

Артемова Евгения Георгиевна

**"УПРАЖНЕНИЯ И ТАНЦЫ ГВИДО" В. МАРТЫНОВА: ОТ КОНЦЕПЦИИ К ПОСТАНОВКЕ**

Предметом анализа статьи является опера Владимира Мартынова "Упражнения и танцы Гвидо" и ее постановка в 2017 году на сцене Московского детского музыкального театра имени Наталии Сац. Эта опера - концептуальное сочинение на григорианский кантус, в котором автор ломает привычные представления о жанре, раскрывая идеи о происхождении всей музыки из изобретения бенедиктинского монаха Гвидо Аретинского в XI веке. Режиссер Георгий Исаакян предложил неординарный сценический образ сочинения, который помогает слушателю "увидеть" музыку Мартынова. Внимание автора статьи акцентируется на раскрытии концепции оперы в режиссерском решении.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/3/2017/12-1/2.html](http://www.gramota.net/materials/3/2017/12-1/2.html)

Источник

**Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2017. № 12(86): в 5-ти ч. Ч. 1. С. 16-18. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/3.html](http://www.gramota.net/editions/3.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/3/2017/12-1/](http://www.gramota.net/materials/3/2017/12-1/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)  
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [hist@gramota.net](mailto:hist@gramota.net)

УДК 7; 18:7.01

**Искусствоведение**

*Предметом анализа статьи является опера Владимира Мартынова «Упражнения и танцы Гвидо» и ее постановка в 2017 году на сцене Московского детского музыкального театра имени Наталии Сац. Эта опера – концептуальное сочинение на григорианский кантус, в котором автор ломает привычные представления о жанре, раскрывая идеи о происхождении всей музыки из изобретения бенедиктинского монаха Гвидо Аретинского в XI веке. Режиссер Георгий Исаакян предложил неординарный сценический образ сочинения, который помогает слушателю «увидеть» музыку Мартынова. Внимание автора статьи акцентируется на раскрытии концепции оперы в режиссерском решении.*

*Ключевые слова и фразы:* Владимир Мартынов; опера; «Упражнения и танцы Гвидо»; Московский детский музыкальный театр имени Наталии Сац; концепция; постановка; интерпретация.

**Артемова Евгения Георгиевна**, д. искусствоведения, доцент  
Московский городской педагогический университет  
e\_art@mail.ru

### «УПРАЖНЕНИЯ И ТАНЦЫ ГВИДО» В. МАРТЫНОВА: ОТ КОНЦЕПЦИИ К ПОСТАНОВКЕ

Опера Владимира Мартынова «Упражнения и танцы Гвидо» на григорианский кантус, созданная композитором в 1997 году по заказу фестиваля «Сакро-арт – 97» в Локкуме (Германия), не раз была представлена российскому слушателю в концертной версии. Однако только в 2017 году она обрела сценическую жизнь на сцене Московского детского музыкального театра имени Наталии Сац в оригинальном решении его главного режиссера и руководителя Георгия Исаакяна.

Владимир Мартынов, «музыкальный теолог-исследователь», многие сочинения которого выражают духовный поиск композитора, по словам М. И. Катунян, не раз испытывал на прочность традиционные жанры, «трактая их полемически и ломая перегородки между академическими и неакадемическими формами искусства, то в симбиозе сцены и пленэра, храма и концертного зала, письменного стола “теолога-исследователя в звуках” и попирта с партитурами для будущих акций, кажется, не было только оперного театра, одного или опять же в симбиозе с чем-нибудь» [5]. В «Упражнениях и танцах Гвидо» он ломает и привычные представления о жанре оперы, представляя его в принципиально новом ракурсе.

Владимир Мартынов определяет жанр своего сочинения как «опера об опере», вернее, даже о том, «как литургия превратилась в оперу, а церковный кантор – в оперного артиста». Это авторское теологическое размышление о музыке, о ее божественном происхождении и разрушении, в основе которого, по мысли автора, пессимистическая концепция: «Вот возникают оперные красоты, и все это рушится в архаику. Потом опять возникают красоты. Ряд возникновений и разрушений. И кончается полным истончением» [3].

Сюжет оперы условен. В ней нет ни привычной событийной линии, развивающейся во времени, ни привычной оперной драматургии. Однако сюжет все же присутствует, и направлен он не на горизонтально-линейное развертывание событий во времени, а, подобно шести ступеням гексахорда, изобретенного главным героем сочинения – бенедиктинским монахом Гвидо Аретинским – в XI веке, устремлен в вертикаль. Символически в нем раскрывается история музыкального искусства, движущегося, по концепции автора, сначала ввысь, к своему сакральному началу, а затем удаляющегося от него.

Либретто сочинения, написанное композитором, основано на нескольких источниках: это фрагменты двух средневековых латинских трактатов: св. Бонавентуры «Путеводитель души к Богу» XIII века и стихотворного Миланского трактата об органуме анонима XI-XII веков, – первая строфа из известного латинского гимна святому Иоанну Предтече, «Письмо Гвидо d'Arezzo монаху Михаилу о незнакомом пении». Под «незнакомым пением» (*ignotus cantus*) подразумевается пение с листа, которое было изобретено Гвидо вместе с современной пятилинейной нотацией – основой всей последующей музыки.

Идейно-структурную основу оперы составляет «Путеводитель души к Богу» средневекового ученого-францисканца св. Бонавентуры, в котором путь души описан как шесть ступеней восхождения к Богу. Цифра 6 приобретает концептуально-символическое значение: шесть строк в строфе гимна св. Иоанну, шесть глав (шесть ступеней) трактата св. Бонавентуры определяют шестичастное строение центрального раздела оперы, названного «Упражнения», который выстроен в соответствии с открытой Гвидо звукорядной лестницей – «Гвидоновым гексахордом» *ut-re-mi-fa-sol-la*. Он ознаменовал новое музыкальное мышление в сравнении с невменным мышлением предшественников, раскрывающимся в целостном восприятии попевок, а не отдельных тонов. За основу нового ряда звуков Гвидо взял акростих из гимна св. Иоанну Предтече, изъяснив из распева отдельные слоги-звуки и сложив из них звукоряд шестиступенной гаммы – гексахорд:

*Ut queant laxis  
Re-sonare fibris  
Mi-ra gestorum  
Fa-muli tuorum,  
Sol-ve pollute  
La-bii reatum,  
Sancte Johannes.*

*Ut Чтобы могли отверстою  
Re Гортанью славить  
Mi Чудесные деяния  
Fa Ревнители твои,  
Sol От скверны отрещи  
La Их грешные уста,  
Святой Иоанн.*

Смысл этих стихов неоднозначен и имеет не только прямой смысл – «снять скверну с гортани», очистить голос, – но и метафорический – получить отпущение грехов перед пением молитвы.

Центральный раздел оперы «Упражнения» складывается из шести разделов одинакового строения и текстового содержания, соответствующих шести ступеням «Гвидонова гексахорда»:

- вступление-иниций, обозначающий имя данного цикла, то есть ступень и слог “УТ”;
- объявление названия главы св. Бонавентуры (“RE”);
- ария тенора на текст «Эпистолы» Гвидо (“M”);
- дуэт двух сопрано (Музы) на текст трактата об органуме (“FA”);
- сегмент из гимна св. Иоанну (монодия) (“SOL”);
- хоровой рефрен в сопровождении солистов и инструментального *tutti* на основе гексахорда, пропеваемого мужским хором (“LA”).

Текст каждого первоисточника сопровождается своим музыкальным материалом: фрагменты трактата св. Бонавентуры – псалмодическим пением григорианского хора в жанрах гимна и антифонов; тексты Гвидо и Миланского трактата раскрываются в разных оперных стилях – 6 арий Гвидо и 6 дуэтов сопрано. Эти стили ведут слушателя от зарождения ранних образцов гармонии через барочный, классический и романтический мелос к музыке рока, знаменующего, по мысли композитора, конец жанра и разрыв с первоисточником. Но все оперные интонации, символизирующие разные эпохи, есть не что иное, как вариации на средневековые кантусы, основанные на шестиступенном гексахорде Гвидо. Этот гексахорд, растворяясь в музыкально-стилевых вариациях разных времен, все время напоминает о себе восходящим до-мажорным минималистическим рисунком.

В финале оперы («Танцы») в музыку врываются ритмы рока, бросающие вызов академической традиции предшествующих веков. Этот контраст с предыдущей стилистикой имеет экзистенциальную природу и знаменует конец – «конец оперы», уход от сакрального источника.

Гимн св. Иоанну, звучащий в стилистике рока, производит эффект шокового контраста. Однако «просторечие» рока вскрывает первородную энергетику – ту, что лежит в основе народного искусства, ту, которая, по мысли композитора, в значительной мере была утеряна в музыке академической традиции. Рок, снижая «эстетический градус» музыки XVIII-XIX веков, парадоксальным образом возвращает ее к некоему исходному смыслу. Если вокальные фиоритуры оперного бельканто «растворяли» григорианский кантус в изысканных руладах, то в напористой энергетике рок-артикуляции григорианский напев обнажает глубинную природу первоначального смысла. Энергия рока разрушает границы высокого классического искусства. Опера-мистерия превращается в акцию. И здесь представляется важным привести комментарий композитора: «Если сравнивать бельканто и любой натуральный фольклорный голос или голос в восточных культурах, мы увидим, что бельканто, безусловно, очень красиво звучит, но в нем нет той энергетики. Красота и округлость достигается за счет утраты первичной энергетики. Люди, которые занимаются любой формой аутентизма – ранним барокко или Ренессансом, древнерусским пением, с разных сторон выходят на энергетику, которая в классическом исполнении практически потеряна. Ее красота есть подмена, изображение этой энергетики. В чем моя претензия к композиторскому искусству XIX века, – в том, что это артистическое искусство, которое изображает, а я стремлюсь к искусству, которое не изображает, а является тем, что оно есть. Допустим, Скрябин написал “Поэму экстаза”, где человек переживает чувство изображаемого экстаза, а шаман просто ударяет в бубен и впадает в этот экстаз. И удар бубна приводит в реальное состояние экстаза. Композитор занимается нереальными вещами, а шаман вещами реальными. И вот в этом суть аутентики. Любой человек, занимающийся аутентикой, уже ближе стоит к первичному энергетическому импульсу, чем любой самый оснащенный и самый изощренный композитор... То же и в исполнении. Когда Монсеррат Кабалье пела вместе с таким совершенно грандиозным энергетическим генератором, каким является Фредди Меркури, никакого синтеза не получилось. Он ее энергетически забил. Результаты ложные. То же самое и Паваротти, когда пытался петь с рок-певцами. Там он потерялся, если не вокально, то энергетически. Всякий нормальный рокер забьет академического музыканта» [5].

Идея Владимира Мартынова и «сакральное пространство» его музыки обретают зримый сценический образ в постановке художественного руководителя Московского детского музыкального театра имени Наталии Сац Григория Исаакяна, который рассматривает это сочинение не только как концептуально-философское, но и просвещенческое. Режиссер приглашает зрителя в «потусторонний» мир театра – в закулисное пространство живописного цеха, где делаются декорации – именно там разворачивается театральное действие, так же условно, как сам сюжет, обозначающее философские и музыкальные искания Гвидо.

Художник Валентина Останькович моделирует подобие средневекового храма: огромный вытянутый цех декорирован витражами готического собора, а продуманный Евгением Ганзбургом свет и впрямь создает эффект соборного пространства. Мужской хор (монахи), женский дуэт сопрано Альбины Файрузовой и меццо-сопрано Юлии Макарянц (Музы), тенор Сергей Петрищев (голос Гвидо) составляют ансамбль безмолвному и сосредоточенному на своих опытах Гвидо (Михаил Богданов), который является центром режиссерской композиции. Голоса исполнителей, перемещающихся в пространстве по горизонтали и вертикали, задействуют все пространство цеха, производя стереофонический акустический эффект.

Создать действие в концептуальной музыке, не имеющей привычного сюжета, – задача не из легких. Григорий Исаакян наполняет сценическое пространство атрибутикой, символизирующей опыты Гвидо: металлические трубки, белые ленты, старинные манускрипты, ладонь, пальцы которой обозначают пятилинейный нотосец, естествоиспытательные приборы, на которых монах делает химические, физические и анатомические

опыты... Действие столь же многосоставно и символично, как музыка. Оно разворачивается так же неторопливо, как музыка, словно бы обращая сегодняшнее стремительное время в средневековое, замедленное и сосредоточенное, словно бы переключая внимание слушателя из внешнего мира во внутренний – мир бесконечности и Духа. Все это создает главное – атмосферу, резонирующую музыке Владимира Мартынова, которая погружает в состояние созерцания. По словам дирижера Алевтины Иоффе, прекрасно выстроившей исполнительскую архитектуру сложнейшей партитуры, это созерцание растворяет человеческое эго и помогает войти в состояние потока, Абсолюта, в котором мир становится единой сферой, где ты – часть Земли, Космоса, Вселенной.

*Список источников*

1. **Артемова Е. Г.** Современная оперная постановка: к проблеме режиссерской интерпретации классических сочинений // Музыкальная культура и образование: теория, история, практика. М.: МГПУ, 2015. С. 125-132.
2. **Артемова Е. Г.** Столичные оперные премьеры // Музыкальная академия. 2013. № 1. С. 90-96.
3. **Владимир Мартынов.** Опера «Упражнения и танцы Гвидо» [Электронный ресурс]. URL: <http://morebo.ru/tema/muzyka/item/1423255972312> (дата обращения: 24.09.2017).
4. **Катунян М. И.** Параллельное время Владимира Мартынова // Музыка из бывшего СССР. М.: Композитор, 1996. Вып. 2. С. 41-74.
5. **Катунян М. И.** «Упражнения и танцы Гвидо» В. Мартынова: опера на григорианский кантус [Электронный ресурс]. URL: <http://sistema-gallery.ru/press/exercise.html> (дата обращения: 14.09.2017).
6. **Любимов А.** Портрет художника в заповедности: к 60-летию Владимира Мартынова // Музыкальная академия. 2006. № 2. С. 6-12.
7. **Художественный дневник Дмитрия Бавильского** // Новый мир. 2008. № 9. С. 121-126.

**“THE EXERCISES AND DANCES OF GUIDO” BY V. MARTYNOV:  
FROM CONCEPTION TO STAGING**

**Artemova Evgeniya Georgievna**, Doctor in Art Criticism, Associate Professor  
*Moscow City University*  
*e\_art@mail.ru*

The article analyzes Vladimir Martynov's opera “The Exercises and Dances of Guido” and its 2017 staging in Natalya Sats Musical Theater, where it was staged for the first time. The opera is a conceptual composition on Gregorian cantus in which the author breaks traditional conceptions of genre revealing the idea that music takes its origin from the invention of Benedictine monk Guido d'Arezzo made in the XI century. Stage director Georgiy Isaakyan proposed an unusual scenic interpretation of the composition which helps the listener “to see” Martynov's music. The paper focuses on discovering the conception of the opera in stage director's interpretation.

*Key words and phrases:* Vladimir Martynov; opera; “The Exercises and Dances of Guido”; Natalya Sats Musical Theater; conception; production; interpretation.

УДК 9; 93/94

**Исторические науки и археология**

*Статья посвящена изучению позиции либерального журнала «Вестник Европы» по отношению к женскому образованию в 1866-1917 гг. Показано, что авторы издания (В. И. Герье, В. А. Гольцев, Е. И. Лихачева, Е. Н. Щепкина) рассматривали проблему в контексте «женского вопроса», подразумевающего три ключевых аспекта: социально-экономическое положение женщин, их профессиональную самореализацию и правовой статус. Отмечен системный подход журнала к решению вопроса, охватывающий как синхронический, так и диахронический вариант рассмотрения проблемы.*

*Ключевые слова и фразы:* либерализм; «Вестник Европы»; образование; женский вопрос; история; история России XIX века.

**Артемьева Елена Владимировна**, к.и.н.

*Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки*  
*evartemieva@rambler.ru*

**ВОПРОС О ЖЕНСКОМ ОБРАЗОВАНИИ  
В ПУБЛИЦИСТИКЕ «ВЕСТНИКА ЕВРОПЫ» (1866-1918)**

Во второй половине XIX века женский вопрос, а с ним и вопрос о женском образовании, с каждым годом усиливал свою актуальность [1; 5; 7]. Изменение социальной и экономической ситуации после отмены крепостного права, развитие общественного движения сказались и на увеличении интереса общества к гендерной проблематике. Как отмечает О. А. Хасбулатова, в период 1861-1917 гг. сложилось три направления мысли