

Ортруды (одинаковые платья, отличающиеся только цветом). Психологизм сцены обостряют вопросы Ортруды о происхождении рыцаря, которые доводят Эльзу до состояния острого психического расстройства. Теперь она уже преследует рыцаря, требуя открыть тайну – оперное действие раскрывает типичную социальную модель взаимодействия между людьми – треугольник Карпмана «спасатель-преследователь-жертва». Именно этот треугольник, начиная свое вращение с ужасающей скоростью, вскоре поглощает и Эльзу, и Лоэнгина.

Трансформация эмоционального расстройства и резкое возрастание психического напряжения Эльзы приобретает неожиданную наглядность в финальной сцене – брачное ложе трансформируется из белоснежной постели в гроб, потом в ладью, над которой мечется, ища укрытия, маленький лебедь (тот самый, которого привез Лоэнгрин). Лебедь превращается в пропавшего брата Эльзы – принца Готфрида, а сама Эльза, поняв глубокую трагичность и неразрешимость своей ситуации (психологический коллапс), умирает от горя.

Резюмируя вышеизложенное, отметим, что современные режиссеры-постановщики, обращаясь к музыкальным спектаклям, созданным в предыдущие столетия, ищут в этих сочинениях способы воплощения острых проблем современности. Жанр оперы (академический музыкальный жанр) также не смог избежать влияния модных перформативных арт-практик, стремящихся «перекодировать» известные произведения искусства. Использование перформативных практик позволяет раскрыть поливариантную провокативность сценического действия, не затрагивая авторский текст (партитуру оперы). Вместе с тем «Лоэнгрин» моментально связывается с другими произведениями искусства, которые указывают на смысловые коды происходящего на сцене, показывают действенность соц-арт-перформанса (провокативного перформанса), становящегося все более популярным в современном европейском искусстве.

Перформанс, созданный Х. Нойенфельсом на основе «Лоэнгина», сложно проанализировать по логической схеме – связи этого спектакля с другими представляются изломанными, намеренно оставленными в хаотическом беспорядке. Сложность понимания современных постановок классических опер состоит в том, что зритель должен уметь «читать» языки различных видов искусств одновременно и выстраивать возникающие новые метафорические конструкции.

---

1. Арсланов, В. Г. История западного искусствознания XX век / В. Г. Арсланов. – М. : Академический проект, 2003. – 768 с.

## **МАСТЕРОВЫЕ ТРАДИЦИИ АНТОНИО СТРАДИВАРИ В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ СКРИПИЧНОГО ИСКУССТВА**

**Хао Вэньце**

*магистрант кафедры белорусской и мировой художественной культуры  
Белорусского государственного университета культуры и искусств (г. Минск)*

*Аннотация. В данной статье раскрывается феномен творчества великого итальянского скрипичного мастера Антонио Страдивари, затрагиваются аспекты развития мастеровых традиций и школ.*

*Summary. This article reveals the phenomenon of creativity of the great Italian violin master Antonio Stradivari, touches upon the development aspects of master traditions and schools.*

Современные скрипки изготавливаются при помощи самых передовых технологий, вместе с тем, они ни в коей мере не могут сравниться с творениями великого кремонского мастера Антонио Страдивари. Триста лет ведутся споры о таинственном «секрете Страдивари», и каждый раз ученые выдвигают новые и неожиданные гипотезы. По одной из них специфика метода А. Страдивари состоит в лаке для скрипок, который придавал его изделиям особенное звучание. По другой, – А. Страдивари использовал в качестве материала древесину высокогорных елей, которые росли в условиях холодного климата. Дерево имело повышенную плотность, что, по мнению исследователей, и придавало его инструментам характерное звучание. Ряд исследователей считают, что мастерской секрет А. Страдивари состоит в особой форме инструмента.

Многовековое развитие смычковых инструментов в практике различных народов мира приводило к разнообразным формам и размерам инструментов. Совершенствование скрипки шло по пути установления классических пропорций в ее строении, отбора дерева, поисков лака, формы подставки, удлинения шейки и грифа и т.п. Длительный путь от примитивной народной скрипки до ее совершенных образцов завершили мастера итальянской классической школы. Италия с ее налаженным ремесленным производством инструментов, наличием выдающихся мастеров оказалась наиболее способной придать скрипке совершенную классическую форму и развернуть массовое изготовление профессиональных инструментов для развивающегося музыкального искусства. Количество скрипичных мастеров Италии огромно, оно насчитывает сотни имен. По своим основным признакам произведения итальянских мастеров группируются по школам, получившим названия городов Италии, в которых проходила деятельность данных мастеров. В Италии существовало шесть школ скрипичных мастеров: брешинская, кремонская, венецианская, миланская, неаполитанская и школа, объединяющая мастеров Флоренции, Рима и Болоньи [1]. Кремонская школа является самой блестящей и значительной из всех итальянских. Именно в Кремонне метод конструирования скрипки был доведен классического завершения. Самым ярким представителем кремонской школы мастеров является А. Страдивари.

Антонио Страдивари (1644–1737) – гениальный итальянский скрипичный мастер. До сих пор не удалось обнаружить документов о его рождении. Дата установлена приблизительно на основе некоторых записей мастера на скрипках, где он иногда указывал, сколько ему лет. Из ранних работ А. Страдивари сохранилась одна скрипка, где рукой А. Страдивари написано: «Сделано в возрасте 13 лет в мастерской Николо Амати». В 1667 г. А. Страдивари открыл собственную мастерскую, обрел популярность выдающегося мастера и делал скрипки по заказу аристократов, королей Англии, Испании, Польши, итальянских князей. В Кремонне в настоящее время мы не находим почти никаких следов великого мастера. В музее ратуши хранится лишь сосновая доска (часть верстака), на которой вырезано имя мастера и нарисован герб его рода, каменная ограда колодца из двора дома Страдивари и надгробная плита с его могилы. Только сравнительно недавно именем Страдивари названа улица, проходящая близ дома, в котором он умер, на месте этого дома помещена мраморная доска со следующей надписью: «Здесь стоял дом, в котором Антонио Страдивари довел скрипку до величайшего совершенства и оставил

Кремоне неизгладимое имя непревзойденного художника в своем искусстве».

Отрывочные биографические данные оставляют нераскрытый вопрос о личности мастера. Исходя из многочисленности работ Страдивари, можно предположить, что он был исключительно трудолюбив и труд был главной целью жизни великого мастера. Количество инструментов, созданных этим мастером, очень велико. Число подлинных экземпляров, известных и помещенных в различных каталогах, доходит до 1150.



*Рис. 1— А. Страдивари за работой*

В начале своей деятельности А. Страдивари многие годы работает в стиле своего учителя Николо Амати. С 1688 г. он начинает экспериментировать над большой моделью Н. Амати, изменяя ее, главным образом, в части, касающейся внешней художественной отделки и размера. Инструменты этого периода деятельности Страдивари, отражающего влияние стиля Николо Амати, объединяются под условным названием «amatise». Отход от школы Н. Амати выявляется в 1691 г., когда Страдивари существенно изменяет модель своего учителя и создает свой собственный тип скрипки. Это так называемые «удлиненные» (allonge) скрипки, особенность которых заключается в том, что ширина их дек сравнительно с инструментами amatise меньше, длина наоборот, – больше (но не более 357 мм). Своды дек в инструментах этих лет являются значительно более плоскими. Звук этих инструментов тоже другого тембра: если звук типа amatise напоминал сопрано, тембр звука этих «удлиненных» скрипок напоминает меццо-сопрано, но часто в этом звуке замечается какая-то туманность, особенно в низком регистре.

В возрасте 60 лет, около 1704 г. мастер сконструировал свою модель скрипки, совершенную и до сих пор никем не превзойденную. Наряду с небольшими изменениями линий очертаний формы и выпуклостей, Страдивари кардинально изменил соотношение настройки верхней и нижней дек, благодаря чему звук его скрипок приобрел новый, богатый и яркий тембр. Этот блестящий период в деятельности Страдивари продолжался приблизительно до 1725 г. (т.е. около 20 лет).

В течение последнего десятилетия в работе мастера намечается стремление смягчить яркость звука, при этом сама техника работы начинает ослабевать, что вполне понятно, если принять во внимание преклонный возраст художника (около 85 лет). Форма свода выработана не столь определенно, как это было раньше, понижается настройка дек и, вследствие этого, уменьшается их толщина, из-за чего инструменты этого периода иногда звучат несколько тускло, но зато необычайно легко поддаются извлечению звука [3].

Наиболее блестящий период деятельности Страдивари (1704–1725 гг.) делится на два этапа и характеризуется использованием разных пород дерева для изготовления инструментов. В первый период, который продолжался приблизительно до 1717 г., для изготовления скрипок мастер использовал ель с замечательным шелковистым блеском, правильную по наслоению, сочетающую нежность с плотностью. Клен, превосходящий ель по рисунку и акустическим качествам (как правило, радиального распила) применялся для изготовления нижней деки. Характерными инструментами этого периода является скрипка 1707 г., находящаяся в Госколлекции, и скрипка Эрнста 1709 г.

Начиная с 1717 г. обозначился следующий период в работе мастера, в котором для изготовления верхних дек скрипки употреблялся сорт ели *Haselfichte*. В это время изменения претерпевает характер использовавшегося мастером клена. По сортам он весьма различен, обычно бледен по рисунку, распил преобладает радиальный (главным образом, для дек, сделанных из двух половинок). Этот период характеризует инструмент 1717 г., принадлежавший в свое время музыканту Пахульскому. Другая аналогичная скрипка, принадлежащая венскому коллекционеру Гаммерле, изображена в книге Лютгендорфа. Верхние деки обеих этих скрипок сделаны из ели *Haselfichte*.

К этому времени мастер Страдивари был уже так знаменит, что спрос на его инструменты увеличился настолько, что он мог себе позволить не гнаться за внешней красотой дерева, не влиявшей на звуковые качества скрипки, а уделять внимание рядовым инструментам. Однако в этот период встречаются дорогие экземпляры, сделанные из прекрасного по виду клена для особо знатных клиентов, в числе которых был скрипач Роде (владелец инкрустированной скрипки 1722 г.). Одним из рядовых инструментов этого времени можно считать скрипку, находящуюся в Госколлекции и относящуюся к 1725 г.

После 1725 г., в последний период деятельности, Страдивари практически не уделяет внимание дорогим инструментам, выполненным из ценных пород дерева. На всех последующих скрипках, вплоть до самой смерти великого мастера, подбор дерева с внешней стороны носит случайный характер. Можно предположить, что в конце своей деятельности он осознал большое значение плотности и эластичности дерева и брал дерево одного и того же качества не по внешним признакам, а по признакам определенного веса.

Схожим образом проходила у Страдивари и эволюция лака. В начале его деятельности лак почти не отличался от лака Амати. Он был золотисто-желтого цвета, очень прозрачный, мягкий и накладывался тонким слоем. На инструментах *allonge* слой его был толстым, консистенция мягче, окрашен он в более интенсивный коричнево-оранжевый цвет. В дальнейшем лак Страдивари стал необычайно нарядным и действительно неподражаемым. Мастер не боялся окрашивать инструмент в яркий красно-оранжевый цвет. В зависимости от характера освещения, лак приобретал всевозможные оттенки: от нежного золотисто-оранжевого при ярком

солнечном освещении до яркого темно-красного при вечернем искусственном освещении.

О Страдивари с полным правом можно сказать, что он довел скрипку до совершенства. Исключительными достоинствами отличаются также виолончели Страдивари. Звук виолончелей Страдивари бывает двух различных типов тембра: один более высокий, яркий, даже чуть резковатый, переходящий на струнах Ля и Ре в высоких позициях в тембр тенора; другой – более широкий, чрезвычайно мягкий, басового оттенка. Инструменты с первым тембром звука бывают обычно нормального размера, инструменты другого тембра обычно больше нормального размера. В альтях Страдивари, одним из замечательнейших образов которых является инструмент, принадлежащий Госколлекции, привлекает изумительное качество звучания, имеющего чисто альтовый тембр. Под этим понятием подразумевается не тот придушенный и вместе с тем резкий звук, который многими музыкантами считается для альтя характерным, а звук, в котором, в сущности, гораздо чаще слышится тембр голоса тенора, чем альтя, плотный, яркий, с легким оттенком меланхолии, который при более энергичном нажиме смычка переходит в мужественно-патетический.

Как отмечают специалисты, характеризуя звук инструментов Страдивари, ни современники, ни последователи не сумели звуком своих инструментов настолько приблизиться к прекрасному тембру человеческого голоса, как он. Звук его инструментов настолько совершенен, что без преувеличений может считаться критерием прекрасного. По силе своей и, главное, по свойству распространяться вдаль, этот звук тоже исключителен: в руках хорошего музыканта инструменты Страдивари наполняют звуком самые большие залы нашего времени [5].



*Рис. 2 – Скрипка А. Страдивари из собрания Мадридского королевского дворца*

Сам факт изготовления Страдивари столь огромного количества инструментов указывает на то, что в ту эпоху, когда общее количество музыкантов было сравнительно невелико, полторы тысячи человек в разных странах Европы играло на инструментах его работы и очень ценило их.

У каждого крупного мастера был выработан свой индивидуальный подход, который без малейших изменений передавался ученику. Как бы далеко ученик ни ушел в дальнейшем развитии он своего учителя, всегда в его работе чувствуется рука, направлявшая его в начале этой профессии. Таким образом, почти всех мастеров,

старавшихся с большим или меньшим успехом подражать Страдивари и называвших себя его учениками, можно назвать лишь последователями, а не учениками гениального мастера. Характерно, что многие из них охотнее использовали в качестве образца ранние модели инструментов Страдивари, так называемые *amatise*, чем модели инструментов его лучшего периода. Пример тому – инструменты Монтаньяна, Гобетти, Санто Серафино, Балестриери, кроме того, некоторых мастеров семейства Гальяно, как-то: Алессандро, Януария и Николо. Можно смело сказать, что за позднейшую характерную модель Страдивари упомянутые мастера просто не осмеливались взяться, так как оживить эти величаво простые линии может только очень крупный художник. По историческим данным, непосредственными учениками Страдивари мы можем считать лишь двух его сыновей – Франческо и Омобонно – и Карло Бергонци [2; 6].

Таким образом, «золотой период» творчества Страдивари длился двадцать пять лет, на протяжении которых мастер создавал свои величайшие шедевры. Это «большие» по модели скрипки, нижняя дека стала более плоской, высокие бока дали больший объем резонатора, улучшенная настройка дек позволила проявиться более высоким формантам, сдвинуть вверх спектральный состав звука, что обеспечило большую серебристость, носкость и динамику звука, позволив не только сохранить удивительный тембровый «букет», но и обогатить его, получить специфический для Страдивари эффект, когда на фоне цветного звукового шума, немного темного по окраске, звучит ясный, светлый тон, напоминающий звук тобоя. Эта окраска звучания позволяет расширить выразительный диапазон инструмента от лирического до драматического. Изменился и лак. Он стал еще более глубоким, прозрачным, играющим оттенками от золотистого до красноватого и бронзово-каштанового. Одна из лучших скрипок этого периода принадлежала Пабло Сарасате (1724 г. изготовления); она соединяла, казалось бы, несовместимые категории: изумительный по колористике звук и необыкновенную звуковую динамику. Из приблизительно двух тысяч скрипок, изготовленных мастером, до нашего времени дошло около шестисот сорока.

- 
1. Витачек, Е. Ф. Очерки по истории изготовления смычковых инструментов / Е. Ф. Витачек ; 2-е изд. М., 1964. – 258 с.
  2. История скрипичного искусства : учеб. пособие. – М. : Музыка, 1990. – 294 с.
  3. Свободов, В. А. Смычковый инструментарий в эволюции европейского исполнительского искусства : автореф. дис. ... д-ра искусствовед. : 17.00.02 / В.А. Свободов ; Санкт-Петербург, 2010. – 56 с.
  4. Струве, Б. Процесс формирования виол и скрипок / Б. Струве. – М. Музыка, 1959. – 297 с.
  5. 江南.斯特拉迪瓦里琴之谜[J].乐器, 2008(1) = Цзян, Нань. Тайна скрипки Страдивари [J] / Нань Цзянь // Музыкальный Инструмент. – 2008. – № 1. –17 с.
  6. 朱林.斯特拉迪瓦里制作提琴的秘密[J].世界文化, 1992(4) = Чжу, Линь. Секрет изготовления скрипки Страдивари [J] / Линь Чжу // Культуры мира. – 1992. – № (4). –35 с.
  7. (英)克里斯·约翰逊,(英)罗伊·卡特诺尔.小提琴制作艺术[M].译者,蒋和璠,蒋芸.人民音乐出版社, 2003:16-19 = Крис, Джонсон. Искусство изготовления скрипки; пер. Цзян Хэфань, Цзян Юнь / Джонсон Крис, Ноэль Рой Карте. – Пекин: Народная музыка, 2003. – С. 16–19.