «истинная лунная ось внутренней луны» [106, I, с. 360, 359]. Флейта и ее звучание в буквальном смысле прослаивает художественную ткань ключевых эпизодов его романов «Титан» и «Геспер». Другими инструментами, генерализующими для романтиков важнейшие смыслы, стали т. н. стеклянная гармоника и эолова арфа. Особенно важную нагрузку несла эолова арфа, в

---

<sup>23</sup> Флейта и гобой к середине XIX века на концертных выступлениях утрачивают социальную статусность «солиста». На смену им к тому времени приходят фортепиано и гитара.

которой просматривалась связь с легендарным псалтериумом Давида. Именно на эоловой арфе играет сама Природа – знак того, что стихия музыки растворена в самом мироздании: «...до конца дней моя душа будет подобна эоловой арфе, струны которой колеблет чужое, непонятное дыхание, своенравно извлекая из нее попеременно разные звуки» (В.-Г. Вакенродер) [40, с. 181], «...откуда-то возвышенно-идеальное, что словно шепот духов слетает к нам, – звуки гармоник и Эоловой арфы» (Й. Геррес) [175, с. 89]. Иногда эолова арфа уподобляется Природе: «Природа – Эолова арфа, она – музыкальный инструмент, звуки которого, в свою очередь, служат клавишами высших струн в нас самих» (Новалис) [106, I, с. 315].

Если в сфере внимания Жан-Поля, Вакенродера, Новалиса, Герреса два-три любимых музыкальных инструмента, проявляющихся исключительно в своей идеальной, метафизической сущности, то в текстах композитора и практикующего музыканта-писателя Гофмана представлен почти полный музыкальный инструментарий романтической эпохи. Ни у какого другого писателя в его творчестве, как совокупности художественно-психологического исследования мира, ни до ни после, музыкальные инструменты не представлены в таком количестве и разнообразии своих акустических и визуальных проявлений. У Гофмана музыкальные инструменты, в зависимости от того, в чьих руках они находятся («истинных музыкантов» или «плохих или вовсе немусыкантов»), транслируют либо «дивную музыку», созвучную музыкальности «вечно бушующей стихии», либо терзают «дикой музыкой» «музыкантов», вызывая у них расстройство желудка. Музыкальные инструменты в художественном мире Гофмана дwoятся, как дwoится сам мир писателя. За этим романтическим «двоением» отчетливо просматриваются социокультурные реалии европейского быта наступающего XIX века, когда «общество требует», чтобы каждый «образованный человек», по ироническому замечанию Гофмана, «не только умел изящно раскланиваться и рассуждать о том, чего он не понимает, но и любил музыку и занимался ею» («Враг музыки») [57, с. 320]. Расцвет домашнего музицирования, с которым связано «требование» соответствия определенному

образу «культурного человека», уже затрагивает не только привилегированные слои населения, но и обычных горожан. Оно выражается, в частности, в том, что, по замечанию того же Гофмана, «в каждом мало-мальски приличном доме найдется фортепьяно или, по крайней мере, гитара», а в городских ресторанчиках и кафе играют пусть плохонькие, но собственные оркестры, терзающие слушателей «расстроенной арфой, ненастроенной скрипкой, чахоточной флейтой и астматическим фаготом» («Кавалер Глюк») [57, с. 31].

### ***1.3. Эволюция гитары в контексте ее ведущих морфологических параметров и репрезентативных функций***

Исследователи отмечают, что музыкальные инструменты-хордофоны, снабженные шейкой, изначально исполняющей функцию усилителя прочности общей конструкции, а затем, по мере совершенствования, – места ладов на грифе, появились в глубокой древности. Их традиционно объединяют в семейство лютневых, трактуя этот термин очень широко и часто достаточно произвольно.

Советский музыковед Д.Р. Рогаль-Левицкий, связавший зарождение еще в доисторические времена «идеи» струнно-щипкового инструмента со звоном спущенной тетивы<sup>24</sup>, отметил бесспорность существования у самых древних народов Месопотамии и Северной Африки инструментов, по внешнему облику чрезвычайно близко напоминающих современную гитару [133, с. 73]. Французская исследовательница Э. Шарнассе обратила внимание на скульптурные фризы Месопотамии (2 тыс. л. до н.э.), где представлены музыкальные инструменты с шейкой, соединенной с круглым корпусом, в котором угадывается выдолбленное полукружие тыквы либо панцирь черепахи [167, с. с. 8]<sup>25</sup>. На еще более ранние артефакты указывает А.В. Ширялин, имея в

<sup>24</sup> Многие исследователи прародителем всех музыкальных струнных инструментов считают музыкальный лук или монохорд. В.Р. Ганеев пишет: «Инструменты, имеющие форму лука с присоединенным резонатором и одной или несколькими струнами, существуют в течение многих веков, их можно встретить и в настоящее время у некоторых народов Африки, Передней Азии и Евразии. В дальнейшем в конструкции древних музыкальных инструментов используется шейка, первоначально игравшая роль “усилителя прочности”. Результатом развития этого вида щипковых стали такие инструменты, как *арфа*, *псалтериум*, *гусли* и т.п.» [50, с. 12].

<sup>25</sup> Э Шарнассе пишет: «Подобного рода инструменты существуют и в наши дни в некоторых странах: на Балканах - тамбурица, в Иране - ситар, в Турции - саз, в Греции - бузуки» [167, с. 8].

виду надгробный барельеф царя Фив (3762-3703 гг. до н. э.), где среди прочего запечатлен струнный музыкальный инструмент с корпусом, различимым грифом и ладами [171, с. 4].

Вслед за Шарнассе В.Р. Ганеев прообраз гитары находит в *нефере* [Приложение 1.1.], древнеегипетском музыкальном инструменте, представляющем собой разновидность лютни с миндалевидным корпусом и длинной шейкой. Среди вероятных прародителей гитары исследователь называет упоминаемый еще в Ведах индийский щипковый инструмент вина, египетский *наблу* (1 в. н.э.), внешне похожий на мандолину древнеарабский *уд* [Приложение 1.2.]. Прослеживая генезис европейской гитары, Ганеев на пути к ее созданию обозначает промежуточный *китар*, представляющий собой, по его определению, «результат “слияния” данных инструментов». В свою очередь, замечает исследователь, этот музыкальный инструмент, широко распространившийся в средневековой Европе к XV веку, дал несколько разновидностей, «самыми популярными среди которых были *гитерн, гитара-лира, китарра батента*» [50, с. 13-14].

Английский исследователь М. Касха (М. Каша) связывает генетические корни гитары с древнеперсидским *таром*, ассирийским *тамбурином*, арабским *удом*, древнегреческими и древнеримскими *тамбурами* [Приложение 1.3., 1.4.]. Особое внимание он обращает на струнный музыкальный инструмент, находящийся в руках хеттского музыканта, чье изображение вырезано на фрагменте каменных ворот древнего малоазийского города Аладжа Хюйюк (эпоха Хеттского царства – 14 век до н.э.). Он называет этот музыкальный инструмент «хеттской гитарой», так как он полностью, по мнению Касха, соответствует «всем нашим критериям определения гитары» [Приложение 1.5.]. Реконструируя лингвистическое и морфологическое происхождение лексемы «гитара» через систему подобных названий музыкальных инструментов у различных народов (*dotâr* – Туркестан, *setâr, sitâr, târ* – Персия, *quitarra* – Древняя Испания, *ranchtâr* – Афганистан), Касха высказывает предположение, что

«хеттский инструмент назывался буквально тар (târ), а может даже дутар (dotâr) или чартар (chartâr)» [79, с. 26-29].

Большой интерес с точки зрения установления генезиса гитары представляет собой также наблюдение историка гитары А.Г. Бурханова, который одним из самых ранних гитарных изображений считает скульптурное изображение музыкального инструмента с Айртамского фриза буддийского монастыря, располагавшегося близ Термеза (урочище Айртам, Узбекистан, 1-2 вв. н.э.). В «термезской гитаре» (так условно назвал этот инструмент Бурханов) он находит «практически абсолютное совпадение» по «максимальным числам признаков» с современной гитарой, включая ее внешнюю восьмеркообразную форму [37, с. 17. Приложение 1.6.].

Переломным моментом в развитии прототипа гитары Э. Шарнассе склонна связывать с формированием резонаторного корпуса новой конструкции, появление которого впервые зафиксировано в Китае. Речь идет о юане (жуане), ставшем прототипом юэциня – щипкового струнного музыкального инструмента, которого также по аналогии с европейскими музыкальными инструментами называют «лунной лютней» или «лунной гитарой» (3-4 вв. н.э.). Хотя исследовательница не связывает напрямую происхождение европейской гитары с юанем, она отмечает, что именно с этого момента в Средней Азии (на Среднем Востоке) начинают активно распространяться гитароподобные инструменты [167, с. 8-9].

Историки гитары указывают на отсутствие достоверных данных, позволяющих составить четкое представление о том, когда точно в средневековой Европе появляются «непосредственные предшественники» современной гитары, как это связано с влиянием культур Востока и Запада, на перекрестье которых складывается инструментальный код гитары. Сфера допущений и гипотез, касающихся попыток выстроить генезис современной гитары в эпоху средневековья, формируется на фоне отсутствия в современном музыковедении четкой соотносимости конкретных музыкальных инструментов Древнего мира и Средних веков с конкретными названиями. В связи с этим М.А. Сапонов

ссылается на «довольно свободные, обобщающие наименования» музыкальных инструментов, в том числе и струнных, в эпоху Средневековья. Он же обращает внимание на то, что многозначность инструментальной менестрельской лексики вне ее иконографического уточнения, как и изображение музыкального средневекового инструмента без соответствующего комментария, сегодня приводят к многочисленным домыслам и разногласиям. Дж. Тайлер призывает исследователей быть аккуратными с дефинициями при определении, что есть «гитара» в эпоху Средневековья: «Мы должны также быть осторожны и не допустить того, чтобы термины *guitarra*, *chitarra*, *guiterne*, *gittern* и тому подобное, означали то же самое, что в более поздние века». Ссылаясь на статью Лоуренса Райта, рассматривающего случаи ошибочных идентификаций, английский историк гитары отмечает, что «термины *guitarra*, *chitarra*, *gittern* часто означали вовсе не гитару, а маленькую дискантовую лютню, которая стала известна в XVI веке как *mandora*» [151, с.22]. Об этом пишет и Бурханов, указывающий на изначальную достаточную запутанность в «вопросах терминологии в органологии» и связывающий эту путаницу «в первую очередь с существующей до сих пор практикой, когда один и тот же инструмент называется разными именами, имеющими различную этимологию, и наоборот, одним именем называют разные инструменты. Например, сегодня “классическую” гитару современные греки называют древним именем “кифара”» [37, с. 19].

В этом свете вопрос о двух основных ранних разновидностях современной гитары в европейском Средневековье – мавританской гитаре (*la guitarra morisca*, она же «сарацинская гитара») и латинской гитаре (*la guitarra latina*, она же «кастильская гитара») – во многих аспектах остается открытым. 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.

М. Касха появление «гитары латина» связывает не с арабским влиянием, а с греко-римской генетической линией. Он выдвинул предположение, что возможная связь средневековой Европы с культурным наследием эллинистической Греции и Рима, включающим музыкальные инструменты, осуществлялась через Византию, но тут же оговорился, что этому нет документальных свидетельств – светская музыкальная жизнь Византии почти не имеет своей средневековой иконографии. Подобная лакуна существует также между эпохой Римской империи и временем мавританской Испании. Между тем, по мнению Касхи, нет повода сомневаться в том, что колонизация римлянами Прованса и Иберии сопровождалась безусловным распространением в новых колониях музыкальных инструментов завоевателей. Среди них был римский тамбур, который, согласно логике Касхи, оказывается прототипом латинской гитары [79, с. 30].

Подобной позиции придерживается и В.Р. Ганеев. Появление латинской гитары он связывает с *фидокулой* – римским тамбурином, попавшим в Испанию, по убеждению исследователя, вместе с римскими легионерами во времена военной экспансии Рима вглубь европейского континента. Завоевание арабами Испании закономерно сопровождалось культурной экспансией, привнесшей, в частности, в формирующуюся европейскую средневековую музыкальную культуру восточные музыкальные инструменты, среди которых была мавританская гитара. «С этого времени, – пишет Ганеев, – в Испании сосуществуют две разновидности гитары – *мавританская и латинская*» [50, с. 12].

Сама лексема «гитара», соотносимая с конкретным музыкальным инструментом, письменно закрепляется в европейских странах начиная с XIII



века<sup>26</sup>. Первое упоминание «сарацинской гитары» (*la guitarra sarracenisita*) встречается в трактате французского теолога, теоретика музыки Иоанна де Грокейо «О музыке» (*Tractatus de musica*. Около 1300 г.). Упоминание гитары в «ученом трактате» свидетельствует о том, что этот музыкальный инструмент начинает занимать важное место в музыкальном инструментарии того времени. За несколько десятилетий до написания Грокейо его трактата появляются первые иконографические изображения мавританской и латинской гитар. Их исследователи находят в миниатюрах рукописи «Кантиги Святой Марии» (ок. 1250), созданной при дворе кастильского короля Альфонса X Мудрого. На ряде миниатюр этого рукописного сборника изображены менестрели, играющие на струнных инструментах, некоторые из которых исследователи идентифицируют как мавританскую и латинскую гитары [Приложение 1.7.]. Среди важнейших отличий они отмечают разные формы корпуса: у мавританской гитары корпус овальной формы, позволившей исследователям назвать предком этой гитары *куитру* (арабскую малую лютню); у латинской гитары корпус отличается вогнутыми боками, несколько приталенной серединой и острыми «плечами», что заставляет вспомнить греческие и римские тамбуры/танбуры (тамбурины/танбурины) и в совокупности отдаленно напоминает восьмеркообразный силуэт современной гитары. Другие существенные отличия касаются количества струн и их материала (металл или овечьи кишки – «жилы»), типа и количества резонаторных отверстий, настройки, способа звукоизвлечения (игра плектром на мавританской гитаре и игра пальцами на латинской), приемов игры (как основной прием – арпеджированное расгеадо (*rasgueado*) мавританской гитары, предполагающее скользящий удар внешней стороной ногтей по струнам или, соответственно, пунтеадо (*punteado*) латинской – игра нота за нотой, защищая струны). Это определило «трескучность» звучания мавританской гитары и «певучесть» звучания латинской.

---

<sup>26</sup> Испания: «guitarra», Франция: «guitare», Италия: «chitarra», Англия «guitar».

Большой интерес представляют наблюдения А.Г. Бурханова, продемонстрировавшего «весьма противоречивый собирательный образ мавританской и латинской гитар», реконструированный современными исследователями с опорой на иконографический материал «Кантиг Святой Марии». Он склонен считать, что ведущим отличием в идентификации этих двух видов гитар все-таки является не столько визуальный образ самого инструмента, сколько стиль игры на нем «a la moresca» или «a la castellana», что, собственно, и будет зафиксировано, как он сам заметил, в музыкальных трактатах XVI века. Бурханов приходит к любопытному выводу, что в диалоге мавританской и латинской гитар в контексте культуры средневековой Испании воплощен «музыкально-художественный конфликт», подобный «конфликту» в Древней Греции между благозвучно возвышенной и размеренной лирой/кифарой (дорийский лад/стиль) и несколько гнусавым, крикливым авлосом (фригийский лад/стиль), мифологически осмысленному как противостояние/единство Аполлона и Диониса. «Вероятно, поэтому современники, – пишет исследователь, – упоминая чуждый им инструмент иноверцев-завоевателей – мавританскую гитару, тут же противопоставляли ему свою альтернативу – родной латинский (позже кастильский) инструмент, очевидно, не отдавая себе отчета в том, что этот инструмент мог иметь столь же древние восточные корни», то есть иметь ту же генетику и природу [39, с. 49].

Начиная с XIII века, гитара выступает как инструмент, под который охотно поют и танцуют на всех социальных «этажах» средневекового общества. Об этом свидетельствуют литературные источники. В «Книге Благой Любви» Хуана Руиса, архипресвитера из Иты (ок. 1330 г.), в главе «О том, как клирики и миряне, монахи и монахини, дамы и хуглары вышли встречать дона Амура», описывается карнавализованный праздник Святой Пасхи, сопровождающийся «игрою и пеньем – мелодиями сладкозвонными». В общий хор менестрельных музыкальных инструментов вплетаются голоса мавританской и латинской гитар: «Без музыки не обойтись, если праздник в разгаре: визгливость прощал добрый люд мавританской гитаре, пузатая лютня подыгрывала с нею в паре, была и

гитара латинская тоже в ударе» [134, с. 217]. Обращает на себя внимание еще одна, «музыковедческая» глава книги Хуана Руиса «О том, какие инструменты не подходят к арабским песнопениям», где автор подчеркивает, что «Арабский напев не подходит смычковой виоле, рылею, гитаре и цитре подходит не боле, они вторят пенью гортанному лишь поневоле, для плясок они рождены, для веселых застолий» [134, с. 263], явно имея в виду латинскую гитару. Гитара (ghiterne) включена Жаном де Меном, автором второй части «Романа о Розе» (ок. 1270), в куртуазную атрибутику музыкальных обольщений (эпизод с влюбленным Пигмалионом, пытающимся оживить созданную им статую). Аден де Руа в своем «Романе о Клеомадесе» (конец XIII в.) пишет о менестрелях-гитаристах, входящих в придворный штат королевских музыкантов, чей божественный дар призван услаждать слух гостей короля за пиршественным столом и веселить людей на ежегодных праздниках. М.А. Сапонов, обращаясь к средневековым романам, поэмам и балладам, указывает на «многоансамблевые собрания», в которых среди наиболее распространенных струнных инструментов присутствует гитара [139, с. 176-177].

Визуализированный образ гитары в полной мере воплотила каменная «летопись» европейского Средневековья – скульптурный декор готических соборов. По этому поводу Э. Шарнассе пишет: «Характерные черты инструментов, которые были в употреблении, запечатлены в скульптурных изображениях, украшавших большие храмы и готические соборы. Искусство каменного декора переживало в ту пору период своего полного расцвета, и скульпторы часто обращались к образам музицирующих ангелов. Соборы Шартра, Реймса, Страсбурга, Колони, Экзетера, Беверли и многие другие демонстрируют настоящее воспроизведение инструментов в камне. Среди них предпочтительное место занимает гитара» [167, с. 12]. Последнее наблюдение французского исследователя позволяет прийти к выводу: если музицирующие ангелы готических соборов – центральных общественных зданий средневекового города – «отдают предпочтение» музицированию на гитаре, то это свидетельствует лишь об одном, – гитара и гитароподобные инструменты в

менестрельском инструментарии занимают в эпоху высокого Средневековья почетное, если не ведущее место [см.: 21, с. 158-160].

Данный вывод косвенно подкрепляется и наблюдениями Сапонова относительно живописно-иконографического наследия Средневековья. Он пишет, что моделями для изображения аллегорических и мифологических персонажей, играющих на музыкальных инструментах, выступали музицирующие менестрели, включенные в «уже сложившиеся апробированные ансамбли», и художнику не было резона их нарушать, «произвольно намешивать несуществующие инструментальные сочетания», а потому в руках ангелов – «типичный жонглерский инструментарий» в тех ансамблевых группировках, которые были хорошо известны средневековому человеку. «“Концерты ангелов” на картинах Мемлинга, Фра Анджелико, Ван Эйка, Джованни ди Паоло, Пинтуриккио, Филиппино Липпи, Агостино ди Дуччо, Маттео да Гуальдо и др. не только составлены из жонглерских инструментов, но наверняка собраны в композиционной тесноте в результате чего-то более основательного и музыкантски реального, чем элементарно машинальное движение руки художника, подбирающего нужные ему контуры» [139, с. 179. Приложение 1.8.].

На XVI век, по мнению исследователей, приходится поворотный момент в судьбе гитары. Не случайно этот век историки гитары называют ее «первым золотым веком». Эпоха расцвета домашнего музицирования, пришедшаяся на XVI век, связанная с осознанием самоценности собственно инструментальной музыки, выдвигает на первый план лютню, *виуэлу да mano* (*vihuela da mano*), на которой, в отличие от других видов виуэл играют пальцами, а не смычком и плектром, и ренессансную гитару. Первую половину века у артистической и интеллектуальной элиты особой популярностью пользуется десятихорная лютня, обладающая богатой тембровой окраской, напоминающей арфу, чембало и гитару. Для нее пишут лучшие европейские композиторы того времени, она пользуется любовью у Леонардо да Винчи, Бенвенуто Челлини, Микеланджело да Караваджо (последний неоднократно изображал играющих лютнистов и лютнисток на своих полотнах), ей посвящают стихи и признаются в любви поэты

Плеяды Пьер де Ронсар, Жоашен Дю Белле, Жак Тауро, Оливье де Маньи, Этьен Жодель и др. С ней успешно соперничает особенно любимая в Испании шестихорная виуэла да mano, которую исследователи определяют как «промежуточную форму» или «гибрид гитары и лютни»<sup>27</sup>. Современники же часто называли виуэлу «большой гитарой»<sup>28</sup>.

Маленькая по сравнению с виуэлой четыреххорная ренессансная гитара (*guitarra de quarto ordenes*)<sup>29</sup> до определенного момента занимала достаточно скромное место [Приложение 1.9.], уступая лютне, в большей степени отвечавшей «усложнившейся музыкальной практике» [171, с. 4]. В Испании ренессансная гитара воспринималась как простонародный инструмент. Безусловно более легкая в освоении, нежели виуэла, она имела, судя по всему, широкое бытование и была любима испанским народом.

Перелом в судьбе гитары по наблюдениям ее историков падает на середину XVI века. В определенной степени это связано с политической, а значит, и культурной экспансией Испании, активно утверждающей себя на лидирующих позициях в жизни Европы. «Музыкальная активность», нацеленная, в первую очередь, на струнные инструменты, уже с начала XV века наблюдается в Италии. Речь идет об испаноговорящих Неаполитанском и Сицилийском королевствах, входивших в королевство Арагон, а также о Ферраре, Урбино и Мантуе, имевших прочные связи с Неаполем. Дж. Тайлер указывает на любопытные документы, в которых упоминаются итальянские музыканты, игравшие на *ghitarino*

<sup>27</sup> Карташов пишет, что «начиная с последней четверти XV века, виуэлой *da mano* уже называют исключительно «8»-образные инструменты, специально созданные для игры пальцами». Исследователь также отмечает, что «оригиналы инструментов, которые музыкальное сообщество однозначно классифицировало бы как ренессансные гитары, в ходе исследования не обнаружено. Это связано с тем, что выявить в чистом виде такую гитару проблематично в силу того, что ее ключевые характеристики совпадают с виуэльными. По сути, применительно к XVI веку можно говорить о гитаре как о разновидности виуэлы или наоборот, а начиная с XVII века о словах «гитара» и «виуэла» в Испании можно говорить как об абсолютных синонимах». Из чего Карташов приходит к выводу, что классическая шестиструнная гитара возникла в результате слияния ренессансной гитары и виуэлы *da mano* в один инструмент [см.: 78, с. 28, 34, 35].

<sup>28</sup> А.М. Гелескул отмечает, что «у «благородной» виуэлы был современный гитарный строй, но струны, кроме нижнего баса, сдваивались, как у мандолины, - это затрудняло беглость, но давало звуку бархатистую глубину. Предтеча шестиструнной гитары, виуэла стала излюбленным инструментом горожан» [77, с. 584].

<sup>29</sup> Происхождение ренессансной гитары исследователи склонны связывать с латинской гитарой, в то время как мавританская гитара в XVI веке представлена в виде гитары *баттенге* (*battente*), на которой играли плектром. В Германии в это время особой популярностью пользуется близкая по форме к лютне *квинтерна* (*quinterne*) [см.: 167, с. 20].

(chitarino)<sup>30</sup>. Он пишет о Леонардо дель Читарино (Ghitarino), служившем музыкантом при дворе герцогства Феррара, чье имя «Читарино» (возможно родовое, возможно сформированное из прозвища) может свидетельствовать о пристрастии музыканта к ghitarino. При этом сам герцог Лианелло д'Эстэ, на службе у которого состоял Леонардо дель Читарино, «играл на читарино (ghitarino), по крайней мере с 1437 года. Также на службе у Лионелло в Ферраре был самый известный в стране лютнист Пьетро Боно. Восхваляемый при жизни принцами и поэтами, он был известен в течение своей долгой карьеры как Пьетро Боно дель Читарино (Ghitarino), хотя часто упоминался в качестве исполнителя на лютне, цистре (cittern) и виоле (viola de mano)» [151, с. 23].

Но что любопытно, – в Европе «гитарный триумф» пришелся в первую очередь на Францию. В связи с феноменом французской «гитаромании», которая протянется из века XVI во французский рокайль века XVIII, Э. Шарнассе рассматривает две имеющие испанские корни версии и двух связанных с ними исторических персонажей. Это император Священной Римской империи Карл V и его младший современник, сын Франциска I Валуа, герцог Орлеанский.

Карл V, благодаря счастливому скрещению в своей родословной важнейших европейских династических линий, сумел объединить под своей эгидой огромные территории, расположенные в Западной, Северной, Южной и Центральной Европе, а также только что завоеванные земли Центральной и Южной Америки, контролируя многие из них. Зимой 1539/40 гг., в период кратковременного потепления в политических отношениях с Франциском I, Карл V со свитой пересек Францию, направляясь в восставший против него Гент. Карл V был человеком образованным, покровительствовавшим искусствам, из чего исследователи сделали предположение, что императора сопровождали испанские и итальянские виуэлисты, чьи «инструменты могли привлечь внимание французов, которые приняли виуэлы за большие гитары» и, как следствие, вскоре

---

<sup>30</sup> Дж. Тайлер пишет, что этот итальянский термин «использовался в XVI веке и позднее для обозначения маленькой четыреххорной ... гитары», то есть ренессансной гитары. Он делает предположение, что в XV веке «этот термин применялся по отношению к тому же инструменту, но это должно быть еще доказано. Как отмечалось ранее, термин chitarino до шестнадцатого века означал маленькую дискантовую лютню» [151, с. 23].

увлеклись этим инструментом. Согласно второй версии, которая не только не противоречит первой, но даже в чем-то ее наращивает, объектом для подражания у французов стал герцог Орлеанский, какое-то время обучавшийся игре на гитаре под руководством своего воспитателя, придворного поэта и музыканта-лютниста Мелея де Сен-Желе. Шарнассе предполагает, что увлечение гитарой было связано у сына французского короля с морганатическим интересом – желанием «прельстить испанскую принцессу, дочь или племянницу Карла V, которая незадолго до этого была обещана ему в жены». Шарнассе указывает, что эта версия выстроена на основании поэмы Мелея де Сен-Желе, где он коснулся этой истории [167, с. 17].

Уже в 1550-е годы гитара у французов становится очень популярным музыкальным инструментом. В это же время парижские музыкальные «печатники» начинают активно публиковать ноты для лютни и гитары. Причем, если представители достаточно узких просвещенных кругов в большей степени тяготели к «сложной», изысканной лютне, то «любители», которых было много и на нижних «этажах» общества, предпочитали более простую в освоении гитару. Так или иначе, – во Франции гитара привлекает и профессионалов, и любителей, под ее сопровождение французы танцуют, поют, на гитаре исполняют собственно инструментальную музыку. Опираясь на исследования Франсуа Лезюра, французского музыковеда, занимавшегося вопросами источниковедения, Шарнассе пишет о «всеобщем распространении» гитары во Франции, начиная с середины XVI века, что подтверждают, например, нотариальные документы, включавшие опись имущества горожан. «Так, в 1557 году в наследстве Никола Робийара, парижского музыканта-исполнителя, остаются две гитары. Жан де Флер, музыкант из Амьена, имеет в своем имуществе девять гитар (1554)! <...> Разбирая нотариальные документы, Франсуа Лезюр обнаружил наличие гитары у королевского советника, у сержанта – сторожа замка, у столяра, у жены грузчика винного погреба» [167, с. 18].

Хотя первые публикации нот для гитары связаны с Испанией, их количество здесь невелико, как невелико оно и в Италии, где композиторы

предпочитают писать в основном для лютни. Самый большой объем по тем временам публикаций произведений-нотаций для гитары приходится на Францию, что также свидетельствует об огромном интересе к этому музыкальному инструменту. Важным фактором в развитии музыкальных публикаций во Франции стало и королевское благоволение – Генрих II любил музыку и покровительствовал музыкальным печатням [180, р. 12]<sup>31</sup>. Такая востребованность гитары приводит к тому, что со второй половины века во Франции она становится предметом активной торговли. Именно с этого времени исследователи начинают располагать именами мастеров музыкальных инструментов, получивших широкую известность как изготовители гитар.

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 также в Англии. Дж. Тайлер пишет, что здесь впервые слово гитара («gittern»)<sup>32</sup> появляется в автобиографии британского композитора Томаса Уайторна, где тот сообщает, что по прибытию его в Лондон в 1545 году он стал учиться игре на «gittern and sithern» – необычных для англичан музыкальных инструментах, а потому особенно желанных и востребованных. Особый интерес к «gittern» Уайторн объяснял тем, что этот музыкальный инструмент был воспринят как «наилучший» для «истинного джентльмена». К «истинным джентльменам» такого рода относились английский король Генрих VIII, оставивший после себя коллекцию из сорока двух струнных инструментов, где половину составляли гитары, а вторую половину – лютни и виолы [167, с. 18], государственный секретарь Англии Уильям Петре (Petre), бравший в 1550 году уроки игры на «гиттерне», и фаворит Елизаветы I Роберт Дадли, граф Лестер. У последнего, как указывает Тайлер, на портрете 1568 года с родовым гербом среди

<sup>31</sup> Если Шарноссе пишет, что во Франции середины XVI века было опубликовано более 200 пьес для гитары, то, по наблюдениям Карташова, в Испании XVI века было напечатано для ренессансной гитары всего 13 пьес [см.: 167, с. 25; 78, с. 58].

<sup>32</sup> Тайлер, основываясь на английских музыкальных источниках XVI века, отмечает, что упоминаемый в связи с Т. Уайторном «гиттерн был типичной четыреххорной гитарой», то есть ренессансной гитарой [180, р. 24].



прочих атрибутов, символизирующих интересы и устремления графа, фигурировала маленькая гитара. Существенное влияние на развитие моды игры на гитаре среди «истинных джентльменов» могло оказать четырехлетнее пребывание (1554-1558) при Английском дворе испанского принца Филиппа, сына Карла V, супруга английской королевы Марии I, будущего испанского короля Филиппа II. Известно, что при нем были его собственные придворные музыканты, среди которых были гитаристы, привезшие в Англию испанский аккордовый «бренчащий» стиль игры.

XVII век – качественно новый этап в эволюции гитары. Виуэлу да мано и ренессансную гитару начинает замещать барочная пятихорная гитара, последнее звено на пути к современной гитаре [Приложение 1.10-1.11.]. За этим типом гитары, как и за ренессансной, в Европе закрепляется определение «испанская», перешедшее потом на шестиструнную гитару. По внешнему виду барочная гитара уже сильно напоминает современную классическую гитару, она больше и объемнее ренессансной гитары, хотя ее размеры могли варьироваться. Термин «барочная» относительно пятихорной гитары является современным, подчеркивающим сложность и затейливость ее оформления, соответствующего наступлению эпохи барокко. Сохранившиеся до наших дней гитары XVII века отличаются необыкновенной изысканностью и великолепной отделкой, включающей инкрустацию, орнаментальные арабески. В их изготовлении использовали редкие породы деревьев, пластинки серебра, слоновой кости и черепахового панциря.

Пятихорная гитара во многом определяет изменение характера музыкальных произведений. Ее испанское происхождение было закреплено изданием в 1586 году каталонским музыкантом и врачом Хуаном Карлосом Аматай трактата с пространством названием: «Гитара испанская о пяти рядах, которую научу настраивать и исполнять на ней все натуральные и бемолированные аккорды в наипрекраснейшем стиле расгеадо». Востребованность этого учебного пособия со стороны европейских гитаристов была столь велика, что оно неоднократно переиздавалось в разных странах на

протяжении XVII и XVIII вв., вплоть до начала XIX в. Вместе с барочной гитарой в Европе начинает пользоваться успехом популярный в Испании стиль «расгеадо», который к тому времени осознавался испанцами как национальный, что, очевидно, и закрепило за барочной гитарой окончательное определение ее как «испанской».

Новый виток музыкальной «моды» на «испанский стиль» начинается опять с Франции, после прибытия в Париж в 1615 году испанской инфанты Анны Австрийской, будущей супруги французского короля Людовика XIII, которая, находясь у власти, будет многие годы проводить происпанскую политику. Увлечению испанским гитарным стилем Франция обязана не только трактату Амата, где он переиздается достаточно часто, но и Луису де Брисеньо – испанскому гитаристу, композитору, музыкальному теоретику, вращавшемуся в 1610-1630-х гг. в придворных кругах Франции и Испании. В 1626 году он издал в Париже свой трактат под названием «Метод легчайшего способа обучения игры на гитаре в испанском стиле», предусматривающий использование гитары в качестве аккомпанемента, для того «чтобы петь, забавляться, плясать... топтать ногами». Свидетельством того, что «стиль эспаньола» вместе с «испанской» гитарой пришелся во Франции ко двору, являются сетования французского музыкального теоретика-пуриста, ориентированного на аристократическое искусство, Пьера Трише, спустя четырнадцать лет с сожалением отмечавшего в своем «Трактате о музыкальных инструментах» (1640), что «гитара, или гитерна» широко применяется у французов и итальянцев, «но особенно у испанцев, которые пользуются ею так безудержно, как никакая другая нация», что под гитарное сопровождение «пляшут, дергаясь всем телом, нелепо и смешно жестикулируя, так что игра на инструменте становится неясной и сбивчивой». Исполненный негодования, Трише обвиняет французских «дам и куртизанок» в подражании «испанской моде» в самых ее низменных проявлениях, заключая, что «в этом они напоминают тех, кто, вместо того чтобы добротнo питаться в своем собственном доме, идет есть сало, лук и черный хлеб» [цит. по: 167, с. 36]. И это обвинение гитаре звучит на фоне привилегированного положения лютни, ставшей

любимым музыкальным инструментом прециозниц окружения мадам де Рамбуйе и мадемуазель де Скюдери.

Хотя серьезные композиторы Франции игнорируют гитару, она любима при королевском дворе, включая Людовика XIII, прекрасно игравшего на гитаре и использовавшего ее аккомпанемент в «испанском стиле» в своих балетах («Фея Сен-Жерменского леса», 1625, «Великий бал богатой вдовушки из Бильбао», 1626) [Приложение 1.12.]. В Италии, напротив, многие известные композиторы увлечены гитарой, среди них Пьетро Миллиони, Джироламо Капсбергер, Франческо Корбетта. Теперь именно Италия заполняет в XVII веке всю Европу публикацией сборников гитарной музыки. Следует отметить, что авторами целого ряда итальянских гитарных сборников являются испанские композиторы-гитаристы – на родине плоды их музыкального творчества не привлекают нотных издателей.

Большую любовь к гитаре питал также Людовик XIV, чей двор на протяжении нескольких десятилетий определял моду, в том числе и музыкальную, в европейских странах. Как и его отец, Людовик XIV прекрасно танцевал и играл на гитаре, хотя изначально его учили играть на «аристократической» лютне. Но в 12 лет юный король сам выбрал для себя гитару, в связи с чем к нему был приставлен учитель-гитарист из испанского Кадиса Журдан Бернар де Лассаль<sup>33</sup>. В 1656 году кардинал Мазарини призвал из Мантуи к королевскому двору знаменитого итальянского виртуоза-гитариста Франческо Корбетту для преподавания Людовику игры на гитаре. Согласно мемуарам мадам де Мотвиль, французский король почти каждый день устраивал концерты для гитары, получая от этого большое удовольствие. В 1656 году, на

<sup>33</sup> Ф. Боссан связал увлечение Людовика XIV гитарой с Тиберио Флорели (Фиорилли), лучшим актером труппы итальянской комедии дель-арте, где тот исполнял всю свою жизнь маску Скарамуччо. В 1640 год труппа прибыла в Париж, оставшись там на многие годы. Итальянские актеры играли как для простых горожан, так и для аристократии и короля, имея у тех и других огромный успех. Флорели «один из тех, кто весьма неожиданно оказывается близок Людовику в раннем детстве, затем в отрочестве и в юности. Каждую неделю он прибывает в Лувр с собакой, котом, лебедем, попугаем и, естественно, со своей гитарой. Он брэнчит на ней, аккомпанируя любимой песенке, слова которой составляют названия нот... Фьорелли сажает маленького короля на колени и подкидывает его. Как говорят, он добился успеха у будущего монарха, когда тому было два года и тот писал на него и очень смеялся. Такие вещи не забываются». Позже Флорели в облике Скарамуша будет выступать с молодым королем в балетных спектаклях [31].

парижском карнавале, восемнадцатилетний Людовик вместе с Корбеттой танцевал в «Балете Галантности Времени», где исполнял партию «воздыхателя» красавицы, поющего для нее под гитару серенаду. В либретто «Балета» также указан «выход многих гитар», что означало танец кордебалета гитаристов-танцоров, в котором солировал сам король. Спустя девять лет Людовик XIV все с тем же Корбеттой танцует с гитарой в первом совместном балете-комедии Ж.-Б. Мольера и Ж.-Б. Люлли «Брак поневоле». Любовь Людовика XIV к гитаре была столь огромна, что он повелел учредить должность «королевского учителя игры на гитаре», просуществовавшую при королевском дворе до середины XVIII века. Особое пристрастие Людовика XIV к гитаре и балету спровоцировало ядовитую и достаточно несправедливую реплику Вольтера, направленную против «короля-Солнце»: «Его не учили ничему, кроме танцев и игры на гитаре» [31].

Барочная гитара была очень популярна и в Англии, особенно ее популярность возросла с момента воцарения в 1660 году на английском престоле Карла II. Он еще со времен изгнания пользовался услугами Корбетты. Итальянский гитарист затем сопровождал короля в Лондон, где и занял почетное место музыканта при королевском дворе, обучая игре на гитаре племянницу Карла II, будущую королеву Англии Анну Стюарт. Последние двадцать лет своей жизни Корбетта провел в разъездах между лондонским и французским королевскими дворами. Во Франции Корбетта обучал игре на гитаре французского дофина, вместе с другими знаменитыми музыкантами выступал с концертами в Версале.

Итак, за выдвижением барочной гитары на первый план среди других струнных инструментов стоят существенные изменения музыкальных практик Испании, Италии и Франции, в совокупности образующих определенный «космополитический», «вавилонский контекст» (Дж. Р. Алвес). В поисках славы и покровителей многие итальянские, французские и испанские композиторы и гитаристы обрекают себя на жизнь странствующих, кочуя из одной страны в другую, благодаря чему пятихорная гитара оказывается на перекрестье разных стилей и видов искусств, связанных с разными странами. Современный

американский гитарист, исполнитель барочной музыки на барочной гитаре Майкл Лоример по этому поводу пишет: «Испанские композиторы черпали вдохновение из самих инструментов; в случае гитары это производило интересные, необычные тона и созвучия. Испанская музыка была, как и по сей день, экзотическим гибридом – страстным, нерасчлняемым, прямым, чувственным и жизненным. Итальянский стиль проистекал из песни: он был виртуозен, экстравертен, экспрессивен и располагал к прямолинейным, живым ритмам, драме и контрасту. Французский стиль отражал танец: он был сдержан, грациозен, импрессионистичен и склонен к замысловатым ритмам, изяществу, намекам, нюансам и равновесию без симметрии. Исходя из этих характеристик, барочная гитара была рождена в Испании, выросла в Италии и расцвела во Франции» [178, р. 45-46].

Интерес к гитаре во Франции со стороны королевского двора и профессиональных музыкантов в очередной раз снижается к концу правления Людовика XIV. Причины этого разнообразны, важнейшие из них – постепенное уменьшение при королевском дворе под влиянием благочестивой маркизы де Ментенон, гражданской жены Людовика XIV, светского музицирования, балов и праздников, введение в музыкальную практику новых музыкальных инструментов, в своих технических характеристиках более привлекательных для музыкантов-профессионалов. Между тем, иконографические источники XVIII века ярко демонстрируют неугасающую любовь к гитаре со стороны любителей. С начала века, несмотря на пока еще приоритет «возвышенных» сюжетов, художники начинают обращаться к жанровой живописи, фиксирующей повседневную жизнь человека с окружающей эту жизнь действительностью. Пожалуй, никакой другой музыкальный инструмент в глазах художников не имеет такой привлекательности, как гитара, что свидетельствует об ее органической «включенности» к этому времени в широкий социокультурный контекст.

Огромный интерес с этих позиций представляют собой художественные «свидетельства» Антуана Ватто, работавшего в жанре «галантных празднеств».

Это пока еще не «жанровые сцены» в строгом смысле понимания этого жанра, тем не менее, при всей «миражности» и элегической меланхоличности «галантных празднеств» Ватто, видно, что художник тщательно и пристально изучал «натуру». В 1714-1715 гг. он проживал в загородном доме знатного вельможи, мецената и коллекционера Пьера Кроза, сторонника философии гедонизма. Здесь художник и получил замечательную возможность наблюдать «галантные празднества» – концерты, пантомимы, маскарады, спектакли, разыгрываемые гостями-аристократами на лоне природы. Спектакли порой длились не один день, и собственно театральные события перемежались изысканным флиртом со своим особым «любовным языком», использовавшимся светской публикой согласно принятым амплуа.

Роскошный парк поместья Кроза с его скульптурными композициями стал декорацией «галантных празднеств» Ватто. На полотнах художника изображены сцены, в которых дамы и кавалеры танцуют, музицируют, прогуливаются по парку, сидят на лужайках или дворцовых верандах. Музицирование, пение, отдых на лоне природы предполагают наличие музыкальных инструментов, из всего разнообразия которых Ватто предпочитает гитару. Именно гитара, включаясь в любовную игру галантных сцен, привносит определенные сюжетные и музыкальные акценты в почти бессюжетные лирические сцены. Причастность гитары к любовному языку – языку жеста, позы, взгляда, опредмеченных деталей в виде трепещущего веера, мушек, наклеенных на определенные места лица и тела и т. п., – естественна и органична. Она закреплена и в «памяти» музыкального жанра – исполняемой под гитару серенады, любовной песни, обращенной к женщине. В «галантных празднествах» Ватто гитара является средством обольщения, способом любовного признания («Песня любви», 1715; «Перспектива», 1715; «Урок любви», 1716), под гитарное сопровождение танцуют, поют, флиртуют («Затруднительное предложение», 1716; «Танец»; «Общество в парке», 1716-1719, «Соблазнитель», «Гитарист и молодая дама»,

«Любовная пара и менестрель»<sup>34</sup>. Гитара на полотнах Ватто перемешивает меланхолию с фривольностью, привносит ощущение праздника, сплавленного с печалью, смещает границы между театральной иллюзией и реальной действительностью, участвуя в формировании мира, наполненного духовным кризисом, в котором просматриваются крушение старых идеалов уходящей эпохи и поиск новых, открывающих XVIII век [19, с. 72. Приложение 2.1.-2.7.].

«Галантные празднества» любопытны также тем, что в них через театральную иллюзию соединяются два противоположных социальных пространства: мир аристократии и мир социальных низов, представленных у Ватто бродячими актерами народной итальянской комедии дель-арте, которую он очень любил и ценил (он даже имел собственную коллекцию актерских костюмов этой комедии). Полотна, посвященные итальянским комедиантам, демонстрируют, что гитара является неременным атрибутом их театральных постановок и быта<sup>35</sup>, хотя разделить и здесь у Ватто быт и театр практически невозможно – маска-амплуа на картинах Ватто оказывается вполне самостоятельной и вне театральной сцены, так как сам парк Крозо берет на себя функцию театральных подмостков, на фоне которого разворачиваются импровизированные сцены с масками, играющими на гитарах или держащими их в своих руках: «Квартет» (1713), «Итальянский театр» (1717), «Арлекин и Коломбина» (1716-1718), «Меццетен» (1717-1719), «Итальянская комедия» (1720). Непременное и неизменное присутствие гитары в итальянской комедии дель-арте также связано с «языком любви», так как ее сценарный «сюжет» носит исключительно любовный характер и скреплен мотивом «завоевания невесты» [Приложение 2.9.-2.13.].

Спустя полтора века другой французский художник – поэт Поль Верлен – напишет поэтический цикл «Галантные празднества», где воссоздаст XVIII век

<sup>34</sup> Сам Ватто обычно не давал названий своим произведениям и не датировал дату их создания. За него это делали либо его друзья, либо исследователи творчества художника. Поэтому одна и та же картина у Ватто в разных источниках может иметь разные названия, или разные картины могут быть названы одинаково [121, с. 7].

<sup>35</sup> А.К. Дживелегов пишет, что умение играть на гитаре и мандолине входило в «азбуку ремесла» актера комедии дель-арте [66, с. 190]. Характерно, что в немногочисленных сюжетах Ватто, связанных с французским театром, гитара отсутствует.

сквозь призму полотен Антуана Ватто. «Ключевым» музыкальным инструментом для своих поэтических «галантных сцен» Верлен выберет лютню («Лунный свет»), которой почти нет в сценах «галантных празднеств» Ватто, что свидетельствует о чуткости художника к новым реалиям быта начала XVIII века, в рамках которого лютня уже активно вытеснялась гитарой и воспринималась как достаточно архаический музыкальный инструмент. Можно предположить, что для Верлена гитара была излишне «современной» и «фривольной», чтобы быть музыкальным «камертоном» печального лиризма ушедшего в невозвратное прошлое века галантных празднеств. Другое дело «антикварная» меланхолическая лютня, создающая у Верлена для современников поэта нужный эффект исторической и эстетической ретроспекции.

Если в «галантных сценах» и «испанских сценах» А. Ватто, Н. Ланкре («Галантная беседа», «Общество в парке», «Концерт в парке»), Ф. Буше («Урок музыки»), Э. Виже-де-Лебрэн («Испанский праздник») и др. гитара, включенная в язык любовных обольщений, является сугубо мужским атрибутом<sup>36</sup>, то в портретном жанре XVIII века наблюдается иная ситуация. Как и в галантных сценах, художники-портретисты этого периода любят изображать портретируемых с гитарами в руках, но портреты эти – женские. Конечно, не приходится сомневаться, что дамы высших и средних слоев общества тогда получали уроки игры на гитаре, и среди этих дам встречались прекрасные гитаристки. Но гитаристов-исполнителей среди мужчин было безусловно больше, вот только портретов, изображающих мужчин с гитарами, в европейской иконографии XVIII века, крайне мало.

Очевидно, что «мужская» гитара, включенная, как «культурный текст», в контекст любовной игры (что со всей очевидностью выражено в «галантных» и «испанских сценах»), «визуальным эхом» повторяющая плавные линии и изгибы женского тела, вносит в рокайльные женские портреты особый чувственный акцент. Э. Фукс пишет: «Эпоха абсолютизма была веком женщины, а женщина

<sup>36</sup> В аллегорически-мифологических сценах живописного рокайля женским музыкальным атрибутом выступают тимпаны и лира.



была божеством века. Она была воплощением идеала вообще. Этим объясняется то обстоятельство, что тогда существовал собственно только идеал женской красоты... <...> Мужчина, как таковой, упразднен. Он превратился в простое понятие эротического чувства» [162, с. 69-70]. Это «эротическое чувство» сублимируется в визуальном образе гитары в руках прелестной женщины – объекта любовных вожделений мужчины. Подобная семантика визуально-живописного образа «женщины с гитарой» сохраняется также в женских портретах последующих веков, подтверждая, что никакой другой музыкальный инструмент не выглядит так «эротично», как гитара в руках девушки или молодой женщины [19, с. 70-75. Приложение3.1.-3.9.].

В последней трети XVIII века развитие гитары пошло по пути освобождения от хорсовых струн и наращивания отдельных дополнительных. Меняется также внешний вид инструмента, его пропорции, изгиб корпуса, на смену пышной барочной отделке приходит достаточно строгий декор. Наращивание струн на пятиструнной гитаре исследователи гитарного искусства связывают с его развитием «по пути усложнения гармонии» – движения от инструмента «мелодического», дублирующего мелодию, исполняемой голосом (пятиструнная гитара) к инструменту «более совершенного гармонического строя». Такими «более совершенными» в гармоническом отношении стали шестиструнная и семиструнная гитары, что существенно расширило их исполнительские возможности [103].

Во Франции появление пятиструнной гитары приходится на 1770-е гг. Впервые она зафиксирована на картине Франсуа-Юбера Друэ «Клотильда французская, играющая на гитаре» (1775) [Приложение3.4.]. Тайлер и Спарк указывают, что первые шестиструнные гитары появляются в середине 1780-х годов во Франции (их начинают изготавливать в Марселе). Но Париж тогда шестиструнную гитару не принял, предпочитая ей пятихорную и пятиструнную гитару. Этот тип гитары казался французам идеальным, не требующим

дальнейшего совершенствования [180, р. 244]<sup>37</sup>. Кроме того, в 1790-х годах воображение французов захватила шестиструнная «гитара-лира» (*lyre nouvelle*). Вслед за революцией наступала наполеоновская эпоха, все так же черпавшая политическое и культурное «вдохновение» в римской античности. Гитара-лира идеально вписалась в наполеоновский ампир, приобретя в глазах общества безусловную «неоклассическую привлекательность». Она гармонично сочеталась с женским платьем в стиле античной туники, вошедшей в моду в период революционных событий, великолепно смотрелась на коленях музыканта – но лишь в вертикальном положении, причем в такой позиции на ней почти невозможно было играть. По сути, гитара-лира была «замаскированной» шестиструнной гитарой, у нее была все та же настройка, те же струны и тот же гриф, располагающийся между двумя «изогнутыми рогами», что делало ее в глазах просвещенного общества «репликой» древнегреческой лиры Аполлона. И хотя гитара-лира была инструментом достаточно громоздким (80 см в высоту и 30 см в ширину) и весьма неудобным для игры, мода на нее не проходила в течение двух десятилетий. Очевидно, для любителей гитары-лиры был очень важен ее визуальный облик, вписанный в чаемый античный контекст: в ее образе ощущался символический жест, направленный к сферам идеальным. *Lyre nouvelle* будила фантазию, настраивала на аллегорические параллели с греко-римской тематикой и образностью. Являясь салонным инструментом, гитара-лира стала чуть ли не непременным украшением дамских будуаров имперского века и любимым аксессуаром женских портретов [Приложение 4.1.-4.4.].

В разных европейских странах процесс освоения гитар нового типа шел по-разному, но безусловное, определяющее влияние на него оказывали многочисленные гастролы по Европе виртуозов-гитаристов, подавляющее большинство которых были выходцами из Испании и Италии, где в последние десятилетия уходящего XVIII века активно осваивалась шестиструнная и

---

<sup>37</sup> Tyler, J., Sparks, P. *The Guitar and Its Music*. – P. 244. Э. Шарнассе относит появление первых шестиструнных гитар к середине 1775 года, указывая на сохранившуюся шестиструнную гитару французского мастера Франсуа Люпо из коллекции Смитсоновского вашингтонского института, изготовленную в Орлеане после 1773 года [167, с. 51-52].

семиструнная гитара. Особенный размах музыкальное гастролерство приобрело в первое десятилетие XIX века, в эпоху наполеоновских войн, захлестнувших Италию и Испанию и вынуждавших музыкантов эмигрировать в поисках счастья и славы за пределы родной страны. Фернандо Сор, Дионисио Агуадо, Мауро Джулиани, Фердинандо Карулли, Никколо Паганини не только предпринимали гастрольные турне, но и создавали репертуар для гитары, занимались педагогической деятельностью, внедряли в практику новые исполнительные техники.

К началу XIX века гитара уже завоевывала славянские страны, Северную Европу, покорила Америку. Гитарное искусство в очередной раз переживает взлет в эпоху романтизма, втягивая на свою исполнительскую орбиту не только музыкантов-профессионалов, но и многочисленных любителей и дилетантов, чьи выступления также пользуются успехом. Во многих странах гитара быстро становится непременным атрибутом домашнего и бытового музицирования. Классический пример в этом отношении представляет Германия, в которой до последней четверти XVIII века гитара не пользовалась особой популярностью (предпочтение, как и в соседней Австрии, здесь отдавалось цистре и лютне). С 1790-х годов, благодаря итальянским музыкантам-гастролерам, среди немцев начинается повальное увлечение шестиструнной гитарой, которая в последующее десятилетие становится музыкальным инструментом «поистине народным» [180, р. 227]. Всеобщая любительская увлеченность нашла свое отражение, в частности, в текстах Гофмана, который в начале века не только зафиксировал обучение игры на гитаре у немцев среди непременных «признаков хорошего воспитания», но и привел многочисленные и разнообразные примеры гитарного любительского музицирования, сопровождающего «гордые» и «веселые» «испанские романсы», студенческие серенады под окном, «сладостные итальянские песни», цыганское фанданго, стихи бездарных стихоплетов и т.д.

На протяжении XIX века интерес к гитаре со стороны профессионалов и представителей салонно-аристократической культуры, задающих тон в музыкальной моде, вновь будет то пропадать, то возрождаться, но в обширном

кругу любителей любовь к гитаре остается неизменной, не вытесняемой увлеченностью другим инструментом. Со временем гитара становится частью быта самых широких слоев населения, что вызывает негодование со стороны истинных ценителей гитарного искусства, видящих в этом процессе падение престижа инструмента, забвение его лучших качеств. Показательно в этом отношении высказывание выдающегося испанского гитариста, композитора и педагога XX века Эмиля Пухоля о «черни», в руках которой гитара дискредитируется, теряет свои лучшие качества: «Гитара используется в быту лишь для проведения досуга людьми, приговоренными заниматься этой презренной деятельностью. Потому она обособлена от всеобщей музыкальной и художественной сферы шумной радостью пирушек и применяется лишь для чувственного возбуждения слушателей» [цит. по: 36].

За этим негативным высказыванием великого гитариста, испытывающего чувство боли за забвение «лучших качеств» инструмента, просматривается проблема феноменальности гитары, заключающейся в том, что гитара к XX веку стала представлять собой нечто большее, чем просто музыкальный инструмент (это как раз и проистекает из возможности ее легкого освоения, по утверждению Э. Пухоля, «в основном произвольнейшим и беспорядочнейшим образом»). В XX веке с наибольшей очевидностью проявляется «емкость» образа гитары как символа принадлежности к определенным сообществам, социальным стратам и субкультурам. Гитару невозможно «вынуть» из субкультуры хиппи, рокеров, русских «бардов», дворового социума 1940-1980-х годов СССР, российской тюремной субкультуры, породившей эстетику «тюремного шансона», советской туристской субкультуры 1950-1980-х гг. Гитара (с соответствующим репертуаром и соответствующими песне или мелодическому наигрышу поведенческими характеристиками) здесь знак сопричастности, «клановой» солидарности, деления мира на «своих» и «чужих» (мы/они), всего того, что скрывается за строчкой-формулой знаменитой песни Олега Митяева «как здорово, что все мы здесь сегодня собрались». Такая поразительная сопричастность гитары к различным субкультурам определила ее выдвижение на первый план в индустрии музыки, ориентированной, в первую очередь, на широкого потребителя.

## ВЫВОДЫ ПО ПЕРВОЙ ГЛАВЕ

Исследование генезиса гитары выявило богатые культурные параллели, позволяющие увидеть многочисленных вероятных прародителей гитары в древнеегипетском нефере и наблу, древнеперсидском таре, арабском уде, древнегреческом и древнеримском тамбуре и пр. Попытки выявления непосредственных предшественников современной гитары в музыкальном инструментарии средневековой Европы наталкиваются на проблему многозначности менестрельской музыкальной лексики, усугубляющейся в контексте отсутствия ее иконографического уточнения. Между тем, в средневековом генезисе гитары явно прослеживаются две культурные линии Восток/Запад, определившие появление в Западной Европе «трескучей» мавританской и «певучей» латинской гитар, сосуществование и диалог которых в едином культурном пространстве Европы порождает плодотворный «музыкально-художественный конфликт», аналогичный противостоянию/единству Диониса и Аполлона.

С XIII века гитара востребована на всех социальных «этажах» средневекового общества – она входит как в куртуазный, так и народный музыкальный инструментарий. Широкое распространение гитары в Западной Европе эпохи зрелого Средневековья подтверждается каменной «летописью» – скульптурным декором готических соборов, изображающим музицирующих ангелов на гитаре и гитароподобных инструментах. Данное наблюдение подкрепляется и живописно-иконографическими материалами этого времени. Начиная с XVI века, гитара проходит через ряд модификаций (среди которых наиболее популярными в исполнительской практике оказываются ренессансная четыреххорная гитара, виуэла да ману, 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. Между тем, в XVII-XVIII вв. «гитаромания» приходится на Францию, диктующую в этот период моду, в том числе и музыкальную, всей Европе.

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<sup>38</sup>. Став инструментом «для всех», гитара одновременно начинает выполнять функции культурного маркера различных субкультур, социальных страт и сообществ.

---

<sup>38</sup> 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.

## ГЛАВА II. ФЕНОМЕНОЛОГИЯ ШЕСТИСТРУННОЙ ГИТАРЫ. ИСПАНСКАЯ ГИТАРА КАК ЕЕ КЛЮЧЕВОЙ ЭТНОМЕНТАЛЬНЫЙ ОБРАЗ

### *2.1. Рождение гитары в Испании: музыкальные традиции Аль-Андалус и народная традиция в создании архетипа испанской гитары*

Рождение испанской гитары и формирование этого музыкального инструмента связано с процессом сложной исторической транскulturации, обусловленной особенностями географической расположенности Пиренейского (Иберийского) полуострова. Являясь «окраиной» Европы, он оказался местом пересечения Востока и Запада, сведения и наложения романского, германского и арабского культурных комплексов. О. И. Варьяш приводит Пиренейский полуостров в качестве примера «многослойной контактной зоны», сформированной совместным проживанием с VIII по XVI вв. мусульман (которые уже сами представляли различные этнические группы – берберов, арабов, принявших ислам представителей коренного населения), христиан и иудеев, вступавших в контакты в самых разных формах, в том числе и далеко не бесконфликтных<sup>39</sup>. Варьяш пишет: «Для характеристики пиренейской контактной зоны очень важен тот факт, что наиболее яркие, бросающиеся в глаза заимствования совершали христиане у мусульман. В то же время они по большей части принадлежат городской культуре, а городская культура мусульманской Испании выросла непосредственно из вестготского, то есть испано-римского, города как в том что касается традиций и навыков, так и с точки зрения состава населения, и лишь позже, обогащенная восточной традицией, она стала ретранслятором культурных достижений в христианские области полуострова» [41, с. 298, 296, 297].

На территории «Мусульманской Испании», Аль-Андалус, «Испании трех культур» с начала VIII до конца XV века осуществлялись бесконечные процессы

---

<sup>39</sup> До Конквисты Пиренейский полуостров (в первую очередь его юг) на своей территории принимал финикийцев, карфагенян, римлян, сирийцев, византийцев.

этнического смешения, плодотворного интеллектуального и культурного обмена. Многоязычие и многоконфессиональность создавали общие обычаи и праздники, определяли общую художественную практику. Как «пограничная культура» (Д.С. Лихачев), культура Аль-Андалус демонстрировала процессы трансплантации – прорастания «ростков старой культуры» «на новой почве», что порождало «появление местных черт и местных вариантов трансплантируемой культуры» [90, I, с. 44]. Активное усвоение и присвоение чужого культурного опыта не мешало андалусийской культуре оставаться явлением глубоко самобытным, о чем пишет Х. Ортега-и-Гассет, формулируя «концепцию Андалусии». Испанский философ уподобляет Андалусию располагающемуся «на другом краю евразийской глыбы» Китаю: «Китайцы позволяют завоевывать себя кому угодно. Звериному напору они противопоставляют свою мягкость; их тактика – это тактика матраса. Поддаваться. И настолько успешно, что неистовый враг не встречает отпора своему натиску, по инерции падает и погружается в перину – в пленительную мягкость китайской жизни. В результате, через два-три поколения, свирепый маньчжур или монгол растворяется в древнем, утонченном и обаятельном китайском укладе, роняет меч и хватается за веер. Сходным образом Андалузия оказывалась во власти каждого средиземноморского насильника – и всегда, как говорится, в двадцать четыре часа, даже не пытаясь сопротивляться. Ее тактикой были уступчивость и мягкость. И всегда в конце концов это одурманивало беспощадного захватчика. Бетийская олива – символ мира как основы и условия культуры» [118, с. 129, 130].

Т.С. Сергеева пишет о «ситуации интеграции», определившей специфику культурного взаимодействия в Аль-Андалус. Возможность осуществления такой интеграции исследователь видит в «общей эко-культурной среде» и принадлежности к Средиземноморскому культурному ареалу, что, в свою очередь обеспечило: «относительный» религиозный плюрализм, порожденный многослойной этнической структурой страны; интенсивность духовной жизни, вылившейся в появление множества религиозно-философских концепций, а также художественных направлений в литературе и музыке; бурное развитие городов;



оформление «классики» в рамках придворного искусства; формирование универсальных базовых музыкальных жанров, получивших распространение во всех слоях общества; межцивилизационный и межэтнический характер культурных контактов, обеспечивших «наибольшую степень трансформации музыкально-культурных традиций» [142, с. 41, 49].

Важный историко-культурный пласт, существенно повлиявший на музыкальную культуру Аль-Андалус, связан с философией суфизма, где музыка занимает одно из центральных мест. Стоит учесть, что в ортодоксальном исламе отношение к музыке всегда было весьма неоднозначным, простираясь от дозволенности до запрета. Такой диапазон восприятия музыки отражается в созданных с опорой на библейские сюжеты многочисленных мусульманских легендах об «изобретении» музыки, музыкальных инструментов и первых музыкантах<sup>40</sup>. В Библии (Ветхий Завет) изобретение всех музыкальных инструментов («гуслей и свирелей») связано с сыном Ламеха Иувалом. В самой распространенной мусульманской версии создание «главного» музыкального инструмента приписывается самому Ламеху (Ламаку), сыну Каина. Он сделал уд себе в утешение на смерть своего маленького сына. В уде, сотворенном Ламаком из дерева (в арабском «уд» означает «дерево»), воспроизведены части тела ребенка: «резонаторный корпус ассоциировался с бедром, шейка – с ногой, колковая коробка – со стопой, а сами колки – с пальцами на ноге, наконец, струны соотносились с кишками» [84, с. 237]. Антропоморфная природа уда запечатлена и в других мусульманских версиях о его создании. По одной из них изобретателем уда был Каин, сделавший его из тела убитого им Авеля (остальные музыкальные инструменты были изобретены его потомками). По другой версии уд для Каина создал Иблис (дьявол), придав инструменту форму ноги Авеля и передав его Каину в утешение. Е.С. Федорова, рассмотрев ряд мусульманских легенд о происхождении музыки, приводит хадисы, закрепляющие в сознании мусульманина мысль о музыкальных инструментах и пении «как “дьявольских

---

<sup>40</sup> В исламской традиции также существовали легендарно-мифологические версии, в которых происхождение музыки и музыкальных инструментов приписывалось античным и мусульманским философам и мудрецам [см.: 159, с. 67-73].

уловках”, созданных чтобы склонить человека к свершению греха» [159, с. 60-62]. У музыки и музыкальных инструментов в исламском контексте, таким образом, обнаруживаются также отчетливые «демонические», «греховные» основания.

Иное дело суфизм. В его обрядовой практике молитвенные «формулы», поддержанные музыкальным сопровождением, являются одним из центральных медитативных приемов, задающих определенный ритм и формирующих переживание аффекта<sup>41</sup>. Е.Э. Бертельс пишет, что «большое значение суфии придавали достижению экстатического состояния, считавшегося особой милостью, ниспосылаемой богом. Поэтому не удивительно, что в их кругах уже в раннюю эпоху усиленно искали средства, которые могли бы способствовать вызыванию экстаза. Одно из этих средств вскоре было признано особо эффективным. Это была музыка, инструментальная и особенно вокальная, сочетающаяся с художественным словом» [24, с. 43]. Суфийский «маджлис» (беседа), сопровождавшийся музыкой и пением, – музыкальным радением («сама‘»), целью которого было приведение участников маджлиса в экстатическое состояние, породил своеобразную песенную лирику, восходящую к традициям доисламской любовной поэзии, подвергшейся символическому переосмыслению с позиции исламского вероучения, в основу которого положена любовь к Аллаху. Таким образом, мусульманский этос наращивался в рамках этоса суфийского макамата<sup>42</sup> моментами эстетическими. Исследователи отмечают: «Суфизм разработал тончайшую градацию любовной страсти (amor dei) к Абсолюту-божеству (Истине), отражавшую всю гамму чувств реальной земной любви в целой системе сублимированных категорий между двумя полюсами – “разлукой” и “свиданием”

<sup>41</sup> Немецкий религиовед А. Шиммель, рассматривая становление феномена исламского суфизма, дает обзор обширного корпуса работ европейских ученых, в качестве исходных источников суфизма называющих философию неоплатоников, христианство, а также древневосточные религиозные учения [170, с. 13-27]. Российский исследователь В.В. Лавский убежден, что суфии не представляют собой мусульманскую секту, это «древнее духовное братство, происхождение которого никогда не было установлено или датировано». Ислам лишь «оболочка» суфизма. ...суфизм приобрел восточный оттенок, так как он очень долгое время существовал в рамках ислама, но настоящего суфия можно встретить и на Западе, и на Востоке» [150, с. 5] (Предисловие).

<sup>42</sup> Макаमत (с араб. дословно – местоположение, стоянка, заседание) – здесь сфера духовного перевоплощения человека, его «вхождения» посредством музыки в сферы высшей гармонии с целью соединения с Истиной, Божественным Абсолютом. Т. Джани-заде пишет, что «схематичное изображение формы, типичной для искусства макаमत, напоминает лестницу, которая в “высоких” художественных жанрах становится формой выражения философски интерпретируемого любовного чувства, поскольку любовь, как сказал Дж. Руми, “есть лестница души”» [65, с. 333].

(“отречение”, “надежда”, “обожание”, “неуверенность”, “любование”, “отчаяние”, “самоуничужение”, “соитие”, “экстаз” и т. д.)» [32, с. 275]. Суфизм оказался притягателен для многих восточных поэтов эпохи Средневековья, в творчестве которых суфийские иррационально-мистические мотивы под напором всепоглощающего чувства земной любви во всех его разнообразных оттенках уходили порой на второй план, выступая в функции орнаментики. Утонченная поэзия, оживленная любовным элементом и соединенная с прекрасной музыкой, открывала дорогу в феодальный замок. Как отмечает А. Низамов, «искусство звуков, приобретая сакральность в храмах, тут же становится неотъемлемо частью придворной жизни, ведь цари всегда старались окружать себя атрибутами прекрасного (архитектуры, музыки, живописи и т.д.) не только для удовлетворения собственных эстетических запросов, но и в целях укрепления значимости своей особы» [114, с. с. 14].

Суфизм нашел мощное проявление в культурной жизни Аль-Андалус. Здесь, на стыке мультманской и христианской цивилизаций, родились великие теософы-суфисты<sup>43</sup>, придававшие своим суфиям поэтически песенную форму<sup>44</sup>. Среди них – Ибн аль-Араби, оказавший основополагающее влияние на общее развитие суфизма. В рамках арабо-испанской философии появляются многочисленные музыкальные трактаты, в которых музыка рассматривается с позиций космогонии, как способ достижения универсальной гармонии – слиянности человека с Богом и миром небесных сфер. Ладовая тональность, ритм, мелодия, поэтическое слово, наконец, сам музыкальный инструмент, подвергнутый символизации, – все это посредники в обретении связи между микрокосмом человека и макрокосмом Вселенной. В этой концепции просматривается платоновское учение о «гармонии сфер», где в виде октавы представлены восемь разновысотных звуков, семь из которых издают планеты, а

<sup>43</sup> А. Шиммель склонна считать, что «западный мусульманский мир вообще больше склонялся к философской или теософской трактовке религии – в противоположность восточным мусульманским мистикам, для которых было характерно экстатическое, экзальтированное благочестие» [170, с. 209].

<sup>44</sup> В своей музыкально-поэтической практике суфисты опирались на местные этнические музыкальные традиции и народную поэзию, что объясняет существенные отличия суфизма в его региональных характеристиках. В свою очередь, суфийские традиции оказали определенное влияние на музыкально-поэтические формы и танцевальное искусство народов тех регионов, где распространялось суфийское учение [см.: 114, с. 4-5, 20].

высший тон составляет звездное небо. В свою очередь, звуки планет античными философами «привязывались» к лире (кифаре) Аполлона (семитоновая «небесная гамма» Никомаха), венчающей античный музыкальный инструментарий.

В музыкальной теории мусульманской Испании высшую ступень в иерархии музыкальных инструментов занимал лауд (аль-уд, уд). Связь уда с Космосом – одна из ведущих тем музыкальной рефлексии исламских теософов и философов<sup>45</sup>. Е.С. Федорова обратила внимание, «что в большинстве легенд о происхождении музыки, ее возникновение связано с созданием уда и вокальной мелодией, причем чаще всего поминальной элегией. Привилегия быть первым музыкальным инструментом дана уду не случайно. Уд – это квинтэссенция и символ арабо-мусульманской музыкальной культуры. Вслед за ал-Кинди, который назвал уд “инструментом философов”, многие мусульманские философы обращались к нему как к иллюстрации своих музыкально-космогонических и теоретических концепций» [159, с. 74-75]. Воплощение в музыке «универсальной гармонии» андалусские философы XII века Ибн Рушд (Аверроэс) и Ибн Баджа (Авемпас) рассматривали на примере уда – инструментального кода суфистов.

Основываясь на музыкальных теориях философов ранней мусульманской традиции – аль-Кинди, аль-Фараби, Ибн Сины, – Ибн Баджа толкует символику «универсальной гармонии», соотнося струны уда с элементами Вселенной и движением планет. Вместе с тем, уд выражает психофизическую природу человека, заложенную в нем уже на уровне генезиса (антропоморфные легенды о происхождении уда). Подобное восприятие этого музыкального инструмента вводило его в практику музыкальной терапии традиционной арабской медицины, так как считалось, что «очищение» и «возвышение» души посредством игры на уде имеет для человека целительный эффект<sup>46</sup>. Ибн Баджа, являясь философом,

<sup>45</sup> Французский музыковед А. Шоттен пишет, что «унаследовав от греков и халдеев некоторые биологические и астрологические концепции, арабы связали их с излюбленным инструментом – удом и приписали этим традициям силу некой доктрины, цельность мышления которой они не знали раньше» [173, с. 51].

<sup>46</sup> Г.Б. Шамилли отмечает особую значимость в макаме именно струнных инструментов; исследователь пишет, что при всем аксиоматическом приоритете вокала «“дирижером” всего действия» выступал «тот или иной струнный инструмент (tār, rangtār, ‘ūd, tanbūr и др.)» [166, с. 45].

врачом, поэтом и певцом (сочетание, характерное для многих арабских философов), связывал каждую струну четырехструнного уды с четырьмя темпераментами человека, которые определяются приоритетом одной из четырех жидкостей, присутствующих в его теле. «Четыре его струны, – пишет Г.Б. Шамилли, – соотносились с четырьмя элементами, их качествами и четырьмя первичными смесями (жидкости). А целебные свойства мелодий, исполненных на уде, заключались в самой возможности уравновесить эти смеси в организме больного и облегчить его страдание путем правильного сочетания музыкальных тонов каждой из струн в соответствии с его болезнью» [165, с. 321]. Четыре «жидкости» человеческого тела – это желчь, кровь, слизь («флегма»), мокрота («черная желчь») – соответствуют желчному (холерическому), сангвиническому, флегматическому и меланхолическому темпераментам. Они «озвучиваются» соответствующими четырьмя струнами по принципу нисхождения звука – зир (хусайн), матна (рамаль), матла (майа), бам (диль). Каждая струна, в свою очередь, символизирует один из четырех первоэлементов, связанный с определенным цветом: струна «зир» – символ огня (желтый цвет), «матна» – символ воздуха (красный цвет), «матла» – символ воды (белый цвет), «бам» – символ земли (черный цвет) [142, с. 206-208]. Пятую струну уду, «струну души», в IX веке добавил Зирьяб (Абу-л-Хасан Али ибн Нафи), полимат, человек энциклопедических интересов и образованности – композитор, музыкант, поэт-певец, основатель первой музыкальной школы в Кордове, которого называют «отцом андалусской музыки» [45, с. 20].

Суфийская музыкальная практика представляла собой профессиональное музыкальное искусство, предполагающее круг подготовленных слушателей, высокообразованных людей – поэтов, музыкантов, философов. Такой тип искусства мог развиваться только при дворе или в домах богатых просвещенных горожан в контексте комплекса наук, которыми должны руководствоваться музыкант и слушатели. Музыкальные «штудии» суфиев, как и искусство макама, были непонятны широкому населению. Но интеллектуальная «заточенность» суфийской теологической рефлексии не мешала музыкальной практике суфистов

принимать участие во взаимодействии трех культур и трех религий средневековых городов Аль-Андалус. Придворная среда не была отделена непроницаемой стеной от городской среды, в которой пересекались и взаимодействовали многочисленные музыкальные религиозные и этнические пласты. Т.С. Сергеева связывает возникновение собственно «арабско-андалузской музыки» во всем ее регионально-этническом своеобразии с развалом Кордовского халифата (1031), повлекшим за собой процесс феодального дробления его территории на тайфы – мелкие мусульманские эмираты, постепенное завоевание которых испанцами протянется до 1492 года. Именно с XI века осложненная суфизмом придворная музыка начинает «вливаться» в быт средневековых городов мусульманской Испании. Этот процесс проходит в русле ассимиляции городской культурой профессиональной музыки «высокой традиции» по линии ее подчинения вкусам и целям города [142, с. 72-73].

На изменение условий бытования и типа исполнительского общения придворной музыки существенно повлиял институт кайн (певиц-рабынь), среди которых были как придворные певицы и танцовщицы, так и *джевари* – «рабыни, которых готовили и обучали для того, чтобы в дальнейшем продавать на рынках и площадях, и многие из которых были прикреплены к тавернам» [142, с. 127]. Последние, выступавшие на городских площадях, базарах и кофейнях, особенно содействовали популяризации арабской музыки среди городского населения Мусульманской Испании. Излюбленными музыкальными инструментами кайн были уд, танбур и ребаб, пользующиеся огромной популярностью в Ал-Андалус.

В эпоху последнего мавританского государства на территории Испании, Гранадского эмирата (1230-1492), андалусийская музыка широко представлена менестрелями. Тогда же в музыкальной практике обозначаются музыкальные инструменты, в чьих названиях четко проявляется этническая принадлежность и чей диалог в общем хоре музыкальных инструментов демонстрирует музыкальное «двуязычие», потенциально способное сплетаться в единое «музыкальное выказывание», подобное *альхами*, разговорному испано-арабскому языку – языку общения смешанного населения Ал-Андалус. Речь идет о мавританской и

латинской гитарах, на которых играют на улицах жонглеры-хуглары, под их аккомпанемент танцуют и поют на христианских и мусульманских праздниках. Т.С. Сергеева, давая по арабо-испанским источникам подробный обзор музыкальных инструментов в Андалусии, отмечает: «История развития щипковых хордофонов в Испании интересна тем, что здесь родились не только классическая гитара, виуэла и европейская лютня (причем две последние напрямую связаны с арабским удом), но также виела, ребек и средневековая виола» [142, с. 253-254].

Андалусская музыкальная культура, представляющая собой сплав религиозно-мистических и светских элементов, оказала определяющее влияние на провансальских трубадуров, положивших начало светской линии общеевропейской музыкальной культуры. На этом делает акцент Шпенглер, отметивший, что «то, что именуют Ренессансом применительно к треченто, сосредоточено в Провансе, главным образом при папском дворе в Авиньоне, и является не больше чем придворно-рыцарской культурой Южной Европы, от Верхней Италии до Испании, находившейся под сильнейшим впечатлением мавританского аристократического общества в Испании и Сицилии» [172, с. 405]. В свою очередь, А.Б. Куделин, опираясь на концепцию испанского ученого Х. Риберы, подчеркивает, что влияние арабо-испанской поэзии (песенной в своей основе) на формирующуюся светскую европейскую поэзию было обусловлено тем, что арабо-испанская (андалусийская) поэзия уже была значительно «европеизирована» через воздействие архаической романской поэзии на классическую арабскую лирику. То есть андалусийская поэзия изначально являла собой «смешанную поэтическую систему, в которой ясно проявлялись влияния европейские и восточные» [86, с. 387-389]. О таком же «смешении» можно говорить и в отношении музыкального инструментария, что отчетливо выражено в иконографии «Кантиг Святой Марии» короля Кастилии и Леона Альфонсо Мудрого. В результате появляются многочисленные гибридные разновидности, с трудом поддающиеся атрибутированию, а потому вызывающие многочисленные споры среди исследователей средневекового музыкального инструментария.

Хотя с XIII века гитара начинает часто упоминаться в менестрельном инструментарии и фигурировать в многочисленных литературных источниках и скульптурных декорах готических соборов, все же однозначно идентифицировать гитару как конкретный музыкальный инструмент до XVI очень сложно [178, p. 13]. Инструмент в течение XIII-XV веков прошел ряд трансформаций и промежуточных форм, пока в Испании к XVI веку в музыкальной практике не утвердились два инструмента, сыгравшие определяющую роль в рождении испанской гитары, это виуэла да мано и четыреххорная «ренессансная» гитара<sup>47</sup> [Приложение 1.9, 1.8.]. Оформление этих инструментов происходит на фоне поисков национальной идентичности, подъема национального чувства, вызванного близостью победы Реконквисты. Собираение испанских земель в единое государство путем их отвоевания у мусульман сопровождается формированием у испанцев стойкого интереса к собственной самобытности, народной поэзии и мелосу. Этот интерес, в частности, находит свое отражение в «Дворцовом песеннике», сложившемся на рубеже XV-XVI вв. В нотной рукописи представлено 458 музыкальных произведений, написанных в основном на испанские тексты. В сборнике, по наблюдению А.М. Гелескула, запечатлен фольклор «всего полуострова» – «от духовных песен до трактирных» [77, с. 583].

Средоточием музыкальной культуры в Испании в XVI веке продолжают оставаться южные города страны, в первую очередь Валенсия и Севилья. С этими городами связаны деятельность известных композиторов и профессиональных музыкантов-виуэлистов Алонсо Мударры, Луиса де Милана, Энрикеса де Вальдеррабано, Луиса де Нарваэса, Хуана Васкеса. Тогда же народная песенная лирика становится объектом их пристального внимания. Если простую в освоении четыреххорную гитару любили во всех социальных слоях, но при этом считали бытовым, «народным инструментом»<sup>48</sup>, то виуэла, особенно популярная при

<sup>47</sup> И. Мартынов пишет, что «... XVI век был эпохой расцвета и одновременно постепенного исчезновения искусства игры на виуэле, неуклонно вытесняемой гитарой. С гитарой появилась и новая техника, повлиявшая на фактуру и даже на содержание произведений. Окончательное утверждение гитары – важная черта музыкального быта следующего – XVII столетия» [101, с. 48].

<sup>48</sup> Характерна в этом отношении оценка гитары немецким композитором и музыкальным теоретиком конца XVI – начала XVII вв. Михаэлем Преториусом, считавшим этот музыкальный инструмент подходящим только для «бряцания... в вилланелах и прочих шутовских и развратных песенках» [цит. по: 38, с. 42].



дворе и среди горожан, воспринималась как «аристократический» музыкальный инструмент, рассчитанный на профессионалов. Тем примечательней тот огромный интерес, который испытывали виуэлисты к народной песенной традиции. В течение XVI века ими составляется и публикуется ряд песенных сборников, включающих исполняющиеся под виуэлу и гитару народные и авторские, стилизованные под народные испанские романсы и вильянсико<sup>49</sup>. Тогда же в Испании печатаются первые «Школы» игры на виуэле, авторы которых не забывают выразить восторг перед божественной сущностью этих инструментов. Современный гитарист А.Г. Бурханов, профессор Новосибирской консерватории по классу гитары, руководитель струнного ансамбля «Iscula Magica» («Ранняя музыка») в своем интервью сообщил, что, погружаясь в старинные испанские трактаты, посвященные гитаре и ее непосредственной предшественнице виуэле, он постоянно сталкивался «с многочисленными указаниями на божественное происхождение нашего инструмента и его метафизическую природу». Так, испанский (каталонский) композитор и виуэлист Луис де Милан в свой трактат «El Maestro»<sup>50</sup> поместил гравюру, на которой написано, что изобретателем виуэлы был сам Орфей<sup>51</sup>. Спустя девятнадцать лет другой испанский композитор-виуэлист, монах-франсисканец Хуан Бермудо в своем пятитомном трактате «Объяснение музыкальных инструментов» (1555) написал, что виуэлу изобрел сам Меркурий (здесь присутствует явная переключка с греческим мифом о кифаре, изобретенной Гермесом – в латинском варианте ему соответствует Меркурий). Бермудо предлагал возродить «меркурианскую» виуэлу, у которой четыре ряда струн соответствуют четырем первоэлементам, а звуковой строй отражает пропорции Божественного мироздания [75, с. 5].

Формирование образа гитары как испанского национального инструмента сопряжено с урбанизацией и демократизацией жизни в Испании эпохи

<sup>49</sup> «Los seys libros del Delphin de música de cifra para tañer vihuela» (1538) Л. де Нарваэса, «Tres libros de música en cifras para vihuela» (1546) А. Мударро, «Libro de música de vihuela intitulado Silva de Sirenas» (1547) Э. Вальдеррабано, «Упсальский песенник» (1556), объединивший разных авторов вильянсико, и др.

<sup>50</sup> «Libro de musica de vihuela de mano, intitulado El Maestro» Луиса де Милана, увидевший свет в 1736 году, является первым опубликованным в Европе сборником игры на виуэле и первым испанским сборником романсов и вильянсико в инструментальном сопровождении.

<sup>51</sup> Посмертно Луиса де Милана прозвали «вторым Орфеем» [77, с. 585].

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. Об этом пишет А.П. Карташов: «В отличие от виуэлы, гитара, в том числе испанская барочная, проявила себя в истории как инструмент более демократичный, на котором играли не только профессионалы и представители высших слоев общества, но и простой народ» [78, с. 153]. При этом барочная гитара входит в моду и как инструмент салонного музицирования. Популярна гитара также при испанском королевском дворе [18, с. 53].

XVII век в Испании отмечен ростом всеобщего увлечения игрой на гитаре. Гитара является непременным атрибутом городских праздников и уличных представлений, где она выполняет в музыкальных номерах аккомпаниаторскую и солирующую функции. Становится традицией заполнять антракты театральных представлений исполнением номеров-интермедий (*sainete*) под гитарное сопровождение<sup>52</sup>. А.М. Гелескул пишет: «К тому времени, когда в литературу вступил Лопе де Вега, испанский театр уже породнился с фольклором. Излишне говорить, какую жизненную полноту обрело это с приходом гения. Народные романсы становились сюжетами пьес, песенные строки – названиями, сами песни звучали с подмостков по всей стране. Возвращенный как поэт и едва ли не как личность испанским романсом, Лопе де Вега оставил и богатейший песенник, рассыпанный по его драматургии и полностью еще не собранный» [77, с. 386]. Именно в это время в сознание европейца закладывается архетипический образ влюбленного испанца, поющего под гитару серенаду для своей возлюбленной, образ, ставший непременным атрибутом театральных постановок пьес испанских драматургов.

XVIII век музыковеды-исследователи называют веком упадка профессионального гитарного искусства в Испании. Опосредованно этот процесс связан с политическими событиями, происходившими в Испании. Начало века

---

<sup>52</sup> В XVIII веке сайнете (с исп. – «соус», «лакомый кусок») представляет собой уже отдельную одноактную музыкальную пьесу с народным сюжетом, наполненную песнями и танцами.

ознаменовалось притязаниями на испанский трон ведущих европейских государств, возникшими сразу после смерти последнего «своего» короля Испании из династии Габсбургов Карла II. В результате чего испанский престол занял представитель французской ветви династии Бурбонов, герцог Анжуйский, вошедший в историю как испанский король Филипп V. Вместе с ним в Испанию пришла мода на французский язык и французскую культуру. Барочная испанская гитара на тот момент уже воспринималась как национальный инструмент, а потому скоро перестала вызывать интерес у придворной публики. И хотя гитара была известна и любима во Франции, в Испании, где с 1700 года до бонапартистского режима 1808-1814 года у власти находились представители иностранных государств, она в высших слоях общества выходит из моды, уступая место сладкозвучной неаполитанской мандолине. Бытование гитары смещается в низшие городские слои населения. Отныне место ее пребывания – улица, кабачки, таверны, цирюльни, которые на те времена выполняли функции «клубов по интересам». Здесь значение ее настолько высоко, что практически в каждой таверне, кофейне или цирюльне на стене висит гитара, на которой может поиграть любой посетитель.

Ортега-и-Гассет пишет об «удивительном явлении», широко представленном в Испании XVIII века, но совершенно не свойственном другим европейским народам. Исследователь определяет его как страстное, «неистовое» увлечение высших сословий всем народным на всех уровнях повседневной жизни, предпочтение народным формам буквально во всем – в танцах и песнях, жестах и позах, «абрисе и музыке движений тела», манере говорить, лексике, нарядах, украшениях и развлечениях. Это подражание, пронизанное «энтузиазмом», «настоящим исступлением», Ортега-и-Гассет называет «вульгаризмом», в котором ему видится «основной рычаг всей испанской жизни второй половины XVIII века». Более того, философ наблюдает проявление этого феномена в жизни Испании на протяжении многих поколений, вплоть до начала XX века. За «вульгаризмом», определяющим «национальный стиль» жизни испанцев, начиная со второй половины XVIII века, Ортега-и-Гассет усматривает

«стихийную, разрозненную и повседневную работу» испанского простонародья, вынужденного «с 1670 года... жить, обратившись внутрь самого себя», оттачивая и «стилизуя» собственные «традиционные» правила, создавая «себе как бы вторую природу, уже обогащенную эстетическими свойствами» в виде «репертуара ежечасно используемых линий и ритмов», «словаря..., из которого создавались народные искусства» [117, с. 517-520].

«Вульгаризм», вводящий «народность» в сферу повседневности, интерпретирующий «народные» поведенческие формы в неистовой и пылкой тональности, вносит в жизнь испанцев дух театра, игры, пронизывающей все и вся. Не случайно Ортега-и-Гассет отмечает особую приверженность испанцев к театру во второй половине XVIII века, переходящую в культ актеров и особенно актрис, сочетавших в себе талант певиц и танцовщиц, сделавших «из сцены нечто вроде тройничного нерва национальной жизни» [117, с. 521-523]. Театрализация жизни по лекалам мифологизированных и эстетизированных «народных» форм и формул порождает такое явление в жизни больших испанских городов (в первую очередь Мадрида), как «махос».

В щегольской одежде и поведении махос<sup>53</sup>, представителей трущобной богемы, присутствовал резко выраженный национальный акцент. Себя они считали носителями испанского духа (*espanolismo*), выступая против европейских нововведений и свято чтя испанские традиции [Приложение 7.1.]. В образах махос, столь притягательных для испанцев, ощущалась идеологическая подоплека – в них усматривалась демонстративная оппозиция засилью в Испании *афрансесадо* («офранцузенных»). Поведение махос было подчеркнуто ритуализировано, демонстративно и театрализовано<sup>54</sup>. Гитара в выстраивании их «национального образа» играла далеко не последнюю роль. Их полуимпровизированные песни и пляски, порой заканчивающиеся дракой и

<sup>53</sup> Махо (с исп. *majo*) – «красавчик», «щеголь»; маха (*maja*) – «красотка», «щеголиха».

<sup>54</sup> Карташов А. П. пишет: «Сцены неистово-эмоциональной жизни махо и махи – один из любимейших сюжетов испанского фольклора» [78, с. 87]. Стоит добавить, что сценки из жизни махос включались в виде одноактных пьесок между актами «больших» пьес и пользовались огромной популярностью у театральной публики всех мастей. Особый успех имели *sainete* о махос испанского драматурга второй половины XVIII века Раймона де ла Круса.

поножовщиной, обычно исполнялись под гитару. Любимый танец махос – фанданго, исполняемый под аккомпанемент гитары и кастаньет<sup>55</sup> (в XIX веке основная часть танцевальных па фанданго растворилась во фламенко) [Приложение 5.1.]. Улица или шумная обстановка кабачка диктовали своеобразный гитарный стиль исполнения – брэнчание с использованием сильных басовых нот. У профессиональных музыкантов этот стиль вызывал раздражение и назывался *musica ruidosa* («шумная музыка»). В «приличном» же обществе в этой достаточно агрессивной манере исполнения видели признаки грубости, распущенности и неотесанности. Власть предержащие ощущали в «шумной» гитарной музыке угрожающий власти потенциал для развития чувства национализма, дестабилизирующего общественные настроения [180, p. 193].

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» [101, с. 188]. Яркая, демонстративно свободная жизнь махос привлекала испанскую знать, искавшую в их среде любовные приключения и заимствовавшую для себя из их словаря простонародные крепкие словечки, а из гардероба – элементы национальных мужских и женских костюмов [Приложение 7.2.]. С 1770-х годов 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. Выполнивший в 1776-1778 году серию панно для столовой принца Астурийского во дворце Прадо, художник пишет сцены «народной жизни», помещая в них мах и махо, чьи несколько театрализованные образы определяют национальный колорит картин, органично сочетающийся с грацией и

---

<sup>55</sup> «Фанданго – общее наименование обширной группы испанских парных танцев, генетически восходящих к одному древнему прототипу. Родина фанданго – южная Испания..., где его варианты бытуют обычно под названиями, происходящими от местных топонимов: малагенья, роденья, гранадина, мурсиана, картахенера и др. <...> Фанданго – танец для одной пары, его хореографическое содержание – любовная пантомима». [110, стб. 765].

элегантностью традиции придворной живописи («Танцы на берегу реки Мансанерес» 1776-1777, «Маха и маски», 1777; «Ссора в таверне» 1777, «Зонтик» 1777, «Запуск воздушного змея» 1778 и др.). Очень точно и тонко, в терминах музыкального фольклора Испании, сказал о картинах Гойи Карел Чапек: «Это звучит, как народная песенка, как скачущая хота, как милая сегидилья; рококо, но уже с чертами народности» [164, с. 155-156]<sup>56</sup>. С этого момента тема махос становится сквозной в творчестве Гойи.

Обаятельный стиль махос распространялся за пределы Испании, включаясь в культурные тексты других европейских народов. Наиболее характерным примером здесь являются, пожалуй, самые резонансные европейские комедии второй половины XVIII века – «Севильский цирюльник» и «Женитьба Фигаро» О.-К. де Бомарше. В своем герое драматург объединил характеристики центральных испанских народных персонажей – пикаро и махо, выделив черты последнего уже во вводной ремарке, представляющей костюмы действующих лиц: «Ф и г а р о. На нем костюм испанского щеголя. На голове сетка; шляпа белая с цветной лентой вокруг тульи; на шее свободно повязанный шелковый галстук; жилет и короткие атласные штаны на пуговицах, с петлями, обшитыми серебряной бахромой; широкий шелковый пояс; на концах подвязок кисти; яркий камзол с большими отворотами, одного цвета с жилетом, белые чулки и серые туфли» [30, с. 284]. В такой же костюм герой облачен и во второй комедии, «Женитьбе Фигаро». Кроме того, Бомарше указал на занятия Фигаро, связывающие его с миром махос, – он севильский цирюльник и не слишком удачливый мадридский литератор-драмодел, поэт и памфлетист (т.е. представитель трущобной богемы). И, наконец, еще один важнейший атрибут Фигаро – это гитара, связывающая его и с цирюльней, как местом, где можно не только побриться или пустить кровь, но также предаться музицированию «на публику», и с миром трущобной богемы, к которой примыкали нищие

---

<sup>56</sup> Писатель посетил Испанию в октябре 1929 года, его впечатления о стране легли в основу очерков «Прогулка в Испанию» (1929-1930).

художники, музыканты и литераторы<sup>57</sup> [Приложение 5.3.]. Как заметил французский журналист и писатель Ф. Грандель, «Фигаро вышел из своей гитары, как другие выходили из бедра божества» [58].

Успех комедий Бомарше был беспрецедентным – как во Франции, так и за рубежом, включая Россию. Огромным почитанием Бомарше и его пьесы пользовались в Испании [34, с. 17-22]. Всемирную славу его комедиям принесли оперы Моцарта «Свадьба Фигаро» и Россини «Севильский цирюльник». Можно предположить, что образ Фигаро, представленный и в его музыкальных интерпретациях, в немалой степени содействовал встраиванию в сознание современников и в сознание последующих поколений архетипического образа испанца в облике щеголя-махо, с «испанской» гитарой в руках.

С XIX века испанская гитара окончательно закрепляется в статусе неизменного спутника испанца, становится характерной приметой его жизненного уклада, частью интерьера его домашнего и общественного пространства [Приложение 5.4.]. Это явление, в частности, запечатлел Александр Дюма, путешествуя по Андалусии в 1846 году. В своих путевых записках «Из Парижа в Кадис» он постоянно упоминает гитару, его восприятие испанского юга буквально прослоено гитарной образностью и мотивикой: «До нас доносились веселые звуки: энергичное пощелкивание кастаньет, металлическое гудение баскского бубна и переборы испанской гитары. В Вилья-Мехоре был праздник»; «Какой же бьющей через край представляется жизнь обитателей Юга! Беспрестанные звуки песен! Вечные переборы гитар!»; «Кутюрье подошел к цыганам, которые тотчас перестали петь и перебирать струны гитар и начали слушать то, что им говорил наш чичероне»; «Послышались первые перестуки кастаньет, зазвучали первые аккорды гитары; цыган-отец принялся напевать ту самую цыганскую песню, что слышится по всей Испании»; «Самым медленным шагом следуя по дороге, которая должна была привести нас к гостинице, мы

---

<sup>57</sup> В своем памфлете «Сдержанное письмо о провале и о критике “Севильского цирюльника”», адресованного «читателю», Бомарше характеризует «цирюльника Фигаро», как «краснобая, кропателя стишков, отважного певца, неутомимого гитариста, бывшего графского камердинера. Проживая в Севилье, он с успехом брил бороды, сочинял романсы и устраивал браки, с одинаковым искусством владел и ланцетом хирурга, и аптекарским пестиком, являл собою грозу мужей и любимчика» [30, с. 272].

вдруг услышали, как из какого-то дома разносятся веселые звуки гитары и кастаньет, дававшие знать, что там происходит испанский бал»; «это был типичный испанский трактир – площадка, вымощенная галькой, ... кругом белые стены, из обстановки – три скамьи, очаг, круглые ясли для мулов, а также странные и разрозненные принадлежности, развешенные то там, то здесь, такие, как связка красного стручкового перца, амфора с длинным горлышком, бурдюк из козьей шкуры и гитара»; «Мы снова отправились в путь. ... трактир, куда привели нас погонщики, располагался на краю деревни. ... Над дверью дома, стоящего в середине улицы, мы прочли надпись “Парадор Сан-Антонио”. Мы вошли. Нас ожидали здесь точно такой же мощеный дворик, такой же мрак, такой же стручковый перец и такая же гитара» [69] и т.д. и т.п.

## ***2.2. Гитара в контексте фламенко***

С испанской гитарой периода ее «уличного» бытования связан феномен фламенко, отразивший «цыгано-андалузскую картину мира в своеобразной художественной форме» [99, с. 17]. За этим феноменом стоит свой имеющий древние корни национальный мифологический комплекс, выводящий фламенко к XX веку в ведущие культурные тексты Испании.

Фламенко – явление сложное и многослойное, обусловленное специфическим «культурным ландшафтом» южной Испании – полиэтническим, поликонфессиональным, а потому мультикультурным в своей основе. П.А. Пичугин определяет фламенко («канте фламенко») как «обширный комплекс песен и танцев южной Испании и особый стиль их исполнения. <...> Родина канте фламенко – Андалусия (древняя Турдетания), территория, где на протяжении 2500 лет скрещивались различные культурные, в том числе и музыкальные, влияния Востока (финикийские, греческие, карфагенские, византийские, арабские, цыганские), что и определило подчеркнуто ориентальный облик канте фламенко по сравнению с остальным испанским музыкальным фольклором» [110, стб. 838]. С.А. Магон видит во фламенко «порождающую модель», «инвариантную типологическую структуру» фольклорного типа,



реализующуюся в виде определенного «художественного варианта». «Во фламенко, – пишет исследователь, – в качестве “родового понятия” выступает главный (инвариантный) жанр, в то время как “видовыми” являются его разновидности (*estilos*)» [99, с. 104, 105].

Сложный генезис фламенко отражается уже в самых разнообразных семантических толкованиях-расшифровках его названия – этнических (на исп. – фламандец, певец из Фландрии, хитрец и проходимец из Фландрии, цыган), орнитологических (на исп. – фламинго), метафизических (с греч. *φλόγα*, лат. *flamma*, нем. *flamme* – огонь), социологических (искаженное арабское *felamenqu* – беглый крестьянин или *felhikum* – чернорабочий) и пр [161, с. 118]. Несмотря на то, что фламенко со своими песенно-музыкально-танцевальными стилями и репертуаром обозначилось в жизни испанцев в конце XVIII века, получив в течение последующего столетия широкое распространение и став в XX веке визитной карточкой всего Иберийского мира<sup>58</sup>, истоки этого явления уходят в глубокую архаику. Так, И.С. Колесова усматривает корни фламенко «в палеолитических изображениях свирепых, кровожадных быков на стенах пещер, в ритуальных танцах, сопровождающихся ритмическими ударами в ладоши» [83, с. 127]. Она приводит убедительные параллели между корридой и фламенко, как явлениями, пронизанными сакральными смыслами, определившими основополагающие черты испанской ментальности.

В пластике тела, хореографическом рисунке движений тореро и танцора фламенко байлаора просматриваются элементы архаических ритуализированных действий, символизирующих оппозицию света и тьмы, созидания и разрушения, жертвоприношения как преодоления смерти через смерть. Ф.Г. Лорка в своей лекции «Дуэнде, тема с вариациями» сравнил Испанию со шкурой быка,

<sup>58</sup> Т.С. Сергеева по этому поводу пишет, что «для большинства иностранцев классический образ Испании ассоциируется именно с Андалусией и с песней-танцем фламенко». Сергеева Т.С. Музыка ал-Андалус: рождение западно-арабской классики. – С. 53. Ортега-и-Гассет в свое время подчеркнул основополагающее значение «андалусизма» в формировании культурного образа Испании: «У всего, что задает тон, – андалузский акцент» [118, с. 128]. А. Гелескул, испанист, один из лучших переводчиков испанской поэзии, отметил, что «нигде испанская история не была такой испанской, как на юге. Отсюда пришло христианство и вторгся ислам, здесь завершился поединок Запада с Востоком и зажглись первые костры, на которых горели люди и книги. Отсюда византийская и арабская культура шагнула в Европу, а Европа – в Америку...» [93, с. 41].

пронизанной «черными звуками» «дуэнде» [92, с. 104, 302, 66] и, уподобив корриду и фламенко литургической драме, заключил: «В испанском танце и в бое быков не ищут развлечения: сама жизнь играет трагедию, поставленную дуэнде на ступенях бегства от мира, и ранит в самое сердце, пока он строит лестницу для бегства от мира. Дуэнде несет плясунью, как ветер песок. Его магическая сила обращает девушку в сомнамбулу, красит молодым румянцем щеки дряхлого голодранца, что побирается по тавернам, в разлете волос обдает запахом морского порта и дарит рукам ту выразительность, что всегда была матерью танца» [92, с. 110-111].

Дуэнде – персонаж испанской мифологии, типологически близкий славянскому домовому, скандинавским и германским гномам и гоблинам, связанным с хтоническим миром. До Лорки понятие «дуэнде» употреблялось в фольклорном значении – «домовой», «гном», «невидимка». В своей лекции о дуэнде поэт наполнил это понятие метафорическим значением, связав его с дионисийским началом, подчеркнув демоническую, но не ангелическую суть дуэнде: «Каждый человек, каждый художник (будь то Ницше или Сезанн) одолевает новую ступеньку совершенства в единоборстве с дуэнде. Не с ангелом, как нас учили, и не с музой, а с дуэнде» [92, с. 105]. Лорка видит в *el duende* духа земли, чьи корни выросли в «топь». Для поэта дуэнде есть сублимация метафизической сущности фламенко, дуэнде – это «главное в искусстве», он заключен в «даре творчества», проявляющемся не в таланте, а в сопричастности к «изначальной культуре», что выражается в одержимости творческим актом, в экстатическом состоянии, сродни шаманизму. Дуэнде, по определению Лорки, сводит «эллинские таинства» с «дионисийским воплем», который поэт слышит и видит в песнях и танцах фламенко: «дух земли... прямо с эллинских таинств отлетел к плясуньям-гадитанкам, а после взмыл дионисийским воплем в сигирийе Сильверию». В лекции «Канте Хондо. Древнее андалузское пение» Лорка упоминает кантаора Сильверию Франконетти Агилара Великолепного, «старинного певца» фламенко, которому «не было равных, и, когда он пел

сигирийю, таяла амальгама зеркал» [92, с. 66]. Ему же Лорка посвятил стихотворение «Портрет Сильвериио Франконетти», пронизанное духом дуэнде.

О мистериальности фламенко, в котором слились древнейшие формы пения («канте хондо») с экстатическим танцем, пишет Т.С. Сергеева. Этот синтез, несущий сакральную семантику, придает фламенко черты театрального действия, в котором просвечивает некий трагический сверхсюжет, обнаруживается мировоззренческая основа. Вместе с тем, дуэнде придает фламенко черты шаманства, магического обряда, формирует 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 трансу [143, с. 17]<sup>59</sup>. 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 трех стихий: ноги – земля, корпус и руки – воздух, а душа – огонь» [цит. по: 143, с. 19] не есть метафора, а есть констатация ритуализированной пластики фламенко, изначально связанной с языческими культурами природных стихий.

Знаковым моментом архаичности природы фламенко является его импровизационность при наличии в нем строго типизированных, закреплённых традицией приемов. В музыке, танце и песне фламенко господствует стихийное начало, оно творится здесь, сейчас, в это мгновение под влиянием душевного настроения – напора дуэнде. Исполнителям фламенко известна канва, общий абрис музыкально-песенно-танцевальных жанров – гитарные аккорды, вокальные приемы, танцевальные фигуры – всего того, что определяет фламенко как метажанр, объединяющий три вида искусств. Рождение самого фламенко, его композиции и сюжета происходит на глазах слушателей/зрителей в момент

---

<sup>59</sup> Глухие и звонкие удары/звуки – щелчки, хлопки, дроби – обеспечивают *compás* – ритмический рисунок (*пало*) песни/танца фламенко, формирующий динамичную волну со свойственной ей энергией и атмосферой.

исполнения и каждый раз заново. Примечательно, что М.И. Глинка, увлекшийся музыкальным фольклором Андалусии, в одном из своих писем из Гранады к матери признается: «Прилежно занимаюсь изучением испанской музыки. Здесь долее, чем в других городах Испании, поют и пляшут. Господствующий напев и танец в Гранаде – *фанданго*. Начинают гитары, потом каждый из присутствующих поет свой куплет, и в это же время в одну или две пары пляшут с кастаньетами. Эта музыка и пляска так оригинальны, что до сих пор я не мог еще совершенно подметить напева, ибо каждый поет по-своему...» [55, с. 187]. Характерно в этом отношении ощущение фламенко А. Гадесом, воспринимавшим его «изнутри» в качестве исполнителя и организатора его как театрального «действия-радения»: «... “фламенко” – это подлинный испанский фольклор, исконно народный танец. Этот изумительно своеобразный танец исчезнет, ибо о нем нет ничего записанного, он хрупок, летуч, и нет никакой теории, которая объяснила бы его построение, законы и движения, как это происходит с классикой» [49, с.4].

Важную роль во фламенко сыграли восточные традиции. Арабский элемент, присутствующий в самом генезисе андалусийской музыки, не мог не вписаться в складывающийся культурный текст фламенко. Интересны наблюдения И.С. Колесовой, обнаружившей «соприкосновение» фламенко с философией суфизма, повлиявшей на развитие его «духовного содержания». Важную роль в этом процессе исследователь отводит андалусийскому суфию Ибн аль-Араби, которого она называет «главным идеологом фламенко». Занимаясь духовными практиками «инсан аль-камил», философ разрабатывал и описывал в своих трактатах различные методы психотехники на пути восхождения к Совершенному Человеку, символизировавшего у суфиев полную слиянность с Богом. В эти методы, наряду с созерцанием и молитвами, включены экстатические танцы и пение. Колесова пишет: «Ибн аль-Араби перенес философские идеи суфизма в плоскость культуры фламенко. Ученый рассматривал искусство фламенко как способ самосовершенствования человека во имя постижения Божественных истин, как мистический опыт проживания различных ритмов, мелодий, глубокого восприятия

разнообразных тонов и тембров голоса, звучания музыкальных инструментов» [83, с. 130]. Колесова приводит убедительные параллели между суфийскими музыкальными «радениями» и музыкальным языком фламенко, обнаруживая в них общую «драматургию», выражающуюся в схожей жестовой семантике и «ориентации на образ Совершенного Человека». В таком контексте образ фламинго, накладывающийся на пластику байлаора, находит свою аналогию в образе птицы, символизирующей в суфийских трактатах суфия, жаждущего слиянности с Богом. Не проходит исследователь и мимо цветовой символики костюма, а именно появления горошин на платьях танцовщиц фламенко, изначально воплощающих «лунные пятна» – символику Луны, образ которой в суфийских песнопениях имеет теософское наполнение – как первой ступени на пути движения души человеческой по небесной лестнице к Богу [83, с. 130].

Особенно остро восточный элемент во фламенко воспринимается «на ухо» иностранцами. Примечательны в этом плане фламенковские впечатления Карела Чапека, посетившего Андалузию в октябре 1929 года и посвятившего ей и фламенко основную часть текста своей книги «Прогулки в Испанию». Описывая *Cantos flamencos* (песни фламенко), он сравнивает их с «волнистой, длинной голосовой арабской, умирающей в треске гитар», с «блестящим, гибким клинком», выписывающем «в воздухе восьмерки и зигзаги». Он пишет, что «это похоже и на призывы муэдзина, и на захлебывающиеся переливы поющей на жердочке канарейки; дикарская монодия и при этом дьявольская профессиональная виртуозность; страшно тут много природы, цыганских заклятий, какой-то мавританской культуры и безудержной откровенности. Это вам не медовый воркующий голосок венецианских гондольеров и неаполитанских мазуриков; в Испании кричат в голос, грубо и исступленно» [164, с. 196].

Повлияла на фламенко и музыкальная традиция сефардов – субэтноса евреев, сложившегося в Иберии в рамках миграционных потоков иудеев. Это влияние определило, как считают некоторые исследователи, «склонность иберийцев к экстремальной степени выражения таких чувств, как страдание и печаль, которые иудеи испытывали на протяжении многовековых гонений.

Хроматизированные модуляции литургических и каббалистических мелодий, как и их причудливая мелизматика, оставили явные следы во многих жанрах иберийской музыки» [68,с. 94].

Еще один важнейший пласт фламенко – цыганский. Цыгане появились на Пиренейском полуострове в 1425 году, где встретили неожиданно благосклонный прием: король Арагона, Сицилии и Сардинии Альфонсо V Великодушный дал им охранную грамоту. Предполагается, что они пришли с севера, со стороны Фландрии, поэтому и обрели в Испании прозвище «фламенкос». В середине века цыгане были уже в Андалусии, где окончательно и обосновались. Здесь они быстро вросли в местный уклад, укоренились в народной культуре. И хотя спустя полвека был издан указ об изгнании цыган из Испании наряду с не пожелавшими принять крещение маврами и иудеями, они продолжали оставаться в Андалусии на правах народа-изгоя, заселив пещеры на окраинах крупных городов. Со временем цыгане приобрели черты оседлости и перебрались в специальные кварталы-гетто, расположенные на задворках Севильи (Триана), Гранады (пещеры Сакромонте), Кадиса (Санта-Мария, Пуэрта-де-Тьерре), Хереса де ла Фонтера (Сантьяго).

Важнейшей, доминантной чертой цыганской культуры является ее незакрепленность за «своей», этнической территорией, так как такой территории у цыганского народа никогда не было и нет. Культура цыганского народа, представляющего собой совокупность множества субэтнических групп, включает в себя устойчивый и жизнеспособный древний индийский субстрат – «эхо» их изначальной родины. На него накладывается воспринятый и присвоенный культурный опыт этноса или этносов, территории которых заселяет тот или иной цыганский субэтнос. Исследователи отмечают, что «феномен цыганской культуры трудно объяснить и сейчас. Достоверно можно констатировать лишь то, что на разных территориях пребывания она, с одной стороны, быстро адаптируется к культуре региона проживания, с другой, – сама оказывает сильное воздействие на музыкальные культуры разных народов, участвуя в создании

выдающихся музыкальных явлений: русского романса, фламенко в Испании...» [4, с. 275].

У цыган нет своего, «личного» в полном смысле этого слова музыкального фольклора и народной мелики. Их культура, будучи очень гибкой и «подвижной» (при неизменном наличии в ней древнего индийского субстрата), легко приспосабливается к местным культурным реалиям и в процессе освоения этих реалий преобразует их «под себя». Ассимилируя музыкальные традиции определенного этноса, цыгане их реинтерпретируют, ориентируясь на предпочтения и вкусы публики, перед которой они выступают со своими песнями и плясками. Сергеева пишет, что рождение песенного стиля (канте хондо) пиренейских цыган связано с «переинтонированием» ими традиционного андалусского песенного репертуара, который они соединили с индусской пластикой танца [143, с. 16]. По мнению А. Гелескула, цыгане, лишенные собственной земли, находясь в Испании в течение ряда веков «на грани жизни и смерти», придали андалусскому народному пению «окончательный облик – звучание на грани плача и молитвы» [93, с. 27]. Андалусиец Лорка, поэт и музыкант-гитарист, был уверен, что именно цыганам «обязана своим ритуальным строем наша музыка, душа нашей души, это они проложили те певчие русла, по которым уходит из сердца наша боль» [92, с. 55-56]. Несколько особняком располагается позиция И.С. Колесовой, позволившей предположить, что процесс культурно-музыкальной реинтерпретации цыганами фламенко в сторону исполнительской эффектности способствовал его вульгаризации – искажению его сакрального содержания, связанного с суфийской трактовкой музыки, пения и танца [83, с. 131]. Испанский фламенколог Эль Монте Анди косвенно это подтверждает, отмечая, что первые публичные исполнители фламенко (речь идет о цыганах, начинавших покидать свои гетто с конца XVIII века) пытались «угодить слушателям своими особенными способностями выражения чувств ... демонстрируя цыганские версии уже похороненных музыкальных традиций Нижней Андалусии. Традиционные темы исполнителей возрождали эти

погребенные образы арабского мира Андалусии. Они нравились из-за их загадочности и экзотичности» [3, с. 54].

Долгое время фламенко было закрытым, герметичным искусством, искусством изгоев. В.Р. Доценко, относящий фламенко к жанрам, возникшим в среде маргиналов и выражающим их состояние безысходности, неприкаянности и тоски, утверждает, что «фламенко на этапе формирования в XV в. звучало лишь в зонах цыганских поселений Трианы, Кадиса и Хереса ... и не признавалось как нечто истинно испанское. Большая часть испанского общества с презрением относилась к фламенко, считая манифестацией субкультуры цыган и в целом низших классов» [68, с. 98]. Начиная с XV века, фламенко долгое время исполнялось лишь в цыганских кварталах. Часто это происходило в кузницах, служивших у цыган, помимо своего прямого назначения, местом для общения, обязательно включающего песни и танцы, или в домашних условиях<sup>60</sup>. Площадкой для исполнения фламенко в этом случае обычно становилось патио, внутренний дворик дома, где во время праздников собирались близкие люди – члены семьи, родственники, соседи, почетные гости – и где музыка, пение и танец органично включались в диалоговые отношения, становились средством коммуникации, обуславливая импровизационный рисунок исполнителей фламенко и укрепляя в зрителях/слушателях чувство сопричастности к разворачивающемуся на их глазах танцевально-песенному сценическому действию.

В конце XVIII века цыгане получили равные права наряду с другими жителями Испании, и фламенко начало перемещаться за пределы закрытого от посторонних пространства цыганского гетто на городские улицы и площади. Цыгане, основные исполнители фламенко, вносили в него яркий артистизм, неповторимое цыганское очарование, заставляющее многих думать, что фламенко является плодом исключительно цыганского искусства. Вместе с тем, далеко не

<sup>60</sup> Известно, что среди цыган-кузнецов было много певцов фламенко. Сама же кузница, ее инструменты (наковальни, молоты и молотки), обеспечивали в исполнении фламенко *компás*. На связь фламенко с кузницей указывает названия ряда его жанров. Э.М. Анди пишет: «Есть песня, название которой происходит из кузницы, – это *мартинете*. Этим словом назывались двойные удары молотом по металлу, а также сами кузницы и молот. Стало быть, в тех самых кузницах и появились первые стихи фламенко – *тона*, *мартинете*, *дебла*, *карселера*, *сигурийя*, – песни суровые и терпкие, без сопровождения гитары» [3, с. 47].



все истинные ценители фламенко приветствовали его исполнение для широкой публики, к вкусам которой надо приспособливаться. Эль Монте Анди приводит слова старого цыгана певца фламенко: «Фламенко – это интимное наследство, которое портят и растаскивают при выходе его из своих естественных границ, будь то праздник в семье, свадьба, крестины или встреча друзей. Пение фламенко являлось первоначально секретным кодексом цыган. И вне частных и домашних собраний не было ничего доброго и хорошего в окружении фламенко» [3, с. 51].

Фламенко стало звучать в тавернах, на постоянных дворах, принимать форму фиест [Приложение 6.1.]. Одно из подобных исполнений описал Вашингтон Ирвинг в своей книге «Альгамбра», посвященной испанским впечатлениям. Весной 1829 года, путешествуя по Андалусии, он со своими спутниками остановился на постоялом дворе в маленьком горном городке Архале. Хозяин трактира устроил «испанский праздник» в честь дорогих гостей: «Так, ужиная с нашим воинственным другом, мы слышали звон гитары и шелканье кастаньет, а потом хор завел народную песню. Оказалось, что наш хозяин созвал певцов и музыкантов, собрал окрестных красоток, и теперь трактирный дворик-патио стал сценой подлинно испанского праздника. Мы уселись рядом с хозяином, хозяйкой и командиром отряда под дворовую аркой; гитара гуляла по рукам, и подлинным Орфеем здешних мест был шутник-сапожник. Он был недурен собой, с длиннейшими черными бакенбардами, рукава закатаны до локтя. Он перебирал струны, как истинный мастер, и спел любовную песенку, ослабившись на женщин, которые его явно жаловали. Потом станцевал фанданго с пышногрудой андалузянкой, к общему восторгу зрителей. И никто из девиц не мог сравниться с прелестной дочкой хозяина Пепитой, которая где-то пропадала, прихорашивалась и явилась в венке из роз: она отличилась в болеро с молодым красавцем драгуном» [76, с. 21-22].

На авансцену испанской жизни, а затем и европейской, фламенко выходит лишь к середине XIX века, в эпоху появления «поющих кафе» (*cafés Cantantes*), куда хозяева заведений привлекали посетителей не только спиртным, но и пением фламенко, танцем и гитарной игрой [Приложение 6.2., 6.3.]. Александр Дюма-

отец в XXXVIII главе путевых записок «Из Парижа в Кадис» подробно поведал о своем посещении подобного кафе в Севилье в сентябре 1846 года, где в течение пяти часов тремя танцовщицами исполнялось фламенко: «Сбор был назначен на девять часов вечера в кафе, где в наше пользование был отдан второй этаж. Этот второй этаж представлял собой большую комнату, по потолку разделенную надвое толстой балкой; комната была вымощена красной плиткой, а единственным украшением ее стен служила известковая побелка. Помещение освещали четыре чадящих кенкета, а весь оркестр состоял из цыгана с гитарой на коленях и огрызком сигары во рту. ...словно три светящиеся точки, словно три сверкающие звезды на темном небе, выделялись три королевы вечера – Анита, Пьетра и Кармен ... Первый ряд зрителей сидел, остальные стояли, расположившись ярусами по росту; зал более всего напоминал огромную воронку, состоящую из голов, которые в последнем ряду почти касались потолка, а в первом были на уровне пояса танцовщиц». Дюма подробно описывает все четыре исполненных танца и называет три из них – *оле*, *вито* и *фанданго*. Его взгляд на фламенко – взгляд «со стороны», взгляд иностранца-дилетанта. И все же Дюма-художник сумел уловить его суть, «зерно»: «Танец этот неопишуем; ничто не может дать о нем представления, ни перо, ни кисть: перу не хватает красок, кисти – движений. Ни рассказать об этих изгибах спины, поворотах головы, пылающих взглядах, которые могут принадлежать только дочерям солнца, именуемым андалусками, ни изобразить их нельзя. Но примечательно – и в наших северных и западных краях в такое трудно поверить, – что все эти странные, незнакомые, небывалые для нас движения сладострастны, но в них не чувствуется ни малейшей разнузданности, подобно тому как в греческих обнаженных статуях нет никакой непристойности» [69].

В 1881 году Сильвериио Франконетти, «король всех певцов фламенко», открыл первое «кафе-фламенко» (*cafés Cantantes flamenco*), где царила атмосфера соперничества-«дуэли» между исполнителями фламенко, что существенно поспособствовало приданию фламенко черт профессионального искусства. Эпоху *cafés Cantantes flamenco* (середина XIX – 20-е годы XX вв.) многие называют

«золотым веком фламенко», полагая, что «поющие кафе» предоставили фламенко «подходящую сцену, благодаря которой цыганские песни и танцы стали пользоваться всеобщим уважением» [3, с. 59]. Вокруг «кафе-фламенко» сосредоточились выдающиеся певцы, танцоры и гитаристы фламенко, определившие развитие различных исполнительских стилей и жанров.

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. Конструкция гитары фламенко приспособлена «для исполнения народных тем фламенко» – так в своих каталогах знаменитые мадридские гитарные мастера Хосе и Мануэль Рамиресы сообщали о своих гитарах. У гитары фламенко более узкий корпус по сравнению с классической гитарой, кроме того, в ней используются не современные металлические, а деревянные колки, характерные для древних струнных щипковых инструментов. Все это придает ее звучанию определенный «восточный» колорит, вносит особый «восточный акцент». Корпус гитары фламенко традиционно изготавливают из кипариса, за которым закреплены широкие символические толкования, уходящие в глубокую древность.

Приверженность к именно кипарису в изготовлении гитары фламенко заставляет предположить, что мастера и исполнители-гитаристы учитывают символическую нагрузку образа кипариса, сохранившуюся до нашего времени. Г. Бидерманн пишет, что «кипарис уже с догреческих времен был культово-символическим деревом, позднее его ставили в связь с куклами подземного мира, и на этом основании он часто высаживался на могилах» (в странах Средиземноморья эта традиция дошла до наших времен) [27, с. 115]. Особым уважением кипарис пользовался в Древнем Египте, здесь из него делались

саркофаги, по одной из версий выполнявшие функцию ладьи, на которой душа умершего плывет в мир мертвых. Важное место кипарис занимал в античной мифологии. А.Ф. Лосев указывает на связь кипарисового дерева с погребальным культом у древних греков. «С другой стороны, – пишет ученый, – как это весьма характерно для последующего хтонизма, то же дерево имело ближайшее отношение к производительным силам природы и любви и было связано с культом таких богинь, как Кибела, Артемида Эфесская, Афродита и Артемида (последние две – особенно в их хтонических корнях)» [96, с. 50]. Лосев обращает внимание на ряд античных сюжетов, связывающих Аполлона с кипарисовым деревом [96, с. 310], он также отмечает, что Кипарис, сын Телефа, которого боги превратили в дерево печали, является одной из испостасей Аполлона [104, I, с. 651; 96, с. 462]. Любопытно, что кипарис является также атрибутом имеющей восточные (фригийские) корни богини Кибелы <sup>61</sup>, подруги Марсия (он же Пан, Силен), вписанной в сюжет его состязания с Аполлоном <sup>62</sup>.

А. Шевченко пишет, что «гитаре фламенко присуща большая устойчивость традиций, своего рода консерватизм, характерный для всех культур восточной традиции. Это выражается и в конструкции инструмента, и в способах звукоизвлечения, и даже в посадке исполнителя» [168, с. 53]. Карел Чапек, подчеркивая своеобразный национальный колорит гитары фламенко, называет ее на испанский манер – *guitarra*. Он отмечает ее совершенно иное звучание в сравнении со звучанием обычной гитары. *Guitarra* «звенит металлом, как оружие, бряцает воинственно и сурово; не лепечет, не воркует, не сюсюкает медоточиво, не тренькает – гудит, как тетива, рокошет, как бубен, гремит, как лист жести». Чешский писатель определяет гитару фламенко как «мужественный, бурный инструмент, и играют на нем молодцы, похожие на разбойников с гор, рвущие струны порывистым резким щипком» [164, с. 198].

<sup>61</sup> «Во Фригии она почиталась в окружении оргиастического юного бога Аттиса и называлась Кибелой. В Сирии и других местах ее называли Афродитой и давали ей в спутники Адониса. Она была матерью гор и зверей и высшей богиней, в то время как классическая Греция знала Рею как мать только олимпийских богов» [96, с. 78].

<sup>62</sup> Лосев подробно останавливается на мифологических сюжетах, связанных с Кибелой, Марсием и Аполлоном. У Овидия Кибела является одной из судей на состязании Аполлона и Марсия, у Диодора Лосев находит мотив влюбленности в Кибелу Марсия и Аполлона [96, с. 455].

Можно предположить, что неистовая гитара фламенко, вводящая исполнителя и слушателей в состояние исступления-экстаза, восходит своими корнями к инструментальному коду флейты Диониса – Пана – Марсия, которую, как отмечает А.Ф. Лосев, «вся античность воспринимала как нечто чрезвычайно возбужденное, порывистое, восторженное и даже исступленное». Об этом свидетельствует целый ряд схожих параметров и референций. Лосев подчеркивает, что авлосу совершенно не свойственны музыкальные характеристики, традиционно закрепленные в нашем сознании за флейтой. В звучании авлоса не было ничего нежного, услаждающего слух, он издавал звуки «резкие, металлические, наподобие наших медных инструментов». Сближает гитару фламенко с авлосом также их общие восточные корни, функциональная «назначенность», общая «оркестровая оформленность» шумовыми и ударными инструментами и даже общие социальные смыслы (борьба «низов» с аристократией): «Флейта вместе с бубнами, трещотками и прочей оглушительной музыкой составляла постоянную принадлежность экстатических празднеств как малоазиатской горной Матери, так и самого Диониса. Шедшая с низов и даже из варварских стран, религия Диониса имела тот огромный социальный смысл, что она завершала развал старого аристократического Олимпа и взывала к природным и материальным стихиям, которые раньше были придавлены этим Олимпом» [96, с. 455]<sup>63</sup>.

Гитара фламенко, как и само фламенко, – культурное явление, изначально пограничное не только в отношении Запада и Востока, но и самой Испании. Ю.С. Мельчакова пишет, что «века реконкисты предотвратили всякую возможность ощущать родство с мусульманской культурой, она всегда воспринималась как враждебная» [102, с. 11]. Данное утверждение требует существенного уточнения с учетом региональных особенностей разных областей Испании. Любопытен в этом плане наблюдения Чапека по поводу нелюбви к фламенко испанцев, проживающих в северных провинциях, «как раз потому, что в нем столько восточного» [164, с. 193]. Здесь, на севере Испании, явно ощущается отторжение

---

<sup>63</sup> Лосев также уточняет, что действие мифа о состязании Аполлона и Марсия разворачивается не в Греции, а во Фригии, Малой Азии [96, с.456].

восточного элемента как «враждебного мусульманского», чего нет на испанском юге, где фламенко с его восточным колоритом и восточным акцентом воспринимается своим, «родным» культурным текстом. Это объясняется различными историческими судьбами субэтнотосов, 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 испытывавшего восьмивековое влияние арабской культуры испанского юга. Чапек пишет о значимости для испанцев исторической памяти, которая у каждой испанской провинции своя, что, вкупе с «природностью» (особой географической средой каждого испанского региона), определяет специфический испанский провинциализм, «особую добродетель» Испании, отличающую ее от остальных стран Европы: «Здесь каждый кабальеро задирает нос от областной спеси; Gaditano кичится тем, что он из Кадиса, Madrilenio – тем, что из Мадрида, астуриец горд, что из Астурии, а кастилец горд вообще, ибо каждое это имя овеяно славой, как герб. Потому-то, надеюсь, севилец никогда не унижится до того, чтобы стать добрым международным европейцем; ведь он не смог бы стать даже мадридцем» [164, с. 202]. Рассказывая, например, о Барселоне, столице Каталонии, Чапек делает акцент на том, что «и здесь, внутри города, – люди, которые не хотят быть испанцами; и кругом, в тех вон горах, крестьяне, которые не испанцы», и музыка у них «не тягучий вопль мавров, не темная страсть гитар, а что-то сельское, грубое и веселое, как весь каталонский край», деревенский и купеческий [164, с. 207, 208]. 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» [Приложение 6.4]. И вот уже современный российский журналист с испанскими корнями Борис Симорра пишет о том, как он попал в городок Андай, находящийся на границе французской и испанской Басконии, где проводился традиционный праздник басков, куда «по давней традиции» был включен «фестиваль фламенко»: «...хотя

фламенко – это искусство андалузцев и к баскам прямого отношения не имеет, праздник, на котором я присутствовал ..., был исконно испанским праздником. А какой же испанский праздник без фламенко?» [144, с. 2].

### ***2.3. Гитарный код в испанской картине мира: Франсиско Гойя и Федерико Гарсиа Лорка***

Целостный глобальный мирообраз принято называть картиной мира. Эта целокупная картина мира отражается в мировоззрении – концептуальных актах мироощущения, мирозерцания, мировосприятия и миропонимания, всего того, что определяет духовное бытие человека, аккумулированное в культуре. Г.Д. Гачев в свое время отметил, что «каждый народ видит Единое устройство Бытия (интернациональное) в особой проекции», из которой и складываются «национальные образы мира» [51, с. 157]. По мнению исследователя, концептуализация глобального мирообраза в мышлении каждого народа уточняется и перекодируется в соответствии с психологией этого народа, его природными условиями проживания, историческим опытом, многовековыми обычаями и традициями и т.п. Эти параметры Гачев укладывает в понятие «национальный Космос», исходя из которого он формулирует мифологему «Космо-Психо-Логос», выражающую национальную целостность в «троичном единстве». Исследователь разворачивает ее следующим образом: «... всякая национальная целостность есть единство местной природы (Космос), характера народа (Психея), склада мышления (Логос). В Космо-Психо-Логосе три элемента (уровня) национальной целостности находятся в отношении и соответствия (тождества друг другу), и взаимной дополнительности (противоположности и уравнивания)». Историю Гачев метафорически определяет как «супружескую жизнь Народа и Природы (Природа + Родина в одном слове) за смертный срок данного национально-исторического организма. Культура же – чадородие их брака» [51, с. 34].

Ю.С. Мельчакова, характеризуя константы испанской картины мира, обусловленные длительным периодом реконквисты, определяет их в контексте

«неравновесных, негармонических, динамичных отношений, структур и состояний», что привнесло в испанскую культуру признаки «зыбкости, призрачности, химеричности», а в национальной испанской картине мира закрепило по преимуществу антиномический тип противоречий. Исследователь отмечает, что «давление», которое испытывали испанцы в течение восьми веков со стороны завоевателей, «становится источником колоссальной энергии, и эта энергия затем по принципу пружины вырывается наружу. В результате испанцы после освобождения от арабов начинают нести в себе этот код “генетически”, то есть сами оказывают давление (испанская инквизиция), завоевывают (колонизация). Эти же мотивы переходят в сферу экзистенциальных категорий: их аналогом на этом уровне становятся такие состояния как *отчаяние, отсутствия страха перед смертью*. <...> Диспозиция давления/сжатия выражается в специфических культурных образах-метафорах, устойчивых концептах: *изнанка, сокрытие мрак, ночь, загадка, сон* и т.п.» [102, с. 11, 12-13].

Центральной константой испанской картины мира является смерть, оказываясь ее краеугольным основанием. Смерть обуславливает «трагическое чувство жизни» (М. де Унамуно), характерное для испанцев, что отчетливо явлено в корриде, в искусстве, в «вечных образах» Дон-Жуана и Кармен. «То, что я называю трагическим чувством жизни у людей и народов, – пишет испанский философ, – есть, по крайней мере, наше, испанское, трагическое чувство жизни, чувство испанцев и испанского народа, как оно отражается в моем сознании, которое является сознанием испанским, в Испании рожденным» [157, с. 272]. Для другого испанского философа, Ортеги-и-Гассета, растворение в смерти есть возможность «стать вровень с собою, остаться верным себе. ... Воля к смерти – всегда залог воскресения. Отказ от жизни становится высшим утверждением личности – возвращением с периферии существования к его духовному центру» [118, с. 152]. Стоит добавить, что смерть определяет экзистенциальный пафос барокко и сюрреализма – художественной рефлексии национального самосознания испанцев.



Национальное миропонимание и мировидение находит свое непосредственное выражение в языковой картине мира, заключающей в себе потенциально вербализированную структурированную систему знаний этноса об объективной реальности. Как выразился В. Гумбольдт, впервые сформулировавший понятие «языковая картина мира», «различные языки являются для нации органами их оригинального мышления и восприятия» [61, с. 324]. В языковом плане национальное миропонимание способно «упаковываться» в виде универсальных нерасчленимых словесных формул во фразеологизмы, в наиболее яркой образной форме выражающие «дух народа», его менталитет, и закрепляющие культурно-исторический опыт познания мира этим народом. Присутствие «предмета-вещи» в национальных идиомах с их ярко выраженной образностью и четкой модальностью свидетельствует о национальной «присвоенности» данного «предмета-вещи» тем или иным народом, его укорененности в национальную традицию и уклад. К таковым «предметам-вещам» у испанцев относится гитара, закрепленная в виде лексем в их многочисленных фразеологизмах. Например, «*estar bien (mal) templada la guitarra*», что в дословном переводе означает «быть хорошо (плохо) настроенной гитарой», для испанца имеет идиоматическое смысловое наполнение «быть в хорошем (плохом) настроении»; выражение «*ser buena guitarra*» (быть хорошей гитарой, то есть хорошо настроенной гитарой) в семантике фразеологизма реализуется как «быть шельмой, прохвостом»; «*a pegar (venir) como guitarra en un entierro*» (принести гитару на похороны) выступает как устойчивое словосочетание, выражающее оценку поступка, слова, действия, сделанного, сказанного, произведенного не к месту, не попад (русский фразеологический аналог – «ни к селу ни к городу»). Переносные, метафорические значения закреплены и за самой лексемой «гитара» (*guitarra*), а также производными от нее (*guitarron, giterrear, guitarrazo*), что не просто «отражает темперамент и мироощущение испанского народа», но и демонстрирует «вплавленность» образа

гитары в его мировосприятие<sup>64</sup>, репрезентирует гитару как часть культурно-национального субстрата испанцев, как явление, имеющее древние корни.

Идиоэтнические ракурсы мировосприятия, связанные с национальной психологией, выражаются в соответствующих образах-символах, которые выполняют функции культурных кодов, являющихся своеобразными «визитными карточками» разных народов. Подобные образы-символы могут выступать в виде конкретных объектов культуры, семиотическая наполненность которых предполагает кодировку реальности, несущую в себе несозерцаемые, но вполне осознаваемые этноментальные смыслы, обусловленные всем культурно-историческим опытом того или иного народа. Для испанцев к таким образам-символам относится гитара, знаковые этноментальные характеристики которой закрепились в определении «испанская». Инструментальный код испанской гитары органично вписался в испанскую национальную картину мира. Его экзистенциальное содержание и «функциональная» наполненность отчетливо проявились в творчестве Франсиско Гойи и Федерико Гарсии Лорки, знаковых личностей испанской культуры Нового и Новейшего времени [18, с. 58].

Карел Чапек, обладавший способностью схватывать самую суть явления и емко, лапидарно ее формулировать, назвал Франсиско Гойю уникальным художником, который «широко, с таким стремительным и дерзким размахом схватил все существо своей эпохи и написал ее лицо и изнанку» [164, с. 155]. Лорка из всех испанских художников Нового времени выделил только Гойю, связав его образы с «национальным апофеозом испанской смерти», а творческие порывы – с иссушающим, сжигающим кровь, ломающим стиль дуэнде [92, с. 105-106]. Обращаясь к трагическим гротескам «Капричос», М.В. Алпатов пишет о «страшном мире» Гойи, под которым «неизменно шевелится древний хаос». Этот мир, наполненный «махами, кавалерами, разбойниками, своднями-старухами, знатью, попами, монахами, монстрами, дьяволами, дьяволицами, ведьмами, ослами, обезьянами», пронизан звуками, в которых слышатся «то отчаянный

---

<sup>64</sup> Примеры испанских идиоматических выражений взяты из статьи А. Бурханова «Эмилио Пухоль: психология гитариста».

крик, то еле слышный шепот, стук каблучков по камням, переборы гитары, бессмысленный смех, детский хохот» [1, с. 134]. Наделение «Капричос» звуковыми характеристиками вовсе не случайно: сам Гойя назвал свою графическую серию «Сюитой офортов на причудливые сюжеты» – по аналогии с музыкальной формой<sup>65</sup>.

Возможно, что именно «сюитность» «Капричос» подтолкнула испанского композитора и пианиста Энрике Гранадоса (1867-1816) написать сюиту «Гойески» (1911), положив в ее основу, по его признанию, музыкальные впечатления, возникающие при взгляде на картины Гойи. Сам Гранадос так разъяснял свой замысел: ««Я хотел бы дать в “Гойесках” индивидуальную ноту, смесь горечи и грации, хотел бы, чтобы ни одна из этих двух фаз не преобладала бы над другою в атмосфере утонченной поэзии. Велико значение мелодии и ритма, которые погружают часто полностью в музыку. Ритм, краски и жизнь чисто испанские, оттенки чувства сколь внезапно влюбленного и страстного, столь драматического и трагического, как они появляются во всех творениях Гойи» [цит. по: 101, с. 185]. Используя и стилизуя народную испанскую мелику, Гранадос в «Гойесках», написанных для фортепиано, широко использовал приемы, имитирующие звучание гитары, что впоследствии послужило переложению ряда пьес сюиты на этот музыкальный инструмент, сделав их любимыми текстами гитаристов-исполнителей.

Гитара была явно не чужда Гойи. Возможно, играя на ней, он вводил себя в нужное творческое состояние. Лион Фейхтвангер в своем романе «Гойя, или Тяжкий путь познания» сделал гитару неизменным спутником Гойи, а самому художнику периода его пребывания в Мадриде придал черты махо. В эпизоде, где Гойя вместе с герцогиней Альбой посещает винный погребок в Манолерии, квартале махос, Фейхвангер пишет: «Он переделся в свой старый костюм и сразу превратился в махо. Дурное настроение как рукой сняло, Франсиско был в состоянии блаженного ожидания. Правда, костюм уже истрепался, штаны, ярко-

---

<sup>65</sup> «Сюитность» «Капричос» подтолкнула испанского композитора и пианиста Энрике Гранадоса (1867-1816) написать две сюиты «Гойески», своего рода музыкальные впечатления, возникающие при взгляде на картины Гойи и создающие обобщенный образ Андалусии.

зеленый жилет, короткая красная куртка сидели на нем в обтяжку. Но в этом наряде он пережил очень много, и переживания были все приятные. А когда он опоясался широким шарфом и засунул за него нож — *наваху*, он почувствовал себя другим человеком – молодым, жаждущим приключений. <...> Затем накинул длинный плащ – *кана*, который, собственно, был уже запрещен, и надел широкополую, закрывающую лицо шляпу – *чамберго*» [160, с. 149]. В маху переодевается и герцогиня, причем Гойя, прекрасно знающий язык и нравы махо («он сам был такой же»), предупреждает Каэтану о неправильных акцентах в ее одежде, что может спровоцировать скандал, «вызвать неприятности» (герцогиня накинула мантилью, вызвавшую впоследствии предсказуемую реакцию со стороны махос).

Исследователи отмечают, что сведения о жизни и творчестве Гойи достаточно скудны. Фейхтвангер писал свой исторический роман о художнике в течение семи лет, тщательно изучая немногочисленные документы, касающиеся Гойи, домысливая их, опираясь на мифы и догадки, которые еще при жизни плотно окружали великого художника. Фейхтвангер творил «своего Гойю», одновременно включая его в широчайший социокультурный контекст. Достоверно известно, что когда Гойя был еще совсем молодым и искал верного заработка в Мадриде, он вел жизнь, близкую махос. В одном из своих дружеских писем этого периода он перечисляет неперемные атрибуты счастливой жизни свободного художника, среди которых упоминает гитару: «Зачем мне лишняя мебель в доме. Стол, пять стульев, сковорода, гитара, масляная лампа – вот и все, что в чем я нуждаюсь» [180, р. 193]. Позже гитара вместе с ее 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, они же «черные картины» («Паломничество к источнику Сан-Исидора», 1819-1923).

С 1775 года Гойя начинает получать заказы от высокопоставленных особ на картоны для гобеленов. Их сюжеты составляют сцены из народной жизни – наступает время, когда национальная тематика в искусстве становится модной, а потому востребованной светской публикой. Тогда в его картинах-картонах появляются колоритные фигуры махос – женщин и мужчин. Сюжеты картин – народные городские гуляния, праздники, игры, пляски, уличные сценки. Среди персонажей трех картин этого периода выделяется образ гитариста, несущий в рамках сюжета разную нагрузку.

В «Танце на берегу Мансанареса» (1776) [Приложение 7.2.], гитарист, помещенный художником на периферию композиции, аккомпанирует танцорам фанданго, в которых явно просматриваются переодетые в махо и мах придворные кавалеры и их дамы. Функции образа гитариста – поддержать необходимый «испанский колорит», ведь свои танцы махос, «самые испанцы из всех испанцев», исполняли под гитарное сопровождение. Радостное настроение и светлый колорит «Танца на берегу Мансанареса» вполне органичны приятным и игривым картонам Гойи первого «гобеленового периода» (1775-1780), написанным яркими и чистыми красками и в целом ориентированным на придворные вкусы. А потому на их фоне отчетливо выделяется картина «Слепой гитарист» (1778), в цветовой гамме которой чуть ли не впервые присутствует острое столкновение светлых тонов с черными и густо-коричневыми: на голубое безмятежное небо справа наползает темная грозовая туча, а залитым ярким светом и празднично одетым кавалеру и двум девушкам-махам (центральная композиционная вертикаль картины) резко контрастирует темная фигура слепого гитариста, лицо которого почти гротескно в своем трагичном песенном надрыве и какой-то смазанности. Полный контраст также являют собой бездонное небо с уходящим в небесную высь деревом и расплзающиеся по земле, словно залитые дегтем черные тени.

Архитектоника картины подчинена треугольнику, в углах которого располагаются три фигуры, обрамляющие группу слушателей: поющий слепой гитарист, пронизанный светом всадник на белом коне, возвышающийся над головами слушателей, и в правом углу, под сгущающейся тучей – черный человек

в черной одежде и ярко-красных кюлотах. Слепой гитарист, светлый всадник и черный человек повторяют друг друга в островерхих головных уборах-треуголках, пересекаются в цветовых акцентах, позах и жестах, имеющих явную семиотическую насыщенность, формирующую символический подтекст. Всадник, чья лошадь почти закрыта плотной толпой слушателей, кажется, парит над этой толпой. Его голова, увенчанная треуголкой, немного наклонена в сторону далекого, еле заметного, пронзающего небо шпиля собора, а наклон корпуса полностью повторяет наклон дерева, уходящего ввысь за пределы верхней части картины. Лицо всадника, данное в светло-коричневом и палевом колорите, странным образом совпадает с лицом слепого гитариста, только в смазанном лице всадника просматривается умиротворенная отрешенность и взгляд сверху вниз – на толпу и на поющего гитариста. Голова гитариста запрокинута, пустые глазницы обращены к небу, а гриф гитары точно направлен на всадника. Черный человек изображен в полупоклоне, его поблескивающий взгляд обращен одновременно и на гитариста и на всадника (которого больше никто не замечает). Его островерхая черная треуголка создает основной вектор композиционной горизонтали картины, черный силуэт и лицо по цвету соответствуют расплывающимся по земле черным теням, а красные кюлоты и сапоги черного человека полностью совпадают с аналогичными деталями фигуры слепого гитариста. Создается иллюзия, что эти два персонажа по колено погружены в черную топь [Приложение 7.3.].

На картине «Слепой гитарист» представлен еще реальный мир, но в нем у Гойи уже просвечивает его «изнанка». И эти две взаимосвязанные испостаси мира – реальность и ирреальность – скрепляет между собой «дионисийский вопль» слепого гитариста, которому зримо то, что не дано видеть зрячим: прибегая к поэтическим формулам Лорки, небесную высь «эллинских таинств» светлого всадника и черную топь «дуэде» черного человека.

В написанном спустя год «Махо с гитарой» Гойя наделил поющего махо экспрессией слепого гитариста. Кроме того, художник повторил в своем герое абрис головы слепого гитариста и взгляд, устремленный в небесную высь,

несущую всю ту же напряженную антитетичность: слева наступает почти черная грозовая туча, справа ей резко контрастируют клубящиеся белые облака. Второе название картины – «Серенада под гитару». Серенада исполняется для возлюбленной и, чаще всего, под ее окном. Но поющий махо-гитарист у Гойи сидит на «диком» камне, и взгляд его обращен отнюдь не на балкон возлюбленной. Кому он поет свою серенаду? Выглядывающему из-за тучи солнцу, судя по яркой освещенности фигуры гитариста, как бы выхваченной из тени? Цветовая гамма костюма махо Гойи несет на себе явную печать небесно-солярной символики: сияющие кюлоты жаркого золотого цвета, небесно-голубые камзол и плащ, перекликающиеся с клочком голубого неба, обрамляющего голову махо, белоснежные чулки и темно-коричневая треуголка, в цветовой гамме совпадающие с облаком и тучей [Приложение 7.4.]. Символическая насыщенность образа поющего махо Гойи особенно очевидна в сравнении с образом махо-гитариста, созданного шурином Гойи, художником Романом Байеу (1786). Его картина «Махо с гитарой» сугубо декоративна, ее функции сводятся исключительно к оформлению дамского будуара или светской гостиной, не более того [Приложение 5.2.].

На последнем этапе своей жизни и творчества Гойя вновь возвращается к образу слепого гитариста. Фреска с этим персонажем под названием «Паломничество к источнику Сан-Исидора» входит в ансамбль росписей Дома Глухого, где в 1819 году на несколько лет «затворился» удалившийся из Мадрида Гойя. Среди работ Гойи эти росписи (у исследователей они носят название «черные картины») – одни из самых трагических и сложных для понимания<sup>66</sup>. В.Н. Прокофьев, проанализировавший ансамбль росписей Дома Глухого в контексте романтической эпохи, определил его как «произведение единственное в своем роде и одновременно этапное, генерализовавшее с невероятной силой трагическую действительность периода реставрации, который, придя на смену

<sup>66</sup> Известно, что «черные картины» Гойя писал своим «телом» – пальцами, кулаками и даже коленями. Лорка, судя по всему, имел в виду именно «черные картины», когда писал: «...это он (дуэде – Е. Б.) заставил Гойю, мастера серебрястых, серых и розовых переливов английской школы, коленями и кулаками втирать в холсты черный вар...» [92, с. 106].

“революциям и битвам народов”, все равно нес на себе их грозные отблески, взрывающие наступивший было мертвый покой» [125]. Уровень и масштаб символизации действительности в этих росписях столь высок, что их сюжеты не поддаются одноплановым трактовкам.

«Паломничество к источнику Сан-Исидора» отсылает зрителя к «первому гобеленовому периоду», заставляя вспомнить картоны «Слепой гитарист» и «Празднество в день Сан-Исидора» [Приложение 7.5.], пронизанное светлыми и радостными токами сельской идиллии и любимого народного праздника – «ромерии» (1788). Фейхтвангер в своем романе отмечает, что художнику «Празднество» никто не заказывал, он написал картину, как это с ним бывало, для «собственного удовольствия», перенеся в нее «всю шальную радость сердца» [160, с. 176-177]. «Паломничество...», написанное тридцать лет спустя, является трагической «репликой», объединившей два гобеленовых жанровых сюжета в единый экзистенциальный сюжет. Лишь глубочайший кризис в жизни великого художника и в жизни Испании мог породить подобное произведение.

«Паломничество» являет мир неумолимо разверзающегося мрака. На смену Космосу зеленого луга Сан-Исидора гобеленового картона, облитого солнцем и наполненного яркой праздничной толпой, пришел Хаос первобытно мертвого каменистого пейзажа, придавленного черным грозным закатным небом. В «черном» «Паломничестве» по вздыбленной земле извивающейся змеей ползет из-за горизонта навстречу зрителю бесконечный человеческий поток, который возглавляет слепой гитарист, исполняющий под гитару песню-воплъ. Группа людей за его плечами, напоминающая нависшую глыбу, готовую вот-вот вывалиться за пределы росписи в мир зрителя, то ли вторит его пению-воплю, то ли кричит от ужаса [Приложение 7.6.].

В «Паломничестве к источнику Сан-Исидора» реальность химерична. Толпа, в которой нет ни праздничного веселья, ни благочестия, движется не к источнику, дарующему живительные силы, а в никуда. Это мир, которым управляют неведомые, враждебные человеку силы, выводящие его существование за грань жизни. Исследователи проводили параллели между слепыми Брейгеля и



слепым вожаком в картине Гойи [125]. Но почему в качестве судьбы-поводыря Гойя выбрал не просто слепого, но поющего и играющего гитариста?

В контексте мифа гитару здесь можно трактовать как медиатора между «этим» и «тем» миром, а ее обладателя – как проводника в «другой» мир<sup>67</sup>. То, что подобная символическая метафора у Гойи не носит сугубо индивидуального характера, свидетельствует конкретный факт, в котором просвечивает сложившаяся мифологема, уже впаянная к началу XIX века в национальную картину мира испанцев. Ф.Г. Лорка в своей лекции «Дуэнте. Тема с вариациями», рассуждая об Испании как о стране, «распахнутой для смерти» и замороженной смертью<sup>68</sup>, перечисляет произведения и явления испанской культуры, в совокупности складывающиеся в «национальный апофеоз испанской смерти». Среди них – «образы Гойи» и «смерть с гитарой из часовни Бенаvente в Медина-де-Риосеко» (это фамильная усыпальница семьи Бенаvente, выстроенная в 1554 году, тогда же создавались и ее скульптуры) [92, с. 109, 464].

Скульптурный образ смерти с гитарой имеет явный отсыл к Пляске смерти (исп. *Danza de la muerte*), являющий собой иконографический сюжет, широко представленный в европейской культуре XVI-XIX вв. Считается, что Пляска смерти с ее апокалипсической философией и соответствующей эмблематикой возникла под впечатлением от чумы 1348 года в германском Вюрцбурге. Здесь она оформилась в виде «народной книги», содержащей поэтический текст-«диалог» между смертью-скелетом и новопреставленным, поддержанный соответствующими клеймами-иллюстрациями. Во Франции в 1375 году на основе немецкого сюжета появилась новая версия «Пляски», созданная Жаном Ле Февром, дополнившим ее развернутыми городскими сюжетами, после чего макабрическая тематика (от франц. *Dance macabre*) быстро распространилась в

<sup>67</sup> Существует целый пласт мифов разных народов о певцах, музыкантах и музыкальных инструментах, увлекающих за собой людей, в том числе и в объятия смерти. Большой корпус таких мифов приводит английский писатель и собиратель фольклора Сабин Баринг-Гоулд в своей книге «Мифы и легенды Средневековья» в главе «Гамельнский крысолов».

<sup>68</sup> «В других странах смерть — это конец. Она приходит, и занавес падает. В Испании иначе. В Испании он поднимается. Многие здесь замурованы в четырех стенах до самой смерти, и лишь тогда их выносят на солнце. В Испании, как нигде, до конца жив только мертвый — и вид его ранит, как лезвие бритвы. Шутить со смертью и молча вглядываться в нее для испанца обыденно» [92, с. 108].

Англии и Италии. В Испании общеевропейская иконографическая калька макабра легла на уже существующую здесь Пляску смерти, представленную не в виде текста и сопутствующих ему иллюстраций, а в непосредственном музыкально-песенно-танцевальном действе. Как пишет М.Ю. Реутин в «Словаре средневековой культуры», «...в сопровождении латинской песни “Мы умрем” “Пляски смерти” танцуют в Каталонии сер. XIV в. на кладбище возле церкви. Во второй половине XV в. уже под влиянием текста Жана Ле Февра в Испании появляется собственно Пляска смерти. Складывается обычная для средневековой культуры оппозиция фольклорного квази-жанра и его рафинированного канона, выработанного в кругах бюргерской культурной элиты. Канон ориентирован на иностранный образец и одновременно укоренен в местной традиции» [130, с. 362].

Образ гитары в руках Смерти связан с феноменом «прирученной смерти» (Ф. Арьес), уходящем в глубокую древность и характерном для традиционно-архаического уклада и сознания, проявлявшихся в Испании, особенно сельской, вплоть до начала XX века. И. Изотова, анализируя испанский погребальный ритуал, включающий в некоторых испанских областях языческие иберийские черты, пишет о манифестации и гиперболизации смерти в повседневности, а также ее будничном и даже бытовом восприятии, за которым стоит отсутствие резкой границы между «земным» и «инаковым» мирами. В связи с этим исследователь приводит любопытный пример о проведении в Испании детских похорон, которым могли придаваться черты праздничного события: «...к дому в ближайшую же ночь приходили молодые люди с гитарами и кастаньетами, родители освещали дом, выносили им стулья и угощения. Вся ночь проходила в песнях и танцах» [74, с. 370]. В таком этнокультурном контексте слепой гитарист с гитарой у Гойи обнаруживает явные переклички с макабрическим образом смерти, играющей на музыкальном инструменте.

Образы и мотивы смерти, пронизанные музыкой, широко представлены у Ф.Г. Лорки, чье творчество и своеобразие поэтического мышления обнаруживают близкую связь с мифологической архаикой. Исследователи неоднократно отмечали слияние в его произведениях поэтики сюрреализма с

неотрадиционалистским дискурсом в его индивидуальной лорковской модификации [29, 152, 156; 177 и др.]. 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» [92, с. 304]. 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» [92, с. 56]. Само же фламенко он определил как «одно из величайших творений испанского народа». В своем письме от 2 августа 1921 года к испанскому композитору и музыкальному критику Адольфо Саласару он сообщает, что «уже освоил аккомпанемент фанданго, петенеры и цыганских песен» [92, с. 293].

В том же 1921 году Лорка пишет «Поэму о канте хондо»<sup>69</sup>. Поэма создавалась в преддверии фестиваля «Канте хондо», который поэт инициировал совместно со своим другом, композитором Мануэлем де Фалья (фестиваль, включавший конкурс «канте хондо», состоялся в Гранаде в июне 1922 года). В очередном письме к Адольфо Саласару (1 января 1922 г.) Лорка сообщает: «Кончил и отшлифовал сюиты, а сейчас подвожу под золотую кровлю «Поэму канте хондо»; думаю опубликовать ее к конкурсу. Она совсем не такая, как сюиты; от нее веет Андалузией. Ритм ее – стилизация народных. В ней я выведу на всеобщее обозрение старинных певцов – кантаоров, и все то, чем населены эти глубинные песни. Сильверио, Хуан Брева, Безумный Матео, Ла Паралла, Эль Фильо... и сама Смерть! ... Поэма начинается так: в застывших сумерках проходят сигирийя, солеа, саэта и петенера. Есть в ней и цыгане, и свечи, и кузни, и даже тень Зороастра» [92, с. 301].

<sup>69</sup> Позже «Поэма о канте хондо» была включена Лоркой в сборник «Цыганское романсеро», о котором поэт как-то сказал: «Это андалузская песня, а цыгане в ней – припев...» [93, с.41].

Сигирийя, солеа, сазта и петенера – четыре жанровые формы канте хондо, исполненные трагического мироощущения, пронизывающего испанскую культуру и само канте хондо в целом. В этих формах концептуализируется Смерть, являющаяся константой национальной картины мира испанцев. В канте хондо происходит процесс осознания и апологии Смерти, вывода ее на экзистенциальный уровень и преодоления через это бесконечной агонии бытия<sup>70</sup>. С. А. Магон, анализируя жанры группы канте хондо, концептуализирующие смерть, выделяет формы ее проявления в этих жанрах в виде фреймов («совокупности ассоциаций, хранимых в памяти»): сигирийя (от каст. *seguid* – следовать) – «смерть как судьба», «принятие неотвратимости судьбы, осознание человеком конечности своего существования» [99, с. 138, 140]; сазта (от каст. *sagitta* – стрела) – «муки во имя искупления; смерть искупающая»; петенера (этимология мифологична) – «смерть-охотник»; солеа (от исп. *soledad* – одиночество, печаль, тоска) – «обреченность человека в одиночестве проживать смерть как часть жизни» [99, с. 143, 144, 151].

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 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» [92, с. 53, 58].

<sup>70</sup> Ю.С. Мельчакова пишет: «“Агонизация” – такое состояние между жизнью и смертью, бытием и небытием, когда напряжение между этими двумя крайними точками достигает своего предельного пика. Испанская культура в своих формах удерживает эти состояния на онтологическом, онтопсихологическом и коммуникативном уровнях, придавая “агонизации” особую значимость. <...> Тема смерти как единственно подлинного способа разрешения агонизирующего противоречия выходит в центр и в испанском барокко, и в испанском сюрреализме, являясь константой национальной картины мира» [102, с. 12, 23].

В мире канте хондо гитара у Лорки выступает одновременно как объект внешнего мира и как субъект, проявление лирической рефлексии, в чем исследователи не без основания видят признаки субъектно-объектного синкретизма, характерного для архаического сознания [177, с. 86]. Вполне в духе мифологического мышления Лорка не только «вдыхает» сознание в гитару, наделяет ее чертами живого существа, но и приравнивает ее к природным стихиям. Он выстраивает испанский поэтический Космос, где гитара скрещивается со смертью: Смерть «все уходит и все не уйдет из таверны», где «черные кони и темные души в ущельях гитары бродят» («Малагенья»); «Рыданье души усталой, души погибшей из круглого рта твоего вылетает, гитара» («Шесть струн»); «О гитара, бедная жертва пяти проворных кинжалов!» («Начинается плач гитары...»); «Когда умру, схороните меня с гитарой в речном песке» («Memento»); «У девушки мертвой, девушки в белом платье, алая роза зарылась в темные пряди. Плачут за окнами три соловьиных пары. И вторит мужскому вздоху открытая грудь гитары» («Квартал Кордовы») и т. п. Но со смертью ничего не кончается, ибо «в Испании, как нигде, до конца жив только мертвый» [92, с. 108]. С образом слепого гитариста-поводыря Гойи и смерти с гитарой из часовни Бенаvente у Лорки явно перекликаются образы безглазой смерти («Поэма о солеа») и поющей смерти, уподобленной «белой гитаре»:

...Дорогой, обрамленной плачем,  
шагает смерть  
в венке увядшем.  
Она шагает  
с песней старой,  
она поет, поет,  
как белая гитара...  
«Вопль»

Откуда Лорка взял «белую гитару»? В цветовой мифосимволике Испании белый цвет представляет собой «символ смерти и вечности, цвет веры, чистоты и

свободы»<sup>71</sup>. Символика белого цвета, связанная с музыкальным инструментом, также отсылает к суфийскому образу уда как воплощению «универсальной гармонии», у которого звучание «матлы» («майи»), третьей «белой» струны, утоляло печаль, притупляло и ослабляло душевную боль. Т.С. Сергеева приводит фрагмент средневековой поэмы анонимного автора андалусско-магрибской традиции, где характеризуются струны уда в соответствии с эмоциональным состоянием человека: «*Зир* – это первая струна, потому что ее звук – / Это жалоба влюбленного и опьянение эрбю. / *Матна* смеется и играет с упреком, когда пальцы касаются ее. / *Матла* – печальная, потому что она привыкла к плачу, / И она вибрирует в порыве сомнения. / Низкий голос *бамм* – как если бы она была утомленной, Подобно плачущему от горя покинутому влюбленному» [142, с. 206]. Лорка был увлечен арабо-андалузской поэзией, пробовал себя в ее жанрах касыды и газели, безусловно, был знаком с суфизмом, а потому не мог пройти мимо музыки и поэзии суфиев. Можно предположить, что суфийские музыкально-поэтические штудии оказали определенное влияние на поэтическое мышление Лорки, который был поэтом настолько же, насколько был музыкантом [18, с. 62].

---

<sup>71</sup> Испанская народная поэзия. – С. 635.

## ВЫВОДЫ ПО ВТОРОЙ ГЛАВЕ

Феномен испанской гитары обусловлен спецификой пиренейской контактной зоны, испытавшей длительный процесс сложной исторической транскультурации, 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. Важным фактором, оказавшим существенное влияние на музыкальную культуру Аль-Андалус, отмеченную культурным «двуязычием», стал суфизм с его философским обоснованием музыки и музыкального инструментария, связанных с духовными практиками «инсан аль-камил».

В течение XIII-XV вв. гитара в Испании проходит целый ряд трансформаций, пока в XVI веке не утверждаются два базовых струнных инструмента – это утонченная «аристократическая» виуэла да мано и «простонародная» четыреххорная «ренессансная» гитара. Оба эти инструмента сыграли определяющую роль в рождении испанской гитары.

В XVII веке пятихорная барочная гитара воспринимается уже как испанский национальный инструмент. Процесс урбанизации и демократизации жизни в Испании сопровождается ростом повсеместного увлечения игрой на гитаре. Этот музыкальный инструмент становится неременным атрибутом городских праздников, уличных увеселений, театральных представлений. К XIX веку испанская гитара окончательно обретает черты неизменного спутника испанца, становится характерной приметой его домашнего быта и жизненного уклада, о чем, в частности, свидетельствуют, путевые записки иностранцев, путешествующих по Испании.

С испанской гитарой связан культурный текст фламенко, в котором осуществлен синтез древнейших форм пения («канте хондо») с экстатическим танцем, несущем сакральную семантику. Изначально пение и танец во фламенко не имел музыкального сопровождения, но по мере того как гитара осознавалась испанцами «своим», национальным музыкальным инструментом, она укреплялась в традиции фламенко в качестве музыкального сопровождения пения и танца, а также соло. Формируется гитара фламенко, одна из разновидностей испанской гитары, имеющая свои специфические особенности и особую мифосимволическую нагрузку, выводящую ее по функции и особенностям звучания к инструментальному коду флейты-авлоса Диониса – Пана – Марсия.

Феномен испанской гитары выражен также во включенности ее в семантическую структуру концепта «смерть», являющейся базовой константой национальной картины мира Испании. Подобное осмысление этого феномена со всей очевидностью явлено в живописи Ф. Гойи и поэтической рефлексии Ф.Г. Лорки.



## ГЛАВА III. ГИТАРНЫЙ КОД РОССИИ И ХАРАКТЕР ЕГО РЕПРЕЗЕНТАЦИИ В СЕМИСТРУННОЙ ГИТАРЕ

### *3.1. Русская семиструнная гитара: появление и характер бытования в карамзинскую и романтическую эпохи*

Наращивание струн на пятиструнной гитаре исследователи гитарного искусства связывают с его развитием «по пути усложнения гармонии» – движения от инструмента «мелодического», дублирующего мелодию, исполняемой голосом (пятиструнная гитара) к инструменту «более совершенного гармонического строя». Такими «более совершенными» в гармоническом отношении стали шестиструнная и семиструнная гитары, что существенно расширило их исполнительские возможности [103]. Если шестиструнная гитара еще в XVIII веке получает название «испанской» (что свидетельствует о ее генезисе), то за семиструнной в первой половине XIX века закрепится название «русская». Б. Вольман, размышляя в связи с разными модификациями гитар о путях развития гитарного искусства, пишет, что «в первое десятилетие XIX века на Западе упрочивается шестиструнная гитара, в то время как в России начинают соперничать шестиструнная и семиструнная гитары. Если вначале семиструнный строй еще не был достаточно устойчив, то с введением строя Соль мажор “семиструнка” в России завоевывает главенствующее положение. Она приобретает название “русской” гитары и с ее утверждением гитарное искусство в России начинает развиваться иными, нежели на Западе, путями» [46, с. 11].

Гитара попала в Россию в середине XVIII века вместе с иностранными музыкантами, искавшими заработка и милости при императорском дворе. В основном это были итальянские музыканты, среди которых были и композиторы, и певцы, и инструменталисты-исполнители. Первым, кто отметил появление гитары в нашей стране, был ученый секретарь Российской Академии наук Яков Штелин. В 52 параграфе своих записок «Известия о музыке в России» (1769) он упоминает «итальянскую гитару» (*la chitarra*) как «музыкальную новинку»,

появившуюся вместе с «ее землячкой» мандолиной в Петербурге и Москве во время царствования Елизаветы Петровны. Он же пишет, что эти два инструмента у европейцев не пользуются на родине особой «благосклонностью», хотя и «в почете», так как «по иностранному обычаю они предназначаются для сопровождения любовных вздохов под окнами любимой». В России же «они не могут выполнять своего назначения, так как ни вздохи, ни серенады в переулках здесь не употребительны» [174, с. 148].

Гитарист-педагог и историк гитары В.А. Русанов упоминает лубочную картинку, приобретенную Штелиным в 1766 году, на которой «представлены пирующие и между ними игрок на четырехструнной гитаре» Фиксирование гитары в русском лубке позволило Русанову предположить, что гитара, четырех- или пятиструнная, к началу 1770-х годов для русского народа не была новым инструментом. Вполне возможно, что гитара уже была известна на юге и западе России, в контактных зонах с Польшей, где этот музыкальный инструмент упоминается еще в начале XVII века [135, с. 11]. И все же, судя по общему тону штелинских «Записок», гитара в начале 70-х годов XVIII в Москве и Петербурге еще воспринималась как инструмент экзотический, «заемный», не больно пришедшийся «ко двору».

Но проходит всего лишь четверть века, и гитара становится неотъемлемой частью русской дворянской культуры. Уже в карамзинскую эпоху в России начинается расцвет гитарного искусства. Известно, что при трех дочерях Павла I состоял учитель-итальянец Карло Каннобио, обучавший их игре на гитаре, за что получал довольно внушительное жалование. Преподаванием игры на гитаре русским дворянам занимались итальянские оркестранты из Петербургской итальянской оперы, французские музыканты-эмигранты, осевшие по российским городам и весям, в домах и имениях русских дворян в качестве учителей музыки. И.А. Крылов в своей комедии «Урок дочкам» (1806) в перечне модных учителей для дворянок среди «танцевального», «рисовального», «рисовального» упоминает «гитарного».

В конце XVIII века появляется первое периодическое «гитарное» музыкальное издание – «Журнал итальянских, французских и русских арий с аккомпанементом гитары» (1796-1798), название которого говорит само за себя. Один за другим начинают выходить и активно переиздаваться «Школы» игры на семиструнной и шестиструнной гитарах. В 1798 году в Петербурге публикуется первая «Школа» игры на семиструнной гитаре Игнаца фон Гельда под названием «Легкий метод обучения игре на семиструнной гитаре без учителя». На следующий год выходит «Школа» игры на шестиструнной гитаре. В первые десятилетия XIX века нотные материалы для гитары (в первую очередь семиструнной), издаются уже в таком объеме, что, по наблюдению А. Ширялина, «число их превосходило литературу для других музыкальных инструментов, даже для фортепиано» [171, с.13].

А.В. Тихонравова и С.Н. Тихонравов уподобили появление в России шестиструнной гитары в 1790 годы комете, летящей «быстро, ярко, но предсказуемо, по известной траектории». Появление же русской семиструнной гитары они сравнивают со «взрывом сверхновой звезды», подчеркнув посредством метафоры определенную скачкообразность и даже неожиданность в рождении этого типа гитары, за которым им видится «акт соединения шести качественных составляющих, каждая из которых до этого существовала и эволюционировала в музыкальной культуре разных регионов Европы (форма кузова, количество и материал струн, строй, профиль и число ладов грифа). Отличительными органонологическими особенностями русской семиструнной гитары являются: кузов испанской или французской гитары в виде цифры 8, радиусированный (выпуклый) гриф английской гитары, но с числом ладов больше 12, семь одинарных жильных струн, строй по мажорному трезвучию G-dur с нижним басом D» [153, с. 171]. Исследователи подчеркивают, что до последнего десятилетия XVIII века гитара с подобным набором органонологических признаков не упоминается ни в одном из источников. Они же обратили внимание на то, что этот тип семиструнной гитары, за которым закрепилось определение «русская», распространился только в России и в русских зарубежных диаспорах, что и

позволило некоторым российским музыковедам трактовать «семиструнку» как русский народный инструмент [153, с. 172].

Вопрос об «авторстве» в изобретении семиструнной гитары остается открытым. В ней видят «польский след», связывая ее создание с участником польского восстания под предводительством Т. Костюшко, офицером русской, а затем польской армии Игнацем фон Гельдом, имевшим чешские корни. После капитуляции Варшавы в 1794 году он был пленен, сослан, но затем в царствование Павла I, спустя три года, амнистирован, после чего Гельд занялся композиторством, издательским и преподавательским делом, опубликовав «гитарные школы» для шести- и семиструнной гитар [179, р. 39]<sup>72</sup>. Между тем, не было найдено ни одного документального свидетельства о том, что в Польше в XVIII и начале XIX века кто-либо из поляков играл на семиструнной гитаре.

Большинство исследователей склонны придерживаться версии первого «историографа» русской семиструнной гитары, поэта, собирателя фольклора и гитариста М.А. Стаховича (1820-1858), считавшего ее изобретателем русского композитора-инструменталиста Алексея Осиповича Сихру (1773-1850), сочинившего для гитары более тысячи произведений. В своем «Очерке истории семиструнной гитары», опубликованном уже после его смерти, Стахович писал о Сихре: «Он играл также и на шестиструнной гитаре, и будучи одарен сильным музыкальным талантом, и достигши степени виртуоза на арфе, он, в конце прошлого столетия, бывши в Москве, придумал сделать из шестиструнной гитары инструмент более полный и более близкий к арфе по арпеджиям, а вместе и более мелодический нежели арфа, и привязал седьмую струну к гитаре; вместе с тем изменил он ее строй, давши шести струнам группу двух тонических аккордов в тоне g-dur (sol major)...» [145, с. 2]. В конце своего «Очерка» Стахович уточнил, что «Сихра в первый раз сделал опыт устройства семиструнной гитары в Вильне в конце 1790 годов, а усовершенствовал ее в Москве. Строй его гитары назывался

<sup>72</sup> «Польской» семиструнную гитару называет В.И. Даль, определяя при этом шестиструнную гитару как итальянскую, что, кстати, свидетельствует о закреплённости в сознании русского человека «итальянского следа» относительно генезиса шестиструнной гитары еще в середине XIX века: «Гитара ж. струнное музыкальное орудіе, на которомъ играютъ щипкомъ; кузовъ в виде цифры 8, ручка прямая, съ ладами; на италіанской гитаре шесть струнь, на польской семь, но строй первой объемистее...» [62, с. 351].

тогда польским, а разладные строи: 1-й бас С или Е (въ е moll) испанским строем. Теперь стало быть семиструнная гитара существует лет около 60-ти» [146, с. 237]. Стоит добавить, что Сихра стал основателем русской гитарной школы, основанной на игре на семиструнной гитаре, именно он ввел в конце XVIII века в практическое музицирование гитару-семиструнку, создав под нее новую методику игры [Приложение 8.1.].

Любопытную версию о генезисе семиструнной гитары выдвинул уже в наше время художественный руководитель Московского Центра авторской песни, гитарист и педагог А.Н. Костромин, усмотрев ее истоки в украинской кобзе. Отмечая специфичность и принципиальное отличие «культуры семиструнки» от «классической» шестиструнной гитары, пишет, что «семиструнка возникла на стыке испанской гитары и украинско-польской кобзы: не все знают, что любимый инструмент Тараса Шевченко отличался от “классической” семиструнной гитары только овальной, лютнеобразной формой корпуса, а семь струн, настроенных в соль-мажоре (d1 h g d H G D), точно такие же (по крайней мере в одном из многочисленных вариантов строя)» [85].

С начала XIX века в России уроки игры на гитаре становятся обязательной «дисциплиной» в системе домашнего дворянского образования и воспитания. Чрезвычайную популярность гитара приобретает в офицерской среде. Особенно показательное изменение статуса гитары на примере образования русской дворянки, чьи музыкальные умения и дарования в ориентированной на Европу России расценивались как знак «хорошего воспитания и тона». Если в екатерининскую эпоху русскую дворянку обучали игре на фортепиано и арфе (стоит уточнить, что тогда это была привилегия аристократической части русского общества), то с начала XIX века, когда в круг «обязательных» музыкальных инструментов начинает входить гитара, музыкальное образование становится неотъемлемой частью воспитания и провинциальной дворянки [16, с. 96].

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 ее основе городском романсе. «Еще не было психологического реализма с его анализом личной душевной жизни, – пишет академик Б. Асафьев, – еще не неистовствовали романтики, выдвигая культуру чувства, а масса уже жаждала слышать “простую речь” и мелодику сердечную и волнующую; ибо приближалось господство семейственности, чувствительности, культа “простых нравов” простодушных людей и “домашности”, умиления перед природой, тихой созерцательности. Соответствующие всему этому интонации вызвали в музыке романсовый мелос, задушевный, сердечный; и слова, и мелодия, большей частью не притязавшая на длительное развитие, овеяны были единым интонационным строем – “звучанием от сердца к сердцу”» [10, с. 257].

Все это отразилось в культуре салона, окончательно сложившейся к началу XIX века и включившей в себя наиболее образованных и одаренных людей того времени. В свою очередь, салонная культура существенно повлияла на характер развития всех видов искусств, в том числе и музыкального. Журналы карамзинской эпохи пестрят романсами на французские, итальянские и русские тексты, которые сочиняют музицирующие на гитаре русские аристократы, среди них – графиня Варвара Николаевна Головина, граф Дмитрий Петрович Бутурлин, княгиня Наталья Ивановна Куракина-Головина [Приложение 8.2.]. Вольман пишет о незначительной разнице между музыкой какой-нибудь модной арии из французской оперы и романсом, сочиненным музыкантом-любителем. В качестве образца он приводит фрагмент довольно простенькой гитарной мелодии одного из французских романсов, написанных княгиней Куракиной-Головиной (всего она сочинила около 50 романсов, которые пользовались достаточным успехом).

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. А.С. Пушкин в «Евгении Онегине», «энциклопедии русской жизни» первых десятилетий XIX века, этот новый тип «общежительности», спустившийся на бытовой уровень русской провинции, красочно воссоздал в «деревенских» главах своего романа. Привлекательность гитары, особенно для провинции, состояла в том, что игра на ней не требовала столь длительного и тщательного обучения, как на фортепиано или арфе, несложное гитарное сопровождение, требующее знания нескольких аккордов, вполне подходило ко многим душещипательным песням-романсам, модным оперным ариям или вариациям-стилизациям на темы русских народных песен. Способность исполнять под аккомпанемент гитары этот репертуар становится знаковым коммуникационным моментом в поведении «барышни-дворянки», что с проницательной иронией отразил в своей «русской энциклопедии» А.С. Пушкин:

Богат, хорош собою, Ленский  
 Везде был принят как жених;  
 Таков обычай деревенский;  
 Все дочек прочили своих  
 За полурусского соседа;  
 Взойдет ли он, тотчас беседа  
 Заводит слово стороной  
 О скуке жизни холостой;  
 Зовут соседа к самовару,  
 А Дуня разливает чай;  
 Ей шепчут: «Дуня, примечай!»  
 Потом приносят и гитару:  
 И запищит она (бог мой!):  
 Приди в чертог ко мне златой!<sup>73</sup>

*«Евгений Онегин», гл. II, стрф. XII*

---

<sup>73</sup> Пушкин приводит строку из очень популярного в первой четверти XIX века «объекта» музыкального домашнего музицирования – арии Лесты, героини комической оперы «Днепровская русалка» Ф. Кауера.

Что же говорить о дружеских кружках и литературных и музыкальных салонах наступавшей пушкинской эпохи, сфокусировавшей романтические умонастроения. Их общая атмосфера уже обязательно предполагает музицирование и индивидуальное пение под аккомпанемент фортепиано или гитары с ее прозрачной, «бархатной» обволакивающей голос фактурой. Кантиленность семиструнной гитары, ее напевность, плавность перехода между звуками, интимность и задушевность звучания оказываются удивительно созвучными романтическому мелосу, вобравшему гармонию народной песенности и мелодизм русского романса. М.А. Стахович так охарактеризовал специфику игры и звучания семиструнки: «...прелесть круглоты ее тона и пассажей; ... полнота и разнообразность движения голосов в самостоятельном пении каждой струны, роскошь арпеджиатур, соединяемая с самыми плавными и широкими легатами, расширение диапазона гамм, наконец, густой ход басов, всегда возможный и вызывающий, так сказать, на музыкальное размышление, – все это останется непобедимым качеством семиструнной гитары перед эффектами шестиструнной» [145, с. 2-3].

Неповторимое обертональное звучание семиструнной гитары современный гитарист В. Маркушевич, полностью посвятивший ей свое творчество, связывает с новыми, созданными Сихрой приемами игры, позволяющими семиструнке «идеально» звучать «в сочетании с голосом». Источник этих приемов, основанных на способе игры на разных струнах, современный гитарист, как и его предшественник Стахович, видит в виртуозном владении Сихрой арфой, принципы игры на которой тот «как бы перенес с арфы на семиструнную гитару». Любопытно восприятие Маркушевичем звучания семиструнки в первую очередь как голосового аккомпанемента – музыки, которая должна обязательно накладываться на слово и срачиваться с ним. Музыкант признается, что даже в тех случаях, когда он исполняет инструментальную обработку романса или народной песни, он обязательно должен знать их содержание: «Если же играть, не зная слов и не понимая, что играешь, получается смешно» [28, с. 46]. Не отсюда ли рождается у гитариста-семиструнника ощущение доверительно интимного



музыкального диалога со своей гитарой, к которой можно обратиться со словами, невозможными по отношению ни к какому другому музыкальному инструменту, например: «О, говори хоть ты со мной, подруга семиструнная...».

Семиструнная гитара становится «инструментальным кодом» русского романтизма – времени поиска национально-культурной идентичности, подогретой патриотической экзальтацией 1812 года. М.А. Стахович, проживший и переживший романтическую эпоху, называет гитару «инструментом в высшей степени наиромантическим», достигшим «в семиструнной форме своего полного очарования» [Приложение 8.3.]. «Не потому ли он так и полюбился русскому народу, – вопрошает поэт-гитарист, – не потому ли так особенно, и почти исключительно и подладил он под русскую песню?» [145, с. 3]. В.А. Русанов обратил внимание на то, что интерес к гитаре в России пришелся на момент изобретения семиструнной гитары и создания А.О. Сихрой «образцового метода игры» на ней, а до этого «шестиструнная гитара распространялась все-таки очень медленно и, по свидетельству Штелина и М.А. Стаховича, играющих на ней было очень мало». Этот невероятный успех семиструнки и «полное ее преобладание» над шестиструнной гитарой Русанов считает фактом замечательным и «невольным останавливающим внимание». Как и Стахович, причины быстрого распространения гитары по России он связал с особенностями семиструнки, приспособленной для русского мелодизма. Свою позицию Русанов подкрепил мнением не только Стаховича, но и его друга и земляка, талантливой гитариста А.А. Ветрова, который в одном из своих писем дал развернутую характеристику семиструнной и шестиструнной гитарах: «Семиструнная гитара – инструмент, возникший на почве русской музыки, а потому наиболее национальный и исключительно русский, тогда как шестиструнная гитара, пришедшая из-за границы, возникла на почве испанской и итальянской, а потому инструмент наиболее космополитический. <...> ...отличительным, преобладающим направлением семиструнной гитары остается все-таки записывание и разработка русских песен. <...> В литературе же шестиструнной гитары... преобладающим направлением является почти исключительно виртуозность, фантазии и вариации

в духе испанской и итальянской музыки, бывших в такой моде в первой половине нашего столетия» [135, с. 15-16].

Уже с позиции дня сегодняшнего В.В. Кожин пишет о великой и многообразной роли искусства гитары «в век Пушкина и Глинки, “золотой” век отечественной культуры», попутно справедливо отмечая, что через гитарное исполнение русская классическая поэзия вышла к представителям самых разных социальных групп России, исполнив, таким образом, роль своеобразного «фундамента русского эстетического сознания» [82]. О гитаре как о культурном проводнике-медиаторе, соединяющем разные «культурные этажи» русской жизни, писал Л.Н. Толстой (см., например, сцену пляски «графинечки» Наташи Ростовской под гитарное исполнение русской народной песни «По улице мостовой...» [Приложение 8.4]). Более того, в гитаре, гитарном искусстве он видел «единственный переход от музыки народной к музыке ученой».

Действительно, уже в пушкинскую эпоху гитара успешно преодолевала разделение между классической и «бытовой» музыкой. Стоит обратить внимание, что почти все произведения М.И. Глинки, основоположника русской классической музыкальной школы, почти сразу перелажались на гитарное камерное исполнение, благодаря чему они сделались достоянием самой широкой публики. Гитарную аранжировку получили даже фрагменты партитур его опер «Руслан и Людмила» и «Жизнь за царя». А всеобщую известность песням и романсам А.Е. Варламова, А.Л. Гурилева, А.Н. Верстовского, А.А. Алябьева, М.И. Глинки, А.С. Даргомыжского в России принесло их гитарное переложение и исполнение под сопровождение гитары. Вольман отмечает, что при всей популярности в России шестиструнной гитары, в первую треть XIX века музыку для нее писали в основном иностранцы, «школы», написанные в тот период для шестиструнки, в целом «не претендовали на оригинальность», а «в области обработки русской песни литература для шестиструнной гитары не может похвастаться большими достижениями» [46, с. 59, 60].

Это отражалось и в методике обучения игры на гитаре: в «школах» для шестиструнных гитар собственно «художественного материала» было достаточно

мало, основной упор в них делался на технические упражнения, чаще всего по методу знаменитых неаполитанских гитаристов Карулли и Моретти, между тем как авторы «школ» для семиструнных гитар предпочитали включать в свои самоучители большие разделы музыкальных пьес, где бóльшую часть составляли русские песни и романсы, переложенные на гитару. В качестве примера Вольман приводит «Школу, или Начальное образование для семиструнной гитары» Д.Ф. Кушенова-Дмитриевского, с 1808 по 1817 гг. выдержавшую четыре издания, причем, начиная с третьего издания, она публиковалась в переработанном и дополненном новыми нотами виде. Вольман, анализируя содержательную структуру самоучителя Кушенова-Дмитриевского, пишет, что «в Школе большое внимание уделено музыкальной грамоте. Ей посвящен довольно большой раздел, собственно же гитарному обучению уделено не так много места. Вслед за небольшим разделом, где приводятся образцы исполнения гамм и аккордов, идут семь небольших прелюдий в различных тональностях и свыше 50 гитарных обработок русских песен, произведений западной музыки (в том числе Ария Моцарта), танцев. В числе танцевальных пьес имеются два небольших вальса Сихры» [46, с. 58-59]. Следует отметить, что некоторые гитаристы-«семиструнники», серьезно занимавшиеся музыкальным творчеством, совмещали свои музыкальные занятия с собирательством «старинных» русских песен и городских романсов, или, наоборот, увлечение фольклором приводило любителя народной поэзии к семиструнной гитаре. К таковым следует отнести, помимо М.А. Стаховича, Василия Сергеевича Алферьева, издававшего с 1809 по 1812 гг. ежемесячный журнал «Русский карманный песенник для семиструнной гитары», а в 1835 году опубликовавшего сборник «Для русских святок», который, наряду с описанием святочного фольклора, включал подблюдные песни с нотами в обработке композитора Д.Н. Кашина.

Подобные наблюдения свидетельствуют о разных «специализациях» и разной «вписанности» в культурный контекст России шести- и семиструнной гитар. «Привязанность» семиструнной гитары к русской романсово-песенной мелике определил ее особый мифопоэтический ореол, который будет

сопровождать «семиструнку» и в следующем веке. Слова Б.В. Асафьева убедительно иллюстрируют этот момент: ««Любил я и русскую “семиструнку”, но скорее по знаменитым поэтическим и литературным “сказам”, чем в окружающей меня реальности, где над гитарой господствовало “вдохновенное нутро” вместо артистизма и презрение к профессионально-дисциплинированной игре» [цит. по: 47, с. 21].

В 1830-1840-е годы интерес к гитарному музицированию в дворянской среде постепенно сходит на нет. Игра девушки-дворянки на вышедшей из моды гитаре начинается рассматриваться как признак чуть ли не дурных манер. Эта смена культурно-эстетической доминанты дворянского воспитания нашла свое отражение у А.Я. Панаевой в ее повести «Степная барышня» (1855). Главный герой панаевской повести, петербуржец «старинной фамилии», от имени которого строится повествование, удивлен, увидев гитару, «инструмент, всеми презираемый», в руках дочери провинциальных помещиков «степной барышни» Феклуши. И хотя он испытал восторг «от искусства гитаристки», распеваящей «чистеньким» и «мягким» голосом русские и малорусские песни, все же игра на гитаре девушки-дворянки ему кажется моветоном: «Я уже составил план, что, женись на Феклуше, немедленно увезу ее за границу для придания ей того лоска, отсутствие которого в ней так пленяло меня. <...> “Ну, а если она не оставит свою гитару?” – задавал я себе неожиданно вопрос и краснел, воображая Феклушу, свою жену, играющую в нашем салоне на гитаре» [120]. Пристрастие к гитаре, рыбной ловле, а также «пренебрежение к своей красоте» – все это придает Феклуше, выражаясь языком Карамзина, черты «дочери Натуры» и одновременно вызывает в герое-дворянине, человеке света, острое чувство неловкости.

Покинув во второй половине XIX века стены салонов, семиструнка перекочевала в средние и городские слои русского общества, приобретя статус демократического и даже народного инструмента. Профессиональные музыканты-гитаристы не без основания усматривают в этом процессе деградацию исполнительского гитарного искусства. Но феномен семиструнки оказался гораздо шире исполнительского искусства. Русская семиструнная гитара, несущая

в своей генетике романтически претворенную романсово-песенную стихию, стала неотъемлемой частью русской жизни, найдя свое место в разных слоях культуры [Приложение 8.5.-8.8.]. В XX веке в русской культуре семиструнная гитара стала неким знаком, частью «жанра личности» (Ю. Визбор), включающего голос, стихи и сам музыкальный инструмент. И касается это не только бардовской, но и всякого рода «самодеятельной» и «дворовой» песни, «цыганерства» и «тюремного шансона». Можно сказать, что образ семиструнной гитары уже не есть только феномен музыкального звучания, в ее визуальном образе заключена репрезентация жизни России [16, с. 99].

### ***3.2. Инструментальный код семиструнной гитары на перекрестье русской и цыганской культур***

Русская семиструнная гитара порождает феномен цыганской гитары, несущей в себе в свернутом виде определенный набор образов и национальных красок, позволяющий опознавать и познавать специфику культуры «русских» цыган. Подобное осмысление семиструнной цыганской гитары дает возможность трактовать ее как семиотически наполненный параметр культуры с определенной «кодировкой» реальности, выраженной в «символическом запечатлении» чувственного переживания, включающего в себя несозерцаемые этноментальные смыслы. Этот феномен рождается не сразу, и связан он с постепенным вращением цыганской музыкальной культуры в русскую культуру<sup>74</sup>.

Появление цыган в России и начало их «прорастания» в русскую почву связывают с эпохой Петра I. Н.В. Бессонов, художник, писатель, историк цыганского народа, исследователь его фольклора, пишет: «... появившись в России во времена Петра I, цыгане оказались в благоприятных условиях; отсутствие гонений привело к интенсивным бытовым контактам с русским населением. Кочевники выучили язык, научились исполнять русские народные песни и пляски с целью заработка» [25]. В первую половину 1730-х годов

<sup>74</sup> Семиструнная гитара – и «русская», и «цыганская» - в первую очередь, является аккомпанирующим инструментом, а потому при анализе их феноменологических характеристик важное место отводится песенному репертуару, присущему именно этому типу гитар.

появились первые юридические документы – указы и резолюции императрицы, – касающиеся переписи и налогообложения цыган. Возникновение моды на цыганское пение связывают с галантным веком Екатерины II. Считается, что эту моду ввел Алексей Орлов – кутила и бретер, герой Чесменского сражения, брат Григория Орлова, фаворита императрицы. Известен год первого выступления перед московским дворянством цыганского хора Орлова – 1774.

Цыгане у Орлова на правах крепостных были приписаны к его деревне Пушкино, но как артисты и певцы пользовались привилегиями, жили в подмосковном имении графа Нескучное. В парке орловской усадьбы была построена специальная «Египетская беседка», перед которой «на дерновых коврах» обычно проходили концерты цыган<sup>75</sup>. «Хор этот, – пишет М.И. Пыляев, – забавлял вельмож Екатерины и услаждал досуги светлейшего князя Потемкина, Зубова и Зорича» [127, с. 400].

Цыгане выступали на балах, маскарадах, городских праздниках и народных гуляниях. С 1806 года орловский хор стали приглашать в частные московские дома. Предводителем хора графа Орлова был Иван Трофимов (Иван Трофимович Соколов), «ревностный собиратель русских песен», которые включались им в репертуар [127, с. 400]. Собирал русские народные песни и городской песенный фольклор также его племянник, Илья Осипович Соколов, принявший хор после своего дяди и руководивший им в течение сорока лет. Хоровод Илья Соколов был личностью очень яркой. Его лаконичный портрет набросал Пушкин в своем четверостишье: «Так старый хрыч, цыган Илья, Глядит на удаль плясовую Да чешет голову седую, Под лад плечами шевеля...» [126, II, с. 609].

Неизвестно, под аккомпанемент каких музыкальных инструментов в начале своей концертной деятельности исполнялись орловскими цыганами русские песни, но сами песни известны, среди них – «Во поле береза стояла...», «Ах вы

---

<sup>75</sup> В XVIII веке бытовало мнение, что цыгане являются потомками древних египтян, поэтому на Руси их называли «фараоново племя». На это же указывает и первое упоминание на Руси цыган в паломнической литературе середины XVI века, причем относится это упоминание к жителям Египта: «А старой Египет ныне пуст, немного в нем живут старых египтян и цыганов, а турки и христиане не живут». Так что название «Египетская беседка» не имела никакого отношения к собственно Египту, «египетская» в данном смысловом контексте является эфемизмом высокого стиля, замещающего сниженное слово «цыганская» [цит. по.: 112].

сени, мои сени...», «Ах, по улице молодец идет...», «Не бушуйте, ветры буйные...» и др. Илья Соколов добавил в репертуар хора и переинтонировал на цыганский лад русские народные песни «Лучина», «Не бушуйте вы...», «Заходили чарочки...», городские романсы «Слышишь ли, мой сердечный друг...», «Хожу я по улице...», а также ряд стихотворений известных русских поэтов. По сохранившимся рисункам костюмов хористок орловского хора можно сделать вывод, что цыганские исполнители выступали в русских национальных костюмах – цыганки одеты в сарафаны, на их головах красуются кокошники, а на плечи накинуты русские шали. Костюм, с которым привычно связывают образ цыганки и который русскими ошибочно воспринимается как цыганский «народный» костюм, сложился в XIX веке под влиянием концертно-исполнительской деятельности цыган. Маркиз А. де Кюстин в своих путевых записках-письмах «Россия в 1939 году» пишет о своем посещении трактира с цыганками, отмечая, в частности, что «одеяние их, внешне то же самое, что и у других русских женщин», хотя «выглядит как-то необычно» [88]. А уже в 1878 году, выступая на третьей всемирной выставке в Париже, во дворце Трокадеро, русские цыгане восхитили парижан и гостей французской столицы не только пением, но и своими «яркими национальными костюмами» [123].

Кроме графа Орлова, свои цыганские хоры имели екатерининские вельможи Г.А. Потемкин, А.А. Безбородко. М.Н. Мурьянов ссылается на «документальные свидетельства о том, что в 1791 г. цыганские песни и пляски входили в распорядок жизни подмосковной усадьбы князя И.В. Несвицкого, в 1790-х годах в крепостном театре графа А.Р. Воронцова (Ачабухи Тамбовской губернии и Андреевское Владимирской губернии) шла русская опера “Цыган” – ее композитор и либреттист неизвестны» [112]. Вполне вероятно, что цыганский хор был одним из участников музыкального спектакля, поставленного в воронцовском театре. В «Старой Москве» Пыляев упоминает сына богатого помещика В.В. Головина, владельца подмосковного имения Новоспасского. Василий Васильевич Головин в духе знатных бар екатерининской эпохи стремился удивлять москвичей своей роскошью и размахом, на его праздниках и

пирах всегда звучали цыганские хоры и плясали цыгане. В александровскую эпоху мода на владение и покровительство цыганскими хорами не только не проходит, но получает распространение среди разбогатевших представителей других сословий. «В начале XIX в., – пишет Л.А. Сугай, – известны уже хоры, покровителями которых выступают не только знатные дворяне: хоры купца С.И. Яковлева, чиновника Полинковского, полковника Олсуфьева» [149, с. 26].

Пыляев свидетельствует, что тогда в Петербурге <sup>76</sup> и особенно в Москве было много цыган, участников цыганских хоров. Большим успехом продолжал пользоваться хор Орлова, получивший вольную после смерти графа в 1807 году [Приложение 9.1.-9.3.]. Журналист описывает «богатый праздник» в московском Останкино, устроенный в 1817 году для царственных особ, где среди прочих артистов выступали цыгане орловского хора с блистательной цыганской певицей Стешей, прозванной «цыганской Каталани». Она пропела модный по тем временам романс на стихи В.А. Жуковского «Дуброва шумит, собираются тучи...» [128]. Тогда же цыгане проникают на профессиональную сцену. С большой вероятностью цыганский хор принимал участие в комической опере «с хорами и балетами» «Цыгане на ярмарке», которая была поставлена на подмостках Московского театра в 1804 году<sup>77</sup>. В 1818 году состоялось первое выступление цыганского хора в Большом Каменном театре Санкт-Петербурга, только что восстановленном после пожара. Вторая половина 1820-х годов отмечена гастролями хоров московских цыган в Петербурге, а спустя еще десять лет они были приглашены В.В. Энгельгардтом в свой дом, где в его знаменитом концертном зале играли лучшие пианисты России и Европы.

Выступали цыгане и в московских дворянских салонах, вызывая неизменный восторг у слушателей. Так И.В. Киреевский, известный своими славянофильскими взглядами, пишет Н.М. Языкову о посещении им московского салона Свербеевых, где он услышал «тот хор цыган, в котором примадонствует

<sup>76</sup> По наблюдениям Н. Бессонова, «один из первых хоров появился в Петербурге в начале XIX века. Его содержал на своей даче отставной ротмистр Савва Яковлев» [26].

<sup>77</sup> М.Ф. Мурьянов упоминает московскую постановку 1805 года труппой барона Штейнберга «зингшпиля» А. Эрбеля «Цыгане» и «одноименного зингшпиля И. Кафки» [112].



Татьяна Дмитриевна, и признаюсь, что мало слышал подобного! Едва ли, кроме Мельгунова (и Чаадаева, которого я не считаю русским), есть русский, который бы мог равнодушно их слышать. Есть что-то такое в их пении, что иностранцу должно быть непонятно и потому не понравится, но, может быть, тем оно лучше»<sup>78</sup>.

В VIII главе своего сборника «Старый Петербург» Пыляев посвящает цыганским хорам обширный раздел, где приводит многочисленные, расцвеченные вымыслом рассказы и анекдоты о петербургских и московских цыганах, свидетельствующие о большой увлеченности жителей двух столиц цыганским пением и плясками. Наиболее показательными в этом отношении являются включенные писателем в свой сборник рассказы о цыганке Тане, доводившей «Пушкина своими песнями до истерических припадков» и потрясшей знаменитую итальянскую певицу Каталани настолько, что та, «слушая ее, плакала, и раз, сняв с себя с себя дорогую кашемировую шаль, подарила своей сопернице, сказав: “Эту шаль прислали мне, как несравненной певице, но я вижу, что она следует вам более, нежели мне”» [127, с. 399-400]. Сюда же относятся и рассказы о Ференце Листе, принявшие к концу 1880-х гг., времени написания Пыляевым «Старого Петербурга», форму городских анекдотов. В них повествуется о Листе, опоздавшем на свой концерт в Большом театре, так как перед выступлением он заехал к цыганам послушать хор Ильи Соколова, да так заслушался, что позабыл о концерте. А потом уже на публике композитор все играл вариации на темы услышанной им цыганской песни и в знак благодарности награбил весь цыганский хор билетами на свой прощальный концерт.

С начала XIX века цыгане таборами расселялись по Петербургу и Москве. Особенно активно этот процесс происходил в отстраивающейся и заселяющейся после пожара 1812 года Москве. Здесь цыгане оседали в районе Грузинской слободы (в обиходе – «Грузины»). Будучи приписанными к мещанскому сословию, получив гражданский статус через оседлость, московские цыгане снимали в Грузинах дешевое жилье – небольшие деревянные домики, где

---

<sup>78</sup> Речь идет о хоре Ильи Соколова. О нем сообщает в своем письме Н.М. Языкову И.В. Киреевский от 10 января 1833 года [80].

селились компактной группой. Местом обитания цыган в Петербурге стали районы, заселенные мещанами и мелкими чиновниками, – Новая Деревня, Пески и Черная речка.

Любопытное свидетельство о московских цыганах начала Александровской эпохи оставили поэты И.И. Дмитриев и Г.Р. Державин. Находясь в давних приятельских отношениях, они вступили в дружескую стихотворную переписку. Она началась стихотворением Державина «Лето» (1804), которое тот написал, находясь в имении Званка. Думая, что Дмитриев находится в деревне, в своем сызранском имении, Державин отослал сочинение другу, где упрекнул его за то, что тот пребывает в деревенской лени, а потому не хочет писать стихов. На дружеское послание поэта Дмитриев не преминул ему также ответить стихами, подхватив рифму и метрику державинского «Лета». В его стихотворении «Бард безымянный! Тебя ль не узнаю...»<sup>79</sup>, написанном высоким витийственным слогом со свойственным для этого слога поэтическим обобщением, прочитывается шуточный подтекст – сетование поэта на то, что он находится не в деревне, а Москве, «жилище сует», где поэтическим творчеством ему не дают заняться беспокойные и шумные соседи в лице цыган. Они заполонили Марьину рощу, район, близ которого жил Дмитриев, где обычно промышляли «во все лето ... песнями и плясками» (эти сведения дал сам поэт в примечаниях к своему стихотворению):

...Тщетно поэту искать вдохновений  
 Тамо, где враны глушат соловьев;  
 Тщетно в дубравах здесь бродит мой гений  
 Близ светлых ручьев.

Тамо встречает на каждом он шаге  
 Рдяных сатиров и вакховых жриц,  
 Скачущих с воплем и плеском в отваге

---

<sup>79</sup> Державин отправил свои стихи Дмитриеву без подписи.

Вкруг древних гробниц<sup>80</sup>.

Гул их эвое несется вдоль рощи,  
Гонит пернатых скрываться в кустах;  
Даже далече наводит средь нощи  
На путника страх [67, с. 176-177].

Цыганская тема получила продолжение в державинском ответе на послание Дмитриева – стихотворении «Цыганская пляска». Считается, что это первое описание в русской литературе цыганской пляски, исполненной под гитару, поэтическая попытка выразить ее пластику, вакхическое «начало», песенно-музыкальную интонацию<sup>81</sup>. Не выходя из «высокого» поэтического дискурса, пронизанного заданной Дмитриевым условной анакреонтической образностью, Державин придал своему стихотворению своеобразную метрическую и строфическую форму, стилизуя его под неистовую, цыганскую песню, сопровождающую «жгучий» танец цыганки:

Возьми, егИптянка<sup>82</sup>, гитару,  
Ударь по струнам, восклицай;  
Исполнишь сладострастна жару,

<sup>80</sup> В первых изданиях послания Дмитриева к Державину примечание поэта о цыганах в Марьиной роще имело продолжение: «Для тех, которые не живали в Москве, можно прибавить, что в этой роще было кладбище для иностранных. Теперь же надгробные камни служат для гуляющих вместо столов и стульев» [67, с. 508].

<sup>81</sup> В связи с этим утверждением хочется обратить внимание на тот факт, что самим И.И. Дмитриевым за десять лет до появления «Цыганской пляски» Державина было написано стихотворение-«песня» «Пой, скачи, кружись, Параша...», опубликованное в журнале «И мои безделки» в 1795 году с подзаголовком «На цыганскую пляску». Через всю «песню» Дмитриева проходит рефрен «Ай, ай, ай, жги! припевай», который сам поэт в своем примечании к стихотворению назвал «известным припевом одной из цыганских песен». Дмитриев И.И. Сочинения. – С. 183-184, 509. Несмотря на сниженный «штиль», отсутствие «высокого» онима «египтянка» и самой гитары в ее руках, замену вакхического «эвоэ» на цыганский «ай», стихотворение-«песня» Дмитриева по общей эмоциональной настроенности и танцевально-цыганскому «слову» ритма (что совсем не характерно для поэзии конца XVIII века) очень близко «Цыганской пляске» Державина. Эта схожесть ввела некоторых исследователей начала XX века в заблуждение, заставив их видеть в раннем малоизвестном стихотворении Дмитриева подражание более позднему знаменитому стихотворению Державина. См.: Столпянский П. Цыгане. Кое-что о цыганах // Русские цыгане: подборка материалов о русских цыганах, составленная по материалам журнала «Столица и Усадьба» за 1916 год [Электронный ресурс] режим доступа: [https://nik191-1.ucoz.ru/publ/istorija\\_sobytyja\\_i\\_ljudi/istorija\\_sobytyja\\_i\\_ljudi/russkie\\_cygane\\_3/7-1-0-6207](https://nik191-1.ucoz.ru/publ/istorija_sobytyja_i_ljudi/istorija_sobytyja_i_ljudi/russkie_cygane_3/7-1-0-6207)

<sup>82</sup> В XVIII веке бытовало мнение, что цыгане являются потомками древних египтян, поэтому на Руси их называли «фараоново племя». На это же указывает и первое упоминание на Руси цыган в паломнической литературе середины XVI века, причем относится это упоминание к жителям Египта: «А старой Египет ныне пуст, немного в нем живут старых египтян и цыганов, а турки и христиане не живут». Цит. по: Мурьянов М.Ф. Пушкин и цыгане // Мурьянов М.Ф. Пушкин и Германия. ИМЛИ РАН. М.: Наследие. 1999. – С. 399-415 [Электронный ресурс] режим доступа: <http://philology.ru/literature2/muryanov-99.htm>

Твоей всех пляской восхищай.  
 Жги души, огонь бросай в сердца  
 От смуглого лица.

Неистово, роскошно чувство,  
 Нерв трепет, мление любви,  
 Волшебное зараз искусство  
 Вакханок древних оживи.  
 Жги души, огонь бросай в сердца  
 От смуглого лица.

Как ночь — с ланит сверкай зарями,  
 Как вихорь — прах плащом сметай,  
 Как птица — подлетай крылами  
 И в длани с визгом ударяй.  
 Жги души, огонь бросай в сердца  
 От смуглого лица... [64, с. 306].

Там, где Дмитриев услышал и увидел лишь раздражающие «вопли», «скачки» и «топот» в духе неистовых вакханалий, пугающих путников по ночам, Державин узрел своеобразную красоту искусства «вакханок древних», разжигającego души и сердца, возрожденного через страстный цыганский танец. Поэтическая энергия «Цыганской пляски» обозначила тональность цыганской темы, входящей в русскую поэзию вместе с державинским стихотворением<sup>83</sup>. С этого момента «цыганский текст» со свойственным ему набором признаков и клише становится неотъемлемой частью русской художественной культуры, фиксируя одновременно увлеченность русскими литераторами цыганами и

<sup>83</sup> До державинской «Цыганской пляски» в русской поэзии цыгане упоминались с непременными отрицательными коннотациями: «Кто умеет жить обманом Все зовут тово цыганом» (комическая опера А.О. Аблесимова «Мельник-колдун, обманщик и сват», 1779); «Цыганку женщина дарила И говорила: “Ребенка я иметь хочу, Ты сделай мне, я это заплачу”. Цыганка говорит на эту речь погану: “Поиди к цыгану”» (эпиграмма А.П. Сумарокова, 1779).

цыганщиной – бытовой и литературной [15, с. 149].

Показательны в этом отношении жизнь и творчество А.С. Пушкина. М.Ф. Мурьянов по этому поводу замечает: «Наряду с некоторыми пушкинскими произведениями, затрагивающими цыганскую тему и по этому признаку ничем не выделяющими поэта из его литературной и общественной среды, есть факты, свидетельствующие, что интерес к цыганам был у Пушкина необыкновенным – устойчивым и глубоким: – В лице 14-летний Пушкин написал недошедший до нас роман “Цыган” (1813)» [112]. Стоит добавить, что в душу молодого поэта, несомненно, запала «Цыганская пляска» Державина: в 1819 году Пушкин пишет отъезжающему в Москву Никите Всеволожскому, другу-соратнику по «Зеленой лампе», послание «Прости, счастливый сын пиров...», где строки о «египетских девах» являются явным парафразом державинских стихов:

А там египетские девы  
Летают, вьются пред тобой;  
Я слышу звонкие напевы,  
Стон неги, вопли, дикий вой;  
Их исступленные движенья,  
Огонь неистовых очей  
И все, мой друг, в душе твоей  
Рождает трепет упоенья... [126, I, с. 88]

Это узнаваемый, но пока еще достаточно обобщенный, «державинский» образ цыган, о которых Пушкин до ссылки на юг знал только понаслышке, как яркую достопримечательность московской жизни. Лишь в Молдавии поэт напрямую познакомился с бессарабскими цыганами, приняв их песни за подлинный цыганский фольклор. М.Ф. Мурьянов пишет, что и в Бессарабии «стихией» цыган «была музыка и пляска, но, в соответствии с законами мимикрии, среди молдаван они выступали в роли интерпретаторов молдавского песенного фольклора, тогда как, по наблюдению А.С. Грибоедова, сделанному им в Симферополе летом 1825 г., цыганская музыка в Крыму есть “смесь татарского с польским и малороссийским”» [112]. Иллюстрируя неистребимый интерес

Пушкина к жизни цыган, который поэт пронес через всю свою жизнь, Мурьянов приводит множество фактов. Это и трехнедельное кочевье Пушкина с бессарабскими цыганами по Буджакской степи, результатом которой стала поэма «Цыганы», глубоко и точно воссоздающая герметичный во внутриличностных отношениях мир цыган; и пушкинская увлеченность цыганками, отраженная в его «Дон-Жуанском списке» (связь с цыганкой Людмилой-Шекорой, женой кишиневского помещика Инглези); и участие в крещении внучки знаменитой цыганской певицы Стеши из соколовского хора; и причастность к написанию либретто оперы В.Ю. Виельгорского «Цыгане». Через своего приятеля Павла Войновича Нащокина, сожительствовавшего с цыганкой Ольгой Андреевной Солдатовой из хора Соколова и прижившего с ней двух детей, Пушкин был близок с московскими певчими цыганами. В своих воспоминаниях Татьяна Демьянова (цыганка Таня), ставшая после смерти Стеши в 14 лет первой солисткой хора Ильи Соколова, рассказывает, как Пушкин часто ездил к ним в Грузины слушать русские песни в ее исполнении и учиться цыганскому языку. Незадолго до свадьбы Пушкин случайно повстречался с Таней в доме Нащокина, где она по его просьбе под гитару спела подблюдную песню «Ах, матушка, что так в поле пыльно?», после чего он «громко зарыдал» [63].

Существенную роль в популяризации цыганских хоров в России сыграли трактиры и рестораны, где хоровые цыгане скоро стали непременным атрибутом (иногда цыгане сами держали трактиры). Выражение «поехали к цыганам» стало означать призыв ехать в трактир. В трактиры и рестораны часто отправлялись специально, чтобы послушать «своих» цыган. Ресторан «Яр» в Москве, державший хор Ильи Соколова, был своеобразным центром цыганского пения, где собирались «сливки» московского общества. Особую притягательность «Яра» в глазах московских дворян 1830-1830-х гг. А.Н. Апухтин отразил в строках своей поэмы «Старая цыганка» (1870): «Ночь у Яра. Московская знать Собралась как для важного дела, Чтобы Маню – так звали ее – услышать, Да и как же в ту ночь она пела!» [8, с. 167]. Писатель-народник И.А. Иванчин-Писарев в своих мемуарах о Глебе Ивановиче Успенском («Кое-что из жизни Гл. Ив. Успенского»)

рассказывает, как тот пригласил его с собой в ресторан «Яр» «послушать, как цыгане поют стихи Некрасова». В ресторане он узнал, что среди цыган-хористов есть певица, поющая некрасовские стихи. Вместе с гитаристами цыганка была приглашена в отдельный кабинет, где артистически, со слезами в голосе и безнадежной тоской в нужных местах спела большой фрагмент стихотворения «У парадного подъезда», чем вызвала у слушателей глубокий эмоциональный отклик [73, с. 145-161].

Значение и роль «Яра» в цыганском пении нашли свое отражение в городском романсовом фольклоре. Один из самых известных русских романсов XIX века – «Соколовский хор у “Яра”», быстро ставший «народным», на что указывает большое количество его вариантов и отсутствие закрепленного автора за текстом и музыкой. Другой, не менее знаменитый романс – «Эй, ямщик, гоника к “Яру”», авторство которого в разных источниках дается разное, а существование множества вариантов также подтверждает его «народное» бытование. Одним из главных персонажей обоих романсов является гитара, как ведущий символ «цыганерства» – так Л.Н. Толстой обозначил всеобщее увлечение цыганами и цыганским пением.

Первый романс начинается двустушием «Соколовский хор у “Яра” был когда-то знаменит, Соколовская гитара до сих пор в ушах звенит». Л.Н. Толстой в первую часть своей повести «Два гусара» включил колоритную сцену посещения дворянами и графом Турбиным трактира с цыганами, где главным событием является именно цыганское пение, сопровождающее дворянскую «гульбу» (VI глава). В «Илюшке с гитарой» узнается хоревод Илья Соколов и знаменитая «соколовская гитара», вторящая цыганке-певице и слившаяся в единое целое с цыганом-исполнителем: «Илюшка с гитарой стал перед запевалой, и началась *пляска*, то есть цыганские песни: “Хожу ль я по улице”, “Эй вы, гусары...”, “Слышишь, разумеешь...” и т. д., в известном порядке. Стешка славно пела. Ее гибкий, звучный, из самой груди выливавшийся контральто, ее улыбки во время пенья, смеющиеся страстные глазки и ножка, шевелившаяся невольно в такт песни, ее отчаянное вскрикивание при начале хора – все это задевало за

какую-то звонкую, но редко задеваемую струну. Видно было, что она вся жила только в той песне, которую пела. Илюшка, улыбкой, спиной, ногами, всем существом изображая сочувствие песне, аккомпанировал ей на гитаре и, впившись в нее глазами, как будто в первый раз слушая песню, внимательно, озабоченно, в такт песни наклонял и поднимал голову. Потом он вдруг выпрямлялся при последней певучей ноте и, как будто чувствуя себя выше всех в мире, гордо, решительно вскидывал ногой гитару, переворачивал ее, притопывал, встряхивал волосами и, нахмурившись, оглядывался на хор. Все его тело от шеи и до пяток начинало плясать каждой жилкой...» [154, с. 261]. В повести Толстого трактир, куда отправился граф Турбин, называется «новым». Если учесть, что события, которые описывает Толстой в первой части своей повести, происходят «во времена Милорадовичей, Давыдовых, Пушкиных», то есть в контексте повествовательного хронотопа где-то около тридцати лет назад по отношению к «современности», совпадающей с датой создания «Двух гусаров» (1855 год), то получается, что речь идет о ресторане «Яр», открытом в канун 1826 года. Обращает на себя внимание еще одна подробность, подтверждающая данное предположение, – посещение «нового трактира» происходит зимой.

Николай Бессонов указывает, что «во всех энциклопедиях справедливо написано, что цыгане – прекрасные интерпретаторы местного фольклора. Однако, если они просто исполняют чужие песни в своей цыганской неповторимой манере, это вовсе не означает, что мы имеем дело с особым музыкальным явлением. Для того чтобы создать свой собственный фольклор, цыганам нужно вначале освоить язык и культуру окружающего народа, и только потом их творчество может перейти на более высокую ступень. В большинстве случаев этого не происходит. <...> ...для создания профессиональной музыкальной системы требуется удачный “исходный” материал – только на его основе могут быть созданы произведения, способные покорить мир. Благоприятные условия совпали в Испании, Венгрии и России, и цыганская музыка этих стран стала выдающимся явлением мировой культуры» [25]. Здесь следует добавить, что цыганская музыка благодаря этим процессам стала не только «выдающимся



явлением мировой культуры», но и неотъемлемой, органической частью той культуры, которая дала «исходный материал». В России, Испании и Венгрии в качестве такого «исходного материала» выступил не только музыкальный национальный фольклор, но и гитара. Не случайно «соколовская гитара», ставшая героиней знаменитого цыганского романса, породила у русских цыган «Легенду о соколовской гитаре», выворачивающей «сердце наизнанку». В этой легенде уложена история цыганского хора Соколовых, спроецированная на историю русских цыган, где оберегом выступает гитара, передаваемая из рода в род. В эту же легенду включен фрагмент романса «Соколовский хор у “Яра”...» в его вариативной интерпретации [89].

Характерно, что «присвоение» цыганами семиструнной гитары шло по той же линии, что и у русских: сначала это русские народные песни в цыганской транскрипции, а затем городской романс, который в исполнении цыганских песельников приобретает отчетливые черты «жесточкого романса» с ярко выраженным цыганским интонированием.

М.А. Стахович в своем очерке о русской семиструнной гитаре сообщает и о выдающихся исполнителях – А.О. Сихре, С.Н. Аксенове и М.Т. Высотском. Особенно подробно он останавливается на жизни и творчестве Высотского, которого часто «возили ... к цыганам, и он сделался необходимостью для хора Ильи Соколова, ... и как цыгане действовали на его игру, так и он много передавал им полезного для аккордов» [145, с. 8]. Б. Вольман в своей работе «Гитара в России» пишет: «Цыганское пение сыграло в XIX веке большую роль в распространении русской народной песни и оказало влияние на формирование бытового романса». И тут же отмечает, что «почти неизбежным спутником цыганского пения» в России стала именно семиструнная гитара [46, с. 40].

Цыганское исполнительство импровизационно и интерпретационно по своей сути. Это отчетливо явлено как в многоголосном и сольном пении, так и в игре на гитаре «русских» цыган, где изначально за основу взят и интерпретирован на цыганский лад гармонический строй русской народной песни. Об этом говорят и пишут и сами цыгане-исполнители [см.: 100; 141, с. 34-39]. В новой

музыкальной обработке и цыганской гитарной инструментовке «народная песня, изначально несущая основной свой смысл в тексте, преображалась, превращалась в крайне эмоциональную, зажигательную музыкальную картину» [100]. Известный современный гитарист-семиструнник Александр Колпаков, которого называют «легендой цыганской музыки», ее «самым блистательным исполнителем», рассуждая о цыганской «Венгерке», говорит о «бессчетном количестве» ее вариантов, так как после нескольких гитарных аккордов «темы» обязательно идет импровизация.

Стоит отметить, что «импровизационно-интерпретационный» характер цыганской «Венгерки» запечатлен в сложной истории одноименного стихотворения Аполлона Григорьева, где поэт воссоздал исполнение артистами цыганского хора Ивана Васильева цыганской «Венгерки». Отрывок этого стихотворения, в свою очередь, стал цыганским романсом «Две гитары», который исполнялся тем же хором, породив далее множество стихотворных и инструментальных импровизаций, уходящих в XX век.

Семиструнная «цыганская гитара», имеющая, в отличие от сольмажорного строя «русской» семиструнной гитары, сольминорный строй, способствовала закреплению цыганской транскрипции русских песен и романсов, с которой они так и остались в русской музыкальной культуре, так и легли на душу русскому человеку<sup>84</sup>. Многие из них со временем стали восприниматься в России в качестве цыганских песен и романсов с характерной надрывной музыкальной нотой и балладной сюжетикой жестокого романса, формирующей специфические музыкально-драматические интонации русско-цыганского гитарного мелоса. Это переплетение вербального, пластического и музыкального начал, восходящее к эстетике «жестокого романса», было тонко прочувствовано и замечательно передано А. Григорьевым в его «Цыганской венгерке» (1857) – во фрагментах мелодраматической романсовой сюжетике, в лирически осмысляемых автором

---

<sup>84</sup> Проанализировав письменные источники и музыкальный репертуар русских цыган-исполнителей, Н. Бессонов пришел к выводу, что до конца XIX века в этом репертуаре не было цыганских таборных песен, то есть таборного фольклора, но были преобразованные на цыганский лад старинные русские песни и романсы. Первую письменную фиксацию таборного репертуара он обнаруживает только в пьесе Л. Н. Толстого «Живой труп» (1900), в эпизодах, где присутствует цыганский хор [25].

музыкальных терминах, соотносимых им с образом гитары – аккомпанемента исповедующейся в песне души, в цыганских перепевах, в особом, вакхической природы пластическом эротизме цыганской пляски:

... Уж была б она моя,  
Крепко бы любила...  
Да лютая та змея,  
Доля, – жизнь сгубила.  
По рукам и по ногам  
Спутала-связала,  
По бессонным ночам  
Сердце иссосала!  
Как болит, то ли болит,  
Болит сердце – ноет...  
Вот что квинта говорит,  
Что басок так воет...  
Шумно скачут сверху вниз  
Звуки врассыпную,  
Зазвенели, заплелись  
В пляску круговую.  
Словно табор целый здесь,  
С визгом, свистом, криком  
Заходил с восторгом весь  
В упоеньи диком.  
Звуки шепотом журчат  
Сладострастной речи...  
Обнаженные дрожат  
Грудь, руки, плечи.  
Звуки все напоены  
Негою лобзаний.  
Басан, басан, басана,

Басаната, басаната,  
Ты другому отдана  
Без возврата, без возврата... [59]

«Цыганской венгерке», написанной русским поэтом, влюбленным в цыганскую таборную культуру<sup>85</sup>, суждено было стать одной из центральных архетипических структур русско-цыганского мелоса, метатекстом, позволяющим на эмоционально-образном уровне ощутить вполне серьезные основания шуточного афоризма, родившегося в России в XIX веке: «Русский человек умирает два раза: за родину, и когда слушает цыган». Спустя век другой знаменитый гитарист-песенник, Владимир Высоцкий, даст свою версию «Цыганочки», а знаменитый режиссер-комедиограф Леонид Гайдай шуточно продемонстрирует «метафизическую» отзывчивость русского сердца на «цыганщину» через восприятие абсолютно далекого от нее Ивана Грозного, у которого тайные душевные струны, тем не менее, начинают дрожать и вибрировать при звуках русской «Цыганочки» в исполнении русского барда [15, с. 151. Приложение 10.1.-10.3.].

### ***3.3. Феномен гитары в театральном тексте и кинотексте русской культуры (на материале произведений А.Н. Островского и их интерпретаций)***

Расцвет гитарного искусства приходится на романтическую эпоху. Но если во времена Пушкина и Лермонтова гитара связывалась с «высшей музыкальной культурой» (В. Кожин), то, начиная с 1840-х годов, по мере того как романтизм приобретал «массовидные формы», проникая в быт городских и чиновничьих слоев населения, мельчая и рассыпаясь на многочисленные романтические штампы, влиявшие на стиль поведения мещан, гитара и гитарное искусство спускаются на «низшие» этажи русской музыкальной жизни. Перемещаясь в

<sup>85</sup> В одной из своих театральных рецензий А. Григорьев признается, что страдал «самой невыносимой хандрой, неопределенной хандрой русского человека, ... русской хандрой, с которой и скверно жить на свете, и хочется жизни, света, широких, вольных, размашистых размеров, той хандрой, от которой русский человек ищет спасения только в цыганском таборе, хандрой, создавшей московских цыган, пушкинского Онегина и песни Варламова» [60, с. 178].

рамках культурного пространства «вниз», семиструнная гитара закрепляется в сфере «домашнего бытия» мещанского сословия, фокусируя и выражая его вкусы и одновременно маркируя наступление новой социокультурной эпохи.

Этот процесс по времени совпадает с формированием и утверждением русского национального театра, создателем которого является Александр Николаевич Островский, вошедший в литературу на волне широкой демократизации русской жизни. По сути, в своих «пьесах жизни» (А.Н. Добролюбов) русскому драматургу впервые удалось воссоздать национальную модель русского мира, в которой на тот момент центральной коллизией была встреча-столкновение двух культур – народной, исконно патриархальной, выпестованной тысячелетней историей Руси, и дворянской, идущей от петровских реформ, ориентирующейся, в первую очередь, на европейскую культуру Нового времени. В 1850-60-е годы эта проблема обретает особую актуальность и остроту, так как именно тогда жители российских городов начинают активно приобщаться к новым для них формам жизни. Но у представителей мещанского сословия это освоение нередко идет в сниженно карикатурном виде.

Следует отметить, что в театральном мире Островского гитара занимает исключительное место, выступая в нем не просто любимым музыкальным инструментом его персонажей, но маркером определенных эпох и определенных социальных «этажей». Значимость и феноменальность гитары в театральном дискурсе Островского подтверждается необыкновенно плотной частотностью словоупотребления этой лексемы на фоне названий других музыкальных инструментов, а также предметов домашнего обихода. Если лексема «фортепиано» в художественных произведениях Островского встречается 1 раз, «балалайка» – 4, «гармонь» – 4, «рожок» – 4, «свирель» – 1, то лексема «гитара» – 56 раз [6, с. 530-654] (Частотный словарь языка А.Н. Островского).

Такая выделенность у Островского гитары в его творчестве совершенно не случайна. Еще в конце 1840-х гг. вокруг молодого драматурга, чья слава стала расти после опубликования в «Московитянине» пьесы «Банкрот» («Свои люди – сочтемся»), стал складываться кружок талантливых молодых людей. Среди них

были студенты, представители артистического мира актеры П.М. Садовский, И.Ф. Горбунов, драматург А.Н. Потехин, этнограф и собиратель народных песен П.И. Якушкин и др. Здесь были «своими» А.А. Григорьев, М.А. Стахович. Всех их сближал культ русской самобытности, которая по-своему проявлялась в таланте и пристрастиях каждого члена кружка. С. Носов, исследователь жизни и творчества А.А. Григорьева, пишет: «Идейно-литературное ядро кружка составляли Островский, Григорьев, Филиппов, Алмазов, Эдельсон, познакомившиеся и дружески сблизившиеся ... в конце 1840-х годов. Первоначально объединяло единое поклонение таланту Островского, с блеском вступавшего на литературное поприще, а также родство темпераментов, привычек, стиля жизни – спланивали не одни лишь совпадения во взглядах, но и дружеские пирушки, любовь к русской песне, увлечение цыганщиной. Собирались в домах у Островского, Эдельсона, Григорьева и в излюбленных трактирах и кофейнях. Пели (среди участников кружка было немало прекрасных исполнителей русских песен, гитаристов)» [116, с. 78]. И.Ф. Горбунов много лет спустя вспоминал, что на собраниях «шли разговоры и споры о предметах важных, прочитывались авторами новые их произведения. ... <...> За душу хватала русская песня в неподражаемом исполнении Т.И. Филиппова; ходенем ходила гитара в руках М.А. Стаховича <...>. Не пренебрегал этот кружок и диким сыном степей, кровным цыганом Антоном Сергеевичем, необыкновенным гитаристом» [5, с. 52]. В поисках интересных песен, романсов и певцов молодые люди часто кочевали по кофейням и трактирам, щедро угощали ярких исполнителей, приглашали к себе на собрания. Друг Островского, один из первых его биографов С.В. Максимов пишет о кружке Островского следующее: «На первом плане и на видном месте стояла русская народная песня. <...> Хороших безыскусных исполнителей, умевших передавать их голосом без выкрутов и завитков, разыскивали всюду, не гнушаясь грязных, но шумливых и веселых трактиров и нисходя до погребков, где пристраивались добровольцы из мастеров пения и виртуозов игры на инструментах». Он же цитирует фрагмент письма Т.Ф. Филиппова к И.Ф. Горбунову, где тот упоминает посещение компанией во главе с Островским

трактира «Волчья долина», расположенного у Кузнецкого моста: «Николка рыжий – гитарист, Алексей с торбаном: водку запивал квасом, потому что никакой закуски желудок уже не принимал. А был артист и “венгерку” на торбане играл так, что и до сих пор помню» [5, с. 69].

Существенное место в творчестве Островского занимает цыганская мотивика, напрямую связанная у него с образом гитары. Объясняется это не только «цыганерством», пронизывавшим в середине XIX века все слои русского общества, но и увлеченностью самого драматурга цыганами. Островский хорошо знал Ивана Васильевича Васильева, принявшего в 1847 году от Ильи Соколова руководство знаменитым цыганским хором. Пыляев сообщает о И.В. Васильеве: «...это был большой знаток своего дела, хороший музыкант и прекрасный человек, пользовавшийся дружбой многих московских литераторов, как, например, А.Н. Островского, Ап.Г. Григорьева и др.». Именно «за беседой» с цыганом-хореводем, по утверждению журналиста, Григорьев написал свое стихотворение «Цыганская венгерка», «положенное впоследствии на музыку Ив. Васильева» [127, с. 402]. Страстной любительницей пения, особенно цыганских романсов, была вторая жена Островского, Мария Васильевна, актриса Малого театра.

Впервые образ гитары появляется у Островского в его физиологических очерках – «Записках замоскворецкого жителя» (1847), в которых он открыл «страну никому до сего времени в подробности неизвестную» и до этого момента не привлекавшую интерес русских писателей. Речь идет о Замоскворечье, чей быт, среду и его жителей – купцов и чиновников – он описал насколько подробно и дотошно, что его назвали «Колумбом Замоскворечья». Далее все эти персонажи перекочуют в пьесы Островского, где будут воссоздаваться с той же тщательностью, но уже через диалоги и подробные ремарки, напоминающие описания его очерков, репрезентирующие жизнь в ее «социально-физиологических», «профессиональных» срезам.

В «Записках замоскворецкого жителя» Островский выступает с позиции натуральной школы, эстетические установки которой он разделяет. Писатель дает

развернутые аналитические портреты своих персонажей, делая существенный акцент на их среду «обитания», за которой стоит бытовой уклад, нравственные устои и эстетические ориентиры всего социального сословия в целом. В «Записках...» и последовавших за ними драматических текстах гитара у Островского маркирует купеческий, мещанский и чиновничий быт, являясь их важным «культурным» знаком. В пьесах позднего творчества драматурга гитара у него связана также с культурными кодами жизни разорившегося дворянства, чье бытие начинает приобретать черты маргинальности.

В «Записках замоскворецкого жителя» гитара вкупе с преферансом выступает неизменным атрибутом вечеринок молодых чиновников. Под ее «бренчание» поются народные песни, она служит аккомпанементом к танцам, включающим и народную пляску – русскую «плясовую» («Рассказ Ивана Яковлевича»). Среди молодых приказчиков, умеющих «разнообразить время», ценятся мастера играть на гитаре, петь цыганские песни, плясать под гитару «венгерку». Такие становятся «душою общества» («Кузьма Самсоныч»). В завершающем пассаже очерка «Замоскворечье в праздник» Островский, рисуя обобщенный тип («физиологию») чиновника, вводит в его характеристику гитару как обязательный атрибут душевного «отдохновения»: чаепитие у открытого окна в «татарском халате», пускание колечек дыма из трубки, гитара «за еранью», откуда чиновник ее берет и запекает «Кто мог любить так страстно...».

Этот романс на стихи Н.М. Карамзина «Прости!» (1792) к тому времени уже прочно вошел в репертуарный список городских романсов, пользующихся особой популярностью в мещанском сословии. Написанные в сентиментальном ключе, стихи Карамзина органично сошлись с поэтикой и «общими местами» городского романса, к которым относятся эмоциональный надрыв, открытость и контрастность чувств, простота и доверительность в изложении лирической темы, выстроенной вокруг безответной любви, расстановка персонажей (страдающий влюбленный и недостижимая возлюбленная или наоборот), специфическая мотивика, объединяющая мотивы страсти, клятв, тоски, разлуки, особенности синтаксиса, ориентированного на риторику обильных вопрошений и



восклицаний, ступенчатая композиция, провоцирующая эмоциональное напряжение, и т.п. Это и определило культурную стратификацию карамзинского стихотворения «Прости!» – его движение вместе с гитарой и гитарным аккомпанементом «вниз», в мещанские слои населения.

В ряде пьес Островского гитара является характерологической деталью домашнего интерьера его персонажей. Выступая как часть «целого», гитара, присутствующая в развернутых интерьерных ремарках драматурга, концентрирует в себе суть мирообраза, отчасти уже знакомого поклонникам Островского по его «Запискам...».

В комедии «Не в свои сани не садись» (1852) гитара занимает место на окне среди цветов в небольшой комнате дома купца Русакова (действ. II, вводная ремарка). В комедии «Бедность не порок» (1853) гитара является частью интерьера «небольшой приказчицей комнаты» – она находится «подле кровати» Мити – молодого приказчика богатого купца-«фабриканта» Гордея Карпыча Торцова, влюбленного в дочь Торцова. В комедии «Трудовой хлеб» (1874), которую Островский жанрово обозначил как «сцены из жизни захолустья», гитара присутствует во вводной ремарке первого действия, принося оттенок некоторой легкомысленности и намек на артистизм натуры хозяина убого обставленной «бедной комнаты» Иосафа Наумыча Корпелова, учителя, «промышляющего дешевыми частными уроками» [119, IV, с. 61]. И, наконец, в драме «Бесприданница» (1878) гитара вместе с фортепиано вписана в интерьер дворянского дома Огудаловых, обставленного «приличной мебелью».

Гитара – музыкальный инструмент, а потому в пьесах Островского она не может не зазвучать, включаясь в диалоговые отношения персонажей, разворачивая их характеристики, достраивая своим звучанием мирообраз, воплощенный в том или ином драматургическом тексте. 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 ее реальных социально-исторических формах. Гитара легко

заменяет балалайку, успешно сочетается с простонародной «гармонией» (гармошкой) и «аристократическим» фортепиано [17, с. 106].

В 1850-е годы, в «московитянинский период» творчества, Островский ставил перед собой задачи создать пьесы, постановка которых дала бы возможность драматургически представить на сцене народные праздничные гуляния и забавы. В пьесе «Бедность не порок», воссоздающей атмосферу святок, гитаре драматургом отводится роль «сквозного» персонажа. В этой комедии изображен «старый, веселый, добрый быт» купечества (А. Григорьев). Стоит напомнить, что быт и нравы купечества по тем временам несли печать простонародного, крестьянского быта. Об этом, кстати, писал и сам Островский в своей «Записке о положении драматического искусства в России в настоящее время» (1881). Размышляя о появлении русского купечества «лет 40-50 назад», он обращал внимание на то, что купечество в своем первом поколении вышло из простонародья, потому все еще продолжало держаться патриархальных устоев: «Богатеющее купечество было, по своему образу жизни и по своим нравам, еще близко к тому сословию, из которого оно вышло» [119, XII, с. 111].

Вот и в доме Гордея Карпыча Торцова придерживаются старинных обычаев. Его супруга, Пелагея Егоровна, так и говорит о себе: «Я, матушка, люблю по-старому, по-старому... да, по-нашему по-русскому. Вот муж у меня не любит, что делать, характером такой вышел. А я люблю, я веселая... да... чтоб попотчевать, да чтоб мне песни пели... да в родню в свою: у нас весь род веселый... песельники» [119, I, с. 350]. Пелагея Егоровна решает потешить-развеселить свою дочку в святочный вечер, посылает за гостями («девушками») и устраивает посиделки. В пьесе возникает атмосфера святочного праздника, веселья, в ней много поют, пляшут, так как «на улице праздник, у всякого в доме праздник» [119, I. С. 330].

В доме Торцова есть свой песельник-гитарист – Яша, племянник хозяина дома, с говорящей фамилией Гуслин. Под его гитарный аккомпанемент на протяжении всей пьесы исполняются русские народные песни – лирические, игровые и обрядовые. В 6 явлении II действия в дом Торцова приходят ряженые –

«старик с балалайкой или гитарой, вожак с медведем и козой». Первый, судя по всему, – святочный дед, готовый по желанию хозяев «попеть, поплясать, позабавить, свои старые косточки поправить». «Старик» поет святочные песни, «играет на гитаре, прочие ряженые пляшут» [119, I, с. 353, 354]<sup>86</sup>.

Звучат «русские мотивы» под перебор гитарных струн в комедии «Не в свои сани не садись». Для молодого купца Бородкина, влюбленного в дочь богатого купца Русакова Авдотью Максимовну, русская народная песня «Вспомни, вспомни, моя любезная...», исполненная под гитару, – способ рассказать о своей тоске-печали, напомнить охладевшей к нему Дуне о «прежней любви». Любовные народные песни под гитару поет «конторщик» купца Дикого Кудряш на тайном ночном свидании с Варварой, дочерью своего хозяина (драма «Гроза», 1959). Не расстается с гитарой молодой приказчик «именитого купца» Курослепова Гаврило, несмотря на то, что хозяин, как он сам говорит, об его голову расшиб уже две гитары. Гаврило – натура артистическая. Он прямой наследник скоморохов<sup>87</sup>. Его главное оружие против самодурства хозяина – шуточная народная песня «Ни папаша, ни мамаша, дома нету никого...», которой он изводит Курослепова, подыгрывая себе на гитаре.

Тема скоморошества-шутовства подхватывается в комедии «Трудовой хлеб». Здесь эта тема связана с образом главного героя Корпелова, на что указывает сам Островский уже в списке действующих лиц. Это «лысый, преждевременно состарившийся и сгорбившийся, но всегда улыбающийся человек. ... Тон, движения, манеры педантские, с примесью шутовства...» [119, IV, с. 61]. Над его «ситцевым диваном», служащим постелью, висит гитара.

Подобно своим предшественникам скоморохам, Корпелов много бродил «по лицу земному», так как «от самой юности паче всего возлюбил шатание». Так он прожил, по его словам, «лет семнадцать, как один день», в то время товарищи его «по курсу» «до генеральства дослужились», а он «выучился только на гитаре играть» [119, IV, с. 66]. Ломаясь и лицедействуя, он предлагает хозяину

<sup>86</sup> Там же. – С. 353, 354.

<sup>87</sup> О теме «скоморошества» в «Горячем сердце», как выражении художественной одаренности народа, «артистизма», по-разному проявляющемуся «в разных бытовых ситуациях», пишет Л.М. Лотман [см.: 97, с. 132].

квартиры, который пришел за деньгами, вместо денег песенку спеть и на гитаре сыграть. «Ах, как он поет русские песни, простонародные! Вот где натура! Удивление!» – говорит о Корпелове с деланным восхищением Потрохов, «разбогатевший чиновник», его «старый товарищ» по гимназии [119, IV, с. 84]. А за спиной презрительно называет «Диогеном», «жалким училищкой», попутно замечая, что у него «физиономия вроде тех, что в погребках на гитаре играют». «Блаженненьким», то есть юродивым, называет Корпелова старая ключница Потрохова.

Если для бессеребренника Корпелова «шатание по трактирам», где за песенку или чечетку под гитару могут и штоф поднести, – дело не зазорное, то для бывшего помещика Дульчина, промотавшего состояние влюбленной в него Юлии Павловны Тугиной и готового ее из-за денег определить в содержанки к «очень богатому купцу» Прибыткову, – это последняя степень падения, которое, впрочем, его ожидает в недалеком будущем, если он не пристроится альфонсом к очередной богатой вдове (комедия «Последняя жертва», 1877). В финале Дульчин открыто признается: «...уж я давным-давно гол, как сокол, и кругом в долгу. Но меня очень полюбили мои кредиторы и не захотели ни за что расстаться со мной. Они меня ссужали постоянно деньгами, на которые я и жил по-барски, но ссужали не даром. За меня вдвое, втрое заплатила им одна бедная женщина. То есть она была богата, а мы ее сделали бедной. Теперь она ограблена и кредиту больше нет. На днях меня посадят в яму, а по выходе из ямы мне предстоит одно занятие: по погребкам венгерские танцы танцевать за двугривенный в вечер: “Чибиряк, чибиряк, чибиряшечки!.. <...> С голубыми ты глазами, моя душечка!”» [119, IV, с. 404-405]<sup>88</sup>.

Тема вытеснения дворянства на обочину жизни, в ее маргинальные сферы, является одной из центральных в драме «Бесприданница», отразившей наступление буржуазной эпохи.

<sup>88</sup> Островский приводит строчки из романа «Две гитары, зазвев, жалобно заныли...», в основу которого легло стихотворение Аполлона Григорьева «Цыганская венгерка».

Формально Харита Игнатьевна Огудалова и ее дочь Лариса относятся к привилегированным слоям русского общества, но отсутствие денег делает их зависимыми от расположения богатых друзей и поклонников красоты и таланта дочери. Стараясь соответствовать избранному кругу и презирая «нищенство», Огудалова ведет упорную борьбу за достойное существование. Она пытается жить «открытым домом», вымогая у богатых людей деньги и подарки под свою дочь и пытаясь удачно выдать ее замуж. Иное дело Лариса – натура художественно одаренная и романтическая, лишенная меркантильности и материального расчета. Она причастна к светской культуре, любит цыганское пение, через которое она воспринимает высокую классику русского романса, придающую ее образу особую утонченность. Что характерно, образ Ларисы сопровождает не городской романс, а романс классический – на слова Е.А. Баратынского «Не искушай меня без нужды» (элегия «Разуверение»), – правда, в его цыганской транскрипции. Как пишет Л.М. Лотман, «Для Ларисы цыганское пение – стихия свободы, раскованного выражения чувства, возможность передать драматизм своих переживаний» [97, с. 146]

Но цыганское пение, «цыганщина», «цыганерство» имеют свою оборотную сторону. Они связаны с праздничной и праздной жизнью богатых людей, являясь ее украшением, своеобразным ритуалом (вспомним цыганское величальное пение, славящее щедрого загулявшего барина). Совершенно не случайно «открытый дом» Хариты Игнатьевны напоминает «цыганский табор»<sup>89</sup>. Его двери всегда распахнуты перед богатыми гостями и покровителями, которые приезжают сюда за удовольствиями и наслаждением. «Ездить-то к ней все ездят, потому что весело очень, – говорит об Огудаловой Вожеватов, – барышня хорошенькая, играет на разных инструментах, поет. Обращение свободное, оно и тянет» [119, V, с. 13]. Что-то цыганское просвечивает и в ухватках любящей «пожить весело»

<sup>89</sup> С 4 явления I действия в разговорах персонажей начинается подмена образа дома Огудаловых, как жилья и образа жизни, образом цыганского табора, который в этой характеристике становится сквозным: «Л а р и с а (обидясь) У нас ничего дурного не было. К а р а н д ы ш е в. Был цыганский табор-с – вот что было. ... Л а р и с а. Что ж, может быть, и цыганский табор; только в нем было, по крайней мере, весело. Сумеете ли вы дать мне что-нибудь лучше этого табора?». В финале Лариса говорит Карандышеву, умоляющему уехать ее «из этого города»: «Поздно. Я вас просила взять меня поскорей из цыганского табора, вы не умели этого сделать; видно, мне жить и умереть в цыганском таборе» [119, V, с. 20, 80].

Хариты Игнатьевны, охотно берущей «под дочь» дорогие подарки и настойчиво, по-цыгански выпрашивающей деньги с потенциальных «женихов». «Как кому понравилась дочка, тот и раскошеливайся, – сообщает Вожеватов Кнурову. – Потом на приданое возьмет с жениха, а приданого не спрашивай. ...не одни женихи платятся, а и вам, например, частое посещение этого семейства недешево обходится» [119, V, с. 13]. Интересное предположение выдвинула Л.М. Лотман, увидевшая в матери Ларисы цыганские корни: «...в разговорах посетителей дома Огудаловых мелькают намеки, дающие основание предположить, что отец Ларисы – барин взял в жены цыганку» [97, с. 146].

Открыт дом Огудаловой и для цыган, участников цыганского хора, поющего в расположенной на бульваре кофейне Гаврилы<sup>90</sup>. Всех их Лариса знает по имени и держится с ними накоротке (что, кстати, достаточно рискованно для репутации девушки из «приличного» семейства). Она зовет из окна цыгана Илью «наладить» гитару под романс «Не искушай меня без нужды...», который потом вместе с ним под гитарное сопровождение по просьбе Паратова будет петь перед гостями: «Л а р и с а. Илья, наладь мне: «Не искушай меня без нужды!» Все сбиваюсь. (*Подает гитару.*) И л ь я. Сейчас, барышня. (*Берет гитару и подстраивает.*) Хороша песня; она в три голоса хороша, тенор надо: второе колено делает... Больно хорошо» [119, V, с. 35].

Диалог Ларисы с Ильей демонстрирует, что она собирается исполнять не классическую версию романса на музыку М.И. Глинки, а его цыганский вариант, так как русский романс рассчитан на одного исполнителя и традиционно поется в один голос. Цыгане придавали романсу ансамблевое звучание и раскладывали его на три или четыре голоса для хоровых подпевал. Дальше, в сцене свадебного банкета, Лариса поет романс «Не искушай...» в два голоса с Ильей, и цыган, «подстраивая гитару», сетует, что нужен «третий голос», а тенор хора заболел. Другой любопытный факт – в сценическом пространстве пьесы Лариса ни разу,

<sup>90</sup> О важности цыганского «обрамления» сюжета «Бесприданницы», касающегося всех действующих лиц, вовлеченных в конфликт, свидетельствует сохранившийся черновой автограф пьесы, где среди общих набросков реплик, пока еще не соотношенных с конкретными персонажами, присутствуют записи слов и целых выражений на цыганском языке [119, V, с. 500] (Примечания).

как полагается дворянской барышне, не садится за фортепиано, чтобы исполнить романс или песню. Ее постоянный музыкальный спутник – только гитара, что свидетельствует как о «цыганских» музыкальных пристрастиях девушки, так и о сниженном «социальном этаже», на котором пребывает семейство Огудаловых.

Исследователи не без основания называют Ларису человеком нового времени, отмеченного разрушением связей с тысячелетней народной традицией. На пороге истории России – новый мир, холодный и безжалостный, где человеческие отношения строятся на денежном расчете и выгоде. Романтически настроенная Лариса-«чайка» «парит» над этим миром на крыльях музыки. Ее пение под гитару – это не просто акт художественного творчества, раскрывающий ее поэтически одаренную натуру, но и способ героини выразить свою печаль и тревогу, возможность (как оказывается, иллюзорная) достучаться до сердец близких ей людей. Гитара в ее руках всегда находится в «диалоговых отношениях» с окружающим миром. Так, в третьем явлении первого действия Огудалова учит свою дочь правильно себя вести с богатыми поклонниками. Лариса в ответ «(берет гитару, садится к окну и запекает). Матушка, голубушка, солнышко мое, Пожалей, родимая, дитячко твое!» [119, V, с. 33].

В этом романсе Гурилева на стихи Никормского лирически выражается душевное волнение юной героини под влиянием чувства, доселе ей незнакомого, – чувства первой любви. В устах же Ларисы первые две строчки пропетого ею романса Гурилева в смысловом отношении звучат по-иному – в контексте ее диалога с матерью в них слышится призыв «не искушай». Сам романс Баратынского-Глинки «Не искушай меня без нужды...» в пьесе Островского имеет лейтмотивное значение. В нем в свернутом виде представлена не только история отношений Ларисы с Паратовым, но и ее взаимоотношения с матерью и со всем окружающим миром. Не случайно первая строчка романса «Не искушай меня без нужды...» в пьесе в разных контекстах звучит из уст Ларисы несколько раз, пока, наконец, весь романс не будет исполнен для гостей по просьбе Паратова.

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 флер 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 еще нет собственной богемы – ее зарождение и быстрый расцвет придется 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» ее 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 [17, с. 110]<sup>91</sup>.

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, которую несет в себе та или иная киноэкранизация.

«Бесприданница» экранизировалась несколько раз: в 1912 году режиссером Ч. Сабинским (картина не сохранилась), в 1936 году режиссером Я. Протазановым, в 1974 году режиссером К. Худяковым (телефильм), в 1984 году режиссером Э. Рязановым под названием «Жестокий романс», в 2011 году режиссером А. Пуустусмаа. Остановимся на версиях Протазанова и Рязанова, вызвавших широкую реакцию как со стороны кинокритики (в целом негативную),

<sup>91</sup> Любопытно, что «bohème» (богема) буквально переводится с французского как «цыганщина».



так и со стороны зрителей (в основном восторженную). Телефильм К. Худякова прошел на экранах практически незамеченным, фильм Пуустусмаа с сюжетом Островского, опрокинутым в современность и перекроенным до неузнаваемости, в прокате провалился, вызвав у зрителей волну негодования.

Я. Протазанов смещает семейство Огудаловых в мещанский контекст. В его киноверсии образ Хариты Игнатьевны последовательно снижен, она вульгарна и внешне и внутренне, в ее манерах не ощущается никаких признаков дворянского воспитания даже провинциального замеса. Режиссер наделяет героиню гротескными чертами, для чего вводит соответствующие сцены. По дому, в приватной обстановке, Огудалова-старшая ходит в немислимом распашном халате, с папильотками на голове. Она неистово бранится с кухаркой из-за восьми копеек, при важных гостях жеманна до отвращения, а по отношению к дочери выступает откровенной сводней. Определенный отсвет вульгарности матери падает и на Ларису. Например, та пинком закрывает дверь (крупным планом показана ее босая нога с болтающимся на ней старым шлепанцем), слыша перебранку матери с кухаркой, что составляет полный контраст с романсом на стихи Лермонтова и музыку Даргомыжского, который Лариса в этот момент поет под гитару. На своем дне рождения Лариса раскованно пьет шампанское вместе с Вожеватовым, отделившись с ним от гостей, и с заинтересованной улыбкой рассматривает сомнительные иллюстрации в книжке, которую он ей услужливо подсовывает. Такая «мещанская» трактовка дворянства находится в полном соответствии с идеологической установкой, которая соблюдалась в советском кинематографе вплоть до середины 1950-х гг.

Мещанскому контексту жизни Огудаловых вполне соответствует гитара Ларисы. 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, как удаляет и цыганскую транскрипцию романса Ларисы вместе с поющими цыганами, близкими дому Огудаловых. Центральным в сюжетном и смысловом отношении у Протазанова оказывается романс «Нет, не любил он...» с уже сложившейся сценической историей [Приложение 11.1.-11.4.].

Замену романсу «Не искушай...» другим, более эффектным для восприятия публики романсом «Нет, не любил он...» совершила В.Ф. Комиссаржевская, с триумфом исполнившая роль Ларисы на сцене Александринского театра (1896), сделав тем самым первую существенную переакцентировку сюжета Островского. Изначально это был не романс, а любовная неаполитанская песня «Non m'amava» на стихи Е. Дельпрейте (Ernesto Del Preite), положенная на музыку А. Гуэрчиэлли (Alfonso Guercia). Первый ее перевод на русский язык был осуществлен М.В. Медведевым. Именно в этом переводе Комиссаржевская услышала песню-романс в студии своего отца, оперного певца, профессора Московской консерватории Ф.Ф. Комиссаржевского. Итальянская музыкальная культура была очень близка отцу Комиссаржевской: он учился в Италии у знаменитого по тем временам оперного певца и музыкального педагога Пьетро Репетто и выступал с обширным итальянским репертуаром в знаменитых оперных театрах Милана и Рима.

Такая романсовая альтернатива внесла в театральный текст «Бесприданницы» эффект жестокого романса с ярким акцентом в сценическом сюжете темы жертвенности любви, что было совсем не характерно для предшествующих московских и петербургских постановок, многие из которых контролировал Островский. Прежнее восприятие пьесы на сценических подмостках в одной из своих рецензий передал В.П. Буренин: «В драме нарисована простая, но глубоко верная картина того бесстыдного и холодного бессердечия, которое сделалось чуть ли не основной чертой текущего прогресса во всех общественных слоях. Лица в этой картине очерчены не бог весть как ярко < . . . > но, однако же, настолько выразительно, что они являются живыми представителями русской действительности («Нов. время», 1879, 26 января)»

[119, V, с. 501] (Примечания). После Комиссаржевской многие актрисы вместо классического романса-элегии Баратынского стали исполнять романс с итальянскими корнями.

Я. Протазанов использовал романс «Нет, не любил он» в переводе-редакции А. Гварца, куда переводчик щедро добавил мелодраматической образности жестокого романса («яркая звезда», «мрачная душа», «сладкая мечта», «сладкая речь», «вечная любовь» и пр.). По эмоциональному накалу страстей и патетике, отраженных также в по-цыгански надрывном, полнозвучном гитарном переборе, обилию знаковых мелодраматических образов и смысловым акцентам, определяющим характер и тональность пения Ларисой Огудаловой, романс «Нет, не любил он» у Протазанова стоит в том же ряду, что и романс акушерки Гадюкиной «Скажи, зачем мы повстречались?», спетый в дуэте с телеграфистом Иваном Михайлычем Ятем (одноименный фильм И. Анненского по чеховской «Свадьбе», 1944)<sup>92</sup>. Разность исполнения ощущается лишь в сюжетно-смысловых контекстах и в возрастных категориях героинь.

«Свадьба» Анненского сделана в сознательно гротесково-сатирических тонах, отблеск которых густо ложится на акушерку Гадюкину и телеграфиста Ятя, что определяет утрированно-мелодраматичную, доводящую до комического заострения манеру исполнения ими жестокого романса [Приложение 11.5.]. Актриса Н. Алисова, играющая Ларису Огудалову, исполняет романс «всерьез», 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 публичном исполнении Гадюкиной вполне гармоничен ее образу, как дамы «с опытом». В устах юной барышни на выданье из «приличного дома» романс «Нет, не любил он», исполненный на публику, состоящую из зрелых мужчин, звучит очень

---

<sup>92</sup> Стихи и музыка романса написаны в 1898 году Александром Давыдовичем Давыдовым (Сашей Давыдовым), которого называли «королем русских и цыганских романсов». В фильме Анненского переплетен изначально мужской (исполняемый в фильме С. Мартинсоном-«телеграфистом») и женский варианты романса (исполняемый В. Марецкой-«акушеркой»), слова которого в еще 1901 году переписали под Анастасию Вяльцеву, исполнительницу русских и цыганских романсов.

рискованно. В 1870-е годы подобное могла себе позволить лишь певица из цыганского хора или актриса [20, с. 41-42].

Проходит без малого пятьдесят лет, и Э. Рязанов дает свою кинематографическую версию «Бесприданницы», ориентируясь, по его признанию, не столько на пьесу Островского, сколько на «блестящий фильм Якова Протазанова», произведший на него еще в момент выхода на экраны неизгладимое впечатление. 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 ромansa» с его специфической сюжетикой и стилистикой. Сам режиссер писал, что название появилось у него сразу, как только он утвердился в своем решении экранизировать «Бесприданницу». А. Петренко, исполнитель роли Кнурова, иронично определил «Жестокий романс» как «очень хороший “индийский” фильм в исполнении российской бродячей труппы», подчеркнув посредством этого определения мелодраматические излишества, которыми, по его мнению, грешит фильм Рязанова.

Рязанов ощущает картину Протазанова как «купеческую» (что порождает, как пишет режиссер, «соответствующий стиль интерпретаций»). Сам он, по его словам, решил снимать «дворянскую» картину, а город Бряхимов сделать прототипом не захудалого уездного городка, а большого губернского города, промышленного центра, каким, например, были Ярославль или Нижний Новгород. Все это меняло «социальные срезы» новой «Бесприданницы»: «Среди героев – “крупный делец с громадным состоянием”, “блестящий барин из судохозяев”, “представитель богатой торговой фирмы”. Да и семья Огудаловых тоже дворянская, идущая, правда, на дно, но цепляющаяся за, как говорится, “прежнюю роскошь”. Кнуров, Вожеватов, Паратов – хозяева жизни, сильные, несомненно, талантливые финансовые тузы» [137].

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, такие как «Я ехала домой...», «Снился мне сад...» и др., но затем, стремясь, по его признанию, избежать архаики, обратился к «своим любимым поэтессам» – Б. Ахмадулиной и М. Цветаевой.

Рязанов существенно расширил романсовое пространство своей версии «Бесприданницы» за счет стихов не только Цветаевой и Ахмадулиной, но и своих собственных (романс «Я точно бабочка к огню...»), а также Редьярда Киплинга, чей «Мохнатый шмель» через музыкально-исполнительское обрамление обрел характеристики цыганского романса. Характерно, что в цыганский музыкально-песенный дискурс у Рязанова включен только Паратов, именно с ним связано исполнение «Мохнатого шмеля», которого в финале подхватит и по-цыгански проинтонирует хор цыган, включая в кинотекст «Жестокое романса» на визуально-акустическом уровне реминисценцию Островского о жизни и смерти Ларисы в «цыганском таборе». Ключевым песенным эпизодом, предсказывающим трагическую судьбу героини, Рязанов сделал романс «А напоследок я скажу...» на стихи Б. Ахмадулиной «Прощание» (1960).

Версия Рязанова менее всего коррелирует с эпохой 1870-х годов. По музыкальной и поэтической стилистике – это уже начало XX века, века русской богемы, эхом прозвучавшей в поэзии Б. Ахмадулиной и нашедшей далее своеобразное проявление в интеллигентном дискурсе авторской женской песни. В гитаре Ларисы нет даже следа цыганского надрыва, но есть интеллигентность, сложность музыкально-поэтического высказывания с глубоким символическим подтекстом. Гитарный код «Жестокое романса» совершенно не совпадает с героиней Островского и ее душевным миром. При всей благородной сдержанности Ларисы и «дворянской породе», просвечивающей в ее манерах и общении с окружающими ее людьми, она юна, наивна, доверчива и простодушна. В героине не ощущаются «душевные глубины», за которыми просматривается опыт не только эмоционального, но и интеллектуального переживания любовного чувства. Кроме того, тексты ее романсов (за исключением, пожалуй, только романса «Я, словно бабочка к огню...») разворачивают сложные образно-символические ряды философско-любовной лирики, явно выпадающие из

поэтики и сюжетики «жестокое романса», да и в целом из эпохи, на фоне которой у Островского разворачивается история юной Ларисы Огудаловой. Возникает наложение разных во временном отношении культурных пластов, что вызывает настойчивое ощущение неловкости у наделенного культурной осведомленностью зрителя. А таковыми и являются, в первую очередь, киноведы и кинокритики, категорически не принявшие рязановскую версию «Бесприданницы» [20, с. 43. Приложение 12.1.-12.4].

## ВЫВОДЫ ПО ТРЕТЬЕЙ ГЛАВЕ

Повсеместный интерес к гитаре и гитарному искусству появляется в России в контексте новой культурной реальности, обусловленной коннотациями карамзинской эпохи и последующего за ней романтизма с их напряженным интересом к духовной и душевной жизни личности. Культурно-национальная специфика карамзинизма и русского романтизма находит свое выражение в увлеченности русского общества народной песенной лирикой и выросшего на ее основе городского романса. Новая модель «общежительности», воплощенная в дворянском салоне начала XIX века, выдвигает новые формы коммуникации, связанные, в том числе, с умениями петь, танцевать, сочинять музыку и стихи. Сентиментальному и романтическому мелосу, вобравшему гармонию народной песенности и мелодизм русского романса, оказывается созвучна кантиленность семиструнной гитары, увлеченность которой быстро становится повсеместной. В первой четверти века владение гитарой становится существенным признаком дворянской музыкальной культуры. Но уже в 1830-1840-е годы интерес к гитаре в дворянской среде резко снижается, обучение на этом музыкальном инструменте выключается из системы дворянского воспитания и образования. Гитара спускается «вниз» и закрепляется в сфере домашнего музицирования средних и низших сословий.

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 нее драматург репрезентовал 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. В инструментальном коде русской гитары, впитавшей культуру цыган, в позднем творчестве Островского отразилось также начало формирования новой субкультуры, расцвет которой придется уже на Серебряный век, – русской богемы. Свои важные смысловые акценты, связанные уже с XX веком, семиструнная гитара вносит в экранизации «Бесприданницы». Являясь ключевым образом-символом, семиструнная гитара с ее песенно-романсовым репертуаром участвует в расстановке новых смысловых акцентов, благодаря которым коллизии театрального текста Островского, изначально выражающего эпоху кризисных 1870-х гг., включаются в иные социокультурные контексты.



## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Музыка является функционально многозначным феноменом, несущим 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, наделяющий 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.

Корни гитары уходят в глубокую древность. Прообразы 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 Пиренейского 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.

В дальнейшем определяющее влияние на распространение гитары в Европе оказали Испания, Италия и Франция. Как истинно народный инструмент гитара осознавалась в Испании, чья политическая и культурная экспансия в Европу и определила моду на этот инструмент в Италии и Франции. В свою очередь, французская гитаромания XVII-XVIII вв. существенно повлияла на распространение гитары по всей Европе. Таким образом, 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. В это же время гитара активно завоевывает пространство славянских стран, включая Россию, страны Южной и Северной Америки, быстро становясь к XX столетию музыкальным инструментом «для всех» и одновременно беря на себя функции маркера различных субкультур и социальных групп. На пути к современной форме гитара испытала целый ряд трансформаций, прошла через множество прототипических форм, пока к концу XVIII века не сложились две современные базовые гитарные полиморфные формы – шестиструнная и семиструнная гитары, в своих этноментальных характеристиках породившие известные на весь мир феномены «испанской» и «русской» гитар.

Феномен испанской гитары рождается на стыке двух цивилизаций в пиренейской (иберийской) культурной зоне, испытавшей на себе в течение многих веков 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 и связанной с ней многочисленных 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. 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 анадальсийская музыка, отмеченная музыкальным «двуязычием», широко представлена менестрелями-хугларами. Именно тогда появляются в литературных источниках Аль-Андалус первые упоминания о «мавританской» и «латинской» гитарах, под аккомпанемент которых танцуют и поют на христианских и мусульманских праздниках.

В течение XIII-XV веков гитара прошла ряд трансформаций и промежуточных форм, 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, соотносящиеся с разными социальными «этажами» испанского общества. Оформление аристократической виуэлы да мано и простонародной «ренессансной» гитары сопровождается у испанцев поисками национальной самоидентичности, не в последнюю очередь обусловленными Реконкистой. Эти поиски нашли свое прямое выражение в огромном интересе испанцев к собственной народной поэзии и народному мелосу, связанному с гитарным исполнением. При этом средоточием музыкальной культуры продолжает оставаться юг Испании.

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. Вытеснившая виуэлу да мано из аристократического салона, барочная гитара становится также любимым музыкальным инструментом у простых испанцев. Она является непременным атрибутом городских праздников и уличных представлений, звучит на театральных подмостках, обеспечивая музыкальное сопровождение спектаклей.

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 и выстраивающих свой внешний облик и поведение по лекалам мифологизированных и эстетизированных «народных» форм и формул. 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 XIX века испанская гитара воспринимается иностранцами как неотделимая часть жизненного уклада испанца, характерная деталь интерьера его домашнего и общественного пространства. Об этом много пишут иностранцы, путешествующие по стране. С испанской гитарой периода ее «уличного» бытования связан феномен фламенко, несущего признаки метажанра, изначально пронизанного «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» 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, включившись во фразеологизмы, отражающие «дух» испанского народа. Образ гитары вошел в семантическую структуру концепта «смерть», являющегося базовой константой мирообраза Испании. С особой очевидностью танатологическая наполненность образа гитары проявляется в творчестве Франсиско Гойи и Федерико Гарсии Лорки. 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 мифологию 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 отмечено мифологической архаикой. В ряде лирических текстов Лорки эта мифологические универсалии втягивают в себя образ гитары, ассоциирующейся у него с «музыкой-плачем», растворенном в самом воздухе Испании, с женским началом, со смертью, которая не есть «конец», а суть 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 отличие от Испании, где гитара имеет генетические корни, уходящие в глубокую древность, в России этот инструмент появился только в XVIII веке, в эпоху Елизаветы Петровны, не вызвав при этом особого интереса со стороны русского общества. Время гитары наступает в карамзинскую эпоху, отмеченную сменой культурно-эстетических доминант, повлекшей за собой новые увлечения и пристрастия, отмеченные сентиментальными настроениями, «чувствительностью», культом сердца и «простых нравов». Все это породило особые музыкальные интонации, обретаемые в народной песенной лирике и романсовом мелосе, которым как нельзя лучше соответствовала кантиленность семиструнной гитары, ее напевность и задушевность звучания.

К началу XIX века в русском дворянском обществе закрепляется новая модель «общезительности» – 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 несопоставим 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, 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.

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 ее и этот репертуар на цыганский лад, в психо-эмоциональном 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.

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», 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» Якова Протазанова (1936) и Эльдара Рязанова (1984), маркируя иные социокультурные контексты, связанные уже с XX веком.

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, разнообразной морфологией, устойчивой востребованностью на всех социальных этажах и в различных субкультурах в этом отношении является объектом наибольшей степени репрезентативным.



**БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК**

1. Алпатов М.В. Франсиско Гойя // Немеркнувшее наследие. М.: Просвещение, 1990. – С. 130-137.
2. Алябьева А.Г. Музыкальный инструмент и музыкальное мышление: к проблеме мифологического // Культурная жизнь Юга России. 2008. № 4(29). – С. 4-10.
3. Анди Э.М. Тайны забытых легенд. Тула: Мусалаев, 2003. – 195 с.
4. Андреева Е.Д., Белошеева А.А. и др. Живые народные традиции в контексте современной культуры // В фокусе наследия: сборник статей, посвященный 80-летию Ю.А. Веденина и 25-летию создания Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия имени Д.С. Лихачева / сост., отв. ред. М.Е. Кулешова. М.: Институт географии РАН, 2017. – С. 268-289.
5. А.Н. Островский в воспоминаниях современников / общ. ред. В.В. Григоренко, С.А. Макашина и др. М.: Художественная литература, 1966. – 631 с.
6. А.Н. Островский. Энциклопедия / гл. ред. И.А. Овчинина. Кострома: Костромиздат; Шуя: ФГБОУ ВПО «ШГПУ», 2012. – 660 с.
7. Античная музыкальная эстетика / вст. очерк и собр. текстов А.Ф. Лосева; предисл. В.П. Шестакова. М.: Госмузиздат, 1960. – 304 с.
8. Апухтин А.Н. Полное собрание стихотворений. Л.: Советский писатель, 1991. – 448 с. – С. 167. (Библиотека поэта. Большая серия).
9. Асафьев Б.В. Избранные труды: в 5 т. М.: Изд-во АН СССР, 1957.
10. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. М.: Музыка, 1971. – 376 с.
11. Асафьев Б.В. О симфонической и камерной музыке. Л.: Музыка, 1981. – 216 с.
12. Афанасьев А. Поэтические воззрения славян на природу. Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований, в связи с мифическими сказаниями других родственных народов: в 3 т. М., 1865. Т I. – 800 с.
13. Ашукин Н. Цыгане // Путеводитель по Пушкину. М.; Л.: ГИХЛ, 1931. – С. 372-373.
14. 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.
15. 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.
  16. 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.
  17. 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.
  18. Бакалейская Е. С. Образ гитары в национальной картине мира Испании // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. Кемерово. 2020. № 51. С. 55 – 62.
  19. 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.
  20. Бакалейская Е.С. Гитарный код киноверсий «Бесприданницы» как способ социокультурной переакцентировки текста А.Н. Островского // Научный поиск. 2020. № 3 (37). С. 40 – 43.
  21. 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.

22. Баринг-Гоулд С. Мифы и легенды Средневековья. М.: Центрполиграф, 2009. – 382 с.
23. Беляк Н.В., Виролайнен М.Н. «Маленькие трагедии» как культурный эпос новоевропейской истории: (Судьба личности – судьба культуры) // Пушкин: Исследования и материалы / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1991. Т. 14. – С. 73-96.
24. Бертельс Е.Э. Избранные труды. Суфизм и суфийская литература. М.: Наука, 1965. – 524 с.
25. Бессонов Н. Генезис цыганского музыкального фольклора // Бессонов Н., Деметр Н. История цыган: новый взгляд. Воронеж, 2000 [Электронный ресурс] режим доступа: <http://gypsy-life.net/history16.htm>
26. Бессонов Н. Цыгане // Многонациональный Петербург: История. Религии. Народы / науч. ред. И.И. Шангина. СПб: Искусство-СПБ, 2002. – 872с. [Электронный ресурс] режим доступа: <http://gypsy-life.net/history09.htm>
27. Бидерманн Г. Энциклопедия символов. М.: Республика, 1996. – 335 с.
28. Бойко С. Русская семиструнная гитара. Интервью с Владимиром Маркушевичем // Гитарист. 2006. № 6. – С. 42-48.
29. Бобрик Д.В. Теория Дуэнде Федерико Гарсии Лорки // Каспийский регион: политика, экономика, культура. 2012. № 1(30). – С. 288-292.
30. Бомарше. Избранные произведения. М.: ГИХЛ, 1954. – 651 с.
31. Боссан Ф. Людовик XIV, король-артист [Электронный ресурс] режим доступа: [https://booksafe.net/read/bossan\\_fillip-lyudovik\\_xiv\\_korol\\_artist-197568.html#p3](https://booksafe.net/read/bossan_fillip-lyudovik_xiv_korol_artist-197568.html#p3)
32. Брагинский И.С., Пригарина Н.И. Суфийская литература // Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. М.: Советская энциклопедия, 1972. Т. VII. – С. 275-279.
33. Брылева Н.А. Социокультурные аспекты феномена музыкального языка: автореферат дисс. канд. культурол.: специальность 24.00.01 – теория и история культуры. Кемерово, 2008. – 20 с.

34. Будыка Житкова О.К. Бомарше и музыкальный театр России и Испании второй половины XVIII века // Культурная жизнь Юга России. 2014. № 1(52). – С. 17-22.
35. Буркхардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения: опыт исследования. М.: Юрист, 1996. – 591 с.
36. Бурханов А. Эмилио Пухоль: психология гитариста // Классическая гитара: современное исполнительство и преподавание: тезисы Шестой международной научно-практической конференции 16-17 апреля 2011 [Электронный ресурс] режим доступа: <http://archive.gazetaigraem.ru/a5201105>
37. Бурханов А.Г. Термезская гитара с Айртамского фриза и классификация Хорнбостеля-Закса // Классическая гитара: современное исполнительство и преподавание: материалы Седьмой международной научно-практической конференции: 7-8 апреля 2012 г. / ред.-сост. В.Р. Ганеев. Тамбов: Изд-во Петшина Р.В., 2012. – С. 14-21.
38. Бурханов А. Неизвестное о «твореньице» Хуана Карлоса Амата, испанской гитаре, бандоле и многом другом // Старинная музыка. 2012. № 3-4 (57-58). – С. 38-60.
39. Бурханов А.Г. Загадки мавританской гитары // Исторические, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота. 2014. № 12(50): в 3-х ч. Ч. III. – С. 35-51.
40. Вакенродер В.-Г. Фантазии об искусстве / вст. ст. А.С. Дмитриева, коммент. А.В. Михайлова. М.: Искусство, 1977. – 263 с.
41. Варьяш О.И. Пиренейские тетради: право, общество, власть и человек в средние века. М.: Наука, 2006. – 451 с.
42. Васильченко Е. В. Звук в системе культуры мировых цивилизаций. М.: РУДН, 2013. – 236 с. [Электронный ресурс] режим доступа: <https://mylektsii.ru/5-22549.html>
43. Вещицкий П., Лариев Е., Ларичева Г. Классическая шестиструнная гитара: справочник. М.: Композитор, 2000. – 213 с.

44. Виолле-ле-Дюк Э.Э. Жизнь и развлечения в средние века. СПб.: Евразия, 1997. – 384 с.
45. Волков В. Арабский уд // Гитарист. 2003. – С. 19-21.
46. Вольман Б. Гитара в России. Очерк истории гитарного искусства. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1961. – 179 с.
47. Вольман Б. Гитара и гитаристы. Очерк истории шестиструнной гитары. Л.: Музыка, 1968. – 188 с.
48. Гадалла М. Многообразие музыкальных инструментов // Египетские музыкальные инструменты. [Электронный ресурс] режим доступа: <http://www.djed.su/egipetskie-muzikalnye-instrumenty>
49. Гадес А. «Только на свой страх и риск» // Советская культура. 1970. №18 (12 февраля).
50. Ганеев В.Р. Классическая гитара в России: к проблеме академического статуса: дисс. канд. искусств: специальность 17.00.02 – искусствоведение. Тамбов, 2006. – 185 с.
51. Гачев Г.Д. Национальные образы мира. // Вопросы литературы. 1987. № 10. – С. 156-191.
52. Гачев Г.Д. Ментальности народов мира. М.: Алгоритм, Эксмо, 2008. – 544 с.
53. Герцман Е.В. Античное музыкальное мышление. Л.: Музыка, 1986. – 224 с.
54. Глебов И. Ценность музыки // DE VUSICA: сборник статей / под ред. И. Глебова. Птг., 1923. – С. 5-34.
55. Глинка М.И. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. М.: Музыка, 1975. Т. 2 (а). – 351 с.
56. Гороховик Е.М. Становление и развитие музыкально-культурологической парадигмы в профессиональном музыкальном образовании и науке [Электронный ресурс] режим доступа: <http://www.worldmusiccenter.ru/stanovlenie-razvitie-muzykalno-kulturologicheskoi-paradigmy-professionalnom-muzykalnom-obrazovanii-n>
57. Гофман Э.Т.А. Собрание сочинений: в 6 т. М.: Художественная литература, 1991. Т. I. – 494 с.

58. Грандель Ф. Бомарше. М.: Книга, 1985 [Электронный ресурс] режим доступа: <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/grandel-bomarshe/sevilskij-ciryulnik.htm>
59. Григорьев А. Избранные произведения / вст. ст. П.П. Громова, прим. Б.О. Костелянца. Л.: Советский писатель, 1959. – 603 с. [Электронный ресурс] режим доступа: [https://royallib.com/book/grigorev\\_apollon/izbrannie\\_proizvedeniya.html](https://royallib.com/book/grigorev_apollon/izbrannie_proizvedeniya.html)
60. Григорьев А. Воспоминания / подг. изд. Б.Ф. Егорова. М.: Наука, 1988. – 439 с.
61. Гумбольдт В. О влиянии различного характера языков на литературу и духовное развитие // Гумбольдт В. Избранные труды по языкознанию. М.: Прогресс, 1984. – С. 324-326.
62. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. М.: Русский язык, 1978. Т. I. – 699 с.
63. Демьянова Т.Д. О Пушкине и Языкове [Электронный ресурс] режим доступа: <http://www.as-pushkin.net/pushkin/vospominaniya/vospominaniya-95.php>
64. Державин Г.Р. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1957. – 469 с. (Библиотека поэта. Большая серия).
65. Джани-заде Т. Хал-макам как принцип искусства макама // Суфизм в контексте мусульманской культуры. М.: Наука, 1989. – 319-338 с.
66. Дживелегов А.К. Итальянская народная комедия. *Commedia dell'arte*. М.: Изд-во АН СССР, 1954. – 298 с.
67. Дмитриев И.И. Сочинения. М.: Правда, 1986. – 592 с.
68. Доценко В.Р. Фламенко и фадо: обновление традиций // Латинская Америка. 2016. №9. – С. 92-104.
69. Дюма А. Из Парижа в Кадис [Электронный ресурс] режим доступа: <https://coollib.net/b/465473/readp?p=162&cnt=9000>
70. Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики / вст. ст., сост. и коммент. А.В. Михайлова. М. Искусство, 1981. – 448 с.
71. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы, приемы. М.: Музыка, 1983. – 77 с.

72. Земцовский И. Музыкальный инструмент и музыкальное мышление (к постановке вопроса) // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Сб. статей и материалов в 2-х ч. М.: Советский композитор, 1987. Ч. 1. – С. 125-131.
73. Иванчин-Писарев А.И. Кое-что из жизни Гл. Ив. Успенского // Заветы. 1914. № 5. – С. 145-161.
74. Изотова И. Особенности испанского видения смерти на примере традиционного погребального ритуала и корриды. Контуры проблемы // Искусствознание. 2011. №3-4. – С. 361-394.
75. Интервью с Аркадием Бурхановым // Гитарист. 2012. № 2. – С. 2-15.
76. Ирвинг В. Альгамбра. Новеллы. М.: Художественная литература, 1989. – 447 с.
77. Испанская народная поэзия /сост. и коммент. А.М. Гелескула, Н.Р. Малиновской; предисл. А.М. Гелескула. М.: Радуга, 1987. – 671 с.
78. Карташов А.П. Испанская (классическая) гитара: происхождение, эволюция, репертуар: дисс. канд. искусств: специальность 17.00.02 – музыкальное искусство. Магнитогорск, 2015. – 246 с.
79. Касха М. Новый взгляд на историю классической гитары // Гитарист. 2008. № 1. – С. 24-33.
80. Киреевский И.В. Письмо Н.М. Языкову от 10 января 1833 года // Киреевский И.В. Полное собрание сочинений: в 4-х т. / подгот. А.Ф. Малышевским. Калуга: Гриф, 2006. Т. 3. Письма и дневники [Электронный ресурс] режим доступа: [https://royallib.com/book/kireevskiy\\_ivan/tom\\_3\\_pisma\\_i\\_dnevniki.html](https://royallib.com/book/kireevskiy_ivan/tom_3_pisma_i_dnevniki.html)
81. Клименкова А.М. Культурные коды как факторы формирования ценностных ориентаций // Вестник РУДН: серия «Социология». 2013. № 2. – С. 5-12.
82. Кожин В. «Что за звуки! Неподвижен внемлю...». К 200-летию русской гитары // Огонек. 1985. № 43 [Электронный ресурс] Режим доступа: [http://www.guitar-times.ru/pages/documents/kozhinov\\_ogoniok1985.htm](http://www.guitar-times.ru/pages/documents/kozhinov_ogoniok1985.htm)
83. Колесова И.С. Аутентичный фламенко: транзитии суфизма и цыганской культуры // Вестник МГУКИ. 2019. № 3(89). – С. 126-134.

84. Коляда Е.И. Музыкальные инструменты в Библии. Энциклопедия. М.: Издательский Дом «Композитор», 2003. – 400 с.
85. Костромин А. Гитары особой настройки // Люди и песни. 2004. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://vysotsky.ws/gitara/course/1032/gitary.htm>
86. Куделин А.Б. Арабо-испанская строфика как «смешанная поэтическая система» (Гипотеза Х. Риберы в свете последних открытий) // Типология и взаимосвязи средневековых литератур Востока и Запада. М.: Наука, 1974. С. 379-414.
87. Кучеренко А.Л. Становление и развитие танца фламенко как философии протеста // Вестник Бурятского государственного университета. 2015. № 14. – С. 117-121.
88. Кюстин А. де. Россия в 1839 году. М., 1996. Т. 2. [Электронный ресурс] режим доступа: <https://www.rulit.me/books/rossiya-v-1839-godu-tom-vtoroj-read-209917-159.html>
89. Легенда о соколовской гитаре // Фольклор русских цыган / сост., запись, пер.с цыганск., предисл. и коммент. Е. Друца и А. Гесслера. М.: Наука, 1987. – 287 с. [Электронный ресурс] режим доступа: <https://a-pesni.work/stati/legenda-o-sokolovskoj-gitare.html>
90. Лихачев Д.С. Избранные работы: в 3 т. Л.: Художественная литература, 1987. – 656 с.
91. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М.: Музыка, 1994. 320 с.
92. Лорка Ф.Г. «Самая печальная радость...» Художественная публицистика. М.: Прогресс, 1987. – 512 с.
93. Лорка Ф.Г. Цыганское романсеро / сост. и комм. Н. Малиновской, авт. вст. ст. А. Гелескул. М.: Радуга, 2007. – 253 с.
94. Лосев П.Ф. Эстетика Возрождения. М.: Мысль, 1978. – 623 с.
95. Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики // Форма – Стиль – Выражение / сост. А.А. Тахо-годи, общ.ред. А.А. Тахо-Годи, И.И. Маханькова. М.: Мысль, 1995. – С. 405-602.



96. Лосев А.Ф. Мифология греков и римлян. М.: Мысль, 1996. – 975 с.
97. Лотман Л.М. Драматургия А.Н. Островского // История русской драматургии: вторая половина XIX – начало XX века до 1917 г. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1987. – С.38-155.
98. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М.: Языки русской культуры, 1996. – 464 с.
99. Магон С.А. Фламенко: история, жанр, концептосфера: дисс. ... канд. искусств: специальность 17.00.02 – музыкальное искусство. Нижний Новгород, 2019. – 234 с.
100. Мазикина Л., Тимофеев О., Колпаков В. Цыганская музыка в России. 5 ноября 2007 [Электронный ресурс] режим доступа: <https://vadimkolpakov.livejournal.com/522.html>
101. Мартынов И. Музыка Испании. М.: Советский композитор, 1977. – 376с.
102. Мельчакова Ю.С. Испанская национальная картина мира: Взаимодействие искусства и религии: автореферат дисс. канд. культурологии: специальность 24.00.01 – история и теория культуры. Екатеринбург, 2007. – 26 с.
103. Менро, Л., Ширялин, А. Зазвучит ли седьмая струна // Советская культура. 1984. № 13 (31 января).
104. Мифы народов мира: в 2-х т. М.: Российская энциклопедия, 1994. Т. I. – 671 с.; Т. II – 719 с.
105. Мозер Г.И. Музыка средневекового города. Л.: Тритон, 1927. – 72 с.
106. Музыкальная эстетика Германии XIX века: в 2-х т. / сост. А.В. Михайлов и В.П. Шестаков; общ. вступ. ст, вст. ст. к разделам и примеч. А.В. Михайлова. М.: Музыка, 1981. Т. I. – 415 с.; Т. II. – 432 с.
107. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения / сост. текстов и общая вступ. статья В.П. Шестакова. М.: Музыка, 1966. – 574 с.
108. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII-XVIII веков / сост. текстов и общ. вступ. ст. В.П. Шестакова. М.: Музыка, 1971. – 688 с.
109. Музыкальная эстетика стран Востока / общ. ред. и вст. ст. В.П. Шестакова. М.: Музыка, 1975. – 415 с.

110. Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю.В. Келдыш. М.: Музыка, 1973-1982.
111. Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г.В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1990. – 672 с.
112. Мурьянов М.Ф. Пушкин и цыгане // Мурьянов М.Ф. Пушкин и Германия. ИМЛИ РАН. М.: Наследие. 1999. – С. 399-415 [Электронный ресурс] режим доступа: <http://philology.ru/literature2/muryanov-99.htm>
113. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. М.: Музыка, 1988. – 254с.
114. Низамов А. Суфизм в контексте музыкальной культуры народов Центральной Азии: автореф. дисс. докт. искусствовед.: специальность 17.00.02 – музыкальное искусство. Ташкент, 1998. – 36 с.
115. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. СПб.: Азбука, 2014. – 219 с.
116. Носов С. Аполлон Григорьев. Судьба и творчество. М.: Советский писатель, 1990. – 192 с.
117. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991. – 588 с.
118. Ортега-и-Гассет Х. Камень и небо. М.: Грант, 2000. – 288 с.
119. Островский А.Н. Полное собрание сочинений: в 12 т. М.: Искусство, 1973-1980.
120. Панаева А.Я. Степная барышня [Электронный ресурс] Режим доступа: [http://az.lib.ru/p/panaewa\\_a\\_j/text\\_0040.shtml](http://az.lib.ru/p/panaewa_a_j/text_0040.shtml)
121. Перова Д. Антуан Ватто: 1684-1721. М.: ЗАО «Издательский дом “Комсомольская правда”», 2010. – 48 с.
122. Платон. Собрание сочинений: в 4-х т. / общ. ред. А.Ф. Лосева, В.Ф. Асмуса, А.А. Тахо-Годи; авт. вступ. ст. и ст. в примеч. А.Ф. Лосев; Примеч. А.А. Тахо-Годи. М.: Мысль, 1994. Т. 3. – 656 с.
123. Плещеев А. Цыгане (из жизни старого Петербурга) // Русские цыгане: подборка материалов о русских цыганах, составленная по материалам журнала «Столица и Усадьба» за 1916 год [Электронный ресурс] режим доступа: <https://nik191->

- 1.ucoz.ru/publ/istorija\_sobytiya\_i\_ljudi/istorija\_sobytiya\_i\_ljudi/russkie\_cygane\_3/7-1-0-6207
124. Почепцов Г. История русской семиотики до и после 1917 года. М.: Лабиринт, 1998 [Электронный ресурс] режим доступа: <http://lib.ru/CULTURE/SEMIOTIKA/semiotika.txt>
125. Прокофьев В.Н. Гойя. Ансамбль росписей нижнего Дома Глухого. 1820 (фрагмент из второго тома монографии «Гойя в романтическую эпоху») [Электронный ресурс] режим доступа: <http://artyx.ru/books/item/f00/s00/z0000051/st007.shtml>
126. Пушкин А.С. Собрание сочинений: в 10 т. М.: ГИХЛ, 1959-1962.
127. Пыляев М.И. Старый Петербург. СПб.: Паритет, 2002. – 480 с.
128. Пыляев М.И. Старая Москва. [Электронный ресурс] режим доступа [https://statehistory.ru/books/Mikhail-Pylyayev\\_Staraya-Moskva--Istoriya-byloy-zhizni-pervoprestolnoy-stolitsy/8](https://statehistory.ru/books/Mikhail-Pylyayev_Staraya-Moskva--Istoriya-byloy-zhizni-pervoprestolnoy-stolitsy/8)
129. Романов Д.А. Текстовые альтернативы и околотекст // Университет XXI века: Исследования в рамках научных школ: материалы научной конференции научно-педагогических работников, аспирантов, магистрантов и соискателей ТГПУ им. Л.Н. Толстого. Тула, 11-12 февраля 2014. Тула: Изд-во ТГПУ, 2014. – С. 164-175.
130. Реутин М.Ю. Пляска смерти // Словарь средневековой культуры / под ред. А.Я. Гуревича. М.: РОССПЭН, 2003. – С. 360-364.
131. Рехин И. Вариации на тему «Гитара в России» // Гитарист. 2004. №2. – С. 22-23.
132. Рехин И. Вариации на тему «Гитара в России» // Гитарист. 2006. №1. – С. 44-49.
133. Рогаль-Левицкий Д.Р. Струнный оркестр: в 4-х т. М.: ГосМузгиз, 1956. Т.4. – 315 с.
134. Руис Хуан. Книга Благой Любви / отв. ред. З.И. Плавский. М.: Наука, 1991. – 415 с.

135. Русанов В.А. Гитара и гитаристы. Исторические очерки. М.: Тип. А.В. Васильева и К., 1901. – 63 с.
136. Руссо Ж.-Ж. Опыт о происхождении языков, а также о мелодии и музыкальном подражании // Руссо Ж.-Ж. Избранные произведения: в 3-х т. М.: ГИХЛ, 1961. Т. I. – С. 221-267.
137. Рязанов Э.А. Послесловие к фильму «Жестокий романс» // Рязанов Э.А. Неподведенные итоги [Электронный ресурс] режим доступа: <https://biography.wikireading.ru/2537>
138. Самусь Н. Русская семиструнная гитара: справочник. М.: Издательский дом «Композитор», 2003. – 336 с.
139. Сапонов М.А. Менестрели. Книга о музыке средневековой Европы. М.: Классика-XXI, 2004. – 400 с.
140. Саранин В.П. Музыка и здоровье // Аналитика культурологии. 2007. № 2(8). – С. 294-301.
141. Севастьянов А., Маркушевич В. Интервью с Александром Колпаковым // Гитарист. 2008. № 1. – С. 34-39.
142. Сергеева Т.С. Музыка ал-Андалус: рождение западно-арабской классики. Казань: Казанская гос. консерватория, 2008. – 305 с.
143. Сергеева Т.С. О феномене всемирной популярности фламенко // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2017. № 6 (53). – С. 15-21.
144. Симорра Б. Фламенко. Легенда и действительность // Гитарист. 1993. № 2. – С. 2-11.
145. Стахович М. А. Очерк истории семиструнной гитары. Сихра – Аксенов – Высотский // Москвитянин: учено-литературный журнал. 1854. Т. 4. № 13. – С. 1-17.
146. Стахович М. А. Продолжение истории семиструнной гитары (письмо к А.А. Григорьеву). Современные гитаристы // Москвитянин: учено-литературный журнал. 1855. Т. 5. № 15-16. – С. 226-238.
147. Сохор А.Н. Музыка как вид искусства. М.: Музыка, 1970. – 192 с.

148. Столпянский П. Цыгане. Кое-что о цыганках // Русские цыгане: подборка материалов о русских цыганах, составленная по материалам журнала «Столица и Усадьба» за 1916 год [Электронный ресурс] режим доступа: [https://nik191-1.ucoz.ru/publ/istorija\\_sobytija\\_i\\_ljudi/istorija\\_sobytija\\_i\\_ljudi/russkie\\_cygane\\_3/7-1-0-6207](https://nik191-1.ucoz.ru/publ/istorija_sobytija_i_ljudi/istorija_sobytija_i_ljudi/russkie_cygane_3/7-1-0-6207)
149. Сугай Л.А. Цыганский топос в русской художественной культуре XVIII – начала XX века // Вестник Российского нового университета. Серия: Человек в современном мире. 2016. № 3-4. – С. 24-37.
150. Суфийская мудрость / сост. и авт. предисл. В.В. Лавский. Минск: ИП «Лотаць», 1998. – 398 с.
151. Тайлер Дж. Ранняя гитара // Гитарист. 2008. № 2. – С. 22-26.
152. Тамарли Г.И. «Мистики» Федерико Гарсиа Лорки: своеобразие жанра // Вестник ТГПИ. Гуманитарные науки. 2009. № 2. – С. 113-118.
153. Тихонравова А.В., Тихонравов С.Н. Три версии происхождения русской семиструнной гитары // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики Тамбов): в 3-х ч. Тамбов: Грамота, 2013. Ч. II. № 4 (30). – С. 171-176.
154. Толстой Л.Н. Два гусара // Толстой Л.Н. Собрание сочинений: в 20 т. М.: Художественная литература, 1979. Т. II. – С. 239-296.
155. Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура / отв.ред. Т.В. Цивьян. М.: Наука, 1983. – С. 227-284.
156. Уге Д.В. Язык и мир Федерико Гарсиа Лорки (На материале поэтических произведений): дис. ... канд. филол. наук: специальность 10.02.05 – романские языки. М., 2005. – 152 с.
157. Унамуно М. де. О трагическом чувстве жизни у людей и народов. Агония христианства. М.: Символ, 1997. – 416 с.
158. Фадеева И.Е. Эстетический код культуры: к постановке проблемы // Человек. Культура. Образование. 2017. 1(23). – С. 138-150.

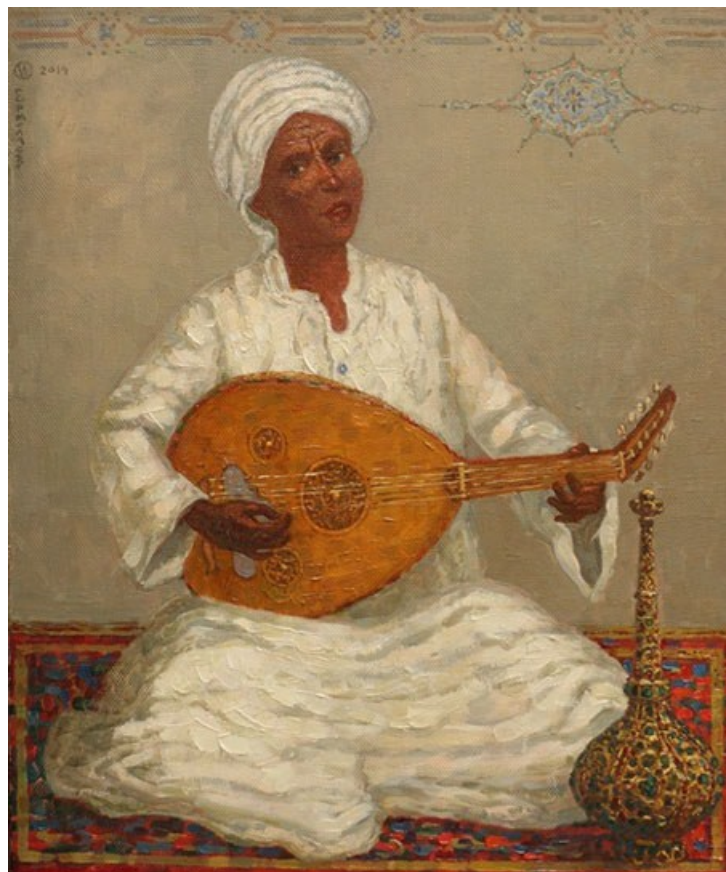
159. Федорова Е.С. Философия музыки в мусульманской средневековой культуре: дисс. канд. культурологии: специальность 24.00.01 – теория и история культуры. СПб, 2015. – 218 с.
160. Фейхтвангер Л. Гойя или Тяжкий путь познания // Фейхтвангер Л. Собрание сочинений. М.: Художественная литература, 1967. Т. X. – 638 с.
161. Фламенко // Гитарист. 2003. – С. 22-25.
162. Фукс Э. Иллюстрированная история нравов. Т. II: Галантный век. М.: Типография «Московское Издательство», 1913. – 347 с.
163. Холопова В.Н. Музыка как вид искусства. СПб.: Лань, 2000. – 320 с.
164. Чапек К. Прогулка в Испанию // Чапек К. Собрание сочинений: в 7 т. М.: Художественная литература, 1976. Т. V. – С. 137-216.
165. Шамилли Г. Б. Комментарии к «Трактату о *муסיки*» Мирзы-бея // Искусство Востока. Художественная форма и традиция. СПб., 2004. – С. 301 – 337.
166. Шамилли Г.Б. Философия музыки. Теория и практика искусства *maqām*. М.: ООО «Садра»: Издательский дом ЯСК, 2020. – 552 с.
167. Шарнассе Э. Шестиструнная гитара. От истоков до наших дней. М.: Музыка, 1991. – 87с.
168. Шевченко А. Неукротимые игры фламенко // Гитарист. 1997. № 3. – С. 50-56.
169. Шестаков В.П. От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII века. Исследование. М.: Музыка, 1975. – 351 с.
170. Шиммель А. Мир исламского мистицизма. М.: Алетейа, Энигма, 1999. – 416 с.
171. Ширялин А. Поэма о гитаре // Молодежная эстрада. 1994. № 3-4. – 156 с.
172. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Т. I. Гештальт и действительность. М.: Мысль, 1998. – 663 с.
173. Шоттен А. Обзор марокканской музыки. М.: Музыка, 1967. – 132 с.
174. Штелин Я. Известия о музыке в России // Музыкальное наследство: сборник материалов по истории музыкальной культуры в России / под ред. проф. М.В. Иванова-Борецкого. М.: Музгиз, 1935. Вып. 1. – С. 94-198.
175. Эстетика немецких романтиков / сост., пер., вступ. ст. и коммент. А.В. Михайлова. М.: Искусство, 1986. – 736 с.

176. Ягубов Б.А. «Цыганский текст» и его место в русской культуре // Филологические науки. Вопросы теории и практики: в 2-х ч. Тамбов: Грамота, 2013. №9(27). Ч.1. – С. 208-212.
177. Ясницкий Л.С. Мифологическая архаика в поэзии Ф.Г. Лорки // Вестник ТГПУ: серия «Гуманитарные науки (филология)». 2006. Вып. 8(59). – С. 85-88.
178. Alves J. R. The History of the Guitar: Its Origins and Evolution. Hutington: Marshall University, 2015. – 170 p.
179. Timofeyev O. V. The Golden Age of the Russian Guitar: Repertoire, Performance Practice, and Social Function of the Russian Seven-String Guitar Music, 1800-1850: dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the Department of Music in Graduate School of Duke University. Durham, 1999. – 584 p.
180. Tyler J., Sparks P. The Guitar and Its Music: From the Renaissance to the Classical Era. Oxford: Oxford University Press, 2007. – 352 p.
181. Turnbull H. The Guitar from the Renaissance to the Present Day. New York: Charles Scribner's Sons, 1974. – 167 p.
182. Wade G. Tradition of the classical guitar. London: John Calder Ltd., 1980. – 270 p.

## ПРИЛОЖЕНИЕ 1



1.1. Древнеегипетский нефер



1.2. Арабский аль-уд





1.3. Греческий тамбур на барельефе 330 г. до н.э.



1.4. Римский тамбур (ок. 300 г. н.э.)



1.5. Хеттская гитара, изображенная на камне, являвшемся частью городской стены города Alaja Hüyük, древняя Анатолия, 1350 г. до н.э.



1.6. Артамский фриз буддистского монастыря, урочище Айртам, Узбекистан, 1-2 вв. н.э.



1.7. Латинская и мавританская гитары из Кантйги Св. Марии, 1270 г.



1.8. Дж. де Либри (1474-1555). Ангел, играющий на виузле да маню



1.9. Ренессансная гитара на картине Давида Рейкардса (1612-1661) «Гитарист»



1.10. Барочная гитара на картине Петера Лели (1618-1680).  
Портрет Молли Дэвис



1.11. Барочная гитара на картине Гаспара Нетшера (1639-1684) «Гитаристка»



1.12. Даниэль Рабель (1578-1637). Великий бал богатой вдовушки из Бильбао. Музыканты в испанских костюмах с гитарами (1626)



1.13. Актеры итальянской комедии масок с гитарами.  
Гравюра кон. 17 – нач. 18 вв.

**ПРИЛОЖЕНИЕ 2**

Антуан Ватто (1684-1721) Галантные празднества



2.1. Компания на лоне природы



2.2. Сюрприз. Любовная пара и менестрель



2.3. Танец



2.4. Безмятежная любовь





2.5. Соблазнитель



2.6. На лоне природы



2.7. Любовный урок



2.8. Песня любви



2.9. Актеры комедии дель арте



2.10. Итальянская комедия



2.11. Меццетен



2.12. Рассказ Пьеро



2.13. Квартет

**ПРИЛОЖЕНИЕ 3**



3.1. Томас Гейнсборо (1727-1744). Гитаристка



3.2. Пьер Гобер (1662-1744). Портрет мадмуазель де Шароле



3.3. Франсуа Буше (1703-1770). Гитаристка



3.4. Франсуа-Юбер Друэ (1727-1775). Клотильда Французская, играющая на гитаре (1775)



3.5. Френсис Котес (1726-1770). Портрет Марии Уолпол (1765)



3.6. Элизабет Виж-Лебрэн (1755-1842). Портрет Мари-Луизы де Робьен (1774)





3.7. Томас Лоуренс (1769-1830). Леди, играющая на гитаре



3.8. Жан-Марк Натъе (1685-1766). Луиза Энн де Бурбон Конде (1731)



3.9. Магерит Жерар (1761-1837). Автопортрет с моделью, играющей на гитаре (1893)

## ПРИЛОЖЕНИЕ 4



4.1. Пьетро Нокки (1783-1854). Леди с лирой



4.2. Франсуа Паскаль Симон Жерар (1770-1837). Портрет мадам Рекамье с лирой



4.3. Адель Романи (1769-1846). Портрет молодой леди



4.4. Мадемуазель Ривьер (?-?). Дама с лирой (1806)

## ПРИЛОЖЕНИЕ 5



5.1. Луис Парет (1746-1799). Традиционный танец



5.2. Роман Байеу (1734-1795). Махо с гитарой (1786)



5.3. Эскиз театрального костюма Фигаро для постановки оперы Россини «Севильский цирюльник»



5.4. Хоакин Соролья-и-Бастида (1863-1923). Валенсианские сцены (1893)

## ПРИЛОЖЕНИЕ 6



6.1. Гюстав Доре (1836-1883). Хитана, танцующая в Севилье (1874)



6.2. Джон Сингер Сарджент (1856-1925). Эль-Халео (1882)



6.3. Пино Даени (1939-2010). Фламенко



6.4. Фабиан Перес (р. 1967). Танцовщица фламенко



**ПРИЛОЖЕНИЕ 7**

Франсиско Гойя (1746-1828)



7.1. Махи и маски (1777)



7.2. Танец на берегу Мансанареса (1776)



7.3. Слепой гитарист (1778)



7.4. Махо с гитарой (1779)



7.5. Празднество в день Сан-Исидора (1788)



7.6. Паломничество к источнику Сан-Исидора (1819-1823)

## ПРИЛОЖЕНИЕ 8



## 8.1. А. О. Сихра (1773-1850). Школа игры на семиструнной гитаре



## 8.2. В. Л. Боровиковский (1757-1825). Портрет княжон А.Г. и В.Г. Гагариных (1802)



8.3. В. А. Тропинин (1776-1857). Гитарист (1823)



8.4. Д. А. Шмаринов (1907-1999). Пляска Наташи. Из иллюстраций к роману Л.Н. Толстого «Война и мир»



8.5. И. Ф. Хруцкий (1810-1885). В комнатах усадьбы художника Захарничи Полоцкой губернии (1885)



8.6. К. Е. Маковский (1839-1915). Портрет отца (1856)



8.7. В. Д. Polenov (1844-1927). Стрекоза (Лето красное пропела) (1876)



8.8. А. И. Корзухин (1835-1894). Шутка (1894)

## ПРИЛОЖЕНИЕ 9



9.1. Князь Г. Г. Гагарин (1810-1893). Литография «Цыгане хора Ильи Соколова» (1833)



9.2. Литография конца XIX - начала XX вв. «Цыганский хор»





9.3. Московский цыганский хор в подмосковном имении графа Орлова-Давыдова «Отрада» (1860-е гг.)

**ПРИЛОЖЕНИЕ 10**

Из кинофильма Л. Гайдая «Иван Васильевич меняет профессию» (1973):  
метафизическая отзывчивость русской души (Иоанн Грозный слушает  
«Цыганочку» В. Высоцкого)



10.1



10.2



10.3

**ПРИЛОЖЕНИЕ 11**

Фильм Я.А. Протазанова «Бесприданница» (1936)



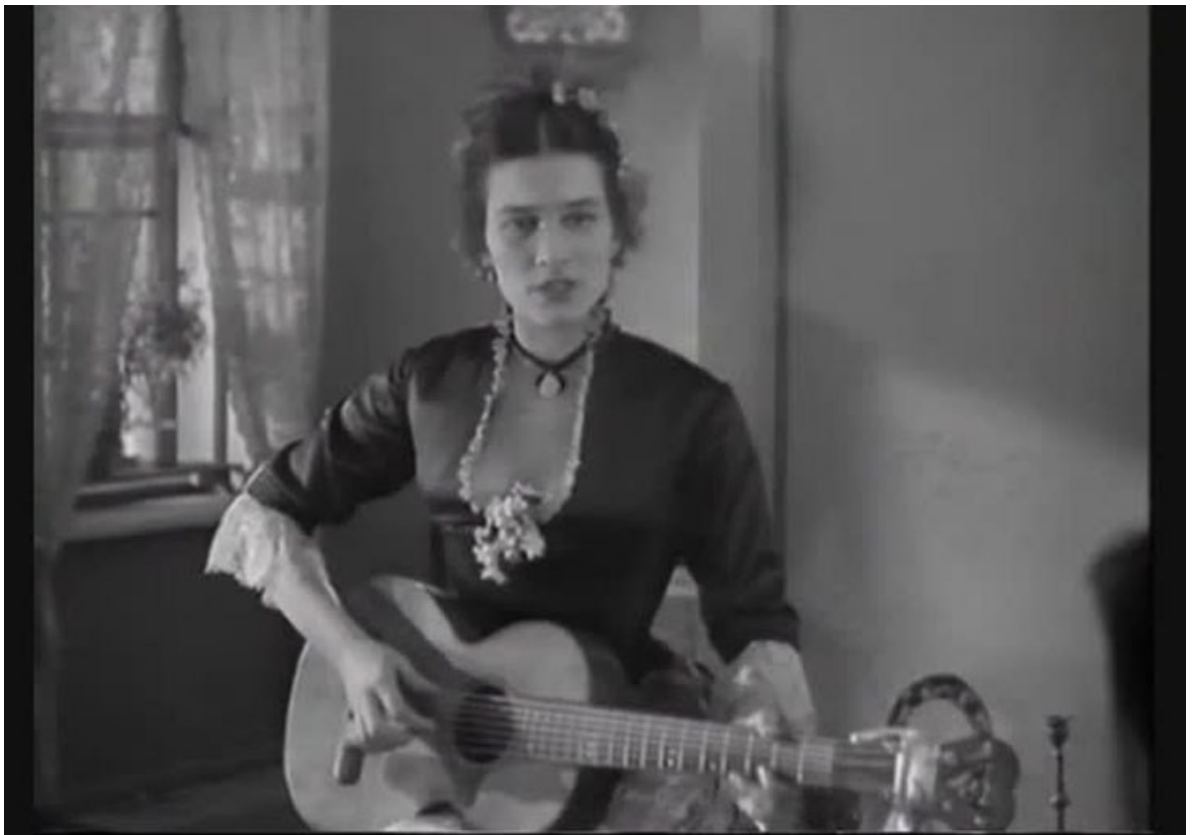
11.1. Афиша



11.2. Н. Алисова в роли Ларисы Огудаловой



11.3.



11.4.



11.5. Дуэт акушерки Гадюкиной и телеграфиста Ятя из фильма И. Анненского «Свадьба» (1944)

## ПРИЛОЖЕНИЕ 12



12.1. Афиша



12.2.



12.3.



12.4.