

ISSN 2658-4824 (Print)

ИКОНИ

Искусство. Культура. Образование.
Научные исследования

ICONI



Art. Culture. Education. Scholarly Research

ICONI

2020, № 1

ИКОНИ

Искусство. Культура. Образование. Научные исследования

2020, № 1

Российский научный журнал

ISSN 2658-4824 (Print)

DOI: 10.33779/2658-4824.2020.1

Главный редактор

Шаймухаметова Людмила Николаевна,
академик РАН, д-р иск.

Редакционная коллегия

Алексеева Галина Васильевна, д-р иск.
Дальневосточный федеральный университет,
Россия

Аронов Владимир Рувимович, д-р иск.,
член-корр. Российская Академия художеств,
Россия

Бородин Борис Борисович, д-р иск.
Уральская государственная консерватория
имени М.П. Мусоргского, Россия

Вербицкая Галина Яковлевна, д-р филос. наук,
канд. иск. Уфимский государственный институт
искусств имени Загира Исмагилова, Россия

Гарипова Нинэль Фёдоровна, д-р иск.
Уфимский государственный институт искусств
имени Загира Исмагилова, Россия

Гомбоева Маргарита Ивановна, д-р культ.
Забайкальский государственный университет,
Россия

Горбунова Ирина Борисовна, д-р пед. наук.
Российский государственный педагогический
университет имени А.И. Герцена, Россия

Демченко Александр Иванович, д-р иск.
Саратовская государственная консерватория
имени Л.В. Собинова, Россия

Домбраускене Галина Николаевна, д-р иск.
Морской государственный университет
имени адмирала Г.И. Невельского, Россия

Казанцева Людмила Павловна, д-р иск.
Астраханская государственная консерватория,
Россия

Коваленко Георгий Фёдорович, академик
Российской академии художеств, д-р иск.
Государственный институт искусствознания
Министерства культуры РФ, Россия

Красильников Игорь Михайлович, д-р пед.
наук. Институт художественного образования
и культурологии Российской академии
образования, Россия

Махрова Элла Васильевна, д-р культ.,
канд. иск. Академия Русского балета
имени А.Я. Вагановой, Россия

Науменко Татьяна Ивановна, д-р иск. Россий-
ская академия музыки имени Гнесиных, Россия

Пашина Ольга Алексеевна, д-р иск.
Государственный институт искусствознания
Министерства культуры РФ, Россия

Сайдашева Земфира Нурмухаметовна,
д-р иск. Казанская государственная
консерватория имени Н.Г. Жиганова, Россия

Царёва Надежда Александровна,
д-р филос. наук. Тихоокеанское высшее военно-
морское училище имени С.О. Макарова, Россия

Штейнберг Валерий Эмануилович,
д-р пед. наук, канд. техн. наук. Башкирский
государственный педагогический университет
имени М. Акмуллы, Россия

Ястребов Андрей Леонидович,
д-р филос. наук. Российский институт
театрального искусства — ГИТИС, Россия

Редакционная коллегия Международного отдела

Ганзбург Григорий Израилевич, канд. иск.
Харьковский институт музыкознания, Украина

Грин Эдвард, Ph.D. Манхэттенская школа
музыки (консерватория), Нью-Йорк, США

Котович Татьяна Викторовна, д-р иск.
Витебский госуниверситет имени П.М. Машерова,
Республика Беларусь

Ровнер Антон Аркадьевич, Ph.D., канд. иск.
Московская государственная консерватория
имени П.И. Чайковского, Россия

Руиз Варела Гемма, Ph.D. Университет
Франсиско де Витория, Испания

Синь Чень, Синьаньский педагогический
университет, Китай

Стреничкова Мария, д-р техн. наук.
Академия художеств, Словакия

Халдаиакис Ахиллес Г., профессор,
Афинский национальный университет
имени Каподистрии, Греция

Учредители

Научно-методический центр
«Инновационное искусствознание» — Редакция
и Издатель

Научно-производственная фирма
«Восточная печать»

ICONI

Art. Culture. Education. Scholarly Research

2020, No. 1

Russian Scholarly Journal

ISSN 2658-4824 (Print)

DOI: 10.33779/2658-4824.2020.1

Editor-in-Chief

Liudmila N. Shaymukhametova, Dr. of Arts,
Academician of the Russian Academy
of Nature Sciences

Editorial Board

Galina V. Alexeyeva, Dr.Sci. (Arts). Far-Eastern
Federal University, Russian Federation

Vladimir R. Aronov, Dr.Sci. (Arts). Russian
Academy of Arts, Russian Federation

Boris B. Borodin, Dr.Sci (Arts). Ural State
M.P. Mussorgsky Conservatoire, Russian Federation

Galina Ya. Verbitskaya, Dr.Sci. (Philosophy),
Ph.D. (Arts). Ufa State Institute of Arts named after
Zagir Ismagilov, Russian Federation

Ninel F. Garipova, Dr.Sci. (Arts). Ufa State
Institute of Arts named after Zagir Ismagilov,
Russian Federation

Margarita I. Gomboyeva, Dr.Sci. (Culture).
Transbaikalsk State University, Russian Federation

Irina B. Gorbunova, Dr.Sci. (Pedagogic). Herzen
State Pedagogical University of Russia, Russian
Federation

Alexander I. Demchenko, Dr.Sci. (Arts). Saratov
State L.V. Sobinov Conservatoire, Russian Federation

Galina N. Dombrauskiene, Dr.Sci. (Arts). Maritime
State University named after admiral G.I. Nevelskoy,
Russian Federation

Liudmila P. Kazantseva, Dr.Sci. (Arts). Astrakhan
State Conservatory, Russian Federation

Georgiy F. Kovalenko, Dr.Sci. (Arts). State Institute
for Art Studies of the Ministry of Culture of the
Russian Federation, Russian Federation

Igor M. Krasilnikov, Dr.Sci. (Pedagogic). Institute
of Art Education and Culturology of the Russian
Academy of Education, Russian Federation

Ella V. Makhrova, Dr.Sci. (Culture), Ph.D. (Arts).
A.Ya. Vaganova Academy of Russian Ballet, Russian
Federation

Tatiana I. Naumenko, Dr.Sci. (Arts). Russian
Gnesins' Academy of Music, Russian Federation

Olga A. Pashina, Dr.Sci. (Arts). State Institute
for Art Studies of the Ministry of Culture
of the Russian Federation, Russian Federation

Zemfira N. Saidasheva, Dr.Sci. (Arts). Kazan State
Conservatoire named after N.G. Zhiganov,
Russian Federation

Nadezhda A. Tsareva, Dr.Sci. (Philosophy).
S.O. Makarov Pacific Ocean Highest Naval College,
Russian Federation

Valery E. Steinberg, Dr.Sci. (Pedagogic),
Ph.D. (Technology). Bashkir State Pedagogical
University named after M. Akmulla,
Russian Federation

Andrei L. Yastrebov, Dr.Sci. (Philology). Russian
Institute of Theatre Arts — GITIS, Russian Federation

Editorial Board of the International Section

Grigoriy I. Ganzburg, Ph.D. (Arts). Kharkov
Institute of Musicology, Ukraine

Edward Green, Ph.D. Manhattan School of Music,
New York, United States

Tatiana V. Kotovich, Dr.Sci. (Arts). Vitebsk State
University named after P.M. Masharov, Belarus

Anton A. Rovner, Ph.D. (Arts). Tchaikovsky
Moscow State Conservatory, Russian Federation

Gemma Ruiz Varela, Ph.D. Francisco de Vitoria
University, Spain

Chen Sing, Xinjiang Pedagogical University, China
Mária Strenáčiková, Dr.Sci. (Technical). Academy
of Beaux-Arts, Slovakia

Achilleas G. Chaldaeakes, Professor. National and
Kapodistrian University of Athens, Greece

Founders

Scholarly-Methodical Center "Innovational Art
Studies" — Editorial Office and Publisher

Firm for Research and Production "Oriental
Print"

РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА

**Главный редактор
Научный редактор**
Шаймухаметова Людмила Николаевна —
академик РАН,
доктор искусствоведения, профессор,
заслуженный деятель искусств
Российской Федерации и Республики Башкортостан
e-mail: i2018n@yandex.ru

Заместитель главного редактора
Карпова Елена Константиновна —
кандидат искусствоведения, профессор

Международные эксперты и редакторы:
Грин Эдвард — Ph.D.,
Нью-Йоркский университет;
профессор кафедры истории музыки,
Манхэттенская школа музыки, Нью-Йорк, США
Ровнер Антон Аркадьевич — Ph.D.,
Университет Ратгерс, штат Нью-Джерси, США;
магистр музыки Джульярдской школы, Нью-Йорк;
магистр музыкальной теории,
Колумбийский Университет, Нью-Йорк;
кандидат искусствоведения,
Московская государственная консерватория
им. П.И. Чайковского

Редактор
Мингажев Артур Аскарович

Дизайн: Шакиров Вилур Рашидович
Верстка: Кудаярова Юлия Маратовна

*Статьи, поступающие в редакцию,
публикуются на основании рецензий членов
редколлегий и профильных специалистов.
За публикацию предоставленных в редакцию
материалов гонорары не выплачиваются.
Издание осуществляется на совокупные средства
учредителей и авторские средства.*

*Выходит 4 раза в год.
Цена свободная.*

Официальный сайт журнала:
<http://journaliconi.com>
DOI: 10.33779/2658-4824.2020.1

EDITORIAL STAFF

**Editor-in-Chief
Academic Editor**
Liudmila N. Shaymukhametova —
Academician of the Russian Academy
of Natural Sciences,
Dr.Sci. (Arts), Professor,
Merited Activist of the Arts
of the Russian Federation
and the Republic of Bashkortostan
e-mail: i2018n@yandex.ru

Deputy Chief Editor
Elena K. Karpova — Ph.D. (Arts), Professor

International Experts and Editors:
Edward Green — Ph.D., New York University;
Professor at the Department of Music History, Manhattan
School of Music, New York City, USA
Anton A. Rovner — Ph.D. in Music Composition
from Rutgers University, New Jersey, USA;
MM from The Juilliard School, New York;
studies in music theory at Columbia University,
New York; Ph.D. (Arts),
Moscow State P.I. Tchaikovsky Conservatory

Editor
Artur A. Mingazhev
Design: Vilur R. Shakirov
Coding: Yulia M. Kudayarova

*The articles submitted to the editorial board are published
on the basis of reviews written
by members of the editorial board and profile specialists.
Honorariums are not paid for publications
of materials submitted to the editorial board.
The publication is carried out by means
of combined monetary contributions
of the founders of the journal
and the authors of the articles.*

*Published four times a year.
Negotiable price.*

*The official website of the journal is
<http://journaliconi.com>
DOI: 10.33779/2658-4824.2020.1*

Подписано в печать 30.03.2020. Формат 60×84/8.
Бумага офсетная. Гарнитура Noto Serif.
Усл.-печ. л. 13,95. Заказ № 72.
Тираж (печатный) 100 экз.

В электронном варианте (онлайн) журнал
размещается на сайте <http://journaliconi.com>

Адрес Редакции и Издателя:
Научно-методический центр
«Инновационное искусствознание»:
Российская Федерация, 450059, г. Уфа
ул. Рихарда Зорге, д. 17, корпус 1, оф. 306
Тел.: +7 (347) 216 49 73
e-mail: i2018n@yandex.ru

Отпечатано на оборудовании
Научно-производственной фирмы «Восточная печать»
450080, г. Уфа, ул. Менделеева, д. 195/2
Тел./факс: +7 (347) 243 15 16, e-mail: orient4@mail.ru

Signed in for printing 30.03.2020. Format: 60×84/8.
Offset paper. Font: Noto Serif.
Printing l. 13,95. Order No. 72.
Run of 100 copies (Print).

In the electronic variant (Online) the magazine is posted
on the website <http://journaliconi.com>

Address of the Editorial Office and the Publisher:
Scholarly-Methodical Center
“Innovation Art Studies”:
Russian Federation, 450059, Ufa
Richard Sorge str., d. 17, k. 1, of. 306
Telephone: +7 (347) 216 49 73
e-mail: i2018n@yandex.ru

Printed on the printing facilities
of “Vostochnaya pechat” Co. Ltd
450080, Ufa, Mendelev str., d. 195/2
Tel./fax: +7 (347) 243 15 16, e-mail: orient4@mail.ru

СОДЕРЖАНИЕ

Культуры Древнего мира

Демченко А.И. Древний мир (Глубь времён). Открытия и откровения	6
---	---

Музыкальное искусство

Гордеева Е.В. «Ансамбль солистов» в фактуре клавирного текста И.С. Баха	24
--	----

Данилова Я.Ю. Атрибутивные признаки героев и персонажей комической оперы в тематизме фортепианных сонат В.А. Моцарта	30
---	----

Alan Shapiro Wildness and Order in Duke Ellington's “Happy Go Lucky Local”	41
---	----

Диалог культур

Галина Г.С. Роль городской культуры в формировании башкирского национального искусства дореволюционного периода	46
---	----

Современный композитор

Egward Green Interview with Composer Diego Sánchez Haase	57
--	----

Творческая педагогическая мастерская

Карпова М.В. Жостовский поднос: практикум по художественному и речевому развитию детей	68
---	----

Болдуреску Ю.В. Креативная игра на флейте в работе с начинающими	76
--	----

Кулапина О.И. Практикумы в вузовском курсе «Методология музыковедческого исследования»	88
---	----

Лекторская трибуна. Авторские курсы

Демченко А.И. Творчество Д.Д. Шостаковича	95
--	----

Вербицкая Г.Я. Художественный конфликт как модель философского освоения действительности	108
---	-----



CONTENTS

Cultures of Ancient World

<i>Alexander I. Demchenko</i> Ancient World (Depth of Times). Discoveries and Revelations	6
---	---

The Art of Music

<i>Elena V. Gordeyeva</i> “The Ensemble of Performers” in the Textures of Clavier Compositions by J.S. Bach	24
<i>Yana Yu. Danilova</i> Attributive Indications of Characters and Protagonists of Comic Operas in the Thematicism of Mozart’s Clavier Sonatas	30
<i>Alan Shapiro</i> Wildness and Order in Duke Ellington’s “Happy Go Lucky Local”	41

Dialogue of Cultures

<i>Gulnaz S. Galina</i> The Role of City Culture in the Formation of the Bashkir National Art of the Pre-Revolutionary Period	46
---	----

Contemporary Composer

<i>Egward Green</i> Interview with Composer Diego Sánchez Haase	57
---	----

Creative Pedagogical Workshop

<i>Maria V. Karpova</i> The Zhostovo Floral Design: Workshops in the Development of Children’s Artistry and Conversation	68
<i>Yuliya V. Bolduresku</i> Creative Flute Playing in Work with Beginners.....	76
<i>Olga I. Kulapina</i> Workshops in the Higher Educational Institution Course “Methodology of Musicological Research”	88

The Lecturer’s Tribune. Authorial Courses

<i>Alexander I. Demchenko</i> The Musical Oeuvres of Dmitri Shostakovich.....	95
<i>Galina Ya. Verbitskaya</i> Artistic Conflict as a Model of Philosophical Reclaiming of Reality.....	108





ISSN 2658-4824 (Print)

УДК 7.03

DOI: 10.33779/2658-4824.2020.1.006-023

Панорама столетий

Авторский цикл лекций

Panorama of Centuries

Authorial Cycle of Lectures

А.И. ДЕМЧЕНКО

*Центр комплексных
художественных исследований
Саратовская государственная
консерватория имени Л.В. Собинова
г. Саратов, Россия
ORCID: 0000-0003-4544-4791
alexdem43@mail.ru*

ALEXANDER I. DEMCHENKO

*Center for Comprehensive Art Studies
Saratov State L.V. Sobinov Conservatory
Saratov, Russia
ORCID: 0000-0003-4544-4791
alexdem43@mail.ru*

Древний мир (Глубь времён). Открытия и откровения

Суть предлагаемого цикла очерков состоит в том, что при максимальной компактности изложения в нём осуществляется сводный обзор основных явлений мировой художественной культуры, охваченной в целом как с точки зрения общеисторического процесса, так и в отношении различных видов творчества (литература, изобразительное искусство, архитектура, музыка, театр и кино). При этом преодолевается привычная рубрикация по национальным школам и разделение на отдельные виды искусства с присущей каждому из них жанровой спецификацией, что отвечает позитивным тенденциям глобализации и обеспечивает целостное видение художественных феноменов. Предусматривается поэтапное рассмотрение следующих художественно-исторических периодов: Древний мир, Античность, Средневековье, Возрождение, Барокко, Просвещение, Романтизм, Постромантизм, Модерн I, Модерн II, Модерн III, Постмодерн и в качестве послесловия — «Золотой век русской художественной культуры».

Ancient World. (Depth of Times). Discoveries and Revelations

The object of the proposed cycle of essays is that with a maximal compactness of presentment it presents a cumulative overview of the chief phenomena of world artistic culture, spanned in whole, both from the perspective of an overall historical process and in relation to the various arts (literature, the visual arts, architecture, music, theater and cinema). At the same time, it avoids the customary rubrication according to national schools and division into separate arts forms with the specification of genre inherent to each one of them, which is in accord with the positive tendencies of globalization and provides an integral vision of artistic phenomena. A phased examination of the following periods of art history is foreseen: the Ancient World, Antiquity, the Middle Ages, the Renaissance, the Baroque period, the Enlightenment, Romanticism, the 1st Modern style, the 2nd Modern style, the 3rd Modern style, the Postmodern style, and as an afterword — “The Golden Age of Russian Artistic Culture.”

Ключевые слова:

мировой художественный процесс,
основные исторические периоды,
Древний мир.

Keywords:

world artistic process,
main historical periods,
the Ancient World.

Для цитирования/For citation:

Демченко А.И. Древний мир. (Глубь времен). Открытия и откровения // ИКОНИ / ICONI. 2020. № 1. С. 6–23. DOI: 10.33779/2658-4824.2020.1.006-023.

Если исходить из общепринятых хронологических понятий *наша эра* и *до нашей эры* или *до Рождества Христова* и *от Рождества Христова*, то примерно за тысячелетие до Рождества Христова началась Античность, а *Древний мир* — это условно всё, что было до Античности.

Вышеозначенное разделение подразумевает в качестве точки отсчёта греко-римскую Античность. В связи с этим необходимы определённые оговорки. Допустим, даже на территориях ранних цивилизаций Ближнего Востока (Месопотамия и Египет) традиции Древности продолжали развиваться в течение большей части I тысячелетия до нашей эры.

Если же представить себе культуры доколумбовой Америки, то подобное удерживалось там по крайней мере до начала XVI века нашей эры. И более того — на основной части африканского континента (кроме северных регионов), помимо разрозненных очагов цивилизации, едва ли не до XX столетия сохранялись атавизмы Первобытности. То же наблюдалось в существовании многочисленных племён Океании и Австралии.

В последующем изложении неизбежно придётся абстрагироваться от столь исключительного временного разброса эволюционной траектории и намечать контуры художественной культуры Древ-

него мира в целом, суммарно, не отвлекаясь на локальные частности и детали.

Начнём это изложение с аксиомы: главная тема искусства всех времён и народов — *человек*. У искусства Древности был свой поворот этой темы — *сотворение человека*. Причём сотворение человека было для художественного сознания тех времён чаще всего неразрывно связано с *сотворением мира*.

Здесь опорой для нас служит в основном *мифология* как первоначальная, самая ранняя форма словесного творчества. И вот что примечательно. Мифология раскрывает картину не только происхождения мира и человека — она проникает глубже, рассказывая о том, что было *до* сотворения мира, в некоем *начале времён*. И, согласно целому ряду доисторических преданий, сущее сводилось тогда к единственному и всеохватному *нечто*.

Постепенно в этом *нечто* вырисовывается некая материя под названием *хаос* — мировая бездна — или первозданная пучина вод, но в любом случае беспредельное пространство, не имеющее форм и очертаний. Тёмный, слепой хаос становится лоном, в котором зарождается мир.

Согласно мифам, из хаоса вышли боги, создавшие небо и небесные светила, землю и ландшафт, людей, животных и рас-



тения. Кстати, по многим мифологическим источникам, люди появились раньше растений и животных. Судя по этой любопытной детали, человек ставил себя первым в земном мире.

С наибольшей чёткостью возникновение мира представлено в начале Библии, в **Ветхом Завете**, который основан на самых давних мифологических представлениях древних евреев — это так называемые семь дней творения.

Поразительно, что при всём разнообразии вариаций на тему сотворения мира у многих народов оно описывается примерно одинаково. И вообще существует масса совпадений по различным эпизодам доисторического прошлого. Одно из таких совпадений — **миф о всемирном потопе**, который существовал в Месопотамии, у древних евреев, в Греции и других странах. Но если всемирный потоп — это то, что происходило с человеком (пусть даже единственным уцелевшим из наших первопредков), то ведь целый ряд событий Древности, описываемых в мифах, происходил до его появления на свет Божий!

Здесь начинается загадочное, труднообъяснимое. Если придерживаться научных гипотез, наша планета образовалась около 4,5 миллиардов лет назад в результате гравитационной конденсации газопылевого вещества, рассеянного в околосолнечном пространстве. Спустя приблизительно 2,5 миллиарда лет на остывшей Земле зародилась жизнь. Примерно 2 миллиона лет назад появился древнейший человек и только около 40 тысяч лет назад он обрёл современный вид (*homo sapiens*).

Для сравнения можно привести расчёты одного из ведущих современных авторитетов по проблеме эволюции жизни на Земле (лауреат Нобелевской премии К. де Дюв): 10 миллиардов лет назад образовалась Земля, 6,5 миллиардов лет назад возникли первые бактерии, 5,5 — первые клетки, 4,5 — появились грибы, 600 миллионов лет назад начал форми-

роваться животный мир, 70 — появились приматы, 6 — обезьяны, 200 тысяч лет назад от шимпанзе отделился человек.

В любом случае, какой бы версии ни придерживаться, возникает вопрос: каким образом этот «младенец» (в сравнении с возрастом Земли и вечностью Вселенной) мог догадываться и моделировать в своих мифах то, что было задолго до его появления и даже до зарождения жизни как таковой?! Если это не божественное провидение, тогда нужно признать, что столь запредельную память человеку передала сама земная и вселенская материя — ведь он в конечном счёте является её порождением.

Итак, сотворён мир и затем появился человек. А дальше по художественным памятникам можно проследить невероятно длительный, трудный и сложный процесс *сотворения человека* — человека в подлинном значении этого слова.

Одним из знаков очеловечивания людей можно считать *рождение искусства* — произошло это около 30–40 тысяч лет назад, на стадии позднего палеолита. Первые следы искусства мы встречаем в наиболее архаичных пластах мифологии, а также в самых древних скульптурных и наскальных изображениях.

Судя по ним, люди чрезвычайно долго не выделяли себя из природной среды. Первобытный человек видел окружающий мир, но почти не замечал самого себя. Своё внимание он прежде всего сосредоточил на объектах охоты, поэтому на исходной стадии развития искусства так ничтожно мала доля человеческих изображений и такого исключительно мастерства достигло изображение животных (бизоны, олени, мамонты, носороги, пещерные львы и медведи, дикие лошади, кабаны).

В наиболее известных наскальных изображениях поражает непосредственность живого восприятия природы, совершенство исполнения, меткость наблюдения, точность передачи анатомического



Ил. 1. Самка бизона
(потолок пещеры Альтамира)

строения, умение показать своеобразие облика и характерную позу животного. Смелый, энергичный штрих и большие пятна двух-трёх красок — вот тот минимальный круг средств, в опоре на которые наши далёкие предки добивались удивительных результатов (ил. 1).

Некоторые из подобных изображений вполне можно принять за современную живопись. Не случайно в XX столетии столь важные позиции приобрёл примитивизм — художественное направление, возрождавшее на ином историческом витке отдельные черты и принципы примитивизма древних времён (понятно, что *примитивизм* — сугубо условное понятие, которым характеризуют признаки самой ранней стадии развития искусства).

Идущий от первобытного уклада и первобытного искусства культ животных давал знать о себе ещё многие тысячелетия спустя: и во времена первых цивилизаций, и во времена Античности, а в

отдельных регионах и позже (к примеру, последние наскальные изображения в Африке относятся к XVII веку н. э.). Среди подобных явлений большой интерес представляет так называемый *звериный стиль*. В наиболее отчётливом виде он выступает в искусстве скифов VII–V веков до н. э. Их художественное творчество носило прикладной характер: украшение (часто из золота) оружия, одежды, утвари, лошадиной сбруи. Фигурки зверей располагались применительно к форме вещи, которую они украшали. Техника — литьё и гравировка по металлу, резьба по дереву и кости.

Однако при всём прикладном характере эти изображения отличались яркой образностью, сильной экспрессией. Отличал их также предельный лаконизм (отброшено всё случайное, оставлено только наиболее характерное) и подчёркнутый динамизм (передавалось мускульное напряжение и нередко возникала иллюзия стремительного бега).



Ил. 2. Пантера (застёжка, скифы)

Чрезвычайно любопытно и то, что черты стилизованности изображения в зверином стиле отдалённо предвосхищают кубизм начала XX века: «разъятость» фигуры на составные части, откровенно ребристые грани отливки (ил. 2).

Предшествующее изложение подводит к следующему выводу: искусство Древности зафиксировало длительную стадию слияния человека с животным миром. И не только потому, например, что звери становились объектом охоты, но более всего потому, что в самом человеке было ещё очень много от животного. Он как бы ощущал себя в обличье зверя, подражал ему. Не случайно многие животные почитались священными и в них видели перовпредков людей.

Но постепенно человек начинал «отпочковываться» от природной стихии, выделяться из неё. Происходило своего рода прорастание человеческого начала из природных форм. В художественной фантазии возникает такое любопытное

явление, как *зооантропоморфные существа*, то есть фантастические гибриды животного (*зоо*) и человека (*антропо*).

Подобные художественные опыты осуществлялись уже в первобытные времена. Наибольшее распространение получил образ животного с человеческой головой, которая олицетворяла разум, как бы вырастающий из животной оболочки. Самый известный вариант — египетский сфинкс: лев с головой человека. Причём, стоит напомнить, что чаще всего это была не просто голова человека вообще, а портретная голова фараона. В таких изображениях чувствуется стремление нашего древнего предка обрести человеческое, разумное, но без утраты первозданной природной силы. В максимальной концентрации это стремление представлено в более поздних по времени изваяниях месопотамских шеду.

Шеду — фантастический крылатый бык с человеческой головой, что было



Ил. 3. Шеду из дворца Саргона II (Ассирия)

своего рода идеалом древнего человека. Эти огромные каменные фигуры воплощали сверхъестественные возможности живого существа, их предельность:

- тело животного как воплощение могучей силы;
- крылья птицы — способность летать;

– голова человека как олицетворение разума (ил. 3).

Со временем человек начинает не только выделяться из природной стихии, но и отделяться от неё, подчас почти демонстративно противопоставляя себя ей. Он преодолевает в своей натуре

животное начало, и это отражается в мифологии: звериное воспринимается теперь как злое, негативное (всякого рода драконы, змии и другие чудовища), а человеческое — как доброе, положительное. Тогда же складываются мифы о борьбе людей-героев с чудовищами.

Нечто аналогичное находим и в изобразительном искусстве, где всё чаще воспроизводятся сцены охоты, в которых люди уверенно одерживают верх над любым зверем, как бы страшен и силен он ни был. Наиболее отчётливо данная тенденция представлена в ассирийских рельефах. Первые из подобных сюжетов, знаменующих победу человека над природой, появились ещё в эпоху наскальных рисунков, но уже не на стадии палеолита, а в эпоху неолита (примерно в VIII тысячелетии до н. э., когда возникло земледелие и скотоводство). К примеру, в сценах охоты отчётливо передаётся противостояние человека и животного мира — в композиции идея «конфронтации» воплощается посредством чёткой расстановки двух флангов: стадо животных и фигурки людей с луками развернуты в противоположном направлении. Рисунки такого рода принадлежат значительно более позднему времени, чем те, которые отмечались в самом начале. И что сразу же бросается в глаза: они несомненно проигрывают пещерным росписям раннего первобытного искусства в живописности, явно уступая им в художественной силе.

Однако ценой определённых потерь приобреталось новое качество:

- во-первых, в наскальных рисунках исходного этапа почти всегда изображались только единичные, отдельные фигуры, а теперь мы видим стремление связать несколько изображений, создать многофигурную композицию;

- во-вторых, возникло чувство динамики, обретена способность передавать действие, событие, сюжет;

- и, может быть, самое главное — утратив непосредственность восприятия живой натуры, искусство обретало

способность к обобщению, то есть началось отчётливое осознание такого качества художественной образности, как условность.

Переходя от живописности к почти нарочитой графичности, схематизируя изображение, первобытный художник овладевал понятиями прямой и кривой линии, окружности, квадрата, треугольника и проч. — так искусство вступило в необходимую для себя стадию геометризма, что означало и переход к абстрактным формам мышления.

Геометризм (как техническая и эстетическая категория) своей чёткостью, упорядоченностью, рационализмом противопоставлялся стихийности и произвольности природных форм. С наибольшей последовательностью его принципы заявили о себе в возникновении архитектуры. А начиналась она, естественно, с постройки жилищ. Самые давние дома (в нынешнем понимании), ставшие постоянным местом обитания, относятся к VII тысячелетию до н. э. — об этом свидетельствуют раскопки в Иерихоне (территория современной Иордании) и Чатал-Хююке (территория современной Турции). Сооружали их из высушенных на воздухе глиняных кирпичей.

Дом превратился в символ самого человека, отделившего себя от природы, нашедшего своё прочное место во Вселенной. В ходе развития древнего зодчества на основе дальнейшей разработки конструкции жилища возникли такие сооружения, как дворец и храм.

Идея храма как жилища богов, вероятно, раньше всего зародилась и была реализована в Месопотамии (там же, по мнению многих учёных, на рубеже III тысячелетия до н. э. возникло самое древнее государство на Земле — Шумер). Созданный тогда тип такого сооружения получил название *зиккурат*. Чтобы как можно выше вознести божество, месопотамские зодчие применили ступенчатую конструкцию.

Основанием храма служила прямоугольная платформа. Над ней поднималось несколько ярусов, и увенчивал их небольшой храм, облицованный изразцами. Ярусы были связаны между собой лестницами, с земли к парадному входу в верхней части вели пандусы. Даже в нынешнем разрушенном состоянии такие храмы производят большое впечатление. Они как бы прорастают из пустынной почвы, гордо вздымаясь над ней, противопоставленные природному окружению своей монолитностью, красотой чётких линий, чеканностью форм.

Число ярусов в зиккуратах варьировалось от трёх до семи. Семь их было и в зиккурате, возведённом в Вавилоне (легендарная Вавилонская башня), где они вздымались на высоту 90 метров, так что вершина храма была видна из любой точки города. В этой многоступенчатой конструкции принцип геометрии выражен со всей явственностью: поставленные друг на друга постепенно уменьшающиеся объёмы (параллелепипеды) — от начала до конца планомерно выдержанная архитектурная идея (кстати, в таком своём виде зиккурат предвосхищал будущие мавзолеи, которые начнут воздвигать со времён Античности).

По всей видимости, опыт строителей месопотамских зиккуратов оказал воздействие на египетское зодчество с его кульминацией в знаменитых пирамидах. Достаточно взглянуть на самую раннюю из них: пирамида фараона Джосера (XXVIII век до н. э.), с которой началось строительство подобных сооружений. Сейчас это почти руины, но в своё время пирамида состояла из семи поясов. При всём переходном характере (эволюция от зиккурата к пирамиде) данный архитектурный опыт позволил сформулировать два важнейших момента:

– во-первых, основным материалом египетского зодчества отныне становится камень, и пирамида Джосера — первая известная в истории монументальная

каменная постройка (до этого использовались дерево, глина, кирпич);

– во-вторых, отныне сооружение начало стремительно расти вверх, возникла концепция вертикализма (высота этой пирамиды свыше 60 м).

Пирамида Джосера открыла путь к созданию совершенного, законченного типа подобной постройки, что своего высшего пункта достигло в ансамбле пирамид в Гизе (ныне пригород Каира) — так называемые Великие пирамиды (пирамида Хеопса и пирамиды его преемников Хефрена и Микерина, XXVII–XXVI века до н. э.). Каждую из пирамид окружал архитектурный ансамбль: маленькие пирамиды цариц, заупокойные храмы, монументальные ворота, усыпальницы родственников фараона, молельни, царские статуи, сфинксы.

Наиболее грандиозное из сооружений подобного типа — пирамида Хеопса, в её нынешнем состоянии уже весьма пострадавшая от времени. Она до сих пор остаётся самым крупным каменным сооружением мира (высота около 150 м, длина одной стороны основания 233 м). Сложена пирамида из отёсанных и плотно пригнанных друг к другу известняковых блоков весом от 2,5 до 30 тонн. На её сооружение пошло почти 2,5 миллиона таких блоков. Поскольку пирамиды по своей функции были гробницами (усыпальница фараона — жилище, предназначенное для посмертной жизни владыки), они наглухо замуровывались и благодаря этому представляли собой абсолютно замкнутый в себе монолитный объём.

Таким образом, тенденция к геометризму получила в них предельное выражение. Безукоризненные по форме, основанные на очень точном и сложном математическом расчёте (кроме всего прочего он давал труднообъяснимый эффект сохранности мумифицированных останков), пирамиды стали уникальным творением древнего человека. Их колоссальная каменная масса, облечённая в



Ил. 4. Пирамиды в Гизе (Египет)

строго рациональную конструкцию (как некий идеал абстрактного мышления), величественно вздымалась над окружающей пустыней, чётко выделяясь на фоне неба. Она олицетворяла устремление ввысь над ничто, над хаосом и становилась на заре человеческой истории символом возвышения разума и труда над стихией природы.

Это был величайший акт самоутверждения *homo sapiens*, и за этим, в конечном счёте, стояла грандиозная всечеловеческая идея: Египет, как самая могучая из древнейших цивилизаций, воздвигал в пирамидах бесподобный памятник человечеству в исторический момент его выхода из первоприродного бытия, на заре его осмысленного существования (ил. 4).

И последнее по поводу сотворения человека. Длительное время для художественной системы Древности опреде-

ляющим было божественное начало, но постепенно в мир искусства всё активнее входят *образы людей*. С этой точки зрения любопытна смена персонажей, происходившая на определённом этапе в мифологии многих народов. На исходной стадии мифотворчества в центре находились боги. Они часто представляли в облике различных явлений природы: солнце, вода, ветер, земля, звёзды и т.п. Позже начинают создаваться мифы о полубогах, то есть существах, рождённых богами и смертными. А затем возникают сказания о людях — прежде всего героях, богатырях или тех, кто был необыкновенно искусным в каком-либо деле.

То же происходило и в других художественных жанрах. Скажем, в словесности длительное время доминировали гимны богам, выступавшим в качестве надличной, всемогущей силы — отсюда



Ил. 5. Рахотеп с супругой — фрагмент

восторг поклонения, безраздельная преданность молящихся, их непоколебимая вера. И хотя лучшие из гимнов богам превосходны, со временем и в количественном, и в качественном отношении их всё более перекрывает слово, обращённое к человеку.

Ещё интенсивнее этот процесс шёл в изобразительном искусстве (прежде всего в скульптуре), и если с одной стороны, царей иногда стремились уподобить божеству, то с другой стороны, напротив, богам пытались придать человеческие черты.

Со временем и царственных особ стали всё чаще изображать «без затей», реально, как обычных живых людей, в которых всё дышит живостью и непринуждённостью. В данном отношении целую эпоху в изобразительном искусстве составил египетский скульптурный

портрет. Мастера этой традиции ставили перед собой задачу добиваться полной достоверности, максимального сходства с моделью. Это достигалось в том числе приёмом изображения глаз с помощью инкрустации различными материалами, что придавало лицу статуи особую жизненность. Порой находим до физиологизма точную лепку реального человеческого лица, предельную чёткость и ясность в выявлении индивидуального облика модели. Вообще острота и осязаемость передачи портретного сходства была настолько впечатляющей, что удавалось добиться эффекта «живой» скульптуры (ил. 5).

Следовательно, постепенно, но неуклонно человек, каким он представал в образах искусства, становился человеком. Происходило это вместе с сотворением цивилизации.

Итак, в Древности был сотворён мир и был сотворён человек. Но, кроме того, в те далёкие времена происходило ещё и *сотворение цивилизации*, были заложены её основания. Произошло это в III и II тысячелетиях до н. э. на отдельных, очень небольших территориях, которые мы называем очагами цивилизации.

По всей видимости, раньше всего в Месопотамии — здесь существовала цепь сменяющих друг друга государств: Шумер, Аккад, Вавилония, Ассирия. Чуть позже или почти одновременно в Египте, а затем в бассейне рек Инд (будущая Индия) и Хуанхэ (будущий Китай).

Анализируя отличия названных цивилизаций от первобытных форм существования, для начала имеет смысл отметить, что в это время произошёл скачок в производительной сфере, связанный с переходом к плавке и обработке металлов, что сыграло свою большую роль и для искусства — главным образом, для архитектуры и скульптуры, получивших качественно новые технические возможности. Скажем, в Египте шлифовка и укладка каменных блоков в тех же пирамидах осуществлялась настолько тщательно, что даже сейчас (спустя почти пять тысячелетий) между многими из этих блоков невозможно вставить лезвие бритвы — данная деталь без всяких комментариев говорит об уровне строительного мастерства.

От доисторической стихии цивилизация отличалась прежде всего внесением *упорядоченности* во все сферы жизни, что было связано с принципами *централизации* и строгой *иерархичности*, то есть с чётким разделением на высшие и низшие ступени в их соподчинении друг другу. В прямом своём виде эти принципы нашли выражение в возникновении раннеклассового общества и в образовании государства. Отчётливо отразилось происходящее и на состоянии мифологии. Формируется пантеон богов как модель упорядоченных отношений, соподчинений и «специализаций».

Можно напомнить, что семья олимпийских богов в греческой мифологии выглядела в «должностном» отношении следующим образом:

– Зевс — царь богов, владыка вселенной;

– его супруга Гера — царица богов, богиня неба, покровительница брака;

– их сын Аполлон — бог света и солнца, он же бог знаний, покровитель наук и искусств;

– их дочь Афина — богиня войны и победы, хранительница городов;

– а далее Гефест — бог огня и ремёсел, Афродита — богиня любви и красоты, Дионис — бог виноградарства, виноделия и вина и т.д.

То есть каждое олимпийское божество имело свои строго определённые функции, свои полномочия, свой «департамент».

Сильнейшим фактором цивилизации становится *город*. Стягивая к себе материальные и духовные ресурсы своего территориального окружения, город в определённом смысле — хищник, спрут, однако благодаря концентрации интеллектуальных и физических сил он оказывается центром прогресса различных сторон жизни и в частности центром наиболее интенсивного развития художественной культуры. И естественно, что именно в городах стала стремительно развиваться архитектура Древнего мира. По данным археологии, самые большие города этого времени были построены в долине реки Инд — с середины III тысячелетия до н. э. на территории современного Пакистана.

Они были раскопаны возле селений Мохэнджо-Даро и Харáппа, в связи с чем и получили свои названия. Оба города имели строгую планировку в виде прямоугольной сети широких улиц.

В Мохэнджо-Даро на возвышении стояла цитадель, укреплённая мощными стенами. Двух- и трёхэтажные здания возводились из обожжённого кирпича, штукатурились глиной и гипсом. Большое внимание уделялось благоустрой-

ству, существовала отлаженная система водоснабжения и канализации (водопровод был даже в верхних этажах). Об уровне культуры этих городов говорят скульптурные находки, среди которых есть образцы превосходной лепки тела в его материальной осязаемости, в законченном ощущении красоты человеческих форм.

Успехи городской архитектуры Древнего мира были поразительны. Возводились большие дома и дворцы, состоявшие из множества помещений различного назначения. Появились колонны, арки, своды. Закладывались и основы градостроительства. Выделяется главная улица, вводится разбивка города на геометрически правильные кварталы, ведётся зонированная застройка по социально-имущественному признаку: районы, предназначенные для состоятельной части населения, и места, отведённые для проживания бедноты — своего рода проекция называвшихся выше принципов упорядоченности и иерархичности.

Определённым итогом и средоточием развития архитектуры древнего города можно считать Вавилон, один из основных центров Месопотамии. Его руины дают некоторое представление о былом могуществе этого города — в своё время, защищённый водами Евфрата и толстой стеной с множеством башен, он был неприступен. Реконструкция позволяет восстановить облик Вавилона, который славился чёткостью планировки, пышностью, великолепием и мощью сооружений.

Ещё один признак цивилизованности состоит в кристаллизации системы *моральных норм и установлений*. В многочисленных образцах дидактической литературы находим совершенно ясное, осознанное понимание добра и зла, допустимого и нежелательного в отношениях между людьми — то есть, если воспользоваться строкой В. Маяковского, *«что такое хорошо и что такое плохо»*.

Если, к примеру, открыть египетскую «Книгу мёртвых» (это было нечто вроде руководства для умершего в его загробной жизни), то найдём, в сущности, уже совершенно сложившуюся систему нравственных заповедей-табу, которая (через тысячелетие) будет воспринята и заново сформулирована в Библии.

Цивилизация — это соответствующий *уровень мышления*, в том числе и мышления художественного. И ко II тысячелетию до н. э. в обилии встречаются образцы весьма развитого художественного стиля во всех областях искусства. Если начать с мифологии, то со временем в ней сложился именно такой, эстетически развитый стиль. В частности это сказалось в том, что из отдельных мифов формируются целые циклы сказаний о судьбах богов и героев.

В греческой мифологии среди подобных разветвлённых повествований наиболее масштабным и ярким является цикл мифов о Геракле. В них подробно излагается история его рождения от Зевса и смертной женщины, детство, первые деяния и приключения, затем знаменитые двенадцать подвигов и события дальнейшей жизни, в конце которой он был приобщён к сонму бессмертных.

Образ легендарного героя раскрывается с разных сторон, изложение насыщено колоритными эпизодами. Есть и такие, которые ярко характеризуют не только силу, отвагу, волю Геракла, но и, например, его хитроумие, в чём он, пожалуй, не уступает Одиссею (см. эпизоды с Авгиевыми конюшнями или с яблоками Гесперид).

Переходя к литературе, прежде отметим чрезвычайно примечательный факт — *создание письменности*. Раньше всего, на рубеже III тысячелетия до н. э., она возникла в Месопотамии и Египте. Письменность — важнейший знак цивилизации. Её создание позволило перейти от устного словесного творчества к письменной литературе, то есть к литературе



Ил. 6. Удод (роспись гробницы в Бени-Хасане, Египет)

в полном смысле слова. Ведь сам термин *литература* происходит от латинского слова *littera* (буква) и означает *написанное*. В ходе длительной эволюции, начиная с первых связных текстов, всё чаще появляются многоэпизодные повествования, а манера изложения становится всё более гибкой и красочной.

Распространённым жанром древней литературы была так называемая *надпись*. Надписи высекались на гробницах царей и вельмож, постепенно превращаясь в развёрнутую биографию, приобретая всё большую выразительность, силу и наглядность образов. Одна из самых примечательных надписей известна под названием «Рассказ Синухе» — описание совершенно конкретной судьбы реального человека, маленький бытовой роман Древности, очень достоверный, живой по языку.

Но более соответствовали духу времени произведения «высокого» стиля —

эпические повествования о героях. Выделяется среди них **«Сказание о Гильгамеше»**. Этот, самый большой по объёму текст месопотамской литературы создан на мифологической основе. Называют предположительного автора (Син-ликеуннинни, заклинатель из города Урука). Он не просто соединил разрозненные легенды, но тщательно продумал и организовал исходный материал, придав ему глубокий философский смысл.

Примечателен финал этого сказания. Герой признаёт своё поражение в тщетных поисках бессмертия и находит утешение, любясь видом возведённых им вокруг родного города стен. Так автор подводит к итоговой мысли: *«Смертен человек, но живут его деяния»*. Пройдут тысячелетия, и к такому же выводу о высшем смысле человеческой жизни придёт Гёте в своём «Фаусте».

Цивилизованный человек — это человек с развитой *эмоциональной сферой*,

что предполагает многообразие чувств и ощущений, их тонкость и гибкость. С наибольшей отчётливостью данное качество представлено в *лирической поэзии* Древнего мира, расцвет которой приходится на завершающую стадию его эволюции (примерно с середины II тысячелетия до н. э.).

Магистральная линия поэтической лирики того времени связана с раскрытием чувства любви во всевозможных его проявлениях. Это чувство выступало и как показатель, даже синоним истинно человеческого (имея в виду, что только человек способен на подобные проявления). Его запечатление наиболее примечательно в самом значительном явлении древней поэзии — египетской лирике. Тонкое понимание человеческой натуры, многогранный спектр эмоций, разветвлённая система жизненных ситуаций, восторги любви и терзания ревности — уже абсолютно всё было представлено в словесности того далёкого тысячелетия.

Поэты воспевали власть любви, которая возносит любящее сердце выше любого престола. Впечатляет гармоничное слияние духовных и телесных начал любви, что придаёт чувству особую полнокровность. В восторженном описании предмета любви египетские авторы ищут новые и новые нюансы, чтобы всячески расцветить своё восхищение и поклонение. Подчас наталкиваешься на поразительно изысканный строй стиха, и тогда приходится говорить об истинной, законченной поэтике.

Цивилизация — это в сравнении с первобытными временами и совсем иной характер *отношений человека с природой*. Укротив её, став её хозяином, человек уже не рассматривает природу только как место обитания, он начинает проникаться чувством её красоты, обретает способность любоваться ею, поэтизировать её.

Художники древних цивилизаций (прежде всего Египта) научились, в сравнении с первобытным искусством, совер-

шенно по-новому показывать животный мир: их интересует не только и даже не столько достоверность изображения, сколько его живописность, своеобразие ракурса. И делают они это, с восторгом любясь земной, водной и пернатой живностью (ил. 6).

В египетском искусстве заметнее, чем в иных национальных культурах заявила о себе тенденция к эстетизации разного мира. В ходе своей эволюции (особенно на завершающей стадии Древнего мира), оно всё больше склонялось к пышности, детализации и утончённости. В числе показательных образцов — изысканные скульптурные портреты царицы Нефертити, выполненные в первой половине XIV века до н. э. мастером *Тутмесом*, где обращает на себя внимание и сама по себе совершенно нестандартная модель: подчеркнуто удлинённая шея, общая одухотворённость облика (ил. 7).



Ил. 7. Тутмес. Голова царицы Нефертити

Ещё один важнейший момент, отмечающий жизнь развитой цивилизации, состоит в существовании *альтернатив* и того, что мы называем *плюрализмом*. Выражается это в множественности точек зрения, позиций, умонастроений, свидетельствующих о богатстве и насыщенности духовной культуры.

В атмосфере подобной раскованности человек осмеливался усомниться, казалось бы, в самых незыблемых устоях идеологии Древности, в том числе в существовании загробной жизни. К примеру, в музыкально-поэтическом опусе под названием «**Песнь арфиста**» (она исполнялась арфистами — отсюда название), утверждается, что всё на земле бrenно, решительно всё обречено на исчезновение, надеяться на потустороннее существование не имеет смысла и потому надо наслаждаться «посюсторонней» жизнью. И подобные мысли звучали в Египте — стране, где столь многое было подчинено заботам о загробном мире!

Это — свидетельство того, что на определённом этапе монолит миросозерцания Древности начинал расшатываться. Возникла оппозиция к господствующим представлениям. Такая оппозиционность могла выливаться на исходе Древнего мира в разуверенность и даже в открыто пессимистические настроения. Так, герой египетской поэмы «Спор разочарованного со своей душой» чрезвычайно критично оценивает царящие в современности своей эпохи нравы, жизнь для него — скопище зла и преступлений. Вот почему смерть представляется ему желанным избавлением от превратностей земного существования.

На пессимистической волне времени трагедийные мотивы возникают и в греческой мифологии. Сильнейший из них получил выражение в преданиях о родовом проклятье, которое приводит к гибели нескольких поколений. Наиболее известен так называемый Фиванский цикл, в центре которого — судьба Эдипа.

Всё сказанное (появившиеся в искусстве черты пышности и утонченности, настроения разочарования и неверия, трагедийные мотивы) было свидетельством *заката* Древнего мира. С подобными фазами заката, исхода, исчерпания мы встречаемся постоянно — и именно на стадиях завершения больших исторических периодов. Однако каждый такой закат отнюдь не означал «конца времени» и конца искусства. После «заката» обязательно следовал «восход». Восход новой исторической эпохи и соответственно — новый подъём искусства.

Так было и после заката культуры древних цивилизаций, на смену которым пришло искусство Античности, когда передняя линия развития переместилась с Ближнего Востока (Месопотамия, Египет) на европейскую почву (Древняя Греция, Древний Рим).

Ростки этого великого будущего возникали на греческих территориях задолго до I тысячелетия до н. э. (основное время Античности), как раз в период цветения древних восточных цивилизаций. Это и греческая мифология, о которой говорилось уже не раз и которая стала базой расцвета античной литературы. Это и художественные достижения *эгейской цивилизации*. Она развивалась на островах и побережье Эгейского моря (отсюда название) почти одновременно с цивилизациями Месопотамии и Египта (то есть с III тысячелетия до н. э.), но расцвет её приходится на более поздний период (с XVIII века до н. э.).

Самые значительные результаты дала художественная культура острова *Крит*. Здесь, как и в других греческих государствах того времени (очень небольших по территории и населению), централизирующую роль играл дворец правителя (царя). Дворец стягивал к себе всё существовавшее, в том числе и в отношении искусства. На острове Крит таким центром являлся царский дворец в городе Кносе. Этот архитектурный комплекс создавался несколько столетий (окончательно



*Ил. 8. Ваза с осьминогом
(Кносский дворец)*

он сложился к XVI веку до н. э.). Огромные размеры дворца, запутанный план и великолепное внутреннее убранство, дополненное всякого рода живописными эффектами, производили сильнейшее впечатление на современников, что отразилось в мифах о загадочном Лабиринте и его хозяине, человеко-быке Минотавре.

Декоративная живопись (фрески на стенах дворцов, общественных зданий, богатых домов) была разнообразной по сюжетике, яркой, красочной, смелой по рисунку и контрастности цветовых сопоставлений, что отражало свежесть восприятия, свойственную древним обитателям острова Крит.

Больших успехов достигло прикладное искусство. Помимо красоты форм, утварь отличалась разнообразием орнамента, основанного на всевозможных растительных и животных мотивах. Ор-

намент выполнялся очень тонко, изящно, изобретательно.

Может быть, самое примечательное в эгейском искусстве — художественная керамика (обычно это вазы), украшенная росписью, что вылилось в отдельный вид искусства. Вазопись на Крите достигла высокого совершенства исполнения и отличалась исключительным богатством фантазии (ил. 8).

Разумеется, эгейская культура существовала не только на острове Крит, развивалась она и на других территориях Древней Греции. Археологические изыскания позволили реконструировать, например, архитектуру и декоративное убранство дворца Нестора, который царствовал в Пилосе, древнегреческом городе XVI–XIII веков до н. э. Обращает на себя особое внимание во внутреннем пространстве дворца очень светлый, празднично-жизнелюбивый и гармоничный



облик сооружения, предвосхищающий эстетические устремления классической греческой архитектуры.

Эгейская цивилизация послужила своего рода мостиком от Древнего Востока к европейской Античности. Но при определённых связях с древневосточной культурой, направленность эгейского искусства во многом иная — в нём уже явно просматриваются черты будущей древнегреческой художественной классики. Это сказывается в его динамичной природе, светском характере и ярко выраженном художественном акценте (свободная игра фантазии, артистизм выполнения).

Подводя некоторые итоги относительно искусства Древнего мира, выделим среди них следующие:

– это было время рождения мира, человека, цивилизации и самого художественного творчества;

– на протяжении трудноисчислимой временной дистанции искусство совершало свои первые шаги, закладывая тот фундамент, на котором выросла культура последующих тысячелетий;

– и уже тогда было создано немало подлинных шедевров, и в их художественной структуре высвечено то главное, что составляет суть человеческой природы и окружающего её мира.

ЛИТЕРАТУРА

1. Демченко А.И. Мировой художественный процесс. Саратов: СГК, 2019. 1000 с.
2. Емохонова Л.Г. Мировая художественная культура. М.: Academia, 2017. 368 с.
3. Садохин А.П. Мировая художественная культура. М.: Юнити, 2017. 320 с.
4. Солодовников Ю.А. Мировая художественная культура. М.: Просвещение, 2018. 272 с.
5. Художественная культура первобытного общества. СПб.: Славия, 1994. 416 с.
6. Geschichte der Kunst: Malerei, Plastik, Architektur im europäischen Kontext. Stuttgart; München; Düsseldorf; Leipzig: Deutsche Verlags-Anstalt, 1996. 291 S.
7. Etro F., Stepanova E. Entry of Painters in the Amsterdam Market of the Golden Age // Journal of Evolutionary Economics, 2016. No. 2 (26), pp. 317–348.
8. Fletcher P. Pamela Fletcher. Essay on «Reflections on Digital Art History» // Caa. reviews. 2015, June. DOI: 10.3202/caa.reviews.2015.73.
9. Michalski S. Einführung in die Kunstgeschichte. Darmstadt: Published November, 2015. 160 S.

Об авторе:

Демченко Александр Иванович, доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник Центра комплексных художественных исследований, Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова (410031, г. Саратов, Россия),
ORCID: 0000-0003-4544-4791, alexdem43@mail.ru

REFERENCES

1. Demchenko A.I. *Mirovoy khudozhestvennyy protsess* [The World Artistic Process]. Saratov: Saratov State Conservatory, 2019. 1000 p.
2. Emokhonova L.G. *Mirovaya khudozhestvennaya kul'tura* [World Art Culture]. Moscow: Academia, 2017. 368 p.
3. Sadokhin A.P. *Mirovaya khudozhestvennaya kul'tura* [World Art Culture]. Moscow: Yuniti, 2017. 320 p.



4. Solodovnikov Yu.A. *Mirovaya khudozhestvennaya kul'tura* [World Art Culture]. Moscow: Prosveshchenie, 2018. 272 p.
5. *Khudozhestvennaya kul'tura pervobytnogo obshchestva* [Artistic Culture of Primitive Society]. St. Petersburg: Slaviya, 1994. 416 p.
6. *Geschichte der Kunst: Malerei, Plastik, Architektur im europäischen Kontext*. Stuttgart; Miinchen; Dusseldorf; Leipzig: Deutsche Verlags-Anstalt, 1996. 291 S.
7. Eto F., Stepanova E. Entry of Painters in the Amsterdam Market of the Golden Age. *Journal of Evolutionary Economics*. 2016. No. 2 (26), pp. 317–348.
8. Fletcher P. Pamela Fletcher. Essay on «Reflections on Digital Art History». *Caa. reviews*. 2015, June. DOI:10.3202/caa.reviews.2015.73.
9. Michalski S. *Einführung in die Kunstgeschichte*. Darmstadt: Published November, 2015. 160 S.

About the author:

Alexander I. Demchenko, Dr.Sci. (Arts), Professor, Chief Research Associate of the Center for Comprehensive Art Studies, Saratov State L.V. Sobinov Conservatory (410031, Saratov, Russia),
ORCID: 0000-0003-4544-4791, alexdem43@mail.ru





ISSN 2658-4824 (Print)

УДК 781.6

DOI: 10.33779/2658-4824.2020.1.024-029

Е.В. ГОРДЕЕВА

Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова

г. Уфа, Россия

ORCID: 0000-0002-6184-6806

gordelena2009@yandex.ru

ELENA V. GORDEYEVA

*Ufa State Institute of Arts
named after Zagir Ismagilov*

Ufa, Russia

ORCID: 0000-0002-6184-6806

gordelena2009@yandex.ru

«Ансамбль солистов» в фактуре клавирного текста И.С. Баха

Музыкальный текст клавирного сочинения Иоганна Себастьяна Баха содержит множество художественных знаков, смысловых фигур, выразительных элементов. Некоторые из них несут в себе значения разнообразных оттенков смысла и чувств через воспроизведение сцен музицирования. При определении семантического эквивалента они выстраиваются в конкретные сюжетные ситуации. Интонационные формулы, вертикальные и горизонтальные структуры-диалоги, акустические образы музыкальных инструментов (в том числе и человеческого голоса), запечатлённые в тексте сочинения, — всё это семантические «герои» и «персонажи», призванные выразить дух времени, вездесущего, старого и вечно нового.

Акустические образы в структуре музыкальных текстов могут быть самыми разными: в виде дуэтов, трио, барочных моделей с участием solo, continuo, tutti в их различных чередованиях и комбинациях. На материале сюит и партит в статье прослеживается межтекстовая миграция типовых моделей «кочующих» образов дуэтов с развёртыванием сюжетов «музыка в музыке».

Типовые диалогические структуры выявляются в фактуре произведения, и при правильной расшифровке способствуют грамотной выразительной артикуляции.

“The Ensemble of Performers” in the Textures of Clavier Compositions by J.S. Bach

The musical text of any of Johann Sebastian Bach's works for clavier contains numerous artistic signs, semantic figures and expressive elements. Some of them bear within themselves significations of diverse nuances of meaning and feelings through recreation of the scenes of music-making. Upon the definition of the semantic equivalent they align themselves into concrete plotline situations. The intonational formulas, the vertical and horizontal structures-dialogues, the acoustic images of musical instruments (including the human voice) imprinted in the musical texts of a composition — all of these semantic “characters” and “protagonists” designed to express the spirit of time, omnipresent, old and eternally new.

The acoustic images in the structure of the musical texts may be extremely different: in the guises of duos, trios, baroque models with the participation of solo, basso continuo and tutti parts in their various alternations and combinations. The musical materials of suites and partitas are used in the article to trace the intertextual migration of typified models of “migrating” images with the unfolding of the plotlines of “music within music.”

Typified dialogic structures are disclosed in the texture of the musical composition, and upon deciphering they become conducive towards a competent expressive articulation.

Ключевые слова:

музыкальные диалоги, клавирные сюиты И.С. Баха, межтекстовые взаимодействия, интонационные формулы, сюжеты «музыка в музыке».

Keywords:

musical dialogues, suites for claviers by J.S. Bach, intertextual interactions, intonational formulas, plotlines of “music within music.”

Для цитирования/For citation:

Гордеева Е.В. «Ансамбль солистов» в фактуре клавирного текста И.С. Баха // ИКОНИ / ICONI. 2020. № 1. С. 24–29. DOI: 10.33779/2658-4824.2020.1.024-029.

Множество клавирных пьес И.С. Баха наполнено смысловыми структурами, представляющими собой дуэт двух солистов. Такие диалоги (часто в форме канона) в клавирном тексте изображены через сюжетно-ситуативный знак ансамбля солистов-виртуозов. Сольные партии при этом звучат не одновременно, и размещаются в графике нотного текста в разном акустическом пространстве: в универсальной оппозиции высоких и низких регистров клавира.

Структура дуэта-диалога во всех ниже следующих примерах будет определяться с помощью универсального сюжетно-ситуативного знака *solo solo*. Это — своего рода «ключ» к расшифровке содержания танцевальных пьес, в которых «никто не танцует», но где герои являются участниками сцен музицирования «ансамбля солистов».

Знак *solo solo* показывает общую схему функционального равноправия акустических образов. На верхней и нижней строках текста (пример № 1) размещены образы солистов. Схема не даёт их тембровой расшифровки: определить, какие конкретно инструменты участвуют в дуэте (струнные, духовые), предстоит самому исполнителю.

Вертикальный диалог в музыкальном тексте Гавота из Партиты № 6 (пример № 2) воплощён в образах двух главных героев-солистов. Партии каждого из исполнителей *solo* наполнены яркими, харак-

Пример № 1

И.С. Бах. Английская сюита № 2 a moll.

Прелюдия*Пример № 2*

Партита № 6 e moll. Гавот



терно-ритмическими репликами, иногда контрастными друг другу. Пунктирному ритму противопоставляется орнаментальное триольное движение, выполняющее функцию орнамента. Структура дуэта солистов может быть обозначена здесь знаком *solo solo*.

Музыкальный диалог, воплощающий сюжетную сцену «музицирования дуэтом», обнаруживается и в Рондо из Пар-



титы до минор И.С. Баха (пример № 3). Это вертикальная диалогическая структура *solo solo*. Она также требует дальнейшей углублённой расшифровки и составления акустического сценария исполнителем: однотембровый, разнотембровый составы или состав, меняющийся в процессе исполнения по горизонтали.

Пример № 3

Партита № 2 a moll. Рондо



Универсальность модели демонстрирует такое важнейшее свойство уртекста, как его поливариантность. Она реализуется в процессе создания исполнительского сценария (вторичного текста). Например, текст предыдущих примеров может быть расшифрован как однотембровый дуэт струнных (или духовых) или как разнотембровый (флейта, виолончель). Правильная расшифровка даст возможность создания красочной тембровой палитры и точно поставить художественную задачу артикуляции и имитации акустических образов.

В музыкальном тексте Буррэ из Французской сюиты *G dur* (пример № 4) вертикальная модель диалога солистов выступает прежде всего в своём типологическом проявлении. Причём, солист, чья партия записана на нижней строке как орнаментальная фигурация, демонстрирует здесь образ «музыканта-виртуоза».

В сольной партии расположенного на верхней строке солирующего инструмента с помощью смены регистров (регистровки) можно маркировать несколько скрытых в мелодии диалогов: 2 т.+2 т.; 0,5 т.+0,5 т., развернув тем самым свёрнутый в схему клавир в *quasi*-оркестровую

партитуру. Тембровых сценариев в этом случае, к примеру, может быть два:

1) Флейта — Гобой (2+2);

2) Флейта — Флейта (0,5+0,5). Сценарии вариантно сменяют друг друга при исполнении знака репризы.

Пример № 4

Французская сюита № 5 *G dur*. Бурре



Музыкальный диалог Жиги из Французской сюиты *c moll* (пример № 5) представляет аналогичную вертикальную модель *solo solo*. Это также означает присутствие в сюжете музицирования двух персонажей-исполнителей сольных партий. В контексте обозначенного жанра жиги в «сольных репликах» героев-солистов, музицирующих «дуэтом», используются активные, упруго-ритмичные интонации. Они передают смелость, энергию и виртуозный блеск исполнителей.

Пример № 5

Французская сюита № 2 *c moll*. Жига



Тематизм Жиги построен на ритмоформуле сицилианы. В быстром темпе она создаёт эффект зажигательного вих-

ревого движения. Полисемантичность танцевального уртекста предоставляет возможность жанровой трансформации содержания. Исполнитель может сыграть этот текст в медленном темпе, вне цикла, в сюжете музицирования как отдельную пьесу, подчёркивая пластику сицилианы и свойственную ей манеру «мягкого шага». Это можно воспроизвести как в условиях однотембрового, так и в условиях разнотембрового дуэта.

Отличительной чертой содержания следующей пьесы (пример № 6) является обилие разнонаправленных по смыслу, но скрытых в фактуре семантических фигур: ритмоформулы шага, ритмоформулы сарабанды, интонационной фигуры *lamento* (маркирована короткими лигами), этикетной формулы баса.

Пример № 6

Французская сюита № 6 *E dur*. Полонез



В партии второго участника дуэта преобладает орнаментальный рисунок — признак присутствия «солиста-виртуоза». В верхней строке скрытый диалог двух флейт можно сделать явным путём применения регистровки — переноса каждой второй реплики (т. 3–4 и 7–8) на октаву вверх.

Семантическими составляющими фрагмента из Итальянского концерта (пример № 7) являются ритмоформула шага, этикетная формула баса, «скрытый» органнй пункт в партии *Solo I* (повторяющиеся остинатные тоны). Но признаки инструментального дуэта ярко проявляются и в темброво-регистровых характеристиках (скрипка и виолончель).

Пример № 7

Итальянский концерт. I ч.



Орнаментальный рисунок солиста чётко виден и в Куранте из Английской сюиты № 6 (пример № 8). «Сцена музицирования», зашифрованная в музыкальном тексте данного фрагмента, также основана на универсальной модели диалога *solo*. Но это пример вокального диалога: ариозное пение верхнего голоса поддерживается колоратурой баса.

Пример № 8

Английская сюита № 6 *d moll*. Куранта



Все подобные аналитические наблюдения можно использовать в различных интонационных этюдах, творческих заданиях в работе над фрагментами текста, в процессе творческого музицирования.





ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М.Г. Музыкальный текст: структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 344 с.
2. Алексеева И.В. Изучение структурной организации одно- и многоголосного текста как проблема музыкальной науки // Проблемы музыкальной науки. 2017. № 2. С. 110–117. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.2.110-117.
3. Кузнецова Н.М. О семантических моделях музыкального диалога в инструктивных сочинениях И.С. Баха для клавира (на примере «Нотной тетради Анны Магдалены Бах») // Из опыта работы педагога-музыканта: сб. ст. Вып. 2 / отв. ред.-сост. Л.Н. Шаймухаметова. Уфа, 2015. С. 16–25.
4. Гордеева Е.В. Практика ансамблевого музицирования и клавирный текст барокко // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 3. С. 72–79. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.3.072-079.
5. Гордеева Е.В. Содержательные структуры музыкального текста и их исполнительская расшифровка (на примере клавирных и фортепианных произведений) // Wschodnioeuropejskie Czasopismo Naukowe (East European Scientific Journal). 2018. No. 12 (40). Part 4, pp. 4–10.
6. Asfandyarova Amina I. Images of Instrumental Duets in the Musical Texts of Haydn's Keyboard Sonatas and Their Implementation by Means of the Modern Piano // Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship. 2017. No 4, pp. 108–114. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.4.108-114.
7. Asfandyarova Amina I. Images of the String Quartet in the Thematicism of Haydn's Clavier Sonatas // Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship. 2018. No 4, pp. 29–33. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.029-033.
8. Garipova Ninel F. The Semantic Structures of Domenico Scarlatti's Sonata for Clavier K. 466, L. 118 in F minor // Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship. 2019. No. 2, pp. 97–104. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.4.097-104.
9. Shaymukhametova Liudmila N. The Migrating Intonational Formula as a Phenomenon of Musical Thinking // Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship. 2017. No 1, pp. 61–73. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1.061-073.

Об авторе:

Гордеева Елена Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент, заведующая сектором научных исследований, заведующая кафедрой общего курса фортепиано, Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова (450008, г. Уфа, Россия),
ORCID: 0000-0002-6184-6806, gordelena2009@yandex.ru

REFERENCES

1. Aranovskiy M.G. *Muzykal'nyy tekst: struktura i svoystva* [Musical Text: Structure and Properties]. Moscow: Kompozitor, 1998. 344 p.
2. Alekseeva I.V. Izuchenie strukturnoy organizatsii odno- i mnogogolosnogo teksta kak problema muzykal'noy nauki [The Study of Structural Organization of Monophonic and Polyphonic Musical Texts as an Issue of Musical Scholarship]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2017. No 2, pp. 110–117. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.2.110-117.
3. Kuznetsova N.M. O semanticheskikh modelyakh muzykal'nogo dialoga v instrukтивnykh sochineniyakh I.S. Bakha dlya klavira (na primere «Notnoy tetradi Anny Magdaleny Bakh») [On Semantic Models of Musical Dialogue in the Instructive Compositions of J.S. Bach for the Clavier (on the Example of the “Music Notebook of Anna Magdalena Bach”)]. *Iz opyta raboty pedagoga-muzykanta: sb. st. Vyp. 2* [From the Experience of a Teacher-Musician: Collection of Articles, Issue 2]. Comp. by L.N. Shaymukhametova. Ufa, 2015, pp. 16–25.

4. Gordeeva E.V. Praktika ansamblevogo muzitsirovaniya i klavirnyy tekst barokko [The Practice of Ensemble Music-Making and the Baroque Clavier Musical Text]. *Problemy muzykal'noy nauki / Music Scholarship*. 2016. No 3, pp. 72–79. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.3.072-079.
5. Gordeeva E.V. Soderzhatel'nye struktury muzykal'nogo teksta i ikh ispolnitel'skaya rasshifrovka (na primere klavirnykh i fortepiannykh proizvedeniy) [Musical Text Content Structures And Their Performing Transcript (On The Example of Clavier and Piano Works)]. *Wschodnioeuropejskie Czasopismo Naukowe (East European Scientific Journal)*. 2018. No. 12 (40). Part 4, pp. 4–10.
6. Asfandyarova Amina I. Images of Instrumental Duets in the Musical Texts of Haydn's Keyboard Sonatas and Their Implementation by Means of the Modern Piano. *Problemy muzykal'noy nauki / Music Scholarship*. 2017. No 4, pp. 108–114. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.4.108-114.
7. Asfandyarova Amina I. Images of the String Quartet in the Thematicism of Haydn's Clavier Sonatas. *Problemy muzykal'noy nauki / Music Scholarship*. 2018. No 4, pp. 29–33. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.029-033.
8. Garipova Ninel F. The Semantic Structures of Domenico Scarlatti's Sonata for Clavier K. 466, L. 118 in F minor. *Problemy muzykal'noy nauki / Music Scholarship*. 2019. No. 2, pp. 97–104. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.4.097-104.
9. Shaymukhametova Liudmila N. The Migrating Intonational Formula as a Phenomenon of Musical Thinking. *Problemy muzykal'noy nauki / Music Scholarship*. 2017. No 1, pp. 61–73. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1.061-073.

About the author:

Elena V. Gordeyeva, Ph.D. (Arts), Associate Professor, Head of the Research Sector, Head at the Secondary Piano Department,
Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov (450008, Ufa, Russia),
ORCID: 0000-0002-6184-6806, gordelena2009@yandex.ru





ISSN 2658-4824 (Print)

УДК 781.6

DOI: 10.33779/2658-4824.2020.1.030-040

Я.Ю. ДАНИЛОВА

Уфимский государственный институт
искусств имени Загира Исмагилова
Лаборатория музыкальной семантики
г. Уфа, Россия
lab234nt@yandex.ru

YANA YU. DANILOVA

Ufa State Institute of Arts
named after Zagir Ismagilov
Laboratory of Musical Semantics
Ufa, Russia
lab234nt@yandex.ru

Атрибутивные признаки героев и персонажей комической оперы в тематизме фортепианных сонат В.А. Моцарта

Многие инструментальные сочинения композиторов XVII–XVIII веков основаны, как известно, на принципе театрализации сюжета, который воплощает героев и персонажей оперных сочинений, а также различные «кочующие сюжеты», драматические и комические ситуации, зародившиеся в театральных и оперных произведениях. В фортепианных сонатах Моцарта часто можно обнаружить музыкальное воплощение типичных признаков образов-характеров, а также связанных с ними кочующих комических оперных ситуаций. Такой тип сюжетной организации клавирного текста можно назвать *театральным*.

Статья посвящена анализу признаков кочующих оперных героев и персонажей, мизансцен, сцен-монологов, диалогов и полилогов, а иногда и целых действий, состоящих из нескольких сменяющихся сцен, где возникает семантическая ситуация «*текст в тексте*». В клавирном сочинении она воплощается в форме театрального диалога, в котором явно присутствуют признаки речевых актов и двигательной пластики.

Ключевые слова:

Моцарт, клавирные сонаты, образы комических опер, театральный диалог в сонате.

Attributive Indications of Characters and Protagonists of Comic Operas in the Thematicism of Mozart's Clavier Sonatas

Many instrumental works by 17th and 18th century composers are generated, as it is well known, on the principle of the atricalization of the plots which demonstrates the characters and protagonists of opera works, various “migrating plotlines,” dramatic and comic situations generated in theatrical and opera works. In Mozart's clavier sonatas it frequently becomes possible to discern the musical manifestation of typical indications of characteristic images, as well as the migrating comic opera attributes connected with them. This type of plotline organization of the piano musical text may be labeled as *theatrical*.

The article is aimed at analyzing the signs of migrating operatic characters and protagonists, stage settings, dialogues and polylogues, and at times entire theatrical acts, consisting of several alternating scenes demonstrating the appearance of the semantic situation of “*a text within a text*.” Within the scope of a clavier composition this manifests itself in the form of a theatrical dialogue containing signs of verbal actions and motional plastic arts.

Keywords:

Mozart, clavier sonatas, images of comic operas, theatrical dialogue in a sonata.

Для цитирования/For citation:

Данилова Я.Ю. Атрибутивные признаки героев и персонажей комической оперы в тематизме фортепианных сонат В. А. Моцарта // ИКОНИ / ICONI. 2020. № 1. С. 30–40.
DOI: 10.33779/2658-4824.2020.1.030-040.

Многие инструментальные сочинения композиторов XVII–XVIII веков основаны, как известно, на принципе театрализации сюжета, который воплощает героев и персонажей оперных сочинений, а также различные «кочующие сюжеты», драматические и комические ситуации, зародившиеся в театральных и оперных произведениях. В фортепианных сонатах Моцарта часто можно обнаружить музыкальное воплощение типичных признаков образов-характеров, а также связанных с ними кочующих комических оперных ситуаций. Такой тип сюжетной организации клавирного текста можно назвать *театральным*.

Благодаря проникновению в содержание сонат признаков кочующих оперных героев и персонажей, мизансцен, сцен-монологов, диалогов и полилогов, а иногда и целых действий, состоящих из нескольких сменяющихся сцен, возникает семантическая ситуация «*текст в тексте*». В клавирном сочинении она воплощается в форме театрального диалога, в котором явно присутствуют признаки речевых актов и двигательной пластики.

Интонационно-лексический строй многих музыкальных произведений часто, как отмечают исследователи, носит антропоморфный характер. Репрезентация героя в тексте клавирного сочинения происходит посредством *атрибутивных*¹ признаков, которые концентрируют в себе гендерные, социальные, эмоционально-речевые и психомоторные поведенческие черты того или иного индивида. Атрибутирование (Р.М. Байкиева) образов-характеров часто выражается в лек-

сике эмоционально-речевого (вдох, вопрос, восклицание, утверждение, междометие, выкрик и т. д.) и двигательнопластического (приседание, поклон, шаги, бег и др.) происхождения.

Как показали наблюдения, в клавирных сонатах Моцарта встречаются группы *женских и мужских* образов-характеров, в каждой из которых по социальной принадлежности противопоставлены пары по типу Графиня — Служанка, Граф — Слуга. Все они содержат определённый комплекс музыкально-лексических атрибутивных признаков, которые выявляются в их репликах, где вне зависимости от ситуативного контекста показаны свойственные им «*façon de parler*»², двигательная пластика, манера жестикуляции и т. п. В рамках данной статьи будут рассмотрены атрибутивные признаки кочующих женских и мужских персонажей.

К группе женских образов-характеров относятся сценические амплуа галантных дам аристократического происхождения и молоденьких кокетливых служанок.

Галантная дама — обобщённый «кочующий» оперный образ, вобравший в себя прежде всего сословные атрибутивные признаки, подтверждающие принадлежность к аристократическому кругу. В операх Моцарта в качестве галантных дам выступают, к примеру, графиня Розина («Свадьба Фигаро»), Донна Анна и Донна Эльвира («Дон Жуан»), Констанца («Похищение из Сераля») и другие. Отличительной особенностью сценического поведения оперно-театральных галантных дам является изысканная вежливость и чрезвычайная обходительность в общении,

витиеватость и замысловатость речевых оборотов в манере говорить, изящность силуэта и грациозность жестикуляции, подчёркиваемая в пластике.

Наиболее ярко атрибутивные признаки галантной дамы представлены в медленных частях моцартовских сонат К. 309, К. 457, К. 545, К. 576, а также в нескольких медленных разделах финала сонаты К. 284.

Инвариантами атрибутивной лексики грациозной и кокетливой галантной дамы в театральных клавирных сонатах Моцарта стали интонации фигуры пластического и речевой этимологии происхождения с закреплёнными значениями, присутствующие в медленных и умеренно-медленных частях клавирных сонат.

Изящная пластика и витиеватая грациозная жестикуляция галантной дамы в клавирных текстах сонат Моцарта атрибутируется с помощью интонаций «приседания» (т. 4, 8 примера № 2), «галантных» фигур (т. 2, 4 примера № 1) и т. д. Интересно, что интонация «приседания» в высказываниях героини часто формируется в контексте ритмоинтонационной фигуры «предъёма» и служит средством выражения галантного учтивого женского реверанса.

К числу речевых акустических признаков героини, свойственных светской «*façon de parler*», относятся «клише колоратуры» (т. 7 примера № 1), генетически связанные с развёрнутыми оперными виртуозными колоратурными пассажами. Интересно, что нередко в интонационной лексике высказываний галантной дамы встречаются повелительные и сигнальные интонации в прямом значении (т. 7 примера № 1; т. 1 примера № 2). Однако контекстуальные условия — медленный темп, танцевальная природа музыкального изложения — «нивелируют» первичное значение этих смысловых структур и атрибутируют внешне степенный благородный женский образ-характер, содержащий также черты настойчивости и упорства.

При этом за внешним проявлением спокойствия и выдержанности в темпераменте образа-характера галантной дамы нередко ощущаются элементы экспрессивности, взволнованности и трепетности её натуры. Такая эмоциональная двойственность театрального амплуа свидетельствует о наличии компонентов «внешнего» и «внутреннего» действия героини. «Внутреннее» — эмоциональное состояние галантной дамы в клавирных сонатах Моцарта часто атрибутируется выступающими в качестве смысловой структуры «альбертиевыми» басами (примеры № 1; 2). Представленные атрибутивные признаки образа-характера галантной дамы при всей сдержанности и аристократизме манер подчёркивают нечуждую ей кокетливость и игривость.

Сценическое амплуа образа-характера служанки (субретки, горничной) весьма специфичен и, как правило, неоднозначен в своём проявлении в различных ситуациях сюжетного действия. С одной стороны, темперамент служанки импульсивный, энергичный, и характер её предприимчивый. Речь служанки грубовата и прямолинейна, тороплива и сбивчива, нередко насыщена повторами слов, фраз, междометиями и резкими выкриками. Пластика и жестикуляция амплуа служанки, как правило, не лишены изящества и грации, но их отличает подвижность, поспешность и суетливость. С другой стороны, типичным для театрального амплуа такого рода является подражание модели поведения знатной дамы, включающей грациозные движения и особую манеру речевого общения. Такой многоплановостью обладают, к примеру, образы-характеры Сюзанны («Свадьба Фигаро»), Блондхен («Похищение из сераля»), Деспины («Так поступают все женщины»), Церлины («Дон Жуан»)³ (примеры № 4; 5).

«Кочующий» театральный образ-характер служанки, в отличие от амплуа аристократической дамы, представляется менее статичным, что несомненно,

сказалось и на процессе его атрибутации в клавирных текстах. Так, часто в музыкальном воплощении служанки могут содержать смысловые структуры пластического происхождения, зародившиеся в светских танцах («галантные» фигуры, интонации «приседания», «женский реверанс» и т. д.). Обнаружить в клавирном тексте признаки присутствия именно служанки возможно по совокупности интонационно-лексических стереотипов, не свойственных атрибутивным признакам амплуа галантной дамы.

Атрибутивные признаки образа-характера молоденькой кокетливой служанки обнаруживаются в текстах первых частей клавирных сонат Моцарта К. 279, К. 311, К. 545, а также в финале сонаты К. 281.

Как показали наблюдения, акустический эквивалент «*façon de parler*» служанки в музыкальных текстах сонат Моцарта атрибутируется посредством интонационных клише «итальянской скороговорки» (т. 2–3 примера № 6), обилия «тират» (т. 6–9 примера № 6), резких «выкриков» (т. 1, 3 примера № 6) и импульсивных «междометий» (т. 10–13 примера № 6).

Идентификационными двигательными-пластическими атрибутами образа-характера типичной кокетливой простушки-субретки в текстах клавирных сонат Моцарта стали интонации «бега» (т. 1, 3 примера № 6), «кружения», фигуры «поклона» (т. 4 примера № 7), в быстрых темпах создающие комический эффект. Кроме того, изображённые в клавирных текстах высказывания служанки нередко сопровождаются интонационно-лексическими стереотипами народного музицирования — «пастушеской свирели» — знаками-образами сельской пасторальной лирики, свидетельствующими о присутствии в содержании музыкального текста героев из крестьянской среды (т. 1–2, 4–5 примера № 7). В этом прослеживается генетическая связь атрибуции образа-характера в клавирном тексте с музыкальным воплощением типичных оперных служанок.

В музыкальных текстах клавирных сонат Моцарта обнаруживаются кочующие оперно-театральные амплуа мужских героев. Подобно женским образам-характерам, они также предстают в двух противоположных социальных ипостасях — галантные кавалеры аристократического происхождения и молодые слуги. В сюжетах оперных произведений Моцарта к числу пары антагонистических мужских персонажей можно отнести, например, Графа Альмавиву и Фигаро («Свадьба Фигаро»), Бельмонта и Педрильо («Похищение из Сералия»), Дона Жуана и Лепорелло («Дон Жуан») и так далее.

В текстах клавирных сонат Моцарта данная пара мужских героев атрибутируется, главным образом, посредством типичных акустических эквивалентов «*façon de parler*» и смысловых структур двигательного-пластического происхождения.

«Кочующий» образ-характер галантного кавалера представляет собой обобщённое оперно-театральное амплуа изысканного учтивого аристократа, оказывающего знаки внимания галантной даме или служанке. В сюжетах оперных произведений Моцарта обнаруживаются два наиболее распространённых типа галантных кавалеров — это, в первую очередь, образ-характер знатного учтивого поклонника-обольстителя, либо богатого ворчливого повесы-опекуна.

В качестве обходительного галантного кавалера в операх Моцарта выступают, например, Феррандо и Гульельмо из оперы «Так поступают все женщины», Граф Альмавива из оперы «Свадьба Фигаро», Дон Фракассо из оперы «Притворная простушка и другие. В амурных сценах их речевые высказывания отличаются особой утончённостью и исключительной любезностью. Движения галантных кавалеров полны доблести и мужественности (пример № 8).

В первых частях клавирных текстах сонат Моцарта К. 309, К. 457, К. 570 и К. 576,

а также во второй части сонаты К. 331 и в финале сонаты К. 309 образ-характер учтивого галантного кавалера, как правило, атрибутируется при помощи клише смысловых структур эмотивно-речевого происхождения — интонационного стереотипа колоратуры, интонаций «восклицания», «утверждения», «патетических возгласов», а также смысловых сегментов двигательного-пластической этимологии — фигур «героического жеста», «галантных фигур», различных «этикетных формул баса» и так далее (т. 1–2 примера № 9). Кроме того, к атрибутивным признакам присутствия в клавирном тексте учтивого галантного кавалера относятся сигнальные интонации: фанфары, роговые сигналы (т. 1–2 примера № 10).

Иной «кочующий» образ-характер знатного кавалера являет собой амплуа брюзгливого опекуна преклонных лет, увивающегося за молоденькими кокетками. В операх Моцарта в таком амплуа представлены, например, Дон Альфонсо («Так поступают все женщины»), доктор Бартоло («Свадьба Фигаро»), Джервазио («Обманутый жених»), Дон Кассандро («Притворная простушка») и другие. В оперных «сценах-ухаживания» данные комические персонажи предстают, как правило, в качестве ворчливых пожилых повес. Речь их часто тороплива и сумбурна, движения и жестикуляция отличаются сбивчивостью и неуклюжестью (пример № 11).

Пример музыкального воплощения встречается в клавирном тексте первой части сонаты Моцарта К. 283 (Allegro). Образ-характер брюзгливого старика атрибутируется преимущественно акустическим эквивалентом речевых комических интонаций «ворчания», развивающихся внутри развёрнутого смыслового сегмента — стереотипа «итальянской скороговорки» (т. 5–11 примера № 12).

«Кочующий» образ-характер слуги представляет собой амплуа активного, услужливого и предприимчивого весельчака. В моцартовских операх в роли

слуг выступают такие персонажи, как Фигаро («Свадьба Фигаро»), Лепорелло («Дон Жуан»), Педрильо («Похищение из сераля»), Нардо («Мнимая садовница») и другие.

Амплуа слуги во многом схоже с образом-характером служанки: в нём также, в зависимости от сценической ситуации, нередко парадоксально перемежаются признаки двух противоположных социальных сфер. Высказывания слуги, в соответствии с развитием сюжетной канвы, могут быть полны беззаботной легкомысленности. В иных сценических ситуациях речь героя нередко содержит настойчивые, запальчивые и даже дерзкие интонации. Движения и жестикуляция слуги, как правило, лишены галантности и изысканности персонажа (исключения нередко составляют амурные сцены). Они часто сочетаются с пластическими элементами народных танцев — «притоптываниями», «прыжками» (пример № 13).

Атрибутивные признаки присутствия образа-характера слуги обнаруживаются в первой части клавирной сонаты Моцарта К. 457, а также музыкальных текстах финалов сонат К. 279, К. 284, К. 311, К. 545, К. 570.

В музыкальном тексте сонаты К. 545 (Allegretto) атрибутирование героя сфокусировано, главным образом, вокруг развития ритмоинтонационной танцевальной фигуры «притоптывания» (т. 1–2, 5–6 примера № 14), представленного в виде ленточного терцового двухголосия — знака-образа сельской лирики. Кроме того, пластическим атрибутом движений слуги в тексте финала стал вариант формулы «салюта и поклона кавалера», помещённого в контекст быстрого темпа и создающего комический эффект (т. 7–8 примера № 14). При этом, к числу атрибутивных признаков героя в данном случае относятся также встречающееся в высказывании слуги интонационное клише «итальянской скороговорки» — знак-образ «простонародной речи» (т. 2–4, 6–8

примера № 14). В целом, обнаруженные в финале сонаты атрибутивные признаки призваны воплотить образ-характер беспечного балагура и весельчака.

Итак, как показали семантические наблюдения, в музыкальных текстах сонат Моцарта часто обнаруживаются атрибутивные признаки обобщённых оперно-театральных пар социально про-

тивоположных женских и мужских образов-характеров. В клавирных текстах моцартовских сонат процесс их атрибутирования осуществляется посредством совокупности специфических интонационно-лексических и акустических эквивалентов, соответствующих эмотивно-речевым и двигательнo-пластическим манерам «кочующих» амплуа героев.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Литературоведческий термин, введённый в музыкознание в работах Р.М. Байкиевой (см.: [1; 2]).

² *Façon de parler* — (от франц.) манера выражаться, говорить, высказываться, присущая определённой категории персонажей в произведении.

³ Кроме того, согласно сценической ситуации нередко знатная Дама вынуждена выступать в роли Служанки. По такому принципу, например, происходит развитие образов-характеров Розины («Притворная простушка»), Сандрины («Мнимая садовница») и т. д.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Пример № 1

В.А. Моцарт. Опера «Свадьба Фигаро».
I действие. № 10. Каватина Графини

Larghetto



Пример № 2

Соната К. 545, II часть

Andante





Пример № 3

Соната К. 284, III часть, тема вариаций

Andante

Пример № 4

Опера «Так поступают все женщины».

I действие, картина 3. № 12 Ария Деспины

Allegretto

ДЕСП.
DESP.

Об - ман - ши ки... все муж - чи ны!
In io - ti - ni, in sol - da - ti,

7
Дес.
Des.
Це - на сло - вам их грош! При - ят - ней ядмы -
spe - ra - re fe - del - tà? In io - ti - ni spe -

14
Дес.
Des.
ши - ный, чем их ложь. И лю - бовь и сло -
ra - re fe - del - tà? In sol - da - ti spe -

18
Дес.
Des.
ва их фальшь и ложь! Фальшь и ложь! Фальшь и ложь! Ва - ши
ra - re fe - del - tà, fe - del - tà, fe - del - tà? Non vi

Пример № 5

Опера «Дон Жуан». II действие. № 19

Ария Церлины

Церлина
Zerlina

*Средство я зна-ю что по-мо-га-ет, вов-се не на-до мне быть вра-
**Средство я зна-ю, и о-бе-ща-ю вы-ле-чить ско-ро, ми-луй, те-
Ve-drai, ca-ri-no, se sei buo-ni-no, che bel ri-me-dio, ti vo-glio

8

II.
Z.
чм.
бя.
dar!

Средство прос-то-е,
Средство прос-то-е,
È na-ni-ra-le,

не-до-ро-
не-по-куп-
non dà dis-

16

II.
Z.

го-е, и ме-ди-ци-на здесь ни при чём, нет, здесь ни при чём, нет,
но-е, е-го в ап-те-ке сде-лать нель-зя, нет, сде-лать нель-зя, нет,
gus-to, e lo spe-zia-le non lo sa far, no non lo sa far, no.

Пример № 6

Соната К. 279, I часть

Allegro

f

3

p

5

tr



Пример № 7

Соната К. 311, I часть

Allegro con spirito

Пример № 9

Соната К. 309. I часть

Allegro con spirito

Пример № 10

Соната К. 457. I часть

Allegro

Пример № 8

Опера «Так поступают все женщины».

I действие, картина 4.

№ 17 Ария Феррандо

Andante cantabile

ФЕРР.
FERR.

Влюб - лен - ным, лю - би - мым, кто ве - рит и не - рен ит - ра - ка - на -
Un' ai - ra a-mo-ro - sa del no-stro te - so - ro un dol - ce ri -

ле - ра ни - чуть не страш - на, лю - бовь До - ра - бел - лы, же - лан - ной не -
sto - ro al cor por - ge - ra, un ai - ra a-mo-ro - sa del no - stro te -

вес - ты, по вою - рам, по жес - там сле - по - му вид - на. Лю -
so - ro un dol - ce ri - sto - ro al cor por - ge - ra, un

Пример № 11

Опера «Так поступают все женщины».

I действие, картина 2.

№ 5 Ария Дона Альфонсо

Allegro agitato

ДОН АЛЬФ.
DON ALE.

Раска - зать я вам бы рад... я сам бы
Vor-rei dir, e cor non ho, e cor non

рад... зу - бы... гу - бы... мо - и дро -
ho bal - bet - tan - do il lab - bro

жат... в гор - ле го - лос мой о - хрип, к не - бу весь я
va fuor la vo - ce u - scir non ripo ma mi re - sta

Пример № 12

Соната К. 283. I часть

Пример № 13

Опера «Свадьба Фигаро». I действие. № 9

Ария Фигаро

Allegro Фигаро (к Керубино)

Мальчик резвый, кудрявый, любящий, А дошко, женской лаской прель.
Non più andrai, far fallone a mo' roso, notte e giorno d'in. tor. no gl.

щён - ный, - не до - вольно ль вер. тет. ся, кру. жить. ся, не по - ра ли муж. чи. но. ю
- гап - do, del. le bel - le tur. bando il ri. ro. so, Nar. ci. sei. to, A. don. ci. mo d'a.

Пример № 14

Соната К. 545. III часть

Allegretto

 ЛИТЕРАТУРА

1. Байкиева Р.М. Герой как категория музыкальной поэтики и его признаки в музыкальном тексте пьес детского фортепианного репертуара // Музыка прошлого и современность: сб. ст. / отв. ред.-сост. Л.Н. Шаймухаметова. Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГАИ, 2010. С. 5–13.
2. Байкиева Р.М. К разработке категории героя в музыкальном тексте пьес детского фортепианного репертуара // Проблемы музыкальной науки. 2011. № 2. С. 229–233.
3. Чигарёва Е.И. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени: Художественная индивидуальность. Семантика. Изд. 3-е, испр. и доп. М.: ЛИБРОКОМ, 2009. 280 с.
4. Шаймухаметова Л.Н., Кириченко П.В. «Театральный диалог» в классической музыкальной теме // Музыкальный текст и исполнитель / отв. ред.-сост. Л.Н. Шаймухаметова. Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГАИ, 2004. С. 17–38.

Об авторе:

Данилова Яна Юрьевна, научный сотрудник,
Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова,
Лаборатория музыкальной семантики (450008, г. Уфа, Россия),
lab234nt@yandex.ru

 REFERENCES

1. Baykueva R.M. Geroy kak kategoriya muzykal'noy poetiki i ego priznaki v muzykal'nom tekste p'es detskogo fortepiannogo repertuara [Hero as a Category of Musical Poetics and Its Signs in the Musical Text of Pieces of Children's Piano Repertoire]. *Muzyka proshlogo i sovremennost': sb. st.* [Music of the Past and Modernity: Collection of Articles]. Comp. by L.N. Shaymukhametova. Ufa: Laboratory of Musical Semantics Ufa State Academy's of Arts. 2010, pp. 5–13.
2. Baykueva R.M. K razrabotke kategorii geroya v muzykal'nom tekste p'es detskogo fortepiannogo repertuara [To the Development of the Category of the Hero in the Musical Text of the Pieces for Children]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2011. No. 2 pp. 229–233.
3. Chigareva E.I. *Opery Motsarta v kontekste kul'tury ego vremeni: Khudozhestvennaya individual'nost'*. *Semantika* [Mozart's Operas in the Context of the Culture of His Time: Artistic Individuality. Semantics]. 3rd ed., corrected and expanded. Moscow: LIBROKOM, 2009. 280 p.
4. Shaymukhametova L.N., Kirichenko P.V. «Teatral'nyy dialog» v klassicheskoy muzykal'noy teme [“Theatrical dialogue” in the Classical Musical Theme]. *Muzykal'nyy tekst i ispolnitel'* [Musical Text and its Performer]. Comp. by L.N. Shaymukhametova. Ufa: Laboratory of Musical Semantics Ufa State Academy's of Arts. 2004, pp. 17–38.

About the author:

Yana Yu. Danilova, Research Associate, Ufa State Institute of Arts
named after Zagir Ismagilov, Laboratory of Musical Semantics (450008, Ufa, Russia),
lab234nt@yandex.ru





ISSN 2658-4824 (Print)
UDC 78.01
DOI: 10.33779/2658-4824.2020.1.041-045

Alan Shapiro

*Aesthetic Realism
Theatre Company
New York City
United States of America
ORCID: 0000-0003-0384-8448
shapal403@gmail.com*

Алан Шапиро

*Театральная компания
«Эстетический реализм»
г. Нью-Йорк
Соединённые Штаты Америки
ORCID: 0000-0003-0384-8448
shapal403@gmail.com*

Wildness and Order Duke Ellington's “Happy Go Lucky Local”

This article (with musical links) looks at one of the important compositions of Duke Ellington from the mid-1940s through the perspective of Aesthetic Realism, the philosophy founded by the American critic and poet Eli Siegel. The basis of this approach is that when a work of art in any field is good or beautiful, the reason is that it puts opposites together, opposites that are in the structure of reality as a whole and that every person is hoping to make sense of. This is true of Ellington's “Happy Go Lucky Local”: it is wild and organized, repetitive and surprising, cacophonous and orderly. It is musical evidence that difficult, even unbearable things can be seen with form, seen beautifully.

Keywords:

Jazz, Duke Ellington, Aesthetic Realism, Eli Siegel, “Happy Go Lucky Local.”

Хаос и порядок в композиции Дюка Эллингтона «Happy Go Lucky Local»

В статье, включающей музыкальные ссылки, рассматривается одно из центральных сочинений Дюка Эллингтона середины 1940-х годов с точки зрения эстетического реализма, — философии, основанной американским критиком и поэтом Эли Сигелем. Суть данного подхода состоит в том, что если произведение искусства является привлекательным и красивым, причина этого состоит в объединении противоположностей — противоречий, свойственных реальности в целом, которые стремится понять каждый человек. Это верно и по отношению к композиции «Happy Go Lucky Local» Эллингтона: она несообразная и организованная, предсказуемая и спонтанная, какофоническая и упорядоченная. Это музыкальное свидетельство того, что сложные, даже взаимоисключающие вещи могут сложиться в гармоничную форму, смотреться красиво.

Ключевые слова:

джаз, Дюк Эллингтон, эстетический реализм, Эли Сигел, «Happy Go Lucky Local».

For citation/Для цитирования:

Shapiro Alan. Wildness and Order in Duke Ellington's “Happy Go Lucky Local”// ИКОНИ / ICONI. 2020. № 1. С. 41–45. DOI: 10.33779/2658-4824.2020.1.041-045.

As a musician who has played jazz for over 35 years, I'm very grateful for what I have learned about the meaning, value and beauty of jazz from Aesthetic Realism, the philosophy founded by the American critic, poet and educator Eli Siegel. I learned that when a jazz composition is good, it's for the same reason a classical concerto is: it puts reality's opposites together, and this is what we want to do in our lives. "All beauty," Eli Siegel explained, "is a making one of opposites, and the making one of opposites is what we are going after in ourselves."¹

One of the finest big band compositions of the mid-1940s is Duke Ellington's "Happy Go Lucky Local"; it's both wild and organized. As the piece begins,² we hear shrieks, moans, growls, squeaks, rumblings, dissonance — and more! Yet through it all, there is that steady beat; amid chaos, *form* is here. In a groundbreaking paper on Duke Ellington, first given in 1991 as a Keynote Address to the annual convention of the International Association of Jazz Educators, Edward Green, editor of *the Cambridge Companion to Duke Ellington*, said: "Ellington's desire to see order in a disorderly world, without making less of the surprise and rough quality of things, is in many of his compositions, including the wonderful "train" pieces — *Daybreak Express* and *Happy Go Lucky Local*."³

"Happy Go Lucky Local" does honor the noise and disorder of the world. There is no clearly identifiable theme until 3½ minutes

have gone by. Yet, from the very beginning, we hear one repeated pattern after another. Early, Ellington on piano and Oscar Pettiford on bass play a short ostinato (see Example 1)⁴, and we hear the train starting to move. It's rough, dissonant, and also regular, orderly.

"Jazz," Mr. Siegel wrote, "is a new junction of the...permanent and the unexpected, the continuous and the surprising."⁵ We hear this as open trumpets play three staccato quarter-notes, answered by trumpets with plunger mutes playing three low legato half-notes, half as fast: "wa-wa-wa." They also put together independence and need. They're so different, yet depend on each other.

Listen, for instance, to measures 7–10.⁶ The open trumpets alone could sound on-top, mocking; the muted trumpets alone could sound weary, complaining, bored. But together — they enliven each other! And underneath, the piano and bass continue their loping beat.

In his autobiography, Ellington said that "Happy Go Lucky Local": "...told the story of a train in the South, not one of those luxurious, streamlined trains that take tourists to Miami, but a little train with an upright engine that was never fast, never on schedule, and never made stops at any place you ever heard about. After grunting, groaning, and jerking, it finally settled down to a steady medium tempo."⁷

We hear that train beginning its journey in measures 28–64. First, the ensemble plays, while Ray Nance comments on solo trum-

Example 1

Duke Ellington. "Happy Go Lucky Local,"
measures 7–8



pet. Then we hear, in turn, Harry Carney on baritone sax, Al Sears on tenor and Russell Procope on alto, and long, screaming notes by Cat Anderson on plunger muted trumpet, sounding like the whistle of a passing train, all accompanied by the trombones, sounding like the grunting of the train's engine.⁸

I was thrilled in a poetry class taught by the Aesthetic Realism Chairman of Education, Ellen Reiss, as she discussed a poem by Eli Siegel, titled "Noise Is of All, the World,"⁹ which I think is beautiful. I feel what she said is needed by all musicians: "Increasingly, music has included things that people have seen as uncludable. What does that say about the world? If, increasingly, composers are showing that [noise] can be form, is that a sign that the world itself can be form? Is it a sign that things in this world that seem unbearable can be part of beauty? What has happened to sound — there is nothing more hopeful!"¹⁰

I do think "Happy Go Lucky Local" shows that we can look at the rough things, the difficult and even unbearable things in the world and in ourselves with form, with style. This is such a useful criticism of the tendency I had to be smooth, act cool — and think I was being charming. This attitude badly affected how I used to play jazz piano — it was insincerely smooth. And in my life, when something difficult demanded my attention, I would immediately feel exhausted and hopeless. I had the conceited notion that the world should keep its demands to a tolerable level.

In an Aesthetic Realism consultation,¹¹ when I spoke tragically about a situation that puzzled me, I was asked, "If there's a difficult situation,... does it *have* to be attended by suffering?" I answered, "I think my picture of happiness is one without obstruction." My consultants said: "Right. You feel, gee, I wish everything was just going my way and everything was nice. But that is really against art." And they read this from *Self and World* by Eli Siegel: "One cannot think of a world made up of smooth roads, strewn with roses and bordered by exceedingly ac-

cessible marshmallows. The world, like the human body, is a compound of resistance and ease, obstruction and going forward, obstacle and companion."¹²

My consultants asked me: "Do you think in meeting honestly an obstruction — a difficult situation — that it gives you the chance to have a good opinion of yourself?" It definitely does!

And I think it's great that Aesthetic Realism enables us to see, through the opposites in a musical composition, how we want to be. Here in Ellington's music, with all the roughness and obstruction — the screeches and howls, the dissonance and thickness — there is a good tempo, and an *honest* smoothness. The music is persistent, but not plodding; insistent but not hurried.

Almost at the exact center of the piece,¹³ Ellington does this surprising thing: twice we hear five long, harsh, dissonant chords on the trumpets and reeds. They sound like the train horn coming through the night. And in between these two sets of cacophonous chords is their exact opposite: complete silence.

It is then, when the full band returns, that we finally get to a theme, a clear, orderly melody — one that was to become very popular as the song "Night Train."¹⁴ First the saxes have it, with the brass answering staccato. Next, while the sax section plays high, shrieking chords, Cat Anderson plays the melody and answers himself with a very high rip, like the call of the train's conductor saying "All aboard!" This music is so different from how I was — it's that very *obstruction* that makes for the Happy-Go-Lucky feeling!

In measures 115 through 188 and again in measures 125 and 126, all the brass five trumpets and three trombones play a riff in unison. It's the loudest part of the whole piece; it's very chromatic and dissonant with the underlying chord; it could be terrifying — yet what is more agreeable and pleasing than *unison*? It's the opposites sheer!

While this piece doesn't have the greatness of such Ellington masterpieces as "The Mooche" or "Concerto for Cootie," there are



effects in “Happy Go Lucky Local” that have the ever-so-particular, unmistakable Ellington sound, the quality Eli Siegel describes in this phrase from his poem “Hymn to Jazz and the Like”: “moan with grandeur and come out right.”¹⁵ In the coda to “Happy Go Lucky Local,”¹⁶ there are amazing super high screeches from Cat Anderson’s trumpet, answered by a deep, rough, sustained note in the trombones. Then, the train fades into the

distance and, with two sharp notes on the bass, is gone.

Eli Siegel begins “Hymn to Jazz and the Like”¹⁷ with the line: “What is sound, as standing for the world and the mind of man at any time, and in any situation?” I love him for asking that, and for enabling us, through the opposites, to see how sound itself — and very much the sounds of jazz — stand for the world and for our deepest hopes.



NOTES



- ¹ See [7, p. 13].
- ² Measures 1–18. See [1, ex. 1].
- ³ See [4].
- ⁴ See [2].
- ⁵ See [5, p. 147].
- ⁶ Measures 7–10. See [1, ex. 2].
- ⁷ See [3, p. 184].
- ⁸ Measures 28–64. See [1, ex. 3].
- ⁹ See [5, p. 22].
- ¹⁰ The “Aesthetic Realism Explanation of Poetry” class is taught by Ellen Reiss, Chairman of Education. (link: <<https://aestheticrealism.org/ways-you-can-study/classes/the-aesthetic-realism-explanation-of-poetry-taught-by-ellen-reiss/>>) From the

author’s notes.

¹¹ A consultation is a 50-minute discussion with three Consultants on the faculty of the Aesthetic Realism Foundation, NYC (link: <<https://aestheticrealism.org/ways-you-can-study/understanding-yourself-aesthetic-realism-consultations/>>)

¹² See [6, p. 275].

¹³ Measures 67–84. See [1, ex. 4].

Note: mm 75–78 of the of the published score are repeated in the recording.

¹⁴ Measures 82–127. See [1, ex. 5].

¹⁵ See [5, p. 63].

¹⁶ Measure 124 to the end. See [1, ex. 6].

¹⁷ See [5, p. 62].



REFERENCES



1. *Audio examples online*: <https://alanshapiromusic.net/ellington-musical-examples/>
2. Ellington, Edward Kennedy. *Happy-Go-Lucky Local*. Musical score transcribed by David Berger. Van Nuys, California: Alfred Music, 1946. 28 p.
3. Ellington, Edward Kennedy. *Music Is My Mistress*. New York: Da Capo Press, 1973. 523 p.
4. Green, Edward. *The Aesthetic Realism of Eli Siegel Explains the Beauty of Jazz and of Duke Ellington*. 1991. Unpublished essay.
5. Siegel, Eli. *Hail, American Development*. New York: Definition Press, 1968. 194 p.
6. Siegel, Eli. *Self and World*. New York: Definition Press, 1981. XII, 427 p.
7. Siegel, Eli. *The Modern Quarterly Beginnings of Aesthetic Realism 1922–1923*. New York: Definition Press, 1969, 1997. 52 p.

About the author:

Alan Shapiro, B.A. (Wesleyan University, CT), M.M. (Manhattan School of Music, NY), Music Educator, Jazz Pianist, Singer and Arranger, Aesthetic Realism Theatre Company (10012, New York City, United States of America),
ORCID: 0000-0003-0384-8448, shapal403@gmail.com



Об авторе:

Шапиро Алан, бакалавр искусств (Уэслианский университет, Коннектикут),
магистр искусств (Манхэттенская школа музыки, Нью-Йорк),
музыкальный педагог, джазовый пианист, певец и аранжировщик,
Театральная компания «Эстетический реализм»
(10012, г. Нью-Йорк, Соединённые Штаты Америки),
ORCID: 0000-0003-0384-8448, shapal403@gmail.com





ISSN 2658-4824 (Print)

УДК 78.08

DOI: 10.33779/2658-4824.2020.1.046-056

Г.С. ГАЛИНА

Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исмагилова

г. Уфа, Россия

ORCID: 0000-0003-1297-5641

gulnazgalinas3@yandex.ru

GULNAZ S. GALINA

*Ufa State Institute of Arts
named after Zagir Ismagilov*

Ufa, Russia

ORCID: 0000-0003-1297-5641

gulnazgalinas3@yandex.ru

Роль городской культуры в формировании башкирского национального искусства дореволюционного периода

В статье приводятся основные сведения по развитию городской музыкальной культуры Оренбургской губернии и Уфы в дореволюционный период. Закономерность формирования феномена городской культурной среды прослеживается на примере таких её компонентов, как концертная и театральная практика. В их контексте оттачивались необходимые для развития европейских жанров основы композиторского и исполнительского профессионализма. В результате обзора различных форм домашнего музицирования и концертно-театральной практики, основы которых были заложены непосредственными носителями самой европейской культуры — польскими повстанцами, сосланными в губернию в XVIII веке, обосновывается факт того, что русско-европейская академическая традиция подготовила почву, на которой в начале XX века зародилась национальная концертная и театральная жизнь. Доказывается, что европеизация в башкирской культуре началась не в период советского культурного строительства, а на волне джадидизма в деятельности новометодных медресе, ставших в начале прошлого века основными очагами духовной и светской культуры. Возникновение же совместных татаро-башкирских драматических

The Role of City Culture in the Formation of the Bashkir National Art of the Pre-Revolutionary Period

The article presents some basic information about the development of city musical culture in the Orenburg gubernia and in Ufa during the pre-revolutionary period. The regularity of the formation of the phenomenon of the city cultural milieu is traced by the examples of such components as concert and theatre practice, in the context of which the foundations of compositional and performance professionalism indispensable for the development of European genres were perfected. As the result of an overview of various forms of music-making at home and the concert and theater practice, the foundations of which had been installed by the direct bearers of European culture itself — Polish insurgents banished to the gubernia in the 18th century — the fact is substantiated that the Russian-European academic musical tradition conditioned the environment due to which national concert life was established in the early 20th century. It is proven that the Europeanization in Bashkir culture began not during the period of the Soviet cultural development, but on the wave of Jadidism in the activities of the new-method madrassahs, which in the beginning of the previous century became the main centers for sacred and secular culture. At the same time, the emergence of combined Tatar-Bashkir dramatic theatrical troupes conducive towards the onset of national theatrical music is the greatest

трупп, способствовавших зарождению национальной театральной музыки, есть самое большое достижение башкирской музыки в дореволюционный период, связавшей дореволюционную эпоху с периодом становления национальных композиторских школ.

Ключевые слова:

городская культура, концертно-театральная жизнь, европейское академическое исполнительство, национальный концерт.

accomplishment of Bashkir music in the pre-revolutionary period, which connected the pre-revolutionary epoch with the period of formation of national compositional schools.

Keywords:

city culture, concert and theater life, European classical musical performance, national concert.

Для цитирования/For citation:

Галина Г.С. Роль городской культуры в формировании башкирского национального искусства дореволюционного периода // ИКОНИ / ICONI. 2020. № 1. С. 46–56.
DOI: 10.33779/2658-4824.2020.1.046-056.

Наиважнейшим условием ассимиляции академических жанров в национальную культуру является наличие развитой городской культуры и успешное функционирование музыкальной инфраструктуры с разветвлённой системой театров, концертных залов, музыкальных учебных заведений. Так, к началу советского периода в культурном пространстве Башкирии сложилась развитая академическая профессиональная традиция, конкретным проводником которой в российской провинции стала доминирующая русская культурно-языковая сфера. После вхождения Башкирии в состав Российского государства именно она стала главным посредником в транскультурной коммуникации и особенно активно развивалась в крае в течение полутора столетий, предшествующих советскому периоду. В её пространстве в Башкирии (Уфе, Оренбурге, Орске, Троицке и др. городах) зародились многие формы национальной концертно-театральной жизни, ставшие важной предпосылкой для возникновения в музыке национальной академической традиции. Этот процесс начался после революции 1905 года и особенно интенсивное

развитие получил в Уфе после того, как она стала столицей Большой Башкирии (1922).

Как и в других российских регионах, в Башкирии, начиная с XVIII века, очень динамично развивается музыкальная жизнь в различных её проявлениях и формах. Этот пласт музыкальной истории подробно описан исследователями. Первоначальная фактология культурной жизни Уфы дореволюционного периода собрана Л.П. Атановой [1]; музыкальный быт семьи Аксаковых, проживавших в Уфе и с. Надеждино Белебеевского уезда Уфимской губернии, — Л.В. Носоровой [13]; события музыкальной жизни Уфы, свидетельствующие о предпосылке возникновения фортепианного исполнительства и башкирской фортепианной музыки, — Н.Ф. Гариповой [4]. Эпоха советского культурного строительства (20–30-е годы XX века) описана Г.А. Коваленко [10]; музыкальная культура Оренбургского края в широком историческом контексте, основанная на архивных материалах, — Б.П. Хавториним [16]. В соотнесении с традициями восточной (исламской) культуры, в результате чего прослеживается идея влияния евразий-

ства, проведено исследование З.А. Имамудиновой [5]; концертно-театральная практика Оренбурга как условие зарождения национальной музыкальной культуры представлена Е.К. Карповой [7–9] и М.А. Идрисовой [3].

Наиболее важное историческое значение как показатель особенностей развития городской провинциальной культуры имела огромная Оренбургская губерния (с 1865 года и Уфимская), которая была местом ссылки политзаключённых. Именно они по преимуществу составили аристократический слой местного городского населения. Если в Оренбурге, построенном как военная крепость для укрепления юго-восточной границы Российской империи, преобладали военные и торговцы, то Уфа, по словам краеведа С. Синенко, среди всех городов Урала в XVIII–XIX вв. была самым дворянским городом с большим числом ссыльных и опальных дворян, т. е. людей образованных и свободомыслящих (16 % всех уфимских дворов, в 1864 г. — 19 %) [14, с. 87]. Основными носителями европейской культуры в крае были губернатор и его окружение, любившие всяческие увеселения. Зародившись в узком кругу приближённых, инструментальное, вокальное и ансамблевое домашнее музицирование постепенно способствовали развитию бальной, театральной, хоровой и парковой музыки. Как следует из обзора упомянутых исследований, концертно-театральная жизнь более активно протекала в Уфе, бально-танцевальная и парковая — в Оренбурге, и этому есть своё объяснение. Уфа географически находилась ближе к центру, и процент дворян, обеспечивающих функционирование музыки в верхнем слое иерархической системы (академическая музыка), в ней был выше. В Оренбурге как административном центре всего края находилась резиденция военного губернатора, поэтому светские приёмы и балы, устраиваемые там по образцу столичных в специально построенной галерее, отли-

чались роскошью, особенно когда туда приезжали царствующие особы.

Традиции городского музицирования в крае были заложены непосредственными носителями академической музыкальной культуры, самими иностранцами — польскими повстанцами-конфедератами, высланными в Уфу в 1772 году. Поставленный ими в доме мензелинского воеводы Н. Можарова музыкальный спектакль «Пан Бронислав» на специально построенной для этого сцене, дал важный импульс для развития всей музыкально-театральной жизни города и продемонстрировал перенесение на иную национальную почву европейской театральной модели, независимо от того, какого качества она была. Многие из ссыльных стали гувернёрами, компаньонами, настройщиками музыкальных инструментов, педагогами, обучавшими музыке уфимскую молодёжь. Пребывание в крае поляков, а позже и других политзаключённых (вторая партия прибыла в 1831 году) заложило основы домашнего музицирования, бывшего в течение долгого времени едва ли не единственным развлечением местного дворянского общества.

Существенное влияние на развитие культуры в крае в XIX веке оказали и около полутора тысячи пленённых французов, размещённых по городам и крепостям Оренбургской пограничной линии. Многие из них преподавали французский язык в гимназиях, участвовали в самодеятельных спектаклях любительского театра (1843). «Роль «иноземщины» была велика по всей России», — пишет со ссылкой на Т.Н. Роменскую, обозревшую деятельность пленных шведов в Сибири, З. Имамудинова [5, с. 58]. Опера, балет, симфонические и инструментальные сочинения первоначально внедрялись в сознание россиян иностранцами, далее — самими россиянами.

Наиболее активно формирование городской культурной жизни с её неоднородностью вкусов и художественных

запросов происходило в первой половине XIX века, во времена правления военных губернаторов Оренбургского края генерал-аншефа, князя Г.С. Волконского (1803–1817) и генерала, графа В.А. Перовского (1833–1842, 1851–1857). Волконский — известный в истории Башкирии, прежде всего, своим предписанием к башкирам встать на защиту Отечества в 1812 году, прославился не только своими военными подвигами, но и светскими балами, фейерверками, пушечной стрельбой и народными гуляниями, перенесёнными из столицы в провинцию. Он являлся любителем, знатоком и пропагандистом классической музыки. Именно он познакомил Оренбургское общество с творениями итальянских композиторов Б. Марчелло, Д. Палестрины, Д. Перголези, А. Страделлы. Центрами развития и пропаганды классической музыки в Оренбурге стали музыкальные салоны в генеральских домах А. Жемчужникова, А. Толмачёва и И. Стеллиха, где давались домашние концерты камерной музыки, несколько позже — дом военного инженера, астронома и геодезиста И.Ф. Бларамберга. В начале XVIII века в городе сложилась группа из числа музыкантов-любителей: пианистка Г. Габбе, певец и пианист П. Потапов, певцы А. Росси, Н. Дурасов, сёстры-пианистки Стеллих и т. д. — преимущественно из числа военных [16, с. 128].

Из жанров бальной музыки «наиболее распространённым видом семейного музыкального времяпровождения являлись «ассамблеи», то есть вечера с танцами, на которых присутствовали чиновники, военные, а также молодёжь в сопровождении родителей, устраиваемые ежедневно» [16, с. 24]. Обслуживали балы духовые оркестры, формирование которых началось в губернии с 30-х гг. XVIII века по велению императрицы Анны. Традиционным местом их выступлений в Уфе были городской сад (впоследствии Видинеевский, им. Луначарского и С.Т. Аксакова), Ушаковский

парк (1867, позже парк им. А. Матросова); в Оренбурге — Зауральная роща, где ещё во времена губернатора П. Эссена (1817–1830) была выстроена ротонда (каменная беседка), специально предназначенная для выступлений военных и гражданских оркестров. Событием в жизни края стал насыщенный смотрами, приёмами и балами визит императора Александра I (1824), высочайшим присутствием которого были удостоены Оренбург, Уфа, Sterлитамак, Бирск, Илецкая защита. Строевые смотры, сопровождавшие подобные мероприятия и прочие торжества не мыслились без фанфар, виватов, кантов, менуэтов и полонезов [16, с. 128]. Традиции бытового музицирования закладывались и крепостными оркестрами, которые содержали крупные помещики Волковы, Селиверстовы, Тимашевы, Дурасовы, Пекарские. Их деятельность, носившая замкнутый характер, упоминается в разных публикациях по истории Башкирии XVIII века.

В середине XIX века формы музыкальной жизни становятся более разнообразными. Как и в российской культуре, знакомство с жанрами и формами европейской музыки в Башкирии также было связано с деятельностью первоначально иностранных, далее — русских гастролирующих оперных и драматических трупп: в Уфе — гастроль немецкой труппы в 1780–1790-е гг. с репертуаром из музыкальных комедий; гастроль известного в русской провинции труппы антрепренёра Н.А. Соколова в 1841–1843 гг., показавшей уфимцам модные тогда оперы «Цампа» Л. Герольда и «Алькольдова могила» А. Верстовского; антреприза Иванова, основу которой составляли водевили, и труппа Маркевича в 1849–1850 гг.; в Оренбурге — выступления труппы Г. Мекольда (1854), Б. Соловьёва (1856), солистов-исполнителей Ж. Гюлиоми (1835), Д. Севастьянова (1852), К. Шуберта (1857) [16, с. 130] и т. д. Из перечисленного вырисовывается определённая закономерность в функционировании жанров ака-

демической музыки: *перенесение, адаптация, усвоение*.

Главными проводниками профессионального академического искусства с первой половины XIX века являлись Уфимское (1819–1917) и Оренбургское (1842) Благородные дворянские собрания (впоследствии многократно менявшие свои названия); «Общество любителей музыки, пения и драматического искусства» (1885–1906), Зимний и Летний театры, «Секция народного театра и распространения изящных искусств» в Уфе (1916), в которых музыке придавали очень важное значение. В Оренбурге музыкальное искусство пропагандировалось Музыкально-драматическим обществом, русским драматическим театром, краеведческим музеем, в Доме генерал-губернатора и в саду Караван-Сарая и даже на железнодорожном вокзале, в котором был выстроен концертный зал. Событием стало создание симфонического оркестра Оренбургского казачьего войска [16].

В результате к концу XIX века публичные концерты, в которых выступают местные любители музыки и приезжие гастролёры, становятся систематическими и составляют норму культурной жизни горожан. В связи с этим уже можно говорить о сложившемся в дореволюционный период в Башкирии институте концерта, причём во всех его известных разновидностях: придворном, салонном, домашнем. В таком контексте историческим фактом расценивается дебют молодого Ф. Шаляпина в составе группы С. Семёнова-Самарского (опера С. Монюшко «Галька», 1889), о чём достаточно много написано со ссылкой на воспоминания самого артиста «Маска и душа». Описывая уфимский период жизни Шаляпина, его сотрудничество с драматическим отделом уфимского «Общества любителей пения, музыки и драматического искусства», все авторы подчёркивают роль Уфы в творческом становлении великого русского певца. Этот красноречивый

факт действительно обладает некоей исключительностью, создавая Уфе репутацию оперного города.

Постоянная концертно-театральная жизнь стала возможной благодаря сложившемуся во второй половине XIX века собственному корпусу профессиональных музыкантов-инструменталистов академического плана, не только из тех, кто волею судьбы оказался в Башкирии, но и из местных. Список первых начинается с имени Дм. Севастьянова (1827–1899) — первого скрипача Большого театра в Москве, занимавшегося после известного пожара 1853 года активной концертной деятельностью и поселившегося в 1870 году в Уфе. Его дом стал центром музыкальной жизни всего города. Неоднократные концерты Севастьянова в Уфе и Оренбурге нашли отражение в местной печати, обильно цитируемой многими современными исследователями.

Примером местных исполнительских традиций служит творческая биография русской пианистки европейского масштаба Веры Тимановой (1855–1942), учившейся у уфимских педагогов М. Игнатович и Л.К. Новицкого (поляков), далее — у А. Рубинштейна в Петербурге, К. Таузига и Ф. Листа в Веймаре. Гастролируя по Европе, Турции и Америке, время от времени наезжала с концертами в родную Уфу, о чём сохранились рецензии в «Уфимских губернских ведомостях», часть которых опубликована. Отзыв П.И. Чайковского на одно из её московских выступлений приводит З. Имамудинова: «...она поразила меня, так же как и всю публику, ловким, пылким, блестящим исполнением превосходного мендельсоновского произведения...» (цит. по: [5, с. 44]). Своими выступлениями Тиманова утверждала в родном городе традиции европейского академического исполнительства.

Композиторское творчество в Башкирии развивается со времён ссылки в Оренбург русского композитора А.А. Алябьева (1833–1837), изучение которого

вносит яркий штрих в общую биографию композитора. Если в историю русской музыки А. Алябьев вошёл как автор, написавший в Оренбургской ссылке 30 сочинений в различных жанрах (особенно камерно-инструментальном и вокальном) и заложивший тем самым в крае основы музыкального академического профессионализма, то в историю башкирской — как автор первых нотаций башкирской народной музыки и автор первых музыкальных сочинений на башкирскую тематику. Это «Башкирская увертюра» и вокальный цикл «Азиатские песни», посвящённый В.А. Перовскому и написанный на основе подлинных народных мелодий, две из которых — башкирские. Эти сочинения ныне расцениваются как ранние образцы русского музыкального ориентализма, заложившие в отечественной культуре широко развитую традицию обращения русских композиторов к образам Востока. Если ещё принять во внимание его исполнительскую деятельность (организацию духового оркестра, руководство струнным квартетом, дирижирование хором и др.), благодаря чему домашнее музицирование в крае заметно профессионализировалось, то уподобление этой работы композитора в провинциальных городах России «просветительской деятельности ссыльных декабристов» [6, с. 32], кажется очень справедливой. Своей попыткой освоить монодийную культуру, Алябьев предвосхитил деятельность русских композиторов в Башкирии.

Кульминацией формирования академических традиций в Уфе стали два крупнейших события: строительство Аксаковского народного дома (нынешнего Башкирского государственного театра оперы и балета), заложенного в 1909 году в связи с 50-летием со дня смерти С.Т. Аксакова (достроен в 1930-е годы) и открытие в 1914 г. Уфимского отделения Императорского Русского музыкального общества (ИРМО). Можно предположить, что не будь в истории революции 1917 года,

театр в Уфе всё же был бы создан и существовал бы он в лоне русской культуры, как и многие другие музыкальные театры в России. Однако затянувшееся строительство здания Аксаковского дома словно перекинуло мостик от дореволюционной эпохи к периоду советского культурного созидания и здание достроили в 1935 году, сделав возможным обсуждения темы башкирской национальной оперы.

Открытие в Башкирии отделения Императорского русского музыкального общества (ИРМО) в Уфе и Оренбурге в 1914 году подняло музыкальное образование края на новый уровень, завершив тем самым период частной музыкально-педагогической практики. Многие из педагогов Общества приняли активное участие в культурных преобразованиях послереволюционной эпохи, создавая, прежде всего, социокультурные условия для развития национального искусства, а именно готовя национальные кадры — краеугольный камень в проводимой советскими властями политике культурного строительства.

Таким образом, русско-европейская академическая традиция, прочно закрепившаяся в Башкирии за полтора века своего развития, явилась перенесением традиции, сформировавшейся в иной социально-исторической среде. Она стала образцом, с которого срисовывался будущий образ национальной академической музыки. Этот процесс начался на заре XX века под непосредственным влиянием идей джадидизма («обновления») и естественным путём охватил многие сферы национальной литературы и искусства. В вечерах, особенно активно устраиваемых татарской и башкирской интеллигенцией после революции 1905 года, часто звучала и башкирская музыка. Но не на курае, а на рояле. Переориентации на европейские стандарты жизни и необходимости национального культурного развития способствовала реформация ислама в области

просвещения — так называемый джадидизм Исмаил-бея Гаспринского, идеи которого в Башкортостане развивали крупнейшие религиозные деятели своего времени З. Расулев, Р. Фахретдинов, З. Камалетдинов, Х. Габяши, будущий татарский писатель и общественный деятель, уроженец Башкирии Г. Ибрагимов и др. Несмотря на различные подходы в рассмотрении этого явления, все авторы, в том числе и музыковеды, отмечают его положительное влияние на развитие национальной литературы и искусства, всей общественной жизни, благодаря чему вхождение в художественную практику европейского типа началось задолго до советского периода.

Культурными очагами в начале XX века и в Уфе, и в Оренбурге становятся медресе и другие учебные заведения с их музыкальными дисциплинами, а также драматические театры и музыкальные школы. Музыкальные уроки, введённые во всех гимназиях, училищах, медресе, ознаменовали решительный поворот к академизации музыкального образования. Так, в Уфимском реальном училище ученическим оркестром руководил дирижёр С.П. Копылов, откуда вышел Мансур Султанов (1875–1919) — первый и единственный до революции башкир-музыкант академического плана (окончил в 1903 г. Московскую консерваторию по классу флейты у В.В. Кречмана). Далее он работал в оркестре Большого театра в Москве и в Крыму, пока в 1912 г. не обосновался в Саратовской консерватории, где до конца жизни преподавал флейту и теорию музыки. Деятельность Султанова на благо башкирской культуры ограничивается его собирательской работой в области башкирского фольклора — составлением сборника «Башкирские и татарские мотивы» (Саратов, 1916), о чём подробно написано в книге Л.П. Атановой «Собиратели и исследователи башкирского музыкального фольклора» [2, с. 138–144]. Однако главное значение его для национальной культуры определяется тем, что

именно он заинтересовал башкирской народной музыкой А.А. Эйхенвальда, активная работа которого привела к созданию первых башкирских опер.

В профессионализации городской культуры как на основе национальных музыкальных, так и европейских академических традиций особенно значительную роль сыграло уфимское медресе «Галия», которое стало не просто ярким образцом «новометодной» школы, но и национальным культурным центром всего Урала и Поволжья. Известно, что это учебное заведение в период с 1906 по 1920 годы окончили 1500 человек, из них только 37 стали служителями культа, остальные — учителями, писателями, учёными, музыкантами и артистами, многие из которых закладывали основы башкирского профессионального искусства [11, с. 238]. Ценные воспоминания, касающиеся общей атмосферы в медресе, музыкальных уроков, занятий в хоре и театральном кружке, поэтических вечеров, оставил выпускник этого медресе, Народный поэт Башкортостана Сайфи Кудаш [11, с. 203]. Понятие «театр шакирдов», благодаря организованному Г. Ибрагимовым кружку «Национальные мелодии, сцена и литература», зародилось именно здесь. Как пишет А.Л. Маклыгин, новометодные медресе на образ деревенской жизни особо не влияли, но включались в систему городской национальной жизни, формируя светские нормы культурной деятельности [12, с. 149].

Из всего многообразия предпосылок для развития профессиональной музыки, зародившихся в медресе, необходимо особо выделить традицию пения шакирдами стихов башкирских и татарских поэтов (Х. Салихова, М. Гафури, Ш. Бабича) на книжные напевы, о чём также пишет С. Кудаш [11, с. 198]. В предреволюционные годы такое пение, несмотря на противодействие мулл, действительно принимало широкий размах и причина этого — в ориентации на европейские формы искусства. Сведения о концер-

тах, данных хорами шакирдов в Казани, Троицке, Чистополе, собрала В. Юнусова, которые она рассматривает в контексте национального музыкального образования [17, с. 40]. Хотя академизация баитов и мунажатов не успела пустить на башкирской почве глубоких корней, так как наступившая советская эпоха полностью переориентировала цели и формы хорового искусства, усмотреть в пении шакирдов предпосылку для ассимиляции академических жанров европейской традиции вполне возможно. Учащиеся из башкир и татар ещё до революции приобщались к европейской музыке, к атрибутам музыкального театра — хору и оркестру через её слушание и исполнение.

Результатом новой культурной ориентации явились и зародившиеся в городах Оренбургского края первые национальные драматические труппы, возникшие на основе богатейшего опыта театральной практики, имевшей место в XIX–XX веках. Возникновение этих коллективов, сыгравших решающую роль в становлении, как татарского, так и башкирского театров, следует считать высшим достижением этих культур в дореволюционный период. Прежде всего, это организованная в 1905 году в Оренбурге, первая в России полупрофессиональная татаро-башкирская театрально-драматическая труппа под руководством И. Кудашева-Ашкадарского, выступавшая под названием «Мусульманская драма и мелодрама». Из этого коллектива в 1906 году в Уральске выделилась коллективная антреприза «Сайяр» во главе с зав. труппой Г.Х. Хайруллин-Кариевым, из которой в свою очередь, отделились сценические коллективы «Нур» во главе с С.Г. Гизатуллиной-Волжской (1912), «Ширкэт» под управлением Муртазина-Иманского (1915), «Театр ПОАРМ-1», «Театр ПОАРМ-5» и др. [15, с. 510]. Все они в будущем путём различных реорганизаций войдут в состав как Башкирского, так и Татарского драматического театров. Можно смело утверждать, что

«окно в Европу» для башкирской, как и для татарской музыкальной культуры открыла не революция, а джадидизм. Но реализовала планы джадидистов, всё же революция, и реализовала по-своему.

В совместных татаро-башкирских постановках Оренбургского восточного театра, где ставились спектакли по первым пьесам будущих основоположников национальной драматургии Мухаметши Бурангулова и Мирхайдара Файзи, зародился жанр этнографической мелодрамы и татарской музыкальной драмы, сыгравших основополагающую роль для национальной оперы. В спектакли этого театра включались многочисленные обработки башкирских и татарских народных песен, сделанные оренбургскими музыкантами. Это хоры, вокальные ансамбли (дуэты, трио), музыка, звучавшая в антрактах между действиями с участием хора и оркестра. Постоянно звучал курай. Руководил музыкальной частью театра скрипач, гармонист С. Мифтахов. Именно в Оренбургских постановках зародились национальные оркестры, куда входили скрипки, мандолины, гармоники, балалайки, гитары, иногда — флейты и фортепиано. Как результат, именно в Оренбурге были заложены традиции национальной театральной музыки, впоследствии продолженные в Башкирском драматическом театре заведующими музыкальной частью театра Х. Ибрагимовым (1919–1932) и М. Валеевым (1932–1956).

В подготовке башкирской оперы исключительную роль сыграла Оренбургская Школа восточной музыки, организованная по инициативе преподавателей медресе «Хусаиния» и действующий при ней драматический кружок, созданный с «целью подготовки работников сцены, дабы расширить сценическую деятельность в большем масштабе среди мусульманского пролетариата и, ожидая в будущем от музыкальной школы создания **мусульманской оперы** (выделено мной — Г.Г.), подготовить оперных артистов» [3, с. 11]. Педагогический

коллектив её составляли музыканты, по большей части приехавшие из Москвы и Петрограда во время послереволюционного хаоса [9, с. 12–13]. Просуществовав всего около трёх лет (1919–1921), школа, тем не менее, выполнила свою задачу по музыкальному воспитанию детей мусульман, ибо из неё вышел Масалим Валеев — автор первой башкирской оперы «Хакмар» и первый председатель Союза композиторов Башкирии.

Как видно из сказанного, башкирская профессиональная музыка часто проникает и начинает развиваться в городской среде автономно от процесса ассимиляции европейских форм музицирования, благодаря её тесной связи с татарской музыкой. К 1917 году, с которого принято вести отсчёт новейшей истории и в области музыкального искусства, в рамках городской культуры края формируются условия для становления музыкального профессионализма европейского типа. Названные представители татарской интеллигенции, выросшие в Башкирии и участвовавшие в различных формах городского национально-бытового музицирования, и стали зачинателями башкирской профессиональной музыки. Первое поколение национальных композиторов составили музыканты, прошедшие практику концертно-инструментального исполнительства, музыкальной педагогики и сочинительства музыки в классических европейских жанрах, как в устной, так и в письменной форме.

В биографии единственного башкирского музыканта того времени, ставшего лидером оперного движения в Татарстане и Башкортостане, Газиза Альмухаметова (1895–1938) удачно сочетаются деревенское детство в родном Кюргазинском районе, когда на слух им был усвоен значительный фольклорный фонд озон-күй, и городское отрочество и молодость в Ташкенте, когда произошло окончательное формирование певца. Первые выступления Альмухаметова в Оренбурге, Стерлитамаке и Уфе, отно-

сящиеся к лету 1916 и 1917 годов, когда на академическую сцену была выведена башкирская народная песня, как и концертные выступления Султана Габяши в Уфе и концертно-драматические представления смешанных татаро-башкирских театральных коллективов в начале века, позволяют говорить о дореволюционном этапе функционирования в Башкирии такой новой формы музыкальной жизни, как *национальный концерт*.

Характерно, что музыкальные традиции так же, как театральные и литературные, в тот период развивались в тесных контактах коллективов Уфы, Оренбурга и Казани. По сути, все первые музыканты, закладывавшие основу башкирской и татарской музыки (В. Виноградов, А. Эйхенвальд, И. Козлов, А. Ключарёв, М. Музафаров, З. Яруллин, Г. Альмухаметов, С. Габяши, К. Рахимов, М. Валеев), работали (или поработали) и в Уфе, и в Казани, многие — и в Оренбурге. Размежевание происходило в послереволюционные годы в связи с территориальной коррекцией функционирования национальных культур, когда таковые стали соответствовать пространству той или иной национально-государственной автономии. На первый план выдвигаются столицы созданных автономных и союзных республик. Оренбург же теряет своё значение как культурный центр народов Востока и далее развивается в лоне российской культуры с широкой сетью различных учреждений культурного профиля. Формы национальной концертно-театральной жизни, начиная с 20-х годов, в связи с переносом столицы Башкирии в Уфу, перемещаются в новую столицу и начинают развиваться в ускоренном темпе.

Таким образом, городская музыкальная культура Башкортостана, прежде всего, находящаяся на верхней ступени музыкальной иерархии русско-европейская академическая традиция, утвердила к 30-м годам XX века все основные формы функционирования профессионального

искусства академического типа и оперы, в частности. В её пространстве, по её образцу и подобию в самом начале XX века начала формироваться татаро-башкирская культурная среда, прошедшая к

периоду советского культурного строительства своеобразный путь развития и подготовившая тем самым основу для дальнейшего становления национального профессионального искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Атанова Л.П. Музыкальная культура Башкирии // Композиторы Башкирии / сост. Л.П. Атанова. Уфа, 1982. 128 с.
2. Атанова Л.П. Собиратели и исследователи башкирского музыкального фольклора. Уфа, 1992. 189 с.
3. Газиз Альмухаметов: Статьи. Воспоминания. Документы / авт.-сост. М.А. Идрисова. Уфа: Китап, 2008. 208 с.
4. Гарипова Н.Ф. Фортепианное исполнительство и образование в Уфе. Страницы истории. Уфа: Гилем, 2010. 248 с.
5. Имамутдинова З.А. Культура башкир. Устная музыкальная традиция (чтение Корана, фольклор). М.: Гос. институт иск., 2000. 211 с.
6. История русской музыки. В 10 т. Т. 5. М.: Музыка, 1988. 519 с.
7. Карпова Е.К. Об изучении музыкального прошлого Башкирии: исторический обзор // Проблемы музыкальной науки. 2017. № 4. С. 151–158. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.4.151-158.
8. Карпова Е.К. Становление традиций городской музыкальной жизни в Башкирии (XVIII — начало XIX века) // Народная традиционная культура: проблемы и перспективы: сб. ст. к 75-летию Ф.Х. Камаева. Уфа: УГИИ им. З. Исмагилова, 2019. С. 96–101.
9. Карпова Е.К., Рахимкулова М.Ф. Восточная музыкальная школа в Оренбурге. Страницы истории // Оренбуржье музыкальное. 2002. № 4 (8). С. 11–15.
10. Коваленко Г.А. История художественной культуры Башкортостана (20–30-е годы XX века). Уфа: ИИЯЛ, 2001. 179 с.
11. Кудаш С. Незабываемые минуты // Избранные сочинения. В 2 т. Т. 2. Уфа, 1989. С. 180–471. На башк. яз.
12. Маклыгин А.Л. Музыкальные культуры Среднего Поволжья: Становление профессионализма. Казань: КГК, 2000. 311 с.
13. Носорева Л.В. Музыка в жизни и творчестве С.Т. Аксакова // Аксаковские чтения (1996–1997). Уфа, 1997. С. 102–114.
14. Синенко С.Г. Уфа старая и новая. Популярная иллюстрированная энциклопедия. Уфа: Башкортостан, 2007. 272 с.
15. Театральная культура // Башкортостан: краткая энциклопедия. Уфа: Башк. энциклопедия, 1996. С. 72–73.
16. Хавторин Б.П. История музыкальной культуры Оренбургского края (XVIII–XX века). Оренбург: Южный Урал, 2004. 632 с.
17. Юнусова В.Н. Ислам Музыкальная культура и современное образование в России. М.: Хронограф, 1997. 152 с.

Об авторе:

Галина Гульназ Салаватовна, кандидат филологических наук, доцент кафедры этномузыкологии, Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова (450008, г. Уфа, Россия),
ORCID: 0000-0003-1297-5641, gulnazgalinas3@yandex.ru

REFERENCES

1. Atanova L.P. Muzykal'naya kul'tura Bashkirii [Musical Culture of Bashkiria]. *Kompozitory Bashkirii*. Ed. by L.P. Atanova. Ufa, 1982. 128 p.
2. Atanova L.P. *Sobirатели и исследователи башкирского музыкального фольклора* [Collectors and Researchers of Bashkir Musical Folklore]. Ufa, 1992. 189 p.
3. *Gaziz Al'mukhametov: Stat'i. Vospominaniya. Dokumenty* [Gaziz Al'mukhametov: Articles. Memories. Documents]. Comp. by M.A. Idrisova. Ufa: Kitap, 2008. 208 p.
4. Garipova N.F. *Fortepiannoe ispolnitel'stvo i obrazovanie v Ufe Stranitsy istorii* [Piano Performance and Education in Ufa. Pages of History]. Ufa: Gilem, 2010. 248 p.
5. Imamutdinova Z.A. *Kul'tura bashkir. Ustnaya muzykal'naya traditsiya (chtenie Korana, fol'klora)* [The Culture of Bashkirs. Oral Musical Traditions (the Reading of the Quran, and Folklore)]. Moscow: State Institute of Art Studies, 2000. 211 p.
6. *Istoriya russkoy muzyki v 10 tomakh*. T. 5 [History of Russian Music. In 10 Vol. Vol. 5]. Moscow: Muzyka, 1988. 519 p.
7. Karpova E.K. Ob izuchenii muzykal'nogo proshlogo Bashkirii: istoricheskiy obzor [About the Study of the Musical Past of Bashkiria: A Historical Review]. *Problemy muzykal'noy nauki / Music Scholarship*. 2017. No. 4, pp. 151–158. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.4.151-158.
8. Karpova E.K. Stanovlenie traditsiy gorodskoy muzykal'noy zhizni v Bashkirii (XVIII — nachalo XIX veka) [Formation of Traditions of Urban Musical Life in Bashkiria (18th — Early 19th Century)]. *Narodnaya traditsionnaya kul'tura: problemy i perspektivy. sb. st. k 75-letiyu F.Kh. Kamaeva* [Folk Traditional Culture: Problems and Prospects: Sat. Art. to the 75th Anniversary of F.Kh. Kamaev]. Ufa: Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov, 2019, pp. 96–101.
9. Karpova E.K., Rakhimkulova M.F. Vostochnaya muzykal'naya shkola v Orenburge. Stranitsy istorii [Eastern Music School in Orenburg. Page of History]. *Orenburzh'e muzykal'noe* [Orenburg Musical]. 2002. No. 4 (8), pp. 11–15.
10. Kovalenko G.A. *Istoriya khudozhestvennoy kul'tury Bashkortostana (20–30-e gody XX veka)* [History of Artistic Culture of Bashkortostan (20–30s of the 20th Century)]. Ufa: Institute of History, Language and Literature, 2001. 179 p.
11. Kudash S. Nezabyvaemye minuty [Unforgettable Moments]. *Izbrannye sochineniya*. V 2 t. T. 2 [Selected Works. In 2 Vol. Vol. 2]. Ufa, 1989, pp. 180–471. (In Bashkir language)
12. Maklygin A.L. *Muzykal'nye kul'tury Srednego Povolzh'ya: Stanovlenie professionalizma* [Musical Cultures of the Middle Volga Region: Becoming a Professional]. Kazan: Kazan State Conservatory, 2000. 311 p.
13. Nosoreva L.V. Muzyka v zhizni i tvorchestve S.T.Aksakova [Music in the Life and Work of S.T. Aksakov]. *Aksakovskie chteniya (1996–1997)* [Readings on Aksakov (1996–1997)]. Ufa, 1997, pp. 102–114.
14. Sinenko S.G. *Ufa staraya i novaya. Populyarnaya illyustrirovannaya entsiklopediya* [Ufa is Old and New. Popular Illustrated Encyclopedia]. Ufa: Bashkortostan, 2007. 272 p.
15. *Teatral'naya kul'tura* [Theatrical Culture]. *Bashkortostan: kratkaya entsiklopediya* [Bashkortostan: A Brief Encyclopedia]. Ufa: Bashk. entsiklopediya, 1996, pp. 72–73.
16. Khavtorin B.P. *Istoriya muzykal'noy kul'tury Orenburgskogo kraia (XVIII–XX veka)* [History of Musical Culture of the Orenburg Region (18th–20th Centuries)]. Orenburg: Yuzhnyy Ural, 2004. 632 p.
17. Yunusova V.N. *Islam Muzykal'naya kul'tura i sovremennoe obrazovanie v Rossii* [Islam Music Culture and Modern Education in Russia]. Moscow: Khronograf. 1997. 152 p.

About the author:

Gulnaz S. Galina, Ph.D. (Philology), Associate Professor at the Ethnomusicology Department, Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov (450008, Ufa, Russia), **ORCID: 0000-0003-1297-5641**, gulnazgalinas3@yandex.ru



Interview with Composer Diego Sánchez Haase

ICONI Magazine is proud to present an interview conducted by **Dr. Edward Green**, professor at the Manhattan School of Music, with **Maestro Diego Sánchez Haase**, the most distinguished musician yet produced by the nation of Paraguay. First and foremost a composer, with works in many different genres, Haase is likewise a major orchestral conductor, and a powerful advocate for the music of Bach. This interview includes discussion of his operas *Pancha y Elisa* (2018) and *Ñomongeta* (2019) — each rooted in the history and culture of Paraguay: the latter opera being the first ever to have its libretto in Guaraní — the language of its indigenous population. (It is one of the two official languages of Paraguay; the other being Spanish.) In this interview is also substantial discussion of Haase’s study of Bach with Helmut Rilling, and of two operas Maestro Haase is currently creating, including one based on the Bible’s “Song of Songs.”

Журнал ИКОНИ представляет интервью доктора Эдварда Грина, профессора Мнхэттэнской школы музыки, с одним из выдающихся музыкантов Парагвая **маэстро Диего Санчесом Хаасе**. В первую очередь, Диего Санчес Хаасе — композитор, работающий в разных жанрах. Хаасе также является главным дирижёром оркестра и влиятельным пропагандистом и исследователем музыки Иоганна Себастьяна Баха. Интервью включает обсуждение опер Хаасе «Панча и Элиза» (2018) и «Номонгета» (2019), уходящих корнями в историю и культуру Парагвая. «Номонгета» — первая в истории опера, либретто которой написано на языке коренного



*Photo 1. Diego Sánchez Haase,
photo by Lourdes Franco Galli*

населения страны — гуарани, одного из двух официальных языков Парагвая (второй — испанский). В интервью речь идёт об исследовании музыки Баха Диего Санчесом Хаасе и Хельмутом Риллингом и о двух операх, которые маэстро Хаасе в настоящее время создаёт. Одна из них основана на библейской «Песне песней».

Edward Green: *I am glad to see that while you are very well-known in your native country, Paraguay, more of your music — including major works, such as operas and concerti — has recently been performed elsewhere: both*



in the Americas and in Europe. Can you tell us about some of these international events?

Diego Sánchez Haase: Yes. For instance, just to speak of 2019, my opera *Ñomongeta* was performed in Rome (where it premiered), as well as in Brussels, Paris, and later, of course, Asunción, the capital of Paraguay. The opera, incidentally, is in Guaraní — the language of the original inhabitants of my country: a language which is still very much alive, especially in the countryside. Many people don't know this, but Paraguay has two official languages: Guaraní and Spanish.

Also in Italy my composition "689" — *Ambigrama for a Musical Lottery* was performed twice. The piece is for an unspecified melodic instrument, and thus it allows for various readings. There was a performance in Mexico of *Omaggio a Puccini*, which is scored for chamber ensemble; in Spain, of *Camino al Akati* for solo piano; and in Chile the premiere of my *Concerto for Clarinet and Orchestra*.

"Camino al Akati" for solo piano.

Chiara D'Odorico, pianist:

<https://www.youtube.com/watch?v=j4v74S60rgs>

For 2020 there are plans for premieres of two new operas, one on May 23 in Italy, another at the end of October in Mexico. I could say more — and there were other performances of other pieces. But you get the idea. I am very grateful.

Edward Green: Yes, of course! So my next question builds on what you said about yourself and opera — a field, clearly, in which you are active and plan to stay active. Your first two operas were *Pancha y Elisa* and *Ñomongeta*. They are both — in terms of their stories — based on Paraguayan themes. Yet they are remarkably different. Did you conceive them as a pair?

Diego Sánchez Haase: No, actually. They were two completely different projects, but they were — interestingly enough — conceived almost at the same time, so I can see why you wondered about them being "fraternal twins." No — separate pregnancies!

Pancha y Elisa was commissioned to honor the centenary of the great Paraguayan writer Augusto Roa Bastos, whose play *Pancha Garmendia and Elisa Lynch* serves as its basis. The play and the opera deal with a very sensitive historical theme for Paraguayans. The principal characters are Marshal Francisco Solano López, who was President of Paraguay during the War of the Triple Alliance — that is, the war against Paraguay by the combined efforts of Brazil, Argentina and Uruguay; his wife, Elisa Lynch — who was Irish; and a love of López's youth, Pancha Garmendia. The war was 1864–1870. It is very important in the history of South America; all schoolchildren know of it. Yet it seems very, very few people outside of my continent ever heard of it.

Edward Green: *I must admit, that was true for me before I visited Paraguay two years ago.*

Diego Sánchez Haase: Well, in the middle of the opera are scenes set during that war: a war which was a holocaust for the Paraguayan people. I don't use the word "holocaust" lightly: 80 % of the male population of Paraguay disappeared. It was the greatest tragedy in our history, and trying to do musical, operatic justice to its meaning was a great challenge. Although the musical language of the opera is modern, the concept is traditional, in terms of its dramatic structure and also the fundamental musical elements I use. There are the three main characters I mentioned, various secondary characters, and also use of choral ensemble. All this is "traditional" in operatic terms. And there is ballet, and — of course — orchestra.

Trailer for the opera "Pancha y Elisa":

https://www.youtube.com/watch?v=x8jtk_fUzZ0

Ñomongeta follows a completely different concept, and is much more contemporary and experimental in its approach. It has only one singer and no orchestra at all. The scenic element is created entirely by means of varying lights and video projections. There is only the most minimal use of costume — which, in fact, the singer himself changes

in the middle of the action. Meanwhile, the greatest innovations, I think, are these: First, the singer accompanies himself — and uses only indigenous instruments. Not violin, French horn, or oboe in sight!

Second, the opera — as I mentioned before — is entirely in Guaraní. In fact, *Ñomongeta* is the first ever Guaraní-language opera. That, to me, is important. It has to do with a crucial ethical matter in the world today: the matter of how, in our highly technical contemporary world, to honor indigenous people: their cultures, languages, ways of life. The opera is all about this, and in the process also touches upon other very current problems: such as the declining state of the environment, pollution of our natural resources, deforestation of forests, depredation of wildlife. This is all given voice in *Ñomongeta*.

Trailer for the opera “Ñomongeta”:

https://www.youtube.com/watch?v=musQvkrm2_I

Edward Green: *Can you tell us more about the two operas planned for 2020?*

Diego Sánchez Haase: Sure. And I suppose at this point I ought to say that unlike *Pancha and Elisa* — which was a full-evening opera, these two will be shorter. The opera, which is set to premiere on May 23, was commissioned by the *Puccini Chamber Opera Festival of Lucca* — which, as you may know, is the birthplace of Puccini. It's a challenge! I was asked to write an opera on an “erotic” theme. Of course, I want to avoid the grotesque. Still, I think what I chose to do will surprise people!

Why? Because the libretto will be based on the great Biblical *Song of Songs* — which, before it got its various theological interpretation, was simply the most popular of all ancient Hebrew love-poems! When most people think of “erotic” literature, I imagine this text is not the first thing that comes to their minds.

Edward Green: *I think you're certainly right about that. Yes, it will surprise people. And — I hope — do them good. It's interesting, isn't it, that that book — and the Book of*

Esther — have no mention of God in them whatsoever, yet both are beloved parts of the Bible.

Diego Sánchez Haase: Yes, very interesting! Well, this commission was (and is) quite a challenge, too — not only because of what we just discussed — the need to find the right text, but also because the commission requires me to score it for only a single singer: in this case a countertenor who will play two characters. The accompanying ensemble is small: eight instrumentalists plus live electronics. I'm eager to plunge into the writing of it.

The second opera will premiere in Mexico at the end of October. I've been asked to score it for tenor and live electronics. I am still looking for the theme that will be the basis of the libretto.

Edward Green: *Do you write your own libretti?*

Diego Sánchez Haase: No. I work with writers who have a lot of professional experience in dramaturgy. Naturally, we have in-depth discussions about the libretti, trying together to achieve good dramatic-musical effects. But I prefer to leave the ultimate writing of the text to more expert hands than my own. The librettists I have worked with are Alcibiades González Delvalle for *Pancha and Elisa*, derived from the play of Augusto Roa Bastos; Modesto Escobar Aquino, one of the most important Guaraní poets of Paraguay, who wrote the *Ñomongeta* libretto in conjunction with Pedro Parédez Argüello, who wrote that opera's epilogue. Mr. Argüello is likewise the librettist who will adapt the *Song of Songs*.

Edward Green: *Switching subjects: it fascinates me that along with your creative work as a composer, you are a passionate advocate of the music of J.S. Bach. In fact, you gave the Paraguayan premieres of several of his greatest masterpieces. Can you tell us what you love most about Bach; also, how your study of his music has influenced your own work as a composer?*

Diego Sánchez Haase: Well, I consider myself an apostle of J.S. Bach! To “spread the



*Photo 2. Conducting the Bach Collegium de Asunción,
photo by Alejandro Held*

word,” so-to-speak, about him. To that end, I founded the *Bach Society of Paraguay*. That was years ago, and it's been arduous work — but we love it: disseminating Bach's music in Paraguay and throughout the region. I'm happy to say, our society was invited to perform in the Bach Fest Leipzig in 2020! What a thrill that will be.

As to what I like in Bach, all I can say is I like it all: all the aspects of Bach's musical work. I like his aesthetic and dramatic concepts; his management of architectonic structure; and, of course, his supreme mastery of counterpoint and harmony. Melody and rhythm, too! And I can't leave out my awe at his ideas about sound color; timbre. They are simply wonderful. Just to give a single example: the way he interweaves the oboe with the violins, nesting it within the string sonority, to produce a unique color. One obvious example to cite would be the chorale “Jesus bleibet meine Freude”, from Cantata BWV 147 — in which the oboes blend with the line of the first violins. To

my ear, Bach is the first great orchestrator in history.

But there is something above all these things I have to point to. And it is something inexplicable, really; something, in all honesty, I hardly find in the work even of other great composers. Namely his ability to maintain high spirituality in all his music, whether the overt “subject” of the music is sacred or profane. His music always transports me to a very high spiritual dimension. I think it does that for anyone who listens with open ears and an open heart. And that is true whatever one's personal faith or particular religious denomination might be.

Edward Green: *I know what you are talking about! And it's moving, isn't it, that the German novelist Johannes Ruber wrote that novel about a Pope declaring Bach — who was a Protestant, after all — a Saint for the Catholic Church.*

Diego Sánchez Haase: I don't know the novel, but it certainly sounds like one I want to read. What's the title?



Photo 3. Conducting the Orquesta Sinfónica del Congreso Nacional del Paraguay, photo by Lourdes Franco Galli

Edward Green: *Bach and the Heavenly Choir.*

Diego Sánchez Haase: Thanks! And while we're discussing Bach's spiritual power, I would think that even atheists, listening to Bach, would find themselves inwardly transported into a dimension of emotion far from the "everyday." A deeper dimension; a higher one; a more permanent one. For lack of a better word: Heaven.

And since you ask me about the impact of Bach on my own music, first and foremost I'll say this: I make much use of counterpoint — in the traditional sense of the word; something which many contemporary composers shy away from. I also try to follow Bach's lead in the territory of musical integrity: that is, I do try to achieve what he *always* achieves — true and organic balance of all the aspects of music. So, honoring Bach, I try not to let harmony, or melody, or counterpoint, or rhythm, or timbre — or whatever — dominate a composition to the detriment of the many other aspects I've just mentioned.

Edward Green: *Speaking of diversity, and the need for integrity and balance, it's fair, I think, to say that you are the most diverse, and most deeply accomplished musician in Paraguay: what with your many achievements as conductor, composer, harpsichordist, pianist, and scholar. Can you tell the readers of Iconi what musical positions you currently hold in your native country?*

Diego Sánchez Haase: Thank you very much for saying that about me. Yes, I've been immensely fortunate. I was trained rigorously in several fields of musical activity, and 2020 in fact marks the 30th year of my professional career. As for my current positions, they are these: I am Music Director of the *Symphony Orchestra of the National Parliament of Paraguay* (since 2012); also director of the *Bicentennial House of Music of Paraguay*; director of the *Paraguayan Institute of Musicology*; president and artistic director of the *Bach Society of Paraguay* — and a member of the *Advisory Council of the Cultural Center of the Republic "El Cabildo."*



Playing the harpsichord:
Agustín Barrios Mangoré:
“La catedral”, transcription for harpsichord
by Diego Sánchez Haase:
<https://www.youtube.com/watch?v=cHKeMTIaY68>

Earlier, I was Music Director of the *Symphony Orchestra of the Universidad del Norte* (2001–2012), and likewise of the *Orquesta Filarmónica Guairéña* (1992–2002). I was a member of the *Advisory Council of the Municipal Theater of Asunción*, and was a teacher in several conservatories in Paraguay. I was also the founder and artistic director of the *Asunción Baroque Music Festival* (2004–2011) and the *Asunción Contemporary Music Festival* (2006–2011).

Edward Green: *So much! I hope, on occasion, you even found time to get a full three hours of sleep a night?*

Diego Sánchez Haase: Yes — sometimes! And, to be honest, not nearly often enough! So, you’re right: sometimes I look back on all this and I do wonder how I ever managed it. Still, I can’t say I regret any of it. I learned so much in each position, and I still do. Actually, while all this work does keep me a bit sleep-deprived, I also think — in a deeper sense — it also keeps me young!

Edward Green: *Good. May you live to be 100! OK — now, going back a bit: I know you studied for several years in Europe, including with the great Bach conductor Helmuth Rilling. Can you tell us something about your experiences there? And also, specifically, studying with him?*

Diego Sánchez Haase: When I finished my basic musical training in Paraguay, I was fortunate to receive scholarships to do further study abroad. It was a time which coincided with the fall of the Paraguayan dictator General Stroessner; as a result there was much international help given then to help Paraguay recover from his quasi-Fascist regime. To recover economically, culturally, politically. One could even say spiritually. I was a beneficiary of that.

Here’s more precisely how it happened. In 1991, in Brazil, I met Maestro Albert Juliá

from Stuttgart, Germany when I took an orchestral conducting course with him while he was here in South America. The maestro then invited me to continue my studies in Germany. So I applied for an UNESCO scholarship. I am so happy it was granted me!

In Stuttgart, with the maestro, I studied many foundational aspects of the technique of orchestral conducting. (He, himself, had trained under Celibidache). I also studied piano with him, since he is not only a wonderful conductor but also an excellent pianist.

Stuttgart also gave me the opportunity to hear many concerts conducted by Helmuth Rilling. I can’t resist the rhyme: these Rilling concerts were thrilling. And at the end of one of them, Maestro Juliá introduced me to him. Maestro Rilling then invited me to apply to the Internationale Bachakademie Stuttgart, to take courses with him there, and naturally I applied. And I’m so grateful I was accepted. I had the privilege of studying with Maestro Rilling at the highpoint of his career. What good luck!

Through Helmuth Rilling I discovered the wonderful world of Bach’s cantatas, which for me had been unknown territory. The slightest handful had been performed in Paraguay over the centuries — and I’m not even sure any of them had ever been performed in its entirety.

With the particular charisma that characterizes him, Maestro Rilling knew how to wake up in me — as well as all the other young people from around the world who were taking his courses alongside me at the “Akademie” — a huge passion for Bach’s music. From that moment on, I promised myself to become a Bach apostle in South America. Upon returning to my country, I founded the Bach Society of Paraguay. And I sought out opportunities to continue to study with Rilling: in later Stuttgart courses, but also when he taught in Santiago de Compostela in Spain.

In 2001, on his recommendation, I received a full scholarship to the Oregon Bach Festival in the United States. That was

the final “official” course I took with him, but we always remained in touch. The last time I met him was in 2011 in Milano; we had lunch together and talked ... about Bach! And I am happy to say that in the recent years several young musicians from the Bach Society of Paraguay were admitted to the Jugend Bach Ensemble in Stuttgart, so his work vis-à-vis Paraguay continued!

I keep the finest and deepest and most grateful memories of the maestro. He set me on the wonderful path of Bach’s music!

Edward Green: *Rilling was a scholar and a true interpretive musical artist. And I know you care very much for scholarship. In particular: am I right in thinking you’ve published three books on music? Or are there more? What were the subjects of these books, and are you planning on writing another?*

Diego Sánchez Haase: Yes, three that I authored myself. Music research is indeed a field I love, although I have never had enough time to work in it as much as I would like. In 2002, *Music in Paraguay: History and Analysis* was published by El Lector, located in Asunción. It is an extended essay on Paraguayan musical history, and is now a text widely used in our schools. I have planned an updated new edition for the year 2022, which will be, of course, the 20th anniversary of the first edition. How time flies!

http://www.portalguarani.com/1107-diego_sanchez_haase/10446_la_musica_en_el_paraguay_breve_compendio_de_su_historia_por_diego_sanchez_haase.html

My second book came out in 2004 — in the context of the first year of the Baroque Music Festival of Asunción. It is entitled *The Music of J.S. Bach in Paraguayan Music Education*, and was published by the Universidad del Norte. The book is meant as support material for students in the field of Music Education. It contains a detailed analysis of Bach’s *Inventions and Sinfonias*, as well as stylistic considerations on such topics as ornamentation, articulation, and Baroque Era improvisational techniques.

My third book is entitled: *Carlos Lara Bareiro: Apostle of Music and Dignity*, and

is a study of the life and work of the great Paraguayan orchestral conductor and composer Carlos Lara Bareiro (1914–1987). It was published in 2014, on the occasion of his centenary, in conjunction with the Cultural Center of the Republic “El Cabildo”.

Also, I collaborated on books with other authors, including — for example — *Tribute to José Asunción Flores and Paraguay: A Vision of Two Centuries*. And naturally there have been many interviews over the years with magazines and newspapers in Paraguay and abroad. For example, in 2018 the newspaper *Última Hora*, of Asunción, published an extensive article of mine on the 60th anniversary of a major event in Paraguayan musical history: the concert in Asunción of Leonard Bernstein and the New York Philharmonic.

Edward Green: *I know that you are very much interested in fostering the work other contemporary composers; being a “champion” for them. Among these is Girolamo Deraco of Italy. You’ve premiered many of his works. Can you tell us about your various collaborations with him, and what you find so particularly engaging about him as a composer?*

Diego Sánchez Haase: Yes, indeed: I am very interested in spreading the music of living composers, and I founded the Asunción Contemporary Music Festival in order to have yet another path to do so. I do my best to introduce at least one piece of music by a living composer into each program of my orchestra — festival or no festival. Thus, we have programmed the music of Paraguayan living composers such as Daniel and Nancy Luzko, José and Héctor Ramírez, Gabriel Graziani (to name just a few), as well as foreign composers such as Dimitri Cervo (Brazil), Eduardo Caballero (Mexico), Francisco Varela (Argentina), Valeria Valle (Chile), and many more. You, too, of course!

Edward Green: *Yes, and thank you for that. Twice now: my Symphony in C and also my orchestral suite Music for Shakespeare.*

Diego Sánchez Haase: And hopefully we can do more! Meanwhile, you are right to draw particular attention to Girolamo



Deraco of Italy. Ever since we met in June, 2017 in Lucca (his hometown), we've maintained a very fruitful collaboration. In this short period of time, I have conducted three world premieres of his operas, one in Italy and two in Paraguay, and he did the stage management of my opera *Ñomongeta*, and has commissioned other works by me.

I really like Deraco's music, which is very versatile stylistically, and has impressive creativity. He is an original mind; an original artist. And he always has "ideas." Engaging new ideas. I believe that our collaboration, to which Eduardo Caballero, from Mexico often joins as a third composer, is a valuable way not only of joining our countries and integrating our cultures, but also — I do hope — of inspiring the younger generation of composers to create music with fresh and deep ideas. In particular, I think, our "Trio" is presenting a new and solid notion of how the future of opera might unfold.

Two of Girolamo's most fascinating recent operas, both of which I had the joy to conduct at their premieres, were *Oceano* and *Universo*, each based on the phenomenon of migration. *Oceano* recounts Italian migration to South America at the end of the 19th century, and *Universo* speaks of a future migration of humanity into space.

"*Oceano*," docu-opera by Girolamo Deraco:

<https://www.youtube.com/watch?v=BRxXdyfzv10>

It was also very interesting to premiere his opera *Dr. Streben*, in which one of the main characters is a robot.

Edward Green: *A robot? It sings?*

Diego Sánchez Haase: Well, no. In the opera, the robot just speaks. But it was a very interesting experience to conduct because all of the robot movements, as well the timing of its "spoken interventions" were depended on my conductor's baton. So I was, as they say, "multi-tasking." Likewise, I have conducted Girolamo's "Taci" last year — another daring work. It has the record of being the shortest opera in history: it lasts only eight seconds!

Edward Green: *When I was in Paraguay in 2018 giving a series of Fulbright-sponsored*

lectures on the Aesthetic Realism approach to music, based on the work of the great poet and philosopher Eli Siegel, you told me you found his philosophic principles deeply inspiring and insightful.

Diego Sánchez Haase: Yes, I certainly did!

Edward Green: *Can you say more?*

Diego Sánchez Haase: Sure. I was very profoundly impressed by how Aesthetic Realism relates Art and Life. Eli Siegel's principle, "All beauty is a making one of opposites, and the making one of opposites is what we are going after in ourselves," made tremendous sense to me. Likewise, his statement: "The world, art, and self explain each other: each is the aesthetic oneness of opposites." That is magnificent. What a concept!

Truly, I am grateful — and I know the hundreds of people who attended your lectures were also grateful — to see in detail, through musical analysis, how these principles of Aesthetic Realism illuminate not only masterpieces by Stravinsky, Ellington, and others, but are so valuable as a means of having our own daily lives be more beautiful. I want to continue to learn more about this profound philosophy, and at some point I hope I'm actually in a position to study it directly in New York City, where I know the Aesthetic Realism Foundation is located.

Edward Green: *I certainly hope you can come to New York! Yes, the education at the Foundation is — to use the word you chose — magnificent.*

Diego Sánchez Haase: And I want to reiterate: your lectures and master classes aroused enormous curiosity and great enthusiasm in Paraguay — especially among the younger music students who witnessed them. Some, as you know, drove hours to attend, when word got out what was happening! I hope that in the future we can get you back to our country to continue this grand education.

Edward Green: *Thank you. I'd love it. And now, to continue, let me ask you more about your work as a composer. Are there new instrumental works — chamber or symphonic — you are in the midst of working on?*

Diego Sánchez Haase: I am finishing up a piano and oboe sonata commissioned by Chilean oboist José Luís Urquieta. I need to finalize the last movement. Also, the excellent Paraguayan clarinetist José Cabrera asked me for a clarinet and piano “reduction” version of my concerto. So I am working on this, too. In addition, since 2020 — as I mentioned — is my 30th year as a professional musician, I would like to celebrate by giving myself a Concerto for Piano and Orchestra. It’s actually a debt I have had for a long time.

If my intense activities as a Music Director of the National Parliament Symphony Orchestra permits me the time to accomplish it — because, after all, I have to plan, rehearse, and conduct more than 60 concerts a year here and abroad — I’ll certainly write that concerto! Write it this “anniversary” year, and premiere it, as well. God willing.

Edward Green: *I’m sure He’s listening. And may He grant your prayer! And since you mentioned conducting abroad, I know you’ve conducted not only in South and Central America, but also in the United States, the Caribbean, and Europe. Are there any interesting observations about these experiences you’d like to share with the readers of Iconi? — especially where you found a different musical approach among the musicians in these different locations.*

Diego Sánchez Haase: Yes: in general, each orchestra does have its own sound identity, and I am sure that national traditions (and sound ideals) have a great deal to do with that. Still, I must say I am very concerned about the lack of stylistic knowledge with which most orchestras — in whatever country — play music prior to the Romantic Era. We still need to convey, in a far more effective way, the need of musicians to stay true to accurate criteria of historical interpretation. I think the Europeans — thank God — have already taken steps in this direction. May other parts of the world follow their lead!

So, a situation I’ve met several times is this: being asked to conduct (as a guest) an orchestra whose tradition is to play Mozart

or Haydn — yet with a romantic sound! It is hard, in a mere two or three rehearsals (all a guest generally gets) to change deeply rooted things, and achieve a stylistically correct interpretation. Therefore, I do not believe that conductors ought to spend their careers primarily as guest conductors. I think that the only way for a conductor to express a true sound ideal — not to mention the flexibility to be true to the various sound ideals of the different epochs of music history — is to work in a sustained way, over many years, with his own orchestra.

This year, for example, in honor of the big Beethoven anniversary (250th of his birth) I will conduct, for the fourth time, the complete cycle of his nine symphonies. It will be the second time I’ll be doing the cycle with my current orchestra, which, I am grateful to say, is made up of musicians who have been working with me for a long time, and know my musical criteria.

But, of course, no matter how often you perform them, the Beethoven symphonies always remain fresh; always remain exciting challenges.

Edward Green: *Since Iconi is a Russian-based journal, would you tell us who your favorite Russian composers are? And, if you like, your favorite works by them — and perhaps why?*

Diego Sánchez Haase: I really like the music of many Russian composers, including (of course) Tchaikovsky! I have conducted his symphonies, ballets and concerti many times. Also I care very much for Rimsky-Korsakov, Rachmaninov, Prokofiev, Shostakovich, and remain fascinated by Stravinsky’s *Rite of Spring*. I do think it’s my favorite work of the Russian repertoire, and one of the greatest musical compositions in all of human history. It broke all the rules — but did so beautifully, and in the process opened up a new path for music. Stravinsky really was a liberator!

Edward Green: *Do you have a particular spiritual or philosophic viewpoint as to music which is a foundation for your work as a composer?*



Diego Sánchez Haase: Not specifically. At least that I am conscious of — that is, that I can find words for. I do try to find in the music that I write the clearest and most direct language to express my ideas, my feelings and my spirit. The language of sound, that is. Not words. I want to communicate through my music, and communication simply works better when a person — whether in words or music — is as clear and direct as he can be. To be honest, I do think I express myself far better with music than with words.

I have to say, I'm grateful to music for giving me a medium through which I can express my spirituality and my faith. Music is my way of offering daily prayer — and I thank God for the privilege of studying it, cultivating it, enjoying it, and being in a position, I do hope, of bringing joy to those who listen to it.

Edward Green: *Speaking of joy, and of privilege, I know you are a proud father! Have you given thought to writing music specifically for children — as Schumann and others did? In fact, have you already done so?*

Diego Sánchez Haase: I haven't yet written music, just so, to be played by children. But my daughter Constanza did inspire in me a piece I titled *Constanza and the Elves*, for Paraguayan harp and ensemble. When it was premiered, I not only conducted, I also played the Paraguayan harp part myself. It was at the World Harp Festival in Asunción. (The ensemble was from my orchestra.)

I also wrote a piece for children's choir and orchestra, entitled *The Train*, which premiered in Newton, Kansas in 2006, on the occasion of the celebration of the 50th anniversary of the Mid-Kansas Symphony, of which I was then Music Director.

Constanza, as I think you know, plays the violin and is also learning the piano, apart from singing — which she does very well. I hope that when her younger sister, Aurora, grows up, they can make music together. Maybe then I will write duets for them. Or a trio with soprano, so that my wife Lourdes, who is an excellent soprano and sings in the

choir of the Bach Society of Paraguay, can also sing with them. Hopefully, yes!

Edward Green: *A technical question: are there any particular aspects of the art of musical composition which, over the years, you've found it most engaging to explore? Rhythmic, harmonic, etc.?*

Diego Sánchez Haase: I really like counterpoint. Some consider it as an element of “ancient” music, already antedated. But I disagree! For me it is fundamental. Also, considering that my artistic roots come from the folk music of Paraguay (my first instrument was the Paraguayan harp), I am very interested in continuing to explore our folk music. I try to be deep about it, and to include some of that music's technical elements in all my concert music. Bartók, as you know, felt something like that in relation to the folk music of his native Hungary. I have enormous respect for that. And I remember when you spoke in your Fulbright lectures about Duke Ellington, you spoke about how proud Ellington was of his African-American heritage — musically and otherwise.

Edward Green: Yes.

Diego Sánchez Haase: Well, I'm proud of my national heritage. The Spanish aspect, and my own family's German aspect. But very much I am also proud of the indigenous aspect of my wonderful country. Therefore, several of my works are inspired by Guaraní mythology; or by the landscape of Paraguay; or even by the cuisine of my country! I think I went deepest in my opera *Ñomongeta*, which has very different rhythmic and tonal patterns than the music of our classical European heritage.

Edward Green: *Along with Bach, what other classical composers have deeply inspired you? And, in particular, what 20th century composers?*

Diego Sánchez Haase: Certainly Beethoven and Brahms. I greatly appreciate Beethoven's boldness; his fearless transgression of “academic” norms in behalf of finding his own sincere musical voice. I also am in awe of Brahmsian intellectuality — which is simultaneously so warm-hearted and melody.

That combination — intellect and warmth — is a beautiful one, don't you think?

Edward Green: *I absolutely do, and I couldn't agree with you more about that — how those opposites are one in Brahms.*

Diego Sánchez Haase: Yes. And I also admire Debussy, Schönberg and Stravinsky — all of whom opened up new roads. In opera, Monteverdi, Puccini and Wagner inspire me the most. In fact, I think *Pancha and Elisa*, in its own way, reflects many Wagnerian concepts. And of later 20th-century masters, I certainly would mention Ligeti, Nono, and Berio among the Europeans, and among Latin-Americans Revueletas, Ginastera and Villa-Lobos.

Edward Green: *Finally: is there any "massive" project — any very large-scale work — you hope, sometime in your career, to compose? In particular, I'm wondering about ballet, since I know you've conducted a good deal of ballet in Paraguay, and perhaps elsewhere. Is there a full-length dance work perhaps coming from you in the future?*

Diego Sánchez Haase: I have indeed conducted much ballet. It's a very important

experience for any orchestral conductor. However, I'm not — at least at this point — inspired to do actual composition for ballet. Independent composition, that is: a "stand-alone" dance piece. But, after all, I do see dance as important. In *Pancha and Elisa* there is a ballet scene that's a full 18 minutes long. I must say, I'm proud of it. It's really two scenes in one, and the music reflects that. Also, it's the part of the opera that has the most "advanced" tonal and rhythmic language of the entire work.

A large-scale project I am considering would be the composition of a big symphonic-choral work: one which would far exceed the dimensions of my *Symphony No. 1*, which premiered in Asunción on the occasion of the bicentennial celebration of Paraguay's Independence. That was 2011. But, of course, before I can write this second symphony, I need to find the right text!

Edward Green: *Godspeed in that! I certainly hope you find that text. And speaking of texts and words, thank you for this lively interview.*

Diego Sánchez Haas: You're very welcome.

About the author:

Edward Green, Ph.D. (New York University), Composer, Professor in the Department of Music History, Manhattan School of Music, **ORCID: 0000-0002-7643-1187**, edgreenmusic@gmail.com





ISSN 2658-4824 (Print)
УДК 372.87
DOI: 10.33779/2658-4824.2020.1.068-075

М.В. Карпова

Русская образовательная
студия Оклахомы «РОСТОК»
г. Оклахома, США
ORCID: 0000-0001-5375-332X
mvkarpova@yandex.com

Maria V. Karpova

Oklahoma Russian Education
Studio "ROSTOK"
Oklahoma City, United States of America
ORCID: 0000-0001-5375-332X
mvkarpova@yandex.com

Жостовский поднос: практикум по художественному и речевому развитию детей

Практикум направлен на художественно-эстетическое и речевое развитие детей. Знакомство с одним из известных видов русской народной росписи — жостовским подносом — происходит через творческие задания, игровые упражнения, чтение рассказа, выполнение поделки. В процессе занятия дети получают не только новые знания, но и первоначальные навыки рассуждения о предмете искусства. Учебные материалы сопровождаются красочными иллюстрациями. Практикум предназначен для совместных занятий с детьми учителей или родителей.

Ключевые слова:

декоративно-прикладное искусство в образовании и воспитании, творческое развитие, русская народная роспись, жостовский поднос.

The Zhostovo Floral Design: Workshops in the Development of Children's Artistry and Conversatio

The workshop is aimed at enhancing children's development of artistic aesthetics and verbal skills. Acquaintance with one of the famous types of Russian folk designs — the Zhostovskiy podnos [Zhostovo floral design on metal lacquer trays] — takes place with the help of creative assignments, playing exercises, readings of stories and engaging in craftwork. During the training sessions the children receive not only new knowledge, but also the elementary skills of discourse about the object of art. The tutorial materials are accompanied by colorful illustrations. The workshop is aimed at cooperative studying workshops of either teachers or parents with children.

Keywords:

decorative and applied arts in education and upbringing, creative development, Russian folk design, Zhostovo floral design.

Для цитирования/For citation:

Карпова М.В. Жостовский поднос: практикум по художественному и речевому развитию детей // ИКОНИ / ICONI. 2020. № 1. С. 68–75. DOI: 10.33779/2658-4824.2020.1.068-075.

Декоративно-прикладное искусство, как и изобразительное в целом, является ведущим стимулятором эстетического и интеллектуального развития детей. Представленный практикум имеет художественно-эстетическую направленность и нацелен на приобщение ребёнка к традициям народных промыслов, ознакомление со знаменитым жостовским стилем русской народной росписи, а также на речевое развитие. Оснащённый игровыми упражнениями, заданиями, урок рассчитан и на приобретение новых знаний, и на овладение детьми связной русской речью.

Усвоение закономерностей правильного построения высказываний на русском языке во многом зависит от стиля подачи учебного материала, эмоциональной стороны текста и, как показывает опыт, легче всего происходит при выразительном чтении стихов и рассказов, объединённых общей темой занятия. Устная форма контроля экспрессивной устной речи ребёнка (навыков говорения) является наиболее точной и позволяет выявить её качество. При устном обсуждении поделки педагог или родители имеют возможность быстро оценить речевую реакцию ребёнка, ситуативность и разнообразие речи, использование речевых автоматизмов, поэтому рекомендуется особое внимание уделять диалогам с учениками, предпочитая описательный тип речи, активизирующий обогащение словаря. Таким образом, постижение техники и стиля народной росписи, её художественных возможностей идёт не только через практическое освоение, но и через вербальное.

Углублённое эстетическое познание жостовской росписи происходит в процессе овладения азами натюрмортной живописи. Тренировка в создании изображения с помощью свободного кистевого мазка и печатей поможет детям изучить различные художественные техники. Цветовая палитра познакомит с делением цветов на яркие (насыщен-

ные) и пастельные (малонасыщенные), а предложенные техники выполнения поделки приведут их к основным приёмам механического и пространственного смешения красок. Дети научатся выделять основной цвет и его оттенки, распознавать стиль жостовской росписи, а также активизируют пополнение словаря.

Включение дидактических игр послужит хорошей базой для развития способностей к анализу, получения первоначальных навыков рассуждения о предмете искусства.

Что такое жостовская роспись

- Жостовская роспись — это русский промысел росписи жестяных подносов.
- Жостовский поднос можно узнать по большим букетам из цветов и ягод на чёрном, или — реже — цветном фоне.
- Подносы бывают разной формы и размера: самые большие делают размером со стол, а маленькие — с чайное блюдце.
- На жостовских подносах обычно рисуют большие розы, садовые цветы, бутоны, ягоды и листья шиповника.
- Края подноса расписывают золотыми узорами, которые называют уборка.
- Жостовские подносы делают в деревне Жостово, недалеко от столицы России — Москвы.
- Жостовские подносы часто помещают на стену вместо картин.

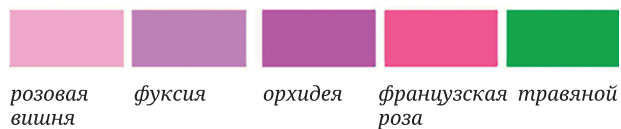
Терминологический словарь к уроку

- Новые слова: жостовский поднос, оттенки, розы, букет, бутон, ягоды, уборка (орнамент на кайме подноса).
- Оттенки цветов: розовая вишня, фуксия, орхидея, французская роза, травяной.

Для занятия понадобятся:

Одноразовая (бумажная или пластиковая) тарелка чёрного цвета, не менее 20 см в диаметре; плотная листовая пена для изготовления печати; ножницы; ватная палочка; кисть № 2–3; краски (гуашь

или акриловые) — белая, чёрная, жёлтая, золотая, а также розовых оттенков (фуксия, нежно-розовая, тёмно-розовая), травяная зелёная в предлагаемом цветовом спектре:



На чёрной лаковой тарелке
Раскинулся цветов букет:
Здесь травы, розы, листья, гроздь,
Из лета шлют нам всем привет.

Какой же яркий, свежий, пышный,
Букет художник преподнёс!
А мы запомним, что вот это —
Нарядный Жостовский поднос.



ЗАКРЕПЛЯЕМ ЗНАНИЯ О ЦВЕТЕ

Игровые творческие упражнения на пополнение словарного запаса и заучивание оттенков

Упражнение 1. Жостовские цвета в природе. Так как каждый жостовский поднос является уникальным и неповторимым произведением народного искусства, за цветовую основу жостовской росписи были взяты наиболее используемые в этом промысле оттенки розового и зелёного цветов. Педагогу предлагается сначала закрыть картинки левого ряда, демонстрируя только фотографии объектов природы (см. ниже). Детям следует задать ряд вопросов о видах цветов, изображённых на фотографиях. К примеру: «Ты когда-нибудь видел такой цветок? Как он называется?», «Какого цвета эта роза?», «Как ты думаешь, может ли оттенок розового цвета называться именем цветка?» и так далее. В процессе беседы о цветовых характеристиках изображений исключительно важно обратить внимание учеников на то, что все выбранные цветовые оттенки соотносятся с видами настоящих живых цветов, потому что на классических жостовских подносах рисуют исключительно букеты из трав и цветов. После этого педагог открывает левый ряд картинок, предлагая детям сравнить оттенки цветовой палитры из левого ряда с фотографиями правого ряда.

Упражнение 2. Цветовая дорожка. Это упражнение направлено на ознакомление детей с понятиями *яркий* (насыщенный) цвет и *пастельный* (малонасыщенный) цвет на практике, а также освоение механической техники смешения красок. Для его выполнения понадобятся краски в указанной выше цветовой гамме (кроме того, чёрная и белая), лист белой бумаги, кисточка. Педагог показывает палитру жостовских оттенков, представленную вначале. Вместе с учениками выбирается один оттенок из

палитры (к примеру, фуксия), который наносится толстыми слоями на бумагу в виде широкой линии. Затем, пока краска ещё не высохла, детям предлагается выстроить цветовой спектр, подмешивая разное количество белого или чёрного цветов в разные участки линии. Белый цвет добавляется в левую половину линии, а чёрный — на край правой стороны. Таким образом, дети воспроизведут на практике спектр одного оттенка, который будет выглядеть примерно так:



При смешивании красок важно объяснить ученикам разницу между пастельными и яркими цветами, обсудить и показать на практике качественные признаки понятий «светлее — темнее», «ярче — бледнее». В процессе обсуждения важно подтолкнуть ребёнка к обсуждению и анализу найденных цветов («Какой оттенок тебе больше всего нравится?», «Покажи, где самый тёмный цвет?» и т. п.).

Упражнение 3. Жостовское колесо. Скатайте небольшой шарик из бумаги. Ребёнку предлагается взять бумажный шарик и кинуть его на круг-спектр (см. ниже). Затем — назвать оттенок цвета, на который попал шарик. После этого обсуждается, с каким явлением или объектом природы ассоциируется этот цвет (таким образом повторяются новые слова из упражнения 1).

Упражнение 4. Найди элемент. Детям предлагается внимательно рассмотреть рисунок на жостовском подносе, а затем найти выделенные элементы росписи (роза, цветы, бутоны, листья и т. д.).

Упражнение 5. Прочитай рассказ по картинкам (см. ниже).

Упражнение 6. Точки-дружочки. Данное упражнение нацелено на общее знакомство детей с пространственным

видом смешения красок. Для его выполнения понадобится лист белой бумаги, 2–3 ватных палочки и краски жёлтого и красного цвета. Детям предлагается нанести красные точки с одной стороны листа и жёлтые — с другой, а в центре нарисовать примерно одинаковое количество жёлтых и красных точек:



В результате оптического смешения близко расположенных друг к другу точек получатся новые оттенки, которые будут видны на отдалении.

Жостовские цвета в природе (к упражнению 1):

РОЗОВАЯ ВИШНЯ



ФУКСИЯ



ОРХИДЕЯ



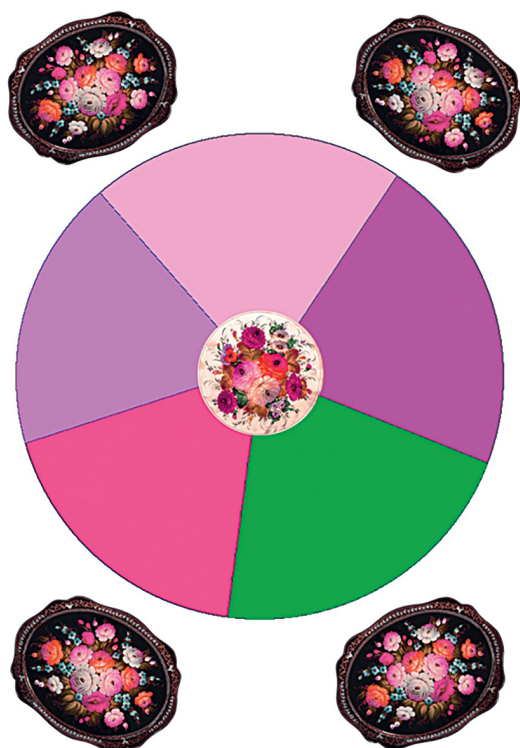
ФРАНЦУЗСКАЯ РОЗА



ТРАВЯНОЙ



Жостовское колесо (к упражнению 3):



Найди элемент (к упражнению 4):



Прочитай рассказ (к упражнению 5):

ПРИГЛАСИЛА ГОСТЕЙ: , , И .
 ДЛЯ ГОСТЕЙ УСТРОИЛА ЧАЕПИТИЕ . НА СТОЛЕ СТОЯЛ ,
 ПЯТЬ , , И ,
 С СУШКАМИ. ДЕВОЧКА СЪЕЛА ОДНУ , И ,
 СЪЕЛИ ПО ДВЕ СУШКИ, СЪЕЛ ПЯТЬ СУШЕК, А СЪЕЛ
 ВСЕ СУШКИ, ЧТО БЫЛИ НА . И ТУТ ГОСТИ УВИДЕЛИ,
 ЧТО НА ПОДНОСЕ-ТО, ОКАЗЫВАЕТСЯ, НАРИСОВАН КРАСИВЫЙ .
 НА ПОДНОСЕ БЫЛИ НАРИСОВАНЫ ТРАВЫ, , , ,
 И КРАСИВЫЕ БУТОНЫ.
 "АХ, КАКОЙ КРАСИВЫЙ !" - СКАЗАЛА .
 "КАКАЯ БОЛЬШАЯ !" - УДИВИЛАСЬ .
 "ЧТО ЗА ЧУДЕСНЫЙ !" - СКАЗАЛ .
 "ДАВАЙТЕ ПОВЕСИМ НА СТЕНУ, ЧТОБЫ ВСЕ ВИДЕЛИ
 КРАСОТУ ЖОСТОВСКОГО ПОДНОСА", - ПРЕДЛОЖИЛ .

ПОДЕЛКА «ЖОСТОВСКИЙ ПОДНОС»

Этот вид поделки может быть выполнен детьми самого разного уровня подготовки: дети младшего дошкольного возраста легко выполнят задание, используя печати и трафареты, тогда как дети постарше смогут совместить при росписи разные виды художественных техник. Предлагается применить два вида смещения красок (пространственное и механическое), закрепляя таким образом знания о работе с краской и усложняя художественный язык поделки.

В процессе разрисовывания подноса стоит придерживаться поэтапной работы в следующем порядке:

- с помощью печатей выполнить 3 крупных розы по центру,
- затем отпечатать более мелкие цветы (розы или садовые),
- нарисовать ягоды и бутоны,
- изобразить листья и несколько завитков травы,
- по желанию дорисовать на розах жёлтые серединки,
- заполнить оставшееся пространство бледными точками зелёного, розоватого и жёлтого цвета,
- разрисовать уборку подноса (край) золотой краской.

В конце занятия рекомендуется провести сравнительный анализ выполненной работы ученика с изделием художественной росписи. Будет уместным выделить положительные качества работы и указать на индивидуальность подхода к созданию поделки. Краткое сопоставление поможет в корректной и доброжелательной форме показать возможные недочёты, допущенные ребёнком.

Инструкция по изготовлению печатей

Перенесите выкройку на плотную листовую пену (от 3 мм толщиной) и вырежьте:



Ручку для печати легче всего будет изготовить из небольшого куса пенопласта, пробки или бумажного мячика. Следует к печати клеем ПВА приклеить ручку. Для выполнения поделки будет достаточно иметь одну печать размером 3–4 см.

Техника работы с печатями

Возьмите лист белой бумаги и любые 2–3 цвета из розовой палитры (к примеру, оттенки — розовая вишня, фуксия и орхидея). Капните каждой краской на лист (в пределах круга 3–4 см диаметром) в любой последовательности, а затем капните немного белой или жёлтой краски в центр:



Получилась цветовая заготовка для будущей розы. Обмакните печать в это цветовое пятно, а затем отпечатайте розу на подносе. При этом произойдёт частичное смешение красок, что создаст эффект объёма и естественной светотени. Для изображения маленькой розы достаточно отпечатать краску один — два раза. А крупную розу легко создать, помещая 3–4 отпечатка рядом друг с другом.

Что изобразить на поделке

Элементы жостовской росписи включают розы, цветы, бутоны, листья, завитки, уборку:

золотая уборка



цветы



розы



листья



Конечный результат (фото)



ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеева М.М., Яшина В.И. Методика развития речи и обучения родному языку дошкольников: уч. пособие. 3-е изд. М.: Академия, 2000. 400 с.
2. Бадаев В.С. Русская кистевая роспись: уч. пособие. М.: Владос, 2004. 32 с.
3. Величко Н.К. Русская роспись: энциклопедия. М.: Хоббитека, 2016. 224 с. (Золотая библиотека увлечений).
4. Карпова М.В. Русская народная роспись как комплементарный инструмент в развитии речи детей дошкольного возраста // Педагогическое мастерство: сборник статей II Международного научно-практического конкурса. Пенза, 2018. С. 72–75.
5. Максимов Ю.В. У истоков мастерства. М.: Росмэн, 2010. 356 с.
6. Муромцева О.В. Реализация межпредметных связей в эстетическом воспитании младших школьников. Белгород: Политек, 2007. 168 с.

Об авторе:

Карпова Мария Васильевна, магистр музыкального искусства
(Университет Оклахомы Сити), руководитель Русской образовательной студии
Оклахомы «РОСТОК» (73003, г. Оклахома, США),
ORCID: 0000-0001-5375-332X, mvkarpova@yandex.com



REFERENCES



1. Alekseeva M.M., Yashina V.I. *Metodika razvitiya rechi i obucheniya rodnomu yazyku doshkol'nikov: uch. posobie* [Methods of Development of Speech and Teaching the Mother Tongue of Preschoolers: A Textbook]. 3rd edition. Moscow: Akademiya, 2000. 400 p.
2. Badaev V.S. *Russkaya kistevaya rospis': uch. posobie* [Russian Brush Painting: A Training Manual]. Moscow: Vlados, 2004. 32 p.
3. Velichko N.K. *Russkaya rospis': entsiklopediya* [Russian Painting: Encyclopedia]. Moscow: Khobbitoka, 2016. 224 p. (Zolotaya biblioteka uvlecheniy [Golden Hobby Library]).
4. Karpova M.V. Russkaya narodnaya rospis' kak komplementarnyy instrument v razvitii rechi detey doshkol'nogo vozrasta [Russian Folk Painting as a Complementary Tool in the Development of Speech of Preschool Children]. *Pedagogicheskoe masterstvo: sbornik statey II Mezhdunarodnogo nauchno-prakticheskogo konkursa* [Pedagogical Excellence: Collection of Articles of the 2nd International Scientific and Practical Competition]. Penza, 2018, pp. 72–75.
5. Maksimov Yu.V. *U istokov masterstva* [At the Origins of Excellence]. Moscow: Rosmen, 2010. 356 p.
6. Muromtseva O.V. *Realizatsiya mezhpredmetnykh svyazey v esteticheskom vospitanii mladshikh shkol'nikov* [The Implementation of Intersubject Communications in the Aesthetic Education of Elementary School Students]. Belgorod: Politerra, 2007. 168 p.

About the author:

Maria V. Karpova, M.M.A. (The University of Oklahoma), Oklahoma Russian Education Studio “ROSTOK” (73003, Oklahoma City, United States of America),
ORCID: 0000-0001-5375-332X, mvkarpova@yandex.com





ISSN 2658-4824 (Print)

УДК 788.5

DOI: 10.33779/2658-4824.2020.1.076-087

Ю.В. БОЛДУРЕСКУ

Детская школа искусств

г. Нягань, Россия

ORCID 0000-0002-5167-2988

blokfluto@yandex.ru

YULIYA V. BOLDURESKU

Children's Art School

Nyagan, Russia

ORCHID 0000-0002-5167-2988

blokfluto@yandex.ru

Креативная игра на флейте в работе с начинающими

Статья предназначена для преподавателей отдела духовых и ударных инструментов детских музыкальных школ и детских школ искусств для совместной работы с начинающими в младших классах флейты. В статье сформулированы и описаны вопросы и игровые задания с привлечением репертуара народных мелодий для проявления творческого подхода ученика и учителя в работе с авторским текстом, осмысления его содержательной стороны на раннем этапе обучения в ДШИ и ДМШ. Под «игровыми заданиями» подразумеваются ролевые игры в диалоге двух флейт или флейты и фортепиано с преобразованием и трансформацией первичного текста (аранжировкой).

Благодаря технике семантического анализа, учитель сможет передать детям секреты аранжировки; они поймут, как пользоваться различными приёмами преобразования текста, семантическими фигурами, познакомятся с особенностями строения мелодии народных песен и научатся выявлять границы реплик в музыкальном диалоге.

Ключевые слова:

креативное обучение в ДМШ, обучение аранжировке, семантические фигуры, флейта в ДМШ.

Creative Flute Playing in Work with Beginners

The article is addressed to faculty members of departments of wind and percussion instruments in children's music schools and children's schools for the arts for collaborative work with beginners in elementary flute classes. The article proceeds to describe and formulate questions and playing assignments with utilization of the repertoire of folk melodies for bringing out the instructor's and pupil's artistic approaches in working with original musical texts and cognizing its content-related side on the early stages of studies in children's music schools and children's schools for the arts. The term "playing assignments" presume role playing in the dialogues of two flutes or flute and piano with a revision and transformation of the primary musical text (the arrangement).

Due to the technique of semantic analysis, the instructor may demonstrate to children the secrets of arrangements; they will understand how to make use of various means of transformation of the musical texts, as well as the semantic figures involved, acquaint themselves with the peculiarities of construction of folk song melodies and learn to disclose the boundaries of musical retorts in musical dialogues.

Keywords:

creative instruction in children's music schools, instruction of musical arrangements, semantic figures, the flute in the children's music school.

Для цитирования/For citation:

Болдуреску Ю.В. Креативная игра на флейте в работе с начинающими // ИКОНИ / ICONI. 2020. № 1. С. 76–87. DOI: 10.33779/2658-4824.2020.1.076-087.

Диалог — основа человеческой коммуникации. Семантические модели диалога — обязательная часть смысловых структур художественного текста. Их синтаксическое обозначение в нотах настолько очевидно, что по этой причине не замечается и часто игнорируется читающими этот текст детьми и взрослыми. Кому принадлежат реплики в диалоге, кто его участники и герои (персонажи) поможет определить метод семантической детализации текста, основанный на определении его ключевых интонаций.

Народные мелодии часто строятся на повторе ритмической фигуры или двухтрёх чередующихся звуков. В приведённых ниже **двух русских народных песнях** таких звуков три: ля, си, до (пример № 1) и соль, ля, си (пример № 2). В них повторяются в разном наборе и звуки, и ритмические рисунки.

Задание 1

1. Перепишите в тетрадь Мелодию № 1 или воспользуйтесь карточкой в приложении (карточка № 1).

2. Найдите повторяющиеся мотивы (по 2 такта) и обозначьте в карточке с записью мелодии их границы.

Пример № 1
Русская



Пример № 2
Русская



3. Исполните мелодию в диалоге с партнёром, чередуясь репликами, равными мотиву.

4. Исполните мотив (такты 3–4 и такты 7–8) во второй октаве, чередуясь репликами в диалоге с партнёром.

Задание 2

1. Перепишите в тетрадь Мелодию № 2 или воспользуйтесь карточкой в приложении (карточка № 2).

2. Проставьте в карточке порядковые номера перед каждым тактом мелодии.

3. Подготовьте для записи 2 незаполненные нотные строчки. Разделите их на 4 такта.

4. На первую строку выпишите все нечётные такты (реплики 1-го флейтиста). Заполните чётные такты паузами.

5. На вторую строку выпишите все чётные такты (реплики 2-го флейтиста). Заполните нечётные такты паузами.

6. Исполните мелодию в диалоге с партнёром, чередуясь репликами (1-й флейтист — 2-й флейтист).

Мотивы этих двух песен могут быть перестроены в любом порядке, потому что их можно переставлять местами. В результате перестановок получаются новые мелодии.



Пример № 3

Немецкая



Сыграйте мелодию № 2 в форме интонационного этюда с использованием различных приёмов преобразования: *инверсии, дублировки и регистровки*.

Интонационный этюд «Весёлая пляска»

Порядок игровых действий

1. Исполните мелодию (пример № 2) на флейте в диалоге с фортепиано с равномерным чередованием тактов (реплик диалога) между флейтой и фортепиано: 2 + 2; затем 1 + 1.

2. Исполните мелодию на флейте и фортепиано с перестановкой реплик в разные регистры (*приём регистровки*).

3. Исполните мелодию на флейте и фортепиано. Используйте *приём октавной дублировки*.

4. Исполните мелодию на флейте, чередуя такты в разной последовательности: 4321, 3124 и др. (*приём инверсии*).

5. Сыграйте мелодию на флейте несколько раз в разных вариантах *инверсии* с аккомпанементом фортепиано на чистой квинте («фа — до»).

Немецкая народная песня (пример № 3) так же построена на танцевальных мотивах. Она звучит в ритме вальса. Как и в предыдущих мелодиях, в ней есть повторы мотивов.

Задание 3

1. В карточке с записанной мелодией (см. в приложении пример № 3), раздели-

те мелодию на мотивы по 2 такта. Пронумеруйте такты.

2. Найдите в мелодии повторяющиеся мотивы. Отметьте их в карточке.

3. Подумайте, где и какие знаки динамики можно расставить, чтобы услышать лесное эхо. Обозначьте его в записанной мелодии.

4. Сыграйте интонационный этюд «На лесной поляне» по предложенному ниже сценарию.

Интонационный этюд «На лесной поляне»

Порядок игровых действий

1. Исполните мелодию на флейте. Повторяющиеся реплики Эхо (такты 3–4; 7–8; 11–12) сыграйте на октаву выше.

2. Исполните мелодию на флейте в диалоге с фортепиано с равномерным чередованием тактов (реплик диалога) между флейтой и фортепиано: 2 + 2.

3. Повторно исполните мелодию с применением динамических оттенков.

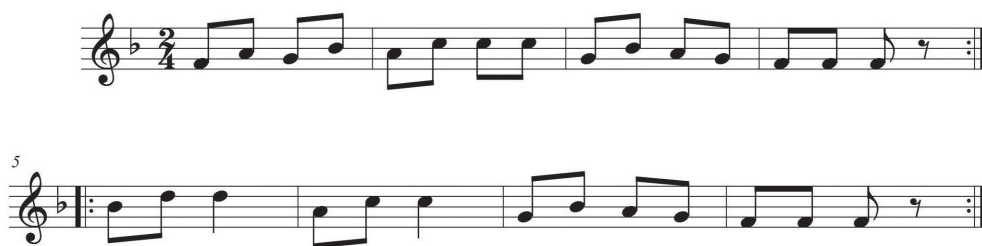
Танцевальная мелодия «**Эстонской песни**» (пример № 4) построена на задорном мотиве — «фигуре притопа». Она чаще других появляется в мелодии и определяет её настроение и содержание.

В предлагаемом ниже исполнительском сценарии танцевальную мелодию на весёлом празднике исполняют 2 музыканта. Они играют на свирелях и повторяют мелодии друг за другом. Обратите внимание на то, что в нотной



Пример № 4

Эстонская



Пример № 5

Русская



записи *повтор* мелодии и её частей обозначен знаком репризы. Это — диалог с участием двух героев. Как распределить роли — вы узнаете, когда приступите к исполнению интонационного этюда «Весёлый праздник».

Задание 4

1. В карточке (см. приложение № 4) выделите в тексте маркером «фигуру притопа».

2. Простучите ритмический рисунок «фигуры притопа».

3. Обозначьте границы реплик 1-го и 2-го музыкантов: 1-я реприза 4 + 4; 2-я реприза 2 + 2.

4. Проставьте знаки динамики в диалоге двух музыкантов.

**Интонационный этюд
«Весёлый праздник»**
Порядок игровых действий

1. Сыграйте мелодию на флейте и фортепиано вдвоём с учителем в диалоге

двух музыкантов, чередуя реплики, обозначенные вами в карточке.

2. Исполните мелодию в диалоге двух флейт, применив обозначения динамических оттенков.

Русская народная песня (пример № 5), имеет 2 раздела, записанных на разных строчках. В первом разделе (такты 1–8) звучит плясовой наигрыш, построенный на энергичных размашистых интервалах мажорного трезвучия. Второй раздел (такты 9–16) содержит мотивы «фигуры притопа».

В интонационном этюде будут участвовать 2 героя: один играет на музыкальном инструменте (такты 1–8), а другой — танцует (такты 9–16).

Задание 5

1. В карточке № 5 (см. приложение) поставьте цифру 1 в той строке, где будет играть флейта.

2. В карточке № 5 поставьте цифру 2 в той строке, где изображена картина танца.



Пример № 6
Английская



Интонационный этюд
«Играем и танцуем»

Порядок игровых действий

1. Исполните ритмическое сопровождение мелодии хлопками равномерными четвертями во время исполнения русской народной мелодии на фортепиано учителем.

2. Исполните мелодию в диалоге флейты и фортепиано с равномерным чередованием реплик 8 + 8; затем 4 + 4.

3. Исполните реплики героев на флейте и фортепиано в разных регистрах с чередованием реплик 4 + 4.

4. Сыграйте мелодию на флейте от начала до конца, с аккомпанементом фортепиано на чистой квинте («фа — до»).

Ключевые интонации могут служить признаком присутствия в тексте одного или нескольких героев (персонажей). **Английская народная мелодия** (пример № 6) строится на диалоге двух героев, пребывающих в разном настроении: один — грустный, другой — весёлый.

Задание 6

1. Прочитайте с листа мелодию № 6, исполнив её на флейте от начала до конца.

2. В карточке № 6 (см. приложение) найдите и обозначьте в мелодии грустные и весёлые реплики, принадлежащие двум разным героям.

3. Найдите и обведите карандашом в мелодии «фигуру притопа».

4. Кому из двух героев она принадлежит: грустному или весёлому?

5. Какой из двух знаков артикуляции — стаккато или легато — нужно выбрать для обозначения в нотном тексте каждого героя?

Интонационный этюд
«Кому-то грустно, а кому-то весело...»

Порядок игровых действий

1. Исполните мелодию в диалоге двух флейт (2 + 2) с обозначенными в карточке знаками артикуляции.

2. Сыграйте интонационный этюд в диалоге фортепиано и флейты (2 + 2). Реплику грустного героя (такты 1–2; 5–6) исполните на фортепиано на октаву ниже (*приём регистровки*).

Диалоги могут начинаться с затактовых мотивов. Они также делятся на реплики с равным количеством тактов: 2 + 2; 4 + 4 или 1 + 1. Деление на реплики (такты) внутри мелодии может меняться. Примером тому является **Французская народная мелодия** (пример № 7). Героями представленной мелодии могут быть три свирели, реплики которых звучат поочерёдно, они переключаются между собой: это такты 2 + 1 + 1. В мелодии есть смысловая структура эхо (или реплика третьей свирели). Она не выделена в тексте, но её можно отметить с помощью динамических обозначений и исполнить при повторе реплики (такты 3–4).

Пример № 7
Французская



Пример № 8
Норвежская



Задание 7

1. В карточке (см. приложение, пример № 7) найдите и отметьте карандашами разных цветов границы реплик по схеме: 2 + 1 + 1.

2. Проставьте динамические оттенки под каждой репликой.

Интонационный этюд «Три свирели»

Порядок игровых действий

1. Сыграйте интонационный этюд на 2-х флейтах и фортепиано (учитель–ученик–учитель) в диалоге-переключке трёх свирелей: 2 + 1 + 1.

При репризном повторе поменяйте структуру диалога: 1 + 1 + 2.

2. Сыграйте мелодию на двух флейтах и фортепиано (учитель–ученик–учитель) в диалоге-переключке трёх свирелей (2 + 1 + 1). Реплику третьей свирели на фортепиано исполнит на октаву выше (эхо) учитель (*приём регистровки*).

3. Сыграйте мелодию на фортепиано (учитель–ученик–учитель) в диалоге-переключке трёх свирелей (1 + 1 + 2), исполнив реплики свирелей в разных регистрах (*приём регистровки*).

4. Сыграйте интонационный этюд на двух флейтах и фортепиано (учитель–ученик–учитель) в диалоге-переключке трёх свирелей, как в задании 1, применив динамические оттенки.

Норвежская народная мелодия (пример № 8) также начинается с затактового мотива. Ключевая интонация в данном нотном примере — это фигура «притопа». Предположим, что высоко в горах живут два музыканта, которые играют на разных инструментах — флейте и скрипке, их диалог можно обозначить по двум разным схемам: 2 + 2 и 1 + 1; в завершении их игра сливается в один голос (затакт 11, 12, 13 т).

Задание 8

1. Найдите и покажите в нотном примере № 6 ключевую «фигуру притопа».

2. В карточке (см. приложение, пример № 8 а, б) отметьте карандашом реплики героев по схеме 2 + 2; 1 + 1.

3. Выделите маркером реплику двух героев, играющих одновременно (затакт 11–12, 13 т).

4. Проставьте динамические оттенки.



Пример № 9
Чешская



Интонационный этюд
«Высоко в горах»

Порядок игровых действий

1. Исполните Мелодию № 8 в диалоге двух флейт, применив схему 2 + 2 и 1 + 1.

2. Сыграйте интонационный этюд в диалоге двух флейт 2 + 2, с переносом реплики второго флейтиста на октаву выше (*приём регистровки*).

3. Сыграйте нотный пример в диалоге фортепиано — флейта, применив *приём октавной дублировки* в реплике первого героя по схеме 1 + 1.

4. Повторите мелодию, как в предыдущем задании № 3, применив динамические оттенки.

В нотном примере «**Чешская народная песня**» (пример № 9) виден диалог героев. Это — Чижик и Кукушка. Признак Кукушки — семантическая фигура «зов кукушки» (такты 5–8). Признак присутствия в тексте Чижика — выполняемое им действие «Чижик прыгает»: мелодические секунды в восходящем и нисходящем движении (такты 1–4). Исходя из вышеописанного семантического анализа, распределяем роли: учитель — Чижик, ученик — Кукушка.

Задание 9

1. В карточке (см. в приложении пример № 9) отметьте реплику Чижика (такты 5–9).

2. Пустой нотный стан разделите на такты (8 тактов). С 1 по 4 такты проставьте паузы, затем выпишите реплику Кукушки (такты 5–8).

Интонационный этюд
«Чижик и Кукушка»

Порядок игровых действий

1. Исполните этюд в ролевой игре «Чижик и Кукушка», распределив роли между исполнителями на фортепиано и флейте (4 + 4).

2. В диалоге двух флейт (4 + 4), применив *приём регистровки* (такты 5 и 7), изобразите перелетающую с ветки на ветку Кукушку.

3. В диалоге фортепиано и флейты (4 + 4) создайте музыкальное пространство «близко — далеко» между действующими героями сцены: реплику Чижика исполните в динамике форте («Чижик находится близко»), а реплику Кукушки в динамике диминуэндо («Кукушка улетает»).





ПРИЛОЖЕНИЕ



Карточка к Заданию № 1

Русская



Карточка к Заданию № 2

Русская



Карточка к Заданию № 3

Немецкая



**Карточка к Заданию № 4****Эстонская****Карточка к Заданию № 5****Русская****Карточка к Заданию № 6****Английская**



Карточка к Заданию № 7

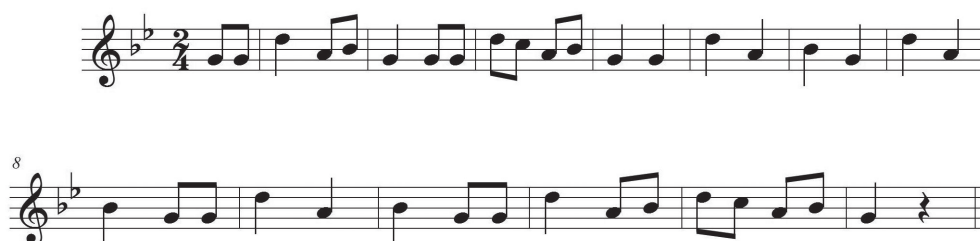
Французская



Карточка к Заданию № 8

Норвежская

а)



б)



Карточка к Заданию № 9

Чешская



 ЛИТЕРАТУРА

1. Баязитова Д.И. Семантические фигуры пластической этимологии в тексте пьес детского фортепианного репертуара: очерк. Уфа: Лаборатория музыкальной семантики, 2007. 44 с.
2. Грошева С.Е. Музыкальные диалоги и ролевые игры на уроках сольфеджио: учебно-методическое пособие для 1-го класса ДМШ. Уфа: Лаборатория музыкальной семантики, 2005. 67 с.
3. Кильдиярова А.Г. Стихи на уроках сольфеджио: учебно-методическое пособие. Уфа: Лаборатория музыкальной семантики, 2003. 75 с.
4. Колокольчики. Семантика на уроках сольфеджио. В 4 вып. Вып. 1. Тухватуллина Н.Л. Интонационные этюды и ролевые игры: методическая разработка / отв. ред.-сост. Л.Н. Шаймухаметова. Уфа: Лаборатория музыкальной семантики, 1998. 16 с.
5. Сулейманова Г.К. Творческое взаимодействие начинающего пианиста с фольклорным текстом // Музыкальное содержание: наука и педагогика: материалы III Российской научно-практической конференции 26–29 апреля 2004 г. / отв. ред.-сост. Л.Н. Шаймухаметова. Уфа, 2005. С. 593–596.
6. Фёдорова Л.И. Весёлое сольфеджио: учебно-методическое пособие для 1-го класса ДМШ. Уфа: Лаборатория музыкальной семантики, 2005. 67 с.
7. Шаймухаметова Л.Н. Учимся по «Букварю»: методические рекомендации к учебному пособию «Музыкальный букварь в играх, картинках, загадках» (с поурочной разработкой) для начальных классов ДМШ. Уфа: Лаборатория музыкальной семантики, 2005. 64 с.
8. Шаймухаметова Л.Н., Исламгулова Р.Х. Весёлые интервалы: учебные тетради для ДМШ. В 6 вып. Вып. 6. Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГАИ, 2003. 24 с.
9. Шаймухаметова Л.Н., Исламгулова Р.Х. Музыкальный букварь в играх, загадках, картинках. Уфа: УГИИ, 2000. 160 с.

Об авторе:

Болдуреску Юлия Викторовна, преподаватель по классу флейты,
Детская школа искусств (628181, г. Нягань, Россия),
ORCID 0000-0002-5167-2988, blokfluto@yandex.ru

 REFERENCES

1. Bayazitova D.I. *Semanticheskie figury plasticheskoy etimologii v tekste p'es detskogo fortepiannogo repertuara: ocherk*. [Semantic Figures of Plastic Etymology in the Text of Children's Piano Repertoire Pieces: Essay]. Ufa: Laboratory of Musical Semantics, 2007. 44 p.
2. Grosheva S.E. *Muzykal'nye dialogi i rolevye igry na urokakh sol'fedzhio: uchebno-metodicheskoe posobie dlya 1-go klassa DMSH* [Musical Dialogues and Role-Playing Games in Solfeggio Lessons: Educational and Methodical Manual for the 1st Class of Children's Music Schools]. Ufa: Laboratory of Musical Semantics, 2005. 67 p.
3. Kil'diyarova A.G. *Stikhi na urokakh sol'fedzhio: uchebno-metodicheskoe posobie* [Poems in Solfeggio Lessons: Educational and Methodological Guide]. Ufa: Laboratory of Musical Semantics, 2003. 75 p.
4. *Kolokol'chiki. Semantika na urokakh sol'fedzhio. V 4 vyp. Vyp. 1.* Tukhvatullina N.L. *Intonatsionnye etyudy i rolevye igry: metodicheskaya razrabotka* [Bells. The Semantics of the Solfeggio. In 4 Issue. Issue 1]. Comp. by L.N. Shaymukhametova. Ufa: Laboratory of Musical Semantics, 1998. 16 p.
5. Suleymanova G.K. *Tvorcheskoe vzaimodeystvie nachinayushchego pianista s fol'klornym tekstom* [Creative Interaction of a Novice Pianist with a Folk Text]. *Muzykal'noe sodержanie: nauka i pedagogika: materialy III Rossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii 26–29 aprelya*



2004 g. [Music Content: Science and Pedagogy: Materials of the 3rd Russian Scientific and Practical Conference April 26–29, 2004]. Comp. by L.N. Shaymukhametova. Ufa, 2005. pp. 593–596.

6. Fedorova L.I. *Veselo sol'fedzhio: uchebno-metodicheskoe posobie dlya 1-go klassa DMSH* [Fun Ear Training: Educational and Methodological Guide for the 1st Class of Children's Music Schools]. Ufa: Laboratory of Musical Semantics, 2005. 67 p.

7. Shaymukhametova L.N. *Uchimsya po «Bukvaryu»: metodicheskie rekomendatsii k uchebnomu posobiyu «Muzykal'nyy bukvar' v igrakh, kartinkakh, zagadkakh» (s pourchnoy razrabotkoy) dlya nachal'nykh klassov DMSH* [Learning from the “Primer”: Guidelines for the Textbook “Musical Primer in Games, Pictures, Riddles” (with Pourchnoy Development) for Primary Children's Music Schools]. Ufa: Laboratory of Musical Semantics, 2005. 64 p.

8. Shaymukhametova L.N., Islamgulova R.Kh. *Veselye intervaly: uchebnye tetradi dlya DMSH. V 6 vyp. Vyp. 6* [Fun Intervals: Exercise Books for Children's Music Schools. In issue 6, Issue 6]. Ufa: Laboratory of Musical Semantics of Ufa State Academy of Arts named after Zagir Ismagilov, 2003. 24 p.

9. Shaymukhametova L.N., Islamgulova R.Kh. *Muzykal'nyy bukvar' v igrakh, zagadkakh, kartinkakh* [A Musical Primer in Games, Riddles, and Pictures]. Ufa: Ufa State Institute of Arts, 2000. 160 p.

About the author:

Yulia V. Boldurescu, Teacher of Flute, Children's Art School
(628181, Nyagan, Russia),
ORCID 0000-0002-5167-2988, blokfluto@yandex.ru





ISSN 2658-4824 (Print)

УДК 781.1

DOI: 10.33779/2658-4824.2020.1.088-094

О.И. КУЛАПИНА

*Саратовская государственная
консерватория имени Л.В. Собинова
г. Саратов, Россия*

ORCID: 0000-0002-4001-1877

kulapin@rambler.ru

OLGA I. KULAPINA

*Saratov state Conservatoire
named after L.V. Sobinov
Saratov, Russia*

ORCID: 0000-0002-4001-1877

kulapin@rambler.ru

Практикумы в вузовском курсе «Методология музыковедческого исследования»

«Методология музыковедческого исследования» относится к недостаточно разработанной вузовской учебной дисциплине, изучаемой студентами-музыковедами старших курсов (специалитет). Цель статьи заключается в рассмотрении актуальных и во многом инновационных форм практического освоения курса, что соответствует содержанию учебной программы, составленной автором. В центре внимания — три вида практикумов, проводимых в рамках семинарских занятий: 1) методологический анализ конкретных музыковедческих теорий, 2) подготовка студентами методологического подраздела выпускного квалификационного реферата, 3) работа по изучению вводных частей монографий и авторефератов кандидатских диссертаций (анализ методологической позиции).

Проведение практикумов позволяет обогатить знания студентов имеющимися и новыми информационными источниками, сформировать у них навыки работы с научными текстами, выявляя их методологическую составляющую, осмысливать значение подходов и методов, используемых при изучении и написании работ разных жанров, адаптировать методологию научных изысканий к профессиональной деятельности в области науки, образования,

Workshops in the Higher Educational Institution Course “Methodology of Musicological Research”

“Methodology of musicology research” refers to an insufficiently developed higher educational institution discipline studied by musicology students from the advanced courses (major field of studies). The purpose of the article is to examine the relevant and largely innovative forms of practical development of the course, which corresponds to the content of the curriculum drawn up by the author. The focus of our attention is on three types of workshops held as part of seminars: 1) methodological analysis of specific musicological theories, 2) preparation by the students of the methodological subsection of the final qualification thesis, 3) the work of studying the introductory sections of monographs and abstracts of dissertations for the degree of Candidate of Arts (analysis of the methodological position).

Organization of these workshops makes it possible for students to enrich their knowledge with existent and new informational sources, to develop their skills in working with scholarly texts, revealing their methodological component, to comprehend the significance of the approaches and methods used in studying and writing academic works of different genres, to adapt the methodology of scholarly research for professional activities in the field of scholarship, education, and enlightenment. Thereby, it becomes possible to increase the competence of future

просветительства. Тем самым можно повысить компетентность будущих специалистов к разным видам деятельности в сфере музыкальной науки, искусства и культуры.

Ключевые слова:

практикумы, студенты-музыковеды, методологический анализ научных текстов, критерий ценности музыковедческого исследования, выпускной реферат, автореферат диссертаций.

specialists in various types of activities in the field of musical scholarship, art and culture.

Keywords:

workshops, student musicologists, methodological analysis of scholarly texts, criteria of value of musicological research, final qualification thesis, abstract of dissertations.

Для цитирования/For citation:

Кулапина О.И. Практикумы в вузовском курсе «Методология музыковедческого исследования» // ИКОНИ / ICONI. 2020. № 1. С. 88–94. DOI: 10.33779/2658-4824.2020.1.088-094.

Вузовский предмет «Методология музыковедческого исследования», адресованный студентам-музыковедам старших курсов специалитета, относится к наименее разработанной учебной дисциплине. Фактически этот предмет имеет результирующий «прицел», основанный на анализе музыковедческих работ и осмыслении полученных знаний по всем специальным дисциплинам, а также практический, ориентированный на умение вести музыковедческое изыскание, создавать теорию различной направленности, отвечающую научному, образовательному, просветительскому профилю.

Многогранностью отличается само содержание этой дисциплины, так как процесс её постижения охватывает все четыре взаимосвязанных между собой познавательных объекта: 1) *музыкознание как наука*, что соответствует метанауке, или музыкальному науковедению (термин В.В. Медушевского [3, с. 23]); 2) *деятельность субъекта* (музыковед-теоретик, историк, критик, методолог, журналист, этномузыколог, социолог, психолог, менеджер); 3) *методологический аппарат науки* (категории, подходы, принципы,

уровни, методы, используемые музыковедом в процессе деятельности) и 4) *музыковедческое исследование* (теория, выступающая как итог научно-практической деятельности субъекта) [2].

Все названные аспекты познания, сосредоточенные на выполнении методологических функций — *аналитической, аксиологической, управленческой, прогностической*, фокусируются в актуальных формах практического освоения предмета, рассмотрение которых составляет *цель* предлагаемой статьи.

Остановимся на трёх инновационных видах практических работ методологического курса, различия которых, как и формы проведения, очевидны. Согласно разработанной учебной программе, они реализуются в групповых (семинарских) и индивидуальных занятиях (в рамках групповых). Во-первых, это анализ методологии конкретной музыковедческой теории (IV курс, 7–8-й семестры). Во-вторых, написание дипломниками методологического подраздела квалификационного реферата (V курс, 10 семестр). В-третьих, анализ вводных частей монографий и авторефератов диссертационных исследований (V курс, 10 семестр).



Практикум по методологической рефлексии музыковедческой теории

На семинаре-практикуме студенты выбирают из предложенного им списка музыковедческих работ несколько текстовых отрывков с разной тематикой (не более двух-трёх — при подготовке в аудиторных занятиях) или две-три разножанровые работы целиком (статья, учебное пособие, монография — при домашней подготовке). Например:

1. Чередниченко Т.В. Терминологическая система Б.В. Асафьева (на примере исследования «Музыкальная форма как процесс») // Музыкальное искусство и наука. Вып. 3. М.: Музыка, 1978. С. 215–229 (статья).

2. Друскин М.С. Зарубежная музыкальная историография. М.: Музыка, 1994. 63 с. (учебное пособие).

3. Ковнацкая Л.Г. Бенджамин Бриттен. М.: Сов. композитор, 1974. 392 с. (монография).

Наряду с этим можно подвергать методологическому анализу материал, отвечающий теме диплома, а также проводить тематические семинары-практикумы по вопросам исторического развития методологического направления в музыковедении, по аналитическому обзору литературы, посвящённой творчеству композиторов и пр. Например, освещать отдельные стороны жизни и творчества Д.Д. Шостаковича в работах разных литературных жанров: статьях, научных трудах, работах по педагогике и просветительству. При этом приоритет остаётся за анализом методологии научно-художественных исследований: посредством каких подходов и методов достигается их результативность.

Согласно установке педагога, сравнивая разные по времени написания, жанрам и авторству труды, студенты придерживаются в своих ответах конкретного плана. Он заключается в выявлении адресата, проблемы, цели, задач, строения работ, их методологии, результативности, фактологического материала, в рас-

смотрении вопросов терминологии, стиля изложения, лексики (языка), техники оформления. Но главное — студенты вникают в самую суть проблемы, прослеживают пути и подходы к её решению, подчёркивают основные мысли автора, сопровождая сказанное цитатами. При этом ориентиром («инструментарием») становятся параметры критерия методологической ценности музыковедческих работ, разработанные автором этих строк [1].

Практикум по методологии дипломной работы

Возможность методологической рефлексии текста квалификационной работы возрастает при высоком уровне её готовности (минимальный срок — за два месяца до защиты). Студенты осмысливают подготовленный вариант работы, составляют примерный текст методологического подраздела своего реферата и представляют его педагогу. При выявлении недочётов и их доработке дипломник вторично обращается к преподавателю для окончательной вычитки и правки текста. Судя по нашему опыту, такой коррекции предельно лаконичный материал подраздела подвергается не более двух-трёх раз. Среди допущенных ошибок чаще встречаются следующие: несоответствие теме, содержанию, материалу работы, отсутствие общенаучных подходов, либо, наоборот, пропуск/неполнота специально-научных методов, нелогичность и нечёткость изложения мысли, пестрота стиля, орфографические и синтаксические ошибки.

В качестве примера приведём три образца выпускных рефератов разных лет написания.

**Методологический подраздел диплома
студентки 5-го курса кафедры истории
музыки СГК Тамары Пенкиной
«Pink Floyd» — А. Паркер «The Wall» (2010)**

«В работе используются следующие методы:

1. Историко-культурный: изучение социокультурного контекста произведения.

2. Психологический: трактовка образа главного героя с позиции учения К. Юнга об архетипах.

3. Семантический: рассмотрение содержания видеоряда с точки зрения символики.

4. Аналитический: анализ музыкального и киноматериалов (*sound*-треков, инструментарий, форма треков и их выразительные языковые элементы; кино-планы, приёмы монтажа).

5. Социальный: ориентация на широкий круг читателей, т. к., в отличие от классической музыки, «*Pink Floyd*» вызывает интерес у простого потребителя культурных продуктов.

В связи с отсутствием нотного текста анализ музыкального материала осуществляется акустически (на слух)».

**Методологический подраздел ВКР
дипломницы кафедры теории музыки
и композиции Алины Кочеровой
на тему «Структурно-семантические
свойства жанра Интермеццо
в творчестве Иоганнеса Брамса» (2016)**

«Методологию дипломной работы определяет *комплексный подход*. Он включает в себя семиотику, этимологию, интертекстуальность, семантику, анализ глубинной структуры музыкального текста и теорию единовременного контраста. Кроме этого, в работе используются герменевтический, системный, аналитический, компаративистский, индуктивный методы, а также исторический, культурологический и информационный подходы».

**Методологический подраздел реферата
по профессиональной
и педагогической подготовке (ППП)
дипломницы кафедры теории музыки
и композиции СГК Виктории Антиповой
«Аспекты музыкального образования
Индонезии: традиции и современность»
(2020)**

«Методология работы основывается на принципах комплексного подхода, включающего в себя исторический, аналитический и компаративистский методы исследования. Вместе с тем, в процессе работы над рефератом был применён экспедиционный метод исследования: ключевую роль сыграл опыт изучения индонезийской культуры, полученный автором во время научной стажировки в Индонезийском институте искусств г. Джокьякарты (Institut Seni Indonesia Yogyakarta) в рамках программы «Darmasiswa Indonesian Scholarship» в 2017/2018 учебном году».

**Практикум
по анализу вводных частей
монографий и авторефератов
диссертационных исследований
(методологический
подраздел/позиция)**

Семинар-практикум возможен при подготовке заданий в домашних условиях (при ознакомлении с масштабными исследованиями) и аудиторных (вычитка авторефератов, при этом текст вводной части самой диссертации не анализируется, поскольку в большинстве случаев он идентичен автореферату). Если тему монографии студент выбирает из библиографии, представленной педагогом, учитывая свою профильную специализацию (теория или история музыки), или из списка литературы по теме дипломной работы, то выбор автореферата, в зависимости от темы, более свободен и широк; он производится на усмотрение студента и согласуется с его интересами. Единственное условие — новизна и современность материала; предпочтение отдаётся XXI веку.

В процессе изучения выбранного текста, наряду с аналитической, может срабатывать и аксиологическая функция методологии музыковедения, допускающая долю критического анализа. Отметим, что к погрешностям авторефератов чаще всего относится сугубо констатирующий фактор: введение некоторыми



диссертантами литературы по исследуемой проблеме в методологическую часть работы больше отвечает позиции «Степень разработанности проблемы/темы» (иногда наблюдается даже дублирование библиографических источников в обеих позициях).

В качестве аналитического материала используем авторефераты кандидатских диссертаций (КД) соискателей и аспирантов, защита которых проходила на заседаниях диссертационного совета Д 210.032.01 в Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова.

Так, в методологии КД *Е.А. Благодарской* «Инструментальный септет: традиции и новые тенденции» (2016) комплексное сочетание находят исторические и теоретические методы анализа. При этом следует важное уточнение: «В связи с изучением малоизвестного музыкального материала (в том числе рукописного) стало необходимым использовать дескриптивный метод и развёрнутый анализ сочинений. Это позволило раскрыть путь развития септетов, акцентировать внимание на их общих принципах и индивидуальных композиторских решениях, особенностях композиционной структуры». Тем самым автор раскрывает потенциал используемых методов.

Коротко остановимся на достаточно чётком раскрытии методологического аппарата в КД *Н.В. Сыпало* «Фортепианная музыка композиторов Дагестана. К проблеме эволюции национальной композиторской школы» (2016). В первую очередь соискатель называет разновидности аналитических принципов, на которые опирается в своём исследовании: структурно-системный, культурологический, интертекстуальный, семиотический, лингвистический. Несмотря на кажущийся повтор, здесь не обнаруживается нежелательного дублирования работ, как и фамилий музыковедов, соискатель выявляет лишь направления и проблематику, которыми они зани-

мались. Среди данных — формирование и функционирование национальных композиторских школ и стилей, теория традиционных культур, проблемы лингвистики и лингвофольклористики, культурологии и антропологии, труды «по методологии системного анализа музыки, адаптировавшей принципы структурного анализа и семиотики <...>, по теории интертекстуальности».

Лаконичный текст методологического подраздела отражён в КД *Е.Е. Голенищевой* «Эволюция исследований русского народно-певческого искусства: теория, история, практика» (2016), который, несмотря на свою краткость, довольно ёмко, глубоко и полно характеризует работу этномузыкологической направленности в целом: «Методологическая основа диссертации базируется на *наукоедческом* и *системном* подходах к исследованию. В работе обобщающего типа представлены исторические, теоретико-аналитические, художественно-эстетические, культурологические, психологические, образовательные, просветительские, социологические, коммуникативно-информационные и другие направления исследований по фольклору. Всем этим определяется *комплексный* характер работы в целом».

В более широком контексте раскрыта теоретико-методологическая база другого этномузыкологического исследования. Тема диссертации *П.В. Ярешко* обозначена как «Воинский фольклор казаков Кубани: история, функциональность, музыкальная стилистика» (2016). Здесь методология междисциплинарного плана при опоре на труды по истории и филологии основывается на характеристике разных методов: историко-этнографическом, когнитивной этномузыкологии и аналитическом, выражающем разные российские школы и направленном на изучение основных выразительных средств народной музыки. В результате образуется комплексное сочетание методов научного познания с названными

выше, а также с методами исторической реконструкции, компаративно-исторической и сравнительно-исторической методологии.

Несколько пространный текст мы находим в КД О.В. Белоцерковского «Роль продюсера в российском музыкальном академическом искусстве рубежа XX–XXI веков» (2010). Однако в данном случае новизна проблемы обуславливает необходимые пояснения путей её решения:

«Главным в изучении деятельности современного музыкального продюсера-академиста является *системный* подход. Он направлен на выявление различных ракурсов этой деятельности в контексте поставленной проблемы, её историческом, теоретическом, экокультурном аспектах. Анализ исследуемого объекта даёт представление об организации, функциях и методах, осуществляемых в музыкальном продюсировании.

Проблемы музыкального менеджмента относятся к прикладным отраслям искусствоведения. Они реально корреспондируются с сугубо специальными знаниями музыкальной науки и включают выходы в социальные сферы: науку, культуру, образование. Методологическими основаниями исследования проблемы являются: фундаментальные положения теории и истории музыкального искусства, теоретического и исторического музыкознания, психологии восприятия, музыкальной коммуникации, социологии, культурологии (в том числе, экологии культуры), теории маркетинга и бизнеса, методологии научного познания, науковедения.

Комплексное решение проблемы музыкального продюсера продекларировано в работе как своеобразный подход к созданию целостной историко-теоретической и практической концепции. Одновременно и сам менеджмент выступает в значении метода, регулирующего процессы общекультурного значения и влияющего на качество, рост, интенсивность развития российского академического искусства рубежа XX–XXI веков».

Итак, в нашей статье были приведены разные виды практикумов, претворяемые в курсе «Методология музыковедческого исследования». Что же даёт реализация такой формы работы при подготовке студентов?

1. Ознакомление со значительным багажом научной, педагогической и просветительской литературы, а также с новыми информационными источниками.

2. Формирование профессиональных навыков работы с научными текстами: прежде всего умение анализировать, при необходимости критиковать и выявлять методологию исследований.

3. Осмысливать роль конкретных подходов и методов, используемых при написании тех или иных трудов.

4. Адаптировать методологический аппарат научных изысканий к собственной научно-педагогической и практической деятельности (ВКР, рефераты по ППП, КД).

Таким путём достигается цель методологического курса, которая заключается в подготовке компетентного музыковеда-специалиста к разным видам деятельности в области музыкальной науки, искусства и культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кулапина О.И. Критерий методологической ценности музыковедческой теории // Философия науки в информационном обществе. Актуальные проблемы: материалы Первой межвузовской научной конференции СГУ им. Н.Г. Чернышевского / ред. С.Ф. Мартынович. Саратов, 2010. С. 63–65.



2. Кулапина О.И. Основные направления методологического учения в музыкознании: к созданию метанаучной концепции // Музыка. Искусство, наука, практика. Казань, 2018. № 2 (22). С. 69–77.

3. Медушевский В.В. Потребности музыкальной культуры и воспитание музыковедов // Советская музыка, 1979. № 5. С. 16–26.

Об авторе:

Кулапина Ольга Ивановна, доктор искусствоведения, кандидат философских наук, профессор кафедры теории музыки и композиции Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова (410012, г. Саратов, Россия),
ORCID: 0000-0002-4001-8777, kulapin@rambler.ru



REFERENCES



1. Kulapina O.I. Kriterii metodologicheskoy tsennosti muzykovedcheskoy teorii [Criterion of the Methodological Value of Musicology Theory]. *Filosofiya nauki v informatsionnom obshchestve. Aktual'nye problemy: materialy Pervoy mezhvuzovskoy nauchnoy konferentsii SGU im. N.G. Chernyshevskogo* [Philosophy of Science in the Information Society. Actual Problems: Materials of the First Interuniversity Scientific Conference of the Saratov State University named after N.G. Chernyshevsky]. Ed. by S.F. Martynovich. Saratov, 2010, pp. 63–65.

2. Kulapina O.I. Osnovnye napravleniya metodologicheskogo ucheniya v muzykoznanii: k sozdaniyu metanauchnoy kontseptsii [The Main Directions of the Methodological Doctrine in Musicology: To the Creation of a Meta-Scientific Concept]. *Muzyka. Iskustvo, nauka, praktika* [Music. Art, Science, Practice]. Kazan, 2018. No. 2 (22), pp. 69–77.

3. Medushevskiy V.V. Potrebnosti muzyikal'noy kul'tury i vospitanie muzykovedov [The Needs of Musical Culture and the Education of Musicologists]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1979. No. 5, pp. 16–26.

About the author:

Olga I. Kulapina, Dr.Sci. (Arts), Ph.D. (Philosophy), Professor at the Department of Music Theory and Composition, Saratov State L.V. Sobinov Conservatory (410012, Saratov, Russia),
ORCID: 0000-0002-4001-1877, kulapin@rambler.ru





ISSN 2658-4824 (Print)
УДК 78.071.1
DOI: 10.33779/2658-4824.2020.1.095-107

Классики отечественной музыки XX века
Авторский цикл лекций

The Classics of 20th Century Russian Music
Authorial Cycle of Lectures

А.И. ДЕМЧЕНКО

*Центр комплексных
художественных исследований
Саратовская государственная
консерватория имени Л.В. Собинова
г. Саратов, Россия
ORCID: 0000-0003-4544-4791
alexdem43@mail.ru*

ALEXANDER I. DEMCHENKO

*Center for Comprehensive
Art Studies
Saratov State
L.V. Sobinov Conservatory
Saratov, Russia
ORCID: 0000-0003-4544-4791
alexdem43@mail.ru*

Творчество Д.Д. Шостаковича

Лекция доктора искусствоведения, профессора А.И. Демченко в максимально компактной форме освещает эволюцию творчества великого композитора, основным этапам которой соответствуют разделы данного текста: «Раннее творчество», «Центральный период», «Позднее творчество», что дополнено обобщениями, содержащимися в разделах «Проблема гуманизма», «Художественные константы».

В ходе изложения предполагается прослушивание ряда музыкальных фрагментов, призванных дать хотя бы самое общее представление о диапазоне художественных исканий композитора.

Ключевые слова:

творчество Дмитрия Шостаковича, этапы эволюции, проблема гуманизма, художественные константы.

The Musical Oeuvres of Dmitri Shostakovich

This lecture of Doctor of Arts, Professor Alexander Demchenko illuminates in a maximally compact form the evolution of the music of the great composer, the main stages of which are corresponded to by the respective sections of the present text: “Early Works,” “Middle Period” and “Late Works,” which is supplemented by generalizations contained in the sections “The Issue of Humanism” and “The Artistic Constants.”

The expounding of the lecture will be accompanied by listening to a number of fragments designed to give an overall impression of the range of the composer’s artistic quests.

Keywords:

Dmitri Shostakovich, evolution in music, humanism in music, artistic constants.

Для цитирования/For citation:

Демченко А.И. Творчество Д.Д. Шостаковича // ИКОНИ / ICONI. 2020. № 1. С. 95–107.
DOI: 10.33779/2658-4824.2020.1.095-107.



Раннее творчество

Начиная рассмотрение художественной эволюции Дмитрия Дмитриевича Шостаковича (1906–1975), необходимо оговорить два момента, связанных с тем, что Россия эпохи его творчества — это Советский Союз, унаследовавший от Российской империи уникальное многонациональное общество всевозможных народов и народностей и огромную территорию (как говорили тогда «шестая часть планеты»).

Первое. Это государство оказалось в XX столетии на самом острие исторического процесса. Здесь осуществлялся грандиозный эксперимент по созданию кардинально нового жизнеустройства — была сделана попытка построить общество социальной справедливости, о котором человечество мечтало чуть ли не с библейских времён, а затем со всё большей определённой в проектах от утопий XVI века до учений марксизма XIX столетия. Именно СССР вынес самый тяжкий груз в битве с гитлеровским нашествием и после Победы возглавил мировую социалистическую систему, став подлинной сверхдержавой. И как в XIX веке наша страна дала миру великого Петра Чайковского, так и в прошлом столетии она выдвинула великого Дмитрия Шостаковича.

И второе. Как одному из главных творцов искусства XX века, Шостаковичу была уготована в определённом смысле счастливая судьба. Ему довелось быть свидетелем, участником и летописцем всех трёх основных периодов, составивших траекторию данного столетия. Он вошёл в большую художественную жизнь в 1920-е годы, то есть на завершающем этапе первого периода (начало XX века), целиком прошёл с эпохой её следующий период (середина века, 1930–1950-е годы) и захватил наиболее интенсивный в творческом отношении этап второй половины столетия (1960-е и первая половина 1970-х).

Что касается исходной фазы, которую будем обозначать как 1920-е годы, это был краткий, но чрезвычайно плодотворный отрезок с 1925-го (создание Первой симфонии) по 1933-й (Первый фортепианный концерт и 24 прелюдии для фортепиано, которые будем отличать от 24 прелюдий и фуг, написанных в начале 1950-х годов).

Ярким свидетельством той поры активного вхождения в жизнь может служить **Первая симфония**, отобразившая юность композитора (ему было тогда восемнадцать) и юность обновлённой страны. Многие здесь пронизаны игровой настроенностью, в которой заметны отзвуки симфонической поэмы Р. Штрауса «Тиль Уленшпигель» и балета И. Стравинского «Петрушка» (оба эти произведения в своё время открывали горизонты искусства XX века). Бодрость, озорство, устремлённость «*вперёд и выше*» — так вы зафиксированные в Первой симфонии приметы 1920-х годов, и знаменательно, что подобное «открытие мира» произошло в жанре, который стал определяющим для творчества Шостаковича.

Симфония № 1

I часть (вступление и главная партия)

Б. Хайтинк (2.10)

Дмитрий Шостакович относится к числу тех композиторов, музыкальная одарённость которых проявилась очень рано. В Петроградскую консерваторию (Петроград — так тогда назывался бывший Петербург и будущий Ленинград) он поступил, когда ему ещё не было тринадцати лет. Но к этому времени он уже являлся автором оперы, балета и множества фортепианных пьес.

В консерватории Шостакович занимался по двум специальностям — фортепиано и композиция. И он долгое время колебался в выборе профессии: быть пианистом или композитором. В те годы молодой музыкант немало концертировал, на Международном конкурсе в Вар-

шаве (1927) был удостоен диплома. Впоследствии он играл только собственные сочинения, но превосходное владение инструментом, конечно же, помогало в композиции, в том числе и в создании произведений с участием фортепиано.

Среди них — **Первый фортепианный концерт**, где через пёструю круговерть образов великолепно передан бурлящий поток жизни, стремительность её пульса и ворох впечатлений от её карнавальной стихии. Юмор, задор, избыток энергии нашли себя в виртуозной бравуре блистательной партитуры, отдающей особой звонкостью тона.

**Концерт для фортепиано
с оркестром № 1
IV часть (финал)
Р. Бротигам (1.52)**

Это в известной мере портрет молодого Шостаковича, который родился в разгар Первой русской революции, и это молодая страна, только что перевернувшая всё вверх дном и пытающаяся построить на развалинах прежнего совершенно новый мир.

Ещё пока что, в 1920-е, в «*стране Советов*» всё, кроме «контрреволюции», было позволено — можно искать, экспериментировать в любом направлении. Этот дух полной раскрепощённости, ничем не стесняемого поиска и выразил Шостакович в своей музыке, в том числе в Первом фортепианном концерте, который стал итогом раннего периода творчества.

«*Всё смешалось в доме Облонских*» — такой фразой начинает Лев Николаевич Толстой свой роман «Анна Каренина», и эту фразу с полным основанием можно адресовать произведениям Шостаковича, подобным Первому фортепианному концерту. Смешение чего угодно, настоящее вавилонское столпотворение: серьёзное соседствует с забавным, а с эпизодами высокой патетики и нежного лиризма в парадоксальном контрасте выступает почти цирковая буффонада.

В калейдоскопе тем мелькают цитаты из произведений Гайдна и Бетховена (в том числе из «Аппассионаты») и опереточные мотивы, включая пресловутый канкан, или жаргонная песенка «Цыплёнок жареный». Наряду с тембром фортепиано многократно звучит солирующая труба, которая выделена уже хотя бы потому, что из партитуры исключены все остальные духовые инструменты, так что слушатель вправе задаться вопросом, что перед ним — концерт для фортепиано с оркестром или скорее композиция для фортепиано с трубой и струнных.

Остроумно, дерзко, ярко, эффектно — таким было весёлое «шумство» 1920-х годов (выражение шумство — это из романа «Пётр I» другого Толстого, Алексея Николаевича, старшего современника Шостаковича). Подобная настроенность активно питалась тем, что шло из музыкального быта, к которому Шостакович испытывал живой интерес и использование которого заведомо выводило за пределы классической традиции, но выводило не путём умозрительного конструирования, а посредством обращения к материалу самой жизни, которая в те годы далеко ушла от прежнего своего состояния.

Опора на бытовой материал породила целый шлейф опусов, аналогичных Первому фортепианному концерту по своей направленности. Таковы балеты «Болт», «Золотой век», музыка к спектаклям «Гамлет» и «Клоп», к фильму «Новый Вавилон» и мультфильму «Сказка о попе и его работнике Балде».

Весёлое «шумство»... Молодой Шостакович сознательно стремился создавать музыку, которая, как он говорил, «*доставила бы удовольствие, рассмешила слушателей*». В этом стремлении могли возникать опыты почти невообразимые. В только что упомянутой музыке к театральному спектаклю «Гамлет» (1932) в согласии с духом времени, столь тяготевшего к раскрепощённости и эксперимен-



ту, всё было перевёрнуто с ног на голову, и драма превращена в комедию.

Сразу же заметим, что три десятилетия спустя композитор вновь обратился к знаменитому сюжету. То была музыка к фильму «Гамлет» (1964), на сей раз выдержанная в полном соответствии с шекспировским подлинником как высокая трагедия.

В озорстве 1920-х годов сквозило и то, что М. Булгаков в те же годы в романе «Белая гвардия» назвал «опереткой» жизни: насмешливый взгляд на забавный карнавал жизни, на её нарядную суету и мишуру (не отсюда ли в музыке Шостаковича расхожие опереточные мотивы?)

Смех раннего Шостаковича мог быть и чрезвычайно ироничным, даже издевательским. И это тоже было в духе времени, которое отвергало многие ценности прошлого, а заодно зло потешалось над слабостями настоящего (главным объектом сатиры оказалось мещанство).

И тогда в свои права вступал гротеск, который мог выводить на грань эстетики абсурда и циничного осмеяния. Такое находим, например, в первой опере Шостаковича «Нос» (1928, по Гоголю), где зачином всему служит Вступление с его нарочито резкими, крикливыми, «развязными» тембрами.

«Нос», Вступление

Г. Рождественский (0.41)

Наряду с весёлой, озорной и дерзко-ироничной настроенностью ранний Шостакович передавал в своей музыке и стремление утвердить позитивные опоры обновляемого жизнеустройства. И здесь нужно сразу же пояснить следующее.

Великому композитору хотели бы порой приписать тотальную оппозиционность к сложившейся в послеоктябрьские годы государственной системе. Эта оппозиционность, разумеется, была и не могла не быть у мыслящего человека, остро ощущавшего все *pro et contra* политического режима в СССР, но он в

полной мере был сыном своей страны, люди которой в меру своего разумения проводили колоссальный исторический эксперимент, пытаясь построить «царство равенства и свободы».

Шостакович на определённых этапах вместе с большинством верил в возможность этого. Судя по его музыке, такое с ним было по крайней мере дважды — в 1920-е и в 1950-е годы. Что касается 1920-х, то написанные в их конце Вторая и Третья симфонии (1927 и 1929) обращены к главным праздникам молодой «страны Советов».

Вторая симфония с заголовком «Октябрь» — симфоническое посвящение. Её смысл: мрак и хаос жизни человечества, в которую цель и осмысленность вносят преобразования 1917 года. **Третья симфония** с заголовком «Первомайская» — своего рода пролетарская Пасха, светлый праздник обновлённой страны.

Обе симфонии написаны очень искренно, претворяя идею социалистического энтузиазма. Для полной ясности в выражении своего замысла композитор вводит в них стихотворный текст молодых поэтов А. Безыменского и С. Кирсанова и соответственно — хоровое звучание. И когда звучит хор, совершенно явственным становится стремление композитора обрисовать горделиво-уверенную поступь пролетарской массы, свойственный ей дух коллективистской спаянности и суровой самоотверженности. Ведь это был звёздный час российского рабочего класса — класса-гегемона, сбросившего «оковы капитализма».

Симфония № 3

Хоровой эпизод

Г. Рождественский (0.54)

Но Шостаковичу была дарована исключительная жизненная интуиция. Нам ещё не раз придётся убедиться в том, что определяющим объектом его творчества стал социум, то есть тот уклад общественного бытия, та сумма политических, экономических и моральных

факторов, которые характеризуют жизнь какой-либо нации или человечества в целом. Эта интуиция уже в 1920-е годы побуждала композитора проставлять в музыке такие акценты, которые снимали однозначность в его видении исторической перспективы. Очень показательна в данном отношении упоминавшаяся уже его **Первая симфония**. Она примечательна и с точки зрения творческой судьбы композитора. Это была его дипломная работа на окончание консерватории, и с ней он раз и навсегда, можно сказать, победоносно вошёл в мир большой музыки. Победоносно — так как после премьеры с огромным успехом в Ленинграде она вскоре обошла многие концертные эстрады мира, в те годы ею дирижировали Артуро Тосканини, Бруно Вальтер, Леопольд Стоковский и другие.

Это произведение 18-летнего юноши отличалось безусловной зрелостью и сразу же определило место симфонии как ведущего жанра его творчества. Созданные им 15 симфоний — самое драгоценное в наследии композитора. И сквозь карнавально-игровое начало, сквозь энтузиазм жизнедеятельности 1920-х здесь высвечивается предвещание будущей проблемности складывавшегося социального строя, ощущается приближение подавляющей внеличной силы.

Вслушаемся в медленную часть Первой симфонии, где происходит развёртывание столь важной для музыки Шостаковича мыслительной материи — пока что в специфическом ракурсе томления юного духа (нежное, хрупкое звучание солирующих гобоя и виолончели). Но вскоре начинают явственно прослушиваться настораживающие, всё более грозные фанфары труб, несущие в себе некий фатальный оттенок, и их нарастающе зловещий тон подчёркивается треском малого барабана.

Симфония № 1

III часть

К. Кондрашин (2.04)

Центральный период

Центральный период — это 1930–1950-е годы, три десятилетия, составляющие то, что для всего искусства и исторического процесса в целом мы именуем серединой XX века. При всём единстве данного периода для творчества Шостаковича и при всей постепенности его композиторской эволюции, здесь отчётливо выделяются три этапа: 1930-е, 1940-е и 1950-е.

Предчувствия и предвещения, о которых речь шла в связи с Первой симфонией, стали сбываться с приходом 1930-х годов. В 1932-м Шостакович создаёт свою вторую оперу — **«Катерина Измайлова»** (первоначальное название — «Леди Макбет Мценского уезда»), в которой были ещё сильны отголоски эстетики предыдущего десятилетия: стилистическая раскованность, видение жизни как «оперетки».

Но сутью данного произведения становится то, что перед человеком встаёт стена подавляющей его жизни, и эта громада стремится подчинить себе индивида либо смести его со своего пути. В последней картине оперы повествование поднимается над личной судьбой к запечатлению общенациональной драмы: шествие каторжан воспринимается как символ всеобщего закрепощения жизни, происходившего в 1930-е годы.

Следующим монументальным полотном этих лет стала **Четвёртая симфония** (1936). После нескольких репетиций композитор снял её исполнение, и впервые она прозвучала почти тридцать лет спустя. Причина состояла в том, что незадолго до того Сталин посетил спектакль «Катерина Измайлова», и вскоре в газете «Правда» появилась разгромная статья «Сумбур вместо музыки», а опера сразу же изъята из репертуара.

Композитор был резонно обеспокоен тем, что в случае Четвёртой симфонии с ним могли обойтись ещё хуже, ведь в конечном счёте она с беспощадной откровенностью раскрывала идею само-



утверждения сталинской диктатуры. Монстр тоталитаризма подаётся в ней в «скифском» обличье, с почти нарочитой угловатостью и резкостью очертаний.

Симфония № 4

I часть

К. Кондрашин (1.26)

От обрисованной здесь воинственной поступи «железного сапога» арка протягивается к коде симфонии, где представал фасад «сталинской эпохи». Представал он как некая закономерность, как императив Истории: грандиозная фатальная сила, новоявленный Молóх, перемалывающий судьбы и требующий для себя новых и новых жертв.

Эти опорные пункты концепции Четвёртой симфонии знаменовали собой то, что теперь курс страны был выработан, она должна была стать монолитной, жёстко организованной колонной, шагающей в едином строю к «*единственно правильной*» цели. Целью объявлялось построение социализма, но то был казарменный социализм, а иными словами и точнее — тоталитаризм с характерным для него подчинением всего и вся единому началу, с беспрекословным искоренением инакомыслия.

После Четвёртой симфонии к Шостаковичу приходит осознание необходимости компромисса с этой неодолимой силой. И уже в следующем, 1937 году появляется **Пятая симфония**, в которой были зафиксированы эталоны жизнеощущения середины XX столетия, в том числе определён приемлемое соотношение суверенного, т.е. оберегаемого от посягательств внешнего мира, и того, в чём человек вынужден подчиняться воле обстоятельств.

В сравнении с прежним стилем («пёстрым», бурлескным, парадоксальным, дерзким, экспериментальным) это был стиль неизмеримо более уравновешенный, выверенный и по своей сути классичный. Классичность подразумевала

не только его кристалличность и сбалансированность, но и прочные связи с классикой предыдущих эпох, классикой XVIII–XIX веков.

В опоре на этот, качественно иной стиль из юноши, «балагура», «пересмешника» вырастает стремительно мужающий художник-мыслитель, способный к воплощению самых серьёзных и важных проблем своего времени. И в этом качестве именно тогда Шостакович становится лидером мирового музыкального процесса, обретая значимость единственного подлинно великого композитора XX столетия.

В условиях компромиссного мировосприятия возникало даже ощущение достигнутого благополучия (как говорил вождь, «*Жить стало лучше, жить стало веселей*»). Для этого были некоторые реальные предпосылки: наконец-то на столе советского человека появился надёжный кусок хлеба, чего многим было достаточно для счастья. Из образцов подобной настроенности очень показателен **Первый квартет** (1938).

Однако гавань затишья оказалась кратковременной, и уже в 1939 году (когда на Западе началась Вторая мировая война) Шостакович создаёт **Шестую симфонию**, первую в тетралогии военных симфоний. Будучи по своей смысловой функции симфонией-предвещанием, она своеобразна по конструкции. Её открывает большая медленная часть: это мысль, наполненная тревогой в преддверии грозных событий. А затем подряд следуют два скерцо, в чём-то напоминающие танец на пороховой бочке, которая вот-вот взорвётся.

Приближение катастрофы и наращивание военного потенциала, зафиксированное в ряде произведений Шостаковича, в первые месяцы Великой Отечественной войны выливается в знаменитую **Седьмую симфонию** (1941). Её ярко патриотическая окрашенность недвусмысленно говорила о том, что все внутренние проблемы и противоречия

должны отступить перед угрозой порабощения внешним врагом — страна превращается в ошестившийся стальной монолит, живущий единственной целью: выстоять в великой битве. При всём драматизме симфония полна оптимизма, но это был оптимизм незнания истинных масштабов войны, её затяжного характера и будущих неисчислимых жертв.

В рамках военной тетралогии и вообще среди всех симфоний Шостаковича то была настоящая эпопея — эпопея грандиозного военного столкновения народов на огромном жизненном пространстве. Чтобы реализовать замысел, композитор мобилизует максимальные ресурсы симфонического оркестра и чётко разводит противостоящие образы: нашествие завоевателей и держава, отстаивающая свою независимость.

Симфония № 7
I часть (кульминация)
К. Кондрашин (3.14)

Данный фрагмент являет собой хрестоматийную музыкальную формулу милитаризованного XX века — века, зачастую жившего под эгидой военного сапога. Но в ходе развёртывания происходит характерное для симфонизма Шостаковича кардинальное преобразование тематизма, «перекраска» его семантики («негатив — позитив»), хотя многое выдержано на едином батальном ритме.

Посредством подобных метаморфоз чудовищной армаде сил агрессии противопоставляется сурово-грозный лик страны, поднимающейся для отпора врагу. В противоборстве отмеченных образов-полюсов складывается величественная историческая драма, исполненная исключительного напряжения и неизбежно несущая на себе горькую печать людских страданий.

Естественно, что в центре творчества Шостаковича этих лет оказался человек войны. Композитор портретировал

его многообразно — как в сложном, интеллектуализированном ракурсе (**Вторая фортепианная соната**), так и в совершенно демократическом ключе, в качестве рядового участника событий. Превосходным примером второго рода являются **«Шесть песен на стихи английских поэтов»**.

Упомянув эту вокальную серию, стоит сказать, что Шостакович всегда охотно отзывался на конкретные события, на реальные запросы времени или на то, что тогда именовалось «соцзаказом» (будь то музыка к фильму или что-либо «по случаю»).

Вот и касательно данного произведения импульсом послужил «случай»: в 1942 году в помощь антигитлеровской борьбе Советского Союза была наконец-то достигнута договорённость об открытии второго фронта в Европе, и Шостакович посчитал своим долгом сделать дружеский жест музыканта одной из стран-союзниц — Великобритании. И, исходя из чисто политического посыла, он создаёт шедевр, одно из лучших своих вокальных произведений.

Опираясь на старинную английскую поэзию, композитор проецирует давние ситуации на середину XX века, в том числе и на облик человека войны тех лет. В одной из песен цикла претворено то, что часто фиксировалось в военных скерцо того времени: бравада, молодечество удалого вояки (в тексте: *«Пусть выйдут десять смельчаков, я одолею всех»*), азартная игра со смертью, когда «всё трын-трава» и «море по колено» (*«Так весело, отчаянно шёл к виселице он. // В последний час в последний пляс пустился Макферсон»*).

«Шесть песен на стихи
английских поэтов»
№ 3 «Макферсон перед казнью»
Е. Нестеренко (1.39)

Центральным произведением Шостаковича военного времени стала **Вось-**



мая симфония, созданная в 1943-м, самом трудном, переломном году, когда со всей отчётливостью предстали страшные разрушения, бессчётные жертвы и бездонная мера людских страданий, принесённых войной. Всё это побудило композитора подняться над локальным и патриотическим к глобальным осмыслениям и в призме событий войны повесть о катаклизмах, сотрясавших мир в XX столетии.

Подобный уровень художественного обобщения сделал Восьмую симфонию центральным произведением творчества Шостаковича вообще: если бы возникла необходимость составить себе представление о Шостаковиче всего по одному его произведению, то следовало бы назвать именно эту симфонию, так как в ней словно как в кристалле отразилось всё самое характерное для его стиля и для проблематики его творчества.

Симфония № 8

III часть (средний эпизод и реприза) и начало IV части

К. Кондрашин (3.16)

Завершила военную тетралогию **Девятая симфония**. От композитора, который дал высший шедевр, адресованный началу войны (Седьмая симфония), ждали в 1945 году соответствующего художественного отклика на её окончание. В чём-то Шостакович ответил на эти ожидания: здесь немало света и радости, но не оказалось громогласного апофеоза Победы и пафоса «*всенародного единения*».

Когда звучит начало Симфонии, легко заметить характерное для неё расщепление образности на два как бы автономных пласта: есть идущее от лица интеллигенции (в духе гайдновского симфонизма, достаточная деликатность звучания с опорой на мягкие струнные) и есть идущее от как бы солдатской массы (в грубовато-жанровом характере — дуэт «зычного» тромбона и весело высвистывающей флейты *piccolo*).

Симфония № 9

I часть

К. Кондрашин (1.12)

В ходе развития «солдатское» в этой «симфонии Победы» трансформируется в образ власти — фанфаронской, самодовольной и самодурствующей. Этот чрезвычайно настораживающий подтекст «военного сапога» в первые послевоенные годы вышел на поверхность и обернулся так называемой «холодной войной», которая во многом оказалась войной против собственного народа — это была последняя волна сталинского террора.

Отзвуки «холодной войны» непосредственно коснулись и Шостаковича: в 1948 году он был объявлен формалистом, космополитом и представителем «*антинародной музыки*». Подобные обвинения можно было расценивать как смехотворную нелепость — ведь всего несколько лет назад композитор создал Седьмую симфонию, которая для всего мира стала знаменем битвы с фашизмом.

Но можно понять и то, какой удар был нанесён всеветно известному музыканту, тем более что по инициативе ретивых коллег он тогда же был изгнан из числа педагогов Московской консерватории. О степени нанесённой обиды можно судить по тому факту, что Шостакович никогда уже не вернулся в консерваторию, как его ни просили.

На гонения композитор вынужден был ответить новыми компромиссами. В этом можно усмотреть его склонность к конформизму, но скорее следует расценивать как человеческую мудрость: как говорится, плетью обуха не перешибёшь и всему своё время. Компромиссность состояла в создании полотен прославляющего характера в духе послевоенного ампира (оратория «*Песнь о лесах*») или в обращении к подчёркнуто традиционной манере с сильным народно-национальным акцентом (24 **прелюдии и фуги для фортепиано**) — это служило как бы ответом на упрек в антинародности.

Только что было сказано: всему своё время. В 1950-е в политическом климате страны происходили большие перемены. И в это десятилетие Шостакович создаёт в своей музыке ещё одну эпопею — эпопею освобождения. Процесс всеобщего раскрепощения он передавал главным образом посредством обращения к революционным событиям начала XX века: от **Десяти хоровых поэм** (на стихи русских революционных поэтов, 1951) к двум программным симфониям — **Одиннадцатой («1905 год»)** и **Двенадцатой («1917 год»)**.

Мощный общенациональный подъём композитор раскрывал именно как революционный, и для этого были определённые основания. Чего стоило, например, то, что вошло в историю как разоблачение культа личности Сталина. А главное — душами людей овладела жажда раскрепощения. Вот почему в произведениях Шостаковича тех лет столько страниц музыки, передающей кипение баррикадных схваток.

Одну из подобных страниц находим в Десятой симфонии, написанной в год смерти Сталина (1953): несравненное воодушевление большой людской массы, яростное полыхание баталлий, нацеленных на позитивное переустройство жизни.

Симфония № 10

II часть

К. Кондрашин (1.12)

В 1950-е годы на волне хрущёвской «оттепели» Шостакович вместе со всей страной пережил этап заново воспринявшей веры в возможность реализации позитивной программы существовавшей тогда общественной системы (попытка построить «**социализм с человеческим лицом**»). Как и большинство других, он испытывает прилив социального оптимизма (кантата «**Над Родиной нашей солнце сияет**», «**Праздничная увертюра**»).

Однако на исходе десятилетия этот энтузиазм быстро угасает, и горькие, неутешительные итоги пережитого компози-

тор подводит в **Восьмом квартете** (1960, как раз на грани 1950-х и 1960-х годов).

Квартету предпослано посвящение: «*Памяти жертв войны и фашизма*». В этом Шостакович оставался «великим конспиратором», поскольку весь строй музыки, насыщенной автоцитатами (композитор как бы припоминает события своей жизни), говорит об ином: война, которую государство вело против собственного народа, и тоталитаризм, который рядился в одежды коммунистических идеалов.

Квартет № 8

I часть

Квартет имени Бетховена (1.57)

Позднее творчество

Как уже говорилось в начале, данный этап для Шостаковича охватывает примерно полтора десятилетия: 1960-е и первая половина 1970-х годов. В это время, когда стремительно выдвигалось новое поколение композиторов и многое в эстетике отечественного искусства менялось коренным образом, Шостакович (человек уже преклонных лет) адекватно ответил на вызов времени.

Одним из знаковых явлений 1960-х стала его музыка к шекспировскому «**Гамлету**» — на этот раз в фильме Григория Козинцева, где в главной роли выступил Иннокентий Смоктуновский. И сам фильм, и музыка к нему знаменовали новый виток драмы личности в её взаимоотношениях с окружающим миром. В сравнении с ранней музыкой к спектаклю, это был абсолютно иной «Гамлет», о чём можно судить уже по характеру тематизма, сопровождающего титры фильма.

Патетическая монодия струнных, поддержанных валторнами, олицетворяющая мощь и высокое благородство личностного сознания, сопровождают хлещущие, отсекающие удары остального инструментария, передающие всю степень враждебной настроенности



окружения, его агрессивно-подавляющие санкции.

**«Гамлет»
Увертюра
Н. Рабинович (0.59)**

Как и его молодые коллеги по искусству, Шостакович подаёт теперь проблеме взаимоотношений личности и среды в самом остром варианте — то есть в варианте конфликта. Важным плацдармом разработки этой проблемы стал для них жанр инструментального концерта, где они противопоставляли солирующий инструмент оркестровой массе. Такое же решение находим во **Втором виолончельном концерте** (1966).

В роли сил контрдействия здесь выступает всё, что противостоит категориям высокого, прекрасного, духовного и человеческого. Стихия негативного экспонирована в кульминационной зоне I части.

Символом жестокости, насилия и подавления звучит серия ударов большого барабана — оглушающих, тупых, вызывающе агрессивных. Нарочито изолированный от звучания других инструментов, резко противопоставленный мятущейся, страдальческой экспрессии виолончели, этот приём в своей «антимузыкальности» для данного контекста создаёт ощущение полной противоположности происходящего.

На пути к кульминации I части были намечены элементы гротескно трактованного скоморошьего трепака с недобро-глумливыми тонами. Во II части этот эскиз превращается в оргиастическую картину выплясывания бездуховности. Цитирование пошловатого одесского мотива «Бублики» ведётся с нарочитой вульгарностью и натуралистичностью.

Подобно отмеченной выше «антимузыкальности» ударов большого барабана, здесь возникает ощущение непристойности разнузданного пляса с привкусом кабацкого угара. Въедливая многоповторность трёхзвучного мотива,

механичные ритмы трепака, топочущая примитивность аккордики обнажают гротескный оскал этого зловеще-разбитного измыывания, постепенно превращая его в разгул куражающегося цинизма, в устрашающее бушевание слепой стихии.

Открыто негативный смысл «Бубликов» целиком раскрывается в кульминационной зоне финала, где этот образ окончательно становится олицетворением жестоких сторон действительности, неистового в своей беспощадности фатального начала, катастрофой обрушивающегося на человека.

Очень ярко та же проблема подана и в вокально-симфонической поэме **«Казнь Степана Разина»** (1964), но в данном случае в опоре на текст и исторический сюжет. Это произведение свидетельствует о том, что Шостакович сделал свой вклад в то течение 1960-х годов, которое принято называть «новой фольклорной волной». Если сравнить «Казнь Степана Разина», к примеру, с циклом «24 прелюдии и фуги», то обнаружим совершенно иную трактовку народно-национального характера и совсем иной звуковой колорит — терпкий, угловатый, с подачей интонационной архаики на современный лад.

Проблема взаимоотношений личности и среды со всей очевидностью раскрыта в центральной части произведения. Это монолог вожака повстанцев накануне его казни, где столь показательны раздумья солиста в их соотношении с партией оркестра. Заодно отметим в использованном здесь тексте Е. Евтушенко убийственную иронию, характерную для публицистического настроения 1960-х годов.

Дьяк мне бил с оттяжкой в зубы,
Приговаривал, ретив:
«Супротив народа вздумал?!
Будешь знать, как супротив!!»

Какой гнусный политический выверт: выговаривать подобное тому, кто стал за народ! В этом беспардонном глумлении таился прямой намёк на социальную ат-

мосферу в нашей стране того времени, когда власть боролась с инакомыслием любимыми методами.

И если «предсмертные думы Разина» отличаются высоким драматизмом и углублённой сосредоточенностью, то в партии оркестра выделены «аккорды битья» — невероятно жёсткие по звучанию, секущие, как плеть. Трудно представить более осязаемое, «физиологически» обнажённое запечатление акта насилия над человеком.

В музыке Шостаковича этих лет очень важное место заняло слово, которое вошло в две из трёх его последних симфоний. Оно служило не только уточнению и конкретизации художественных идей автора, но и целям самого непосредственного обращения к слушателю. И это было неслучайно: в искусстве 1960-х годов сложилось особое и очень масштабное направление — публицистическое, сутью которого было стремление утвердить новые этические принципы, стремление способствовать изменению мира к лучшему. Тон в этом задавала поэзия молодых, в том числе Евгения Евтушенко, на стихи которого Шостакович создал два своих поздних шедевра — «Казнь Степана Разина» и Тринадцатую симфонию.

Тринадцатая симфония, написанная в 1962 году, как раз и открывала его творчество последнего этапа, и в ней он заявил о себе как ведущий выразитель музыкально-художественной публицистики 1960-х. Хорошо ощутима здесь и обрисовка конфликта личности и среды. К примеру, в тексте читаем: *«Я за решёткой, я попал в кольцо — // затравленный, оплёванный, оболганный»*. Столь же ощутима и резко выраженная оппозиция к царившему тогда порядку вещей. И вполне понятно, почему Тринадцатая симфония находилась под негласным запретом — её невозможно было услышать.

Симфония № 13

I часть

А. Эйзен (1.54)

Столь сильно и резко высказавшись «на злобу дня», Шостакович к концу 1960-х постепенно отходит от публицистической конкретики, перемещаясь в сферу «вечных» тем. Важнейшей из них становится тема жизни и смерти, которой посвящена следующая, **Четырнадцатая симфония** (1969).

В ней взламываются все мыслимые стереотипы представлений о симфонии. Она состоит из 11 частей — и это одиннадцать ракурсов единой темы, раскрываемой на основе свободного монтажа разноплановых образцов мировой поэзии. Симфония написана для двух солистов-певцов и камерного оркестра. Камерный оркестр оказался чрезвычайно востребованным в 1960-е годы, поскольку его пластика и гибкая палитра позволяет передать тончайшие психологические нюансы.

Совершенно непривычной для жанра симфонии была и сама образность — к примеру, музыка следующего из предлагаемых для прослушивания фрагментов отличается невероятным напряжением, лихорадочным возбуждением, отличающим чисто романтический тонус художественного высказывания.

Тем не менее, несмотря на все метаморфозы жанра, симфония у Шостаковича остаётся симфонией. Слово здесь нередко служит смысловым знаком, звучит «пунктиром» (как в названном фрагменте — выступающие в роли своеобразных сигналов сюжета отдельные фразы типа *«Смерть пришла и ушла из таверны»* через огромные паузы), а главное сосредоточено в оркестровой ткани, которая составляет стержень повествования.

Симфония № 14

III часть

Е. Целовальник (0.57)

Пройдя в Четырнадцатой симфонии пик романтических устремлений, Шостакович в начале 1970-х годов открывал для отечественного искусства горизонты



более объективного взгляда на мир и соответственно — более уравновешенного стиля. Произошло это в **Пятнадцатой симфонии**, завершившей искания в основополагающем для него жанре.

Упомянув её и окидывая взглядом общую эволюцию данного жанра, нельзя не поразиться удивительной стройности:

- ранний этап творчества — первые три симфонии (№ 1–№ 3);

- центральный период — три симфонические триады в соответствии с движением десятилетий (1930-е — № 4–№ 6; 1940-е — № 7–№ 9; 1950-е — № 10–№ 12);

- поздний этап — три последние симфонии.

Когда после «бури и натиска» 1960-х годов многое в отечественном искусстве 1970-х впадает в «трагический транс», в том числе связанный с констатацией кра-

ха надежд на скорейшее переустройство жизненного уклада, для Шостаковича это частично смыкается с постепенным угасанием его собственного, физического существования. И по своей настроенности его музыка тех лет нередко уходит в «ночь жизни».

Есть это и в самом последнем произведении композитора — **Альтовой сонате**, написанной в 1975-м, в год смерти. Здесь он с совершенно определённой целью использует фактуру и основной мотив I части бетховенской «Лунной» как «ночной» сонаты. Этот медитативный ноктюрн звучит как исповедь тоскующего человеческого сердца, погружая в нелёгкие раздумья на пороге кончины.

Соната для альты и фортепиано
Ю. Башмет (2.06)¹

ЛИТЕРАТУРА

1. Акопян Л.О. Дмитрий Шостакович. Опыт феноменологии творчества. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. 474 с.
2. Бобровский В.П. Мудрость человека // Советская музыка. 1966. № 9. С. 49–54.
3. Васина-Гроссман В.А. Камерно-вокальное творчество Шостаковича // Советская музыкальная культура. М.: Музыка, 1980. С. 15–43.
4. Демченко А.И. Военная тетралогия Дмитрия Шостаковича // Музыка и время. 2015. № 7. С. 38–43.
5. Демченко А.И. Ранний русский музыкальный авангард и «Нос» Д. Шостаковича // Авангард и театр 1910–1920-х годов. М.: Наука, 2008. С. 374–391.
6. Демченко А.И. Ровесник и очевидец эпохального слома времен // Искусство и образование. 2017. № 2. С. 7–30.
7. Курьшева Т.А. Блоковский цикл Д. Шостаковича // Блок и музыка. Л.; М.: Советский композитор, 1972. С. 214–228.
8. Левая Т.Н. Тайна великого искусства (О поздних камерно-вокальных циклах Д.Д. Шостаковича) // Музыка России. Вып. 2. М., 1978. С. 291–328.
9. Письма к другу. Дмитрий Шостакович — Исааку Гликману. М.; СПб.: DSCH-Композитор, 1993. 363 с.
10. Роузберри Э. Шостакович. Челябинск: УралЛТД, 1999. 211 с.
11. Хентова С.М. Молодые годы Шостаковича. Кн. 2. Л.: Советский композитор, 1980. 320 с.
12. Шостакович Д.Д. О времени и о себе. М.: Советский композитор, 1980. 375 с.
13. Щедрин Р.К. Д. Шостакович — глазами современников // Музыкальная жизнь. 1981. № 17. С. 1.

¹ Продолжение лекции читайте в следующем выпуске журнала ИКОНИ.



Об авторе:

Демченко Александр Иванович, доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник Центра комплексных художественных исследований, Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова (410031, г. Саратов, Россия),
ORCID: 0000-0003-4544-4791, alexdem43@mail.ru



REFERENCES



1. Akopyan L.O. *Dmitriy Shostakovich. Opyt fenomenologii tvorchestva* [Dmitry Shostakovich. The Phenomenology of Creativity]. St. Petersburg: Dmitriy Bulanin, 2004. 474 p.
2. Bobrovskiy V.P. Mudrost' cheloveka [Human Wisdom]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1966. No. 9, pp. 49–54.
3. Vasina-Grossman V.A. Kamerno-vokal'noe tvorchestvo Shostakovicha [Chamber-vocal Work of Shostakovich]. *Sovetskaya muzykal'naya kul'tura* [Soviet Musical Culture]. Moscow: Muzyka, 1980, pp. 15–43.
4. Demchenko A.I. Voennaya tetralogiya Dmitriya Shostakovicha [Military Tetralogy of Dmitry Shostakovich]. *Muzyka i vremya* [Music and Time]. 2015. No. 7, pp. 38–43.
5. Demchenko A.I. Ranniy russkiy muzykal'nyy avangard i «Nos» D. Shostakovicha [The Early Russian Musical Avant-garde and the “Nose” of D. Shostakovich]. *Avangard i teatr 1910–1920-kh godov* [Avant-garde and Theater of the 1910–1920s]. Moscow: Nauka, 2008, pp. 374–391.
6. Demchenko A.I. Rovesnik i ochevidets epokhal'nogo sloma vremen [A Coeval and an Eyewitness of the Epochal Breakdown of Times]. *Iskusstvo i obrazovanie* [Art and Education]. 2017. No. 2, pp. 7–30.
7. Kuryшева T.A. Blokovskiy tsikl D. Shostakovicha [Blokovsky Cycle of D. Shostakovich]. *Blok i muzyka* [Block and Music]. Leningrad; Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1972, pp. 214–228.
8. Levaya T.N. Tayna velikogo iskusstva (O pozdnikh kamerno-vokal'nykh tsiklakh D.D. Shostakovicha) [The Mystery of Great Art (On the Late Chamber Vocal Cycles of D.D. Shostakovich)]. *Muzyka Rossii* [Music of Russia]. Issue 2. Moscow, 1978, pp. 291–328.
9. Pis'ma k drugu. Dmitriy Shostakovich — Isaaku Glikmanu [Letters to a Friend. Dmitry Shostakovich — Isaac Glikman]. Moscow; St. Petersburg: DSCH-Kompozitor, 1993. 363 p.
10. Rouzberri E. *Shostakovich* [Shostakovich]. Chelyabinsk: UralLTD, 1999. 211 p.
11. Khentova S.M. *Molodye gody Shostakovicha*. Kn. 2 [Young Years of Shostakovich. Book 2]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 1980. 320 p.
12. Shostakovich D.D. *O vremeni i o sebe* [About Time and about Myself]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1980. 375 p.
13. Shchedrin R.K. D. Shostakovich — glazami sovremennikov [D. Shostakovich — through the Eyes of Contemporaries]. *Muzykal'naya zhizn'* [Musical Life]. 1981. No 17, p. 1.

About the author:

Alexander I. Demchenko, Dr.Sci. (Arts), Professor, Chief Research Associate of the Center for Comprehensive Art Studies, Saratov State L.V. Sobinov Conservatory (410031, Saratov, Russia),
ORCID: 0000-0003-4544-4791, alexdem43@mail.ru



ISSN 2658-4824 (Print)
УДК 7.01
DOI: 10.33779/2658-4824.2020.1.108-120

Г.Я. ВЕРБИЦКАЯ

Уфимский государственный институт
искусств имени Загира Исмагилова
г. Уфа, Россия
ORCID: 0000-0002-8271-1150
galverbia@gmail.com

GALINA YA. VERBITSKAYA

Ufa State Institute of Arts
named after Zagir Ismagilov
Ufa, Russia
ORCID: 0000-0002-8271-1150
galverbia@gmail.com

Художественный конфликт как модель философского освоения действительности

Лекция доктора философских наук, кандидата искусствоведения, профессора Уфимского государственного института искусств Галины Вербицкой освещает ключевую проблему теории драмы — конфликт. Материал представлен в философско-гносеологическом аспекте, с учётом природы конфликта, его видов (источник, способ реализации, возможность разрешения) — локальный, гегелевский и субстанциональный, неразрешимый. Особое внимание уделяется проблеме самоидентификации героев драматургии рубежных времен. Публикация адресована студентам вузов искусств и гуманитарных специальностей.

Ключевые слова:

конфликт, художественный, драматургия, субстанциональный конфликт, самоидентификация, рубежные времена.

Artistic Conflict as a Model of Philosophical Reclaiming of Reality

This a lecture of Doctor of Philosophical Arts, Candidate of Arts, Professor of the Ufa State Institute for the Arts Galina Verbitskaya illuminates the crucial issue of the theory of drama — the theory of conflict. The material is presented in a philosophical-epistemic aspect in the light of the nature of the conflict, its varieties (the sources, means of realization and possibility of resolution) — the local, the Hegelian, the substantive, the irresolvable. Special attention is drawn towards the issue of the self-identification of the protagonists of landmark times. The publication is addressed to students of higher educational institutions for the arts and humanitarian disciplines.

Keywords:

conflict, artistic, dramaturgy, substantive conflict, self-identification, landmark times.

Для цитирования/For citation:

Вербицкая Г.Я. Художественный конфликт как модель философского освоения действительности // ИКОНИ / ICONI. 2020. № 1. С. 108–120.
DOI: 10.33779/2658-4824.2020.1.108-120.

Особая роль искусства для теоретического и философского постижения мира обосновывалась и подчёркивалась целым рядом мыслителей. Так, Б.Г. Кузнецов отмечал влияние эстетического компонента в «металогических разрывах» [13, с. 110], то есть ключевых моментах творческих преобразований парадигм; А.В. Гулыга говорил, что «любой творческий акт по своей природе эстетичен...» [6, с. 145]. Целостное учение о формировании будущих научно-теоретических идей в сфере художественной культуры создал Шеллинг, писавший: «Искусство служит прообразом науки, <...> оно достигло того, к чему наука только ещё должна прийти» [27, с. 481]. При этом он отмечал особую роль искусства в постижении диалектических противоречий, сущности конфликтов: «Философия исходит из бесконечной раздвоенности противоположных деятельностей, но на той же раздвоенности основано и художественное творчество, и она полностью снимается в каждом отдельном художественном произведении» [там же].

Отметим, что Георг Вильгельм Фридрих Гегель, чья концепция движения противоречия как основы конфликта является одной из методологических основ теории драмы, хотя и считал, что «искусство призвано раскрывать истину в чувственной форме» [4, с. 61], но высшим уровнем духа полагал теоретическое познание в понятиях. Однако целый ряд исследователей отмечает важную роль художественно-образной составляющей в философской мысли самого Гегеля, особенно в осмыслении им проблем драматического противоречия. Так, об «узурпации» богатства образного мышления как основы «чистого мышления» Гегеля писал А. Тренделенбург [8, с. 72–73], А.И. Герцен отмечал «мощную поэзию в его сочинениях» [5, с. 38]. Бертольд Брехт представлял «Науку логику» Гегеля так: «Речь там идёт об образе жизни понятий, об этих двусмысленных, неустойчивых, безответственных существах; они вечно

друг с другом бранятся и всегда на ножах, а вечером, как ни в чём не бывало, садятся ужинать за один стол. Они и выступают, так сказать, парами, каждый женат на своей противоположности» [7, с. 33].

Таким образом, осмысление диалектического противоречия через призму искусства имеет давнюю традицию и может стать методологическим средством для понимания специфики и возможностей разрешения антиномистических противоречий на примере их отображения в драматическом искусстве в виде субстанциональных противоречий.

Анализ современной литературы, посвящённой различным аспектам теории драмы, показывает, что конфликт рассматривается в связи с понятиями «сбытие», «художественная идея» [20, с. 2], «сюжет», «характер» [21, с. 18–25, 53–57] и «переживание» [25, с. 17–25].

Исследователь-культуролог В.В. Чепурина весьма справедливо пишет, что «категория конфликта является центральной в поэтике драмы. Именно через неё проступает философская основа, его моделирующая установка на рассмотрение бытия как проблемы, нуждающейся в осознании и разрешении» [26]. А филолог С.Н. Патапенко добавляет, что «весь механизм драматической структуры держится на конфликте и разворачивается как поле его проявления» [18, с. 12–17].

Искусствовед Эрик Бентли убеждён, что «драматург действует, как действовал бы свихнувшийся регулировщик уличного движения, который, вместо того чтобы предотвращать столкновения, направлял бы машины друг на друга [3, с. 162].

Для практиков господство конфликта в художественной организации драматургического произведения — вещь неоспоримая. Ни одно фундаментальное исследование по теории драмы не обходится без рассмотрения *категории конфликта*, — в этом видна отправная точка анализа и реализации конфликта пьесы, который понимается как незыблемый



фундамент для сценической реализации драматического произведения.

В теории встречаются и другие утверждения. Обобщая опыт зарубежной структуралистики по вопросам драмы и сценической практики, Патрис Павис утверждает, что «конфликт стал отличительной чертой театра. Однако это справедливо лишь по отношению к драматургии действия (закрытая форма). Для других форм (например, эпических) не характерно наличие конфликта и действия» [17, с. 162].

По мнению теоретика литературы В.Е. Хализева, «новая драма» также рассматривает конфликт в качестве основополагающего структурного принципа, но по иному относится к способу организации конфликта и возникающего на его основе действия. Восприятие жизни в противопоставленных формах (бинарная оппозиция) есть определённая архетипическая черта человеческого сознания [25, с. 17–25]. По мнению В.Н. Ярхо, мифологическая система взглядов фиксировала нетождественность состояний мира, но она оценивала наличие противоположностей вне постановки вопроса о необходимости их примирения и преодоления [29, с. 19]. Следовательно, речь идёт не о действии в физическом смысле, а о действии-преодолении, о линии поведения, выбранной в ходе осознания человеком имеющихся противоречий и понимания того, что они касаются его лично и втягивают в свой механизм проявления.

Таким образом, изначальным источником действия в драме признаются не просто противоречия, имеющиеся в наличии как данность, а вступившие в фазу активных взаимосвязей, то есть столкновения, борьба.

Начать осмысление героя и конфликта, конечно, следует с античности, а именно с Еврипида, который является «певцом заката полиса».

В пьесе «Медия» (431 год до н. э.), происходит переосмысление традиционного мифа. Если раньше героиня коварно уби-

вала своих детей и в глазах полиса была преступницей, достойной изгнания, то у Еврипида Медия вызывает сочувствие и, несмотря на её кровавую и злую месть, виним не её, а Ясона. Он предал жену и детей и хочет, чтобы она была ему благодарна, так как ей, «варварке», была открыта настоящая цивилизация.

Медия открыто заявляет о своих планах, отдаёт приказы слугам подготовить смертельные подарки. И только в диалоге с Ясоном, когда она притворяется, что просит у него прощения, благодарит его, она обращается к детям: «Медия знает, что должна сделать, чтобы отомстить Ясону». Она переживает острейший внутренний конфликт. Собственно, с самого начала пьесы перед ней лишь выбор — как отомстить сильнее? Другого выхода она не видит, границу она перешла.

В самом начале пьесы Кормилица задаётся вопросом: сколько способен выдержать человек? Решение этого вопроса имеет большие последствия. В наше время можно предположить, что человек «заката» античности вдруг задумался, есть ли у него пределы, есть ли граница, после которой человек перестаёт быть человеком? Медия своими поступками показывает, что человек не способен выдержать много, но во зле пределов для него нет. Переходя границы дозволенного, она невольно становится первооткрывателем «по ту сторону человеческого». Медия — первый персонаж, которому страдает вопреки содеянному ею злу. Но у современников Еврипида Медия сочувствия не вызывала. Напротив, афиняне «обожали ненавидеть» чудаковатого, на их взгляд, поэта, который свергнул с пьедестала привычных героев, традиционный миф и старую «добрую» полисную мораль. Он, гений, предощущал совсем другую эпоху (эллинизм), его современники — нет.

Человек античности времён Еврипида начинает терять мир, который через сотни лет будет называться «Золотым». Следующая эпоха, эллинистическая, из-

меняет место человека в обществе, он станет всего лишь винтиком в механизме огромной государственной машины.

Главными героями литературы средних веков являются либо святые (духовенство), либо рыцари (монархия). Эти два направления являются приоритетными для того времени. В античности человек поклонялся многим божествам, точно знал, где они находятся, знал, что божества эти, сильные и благородные духом, по существу своему — люди. Знал, что есть герои, которые своими подвигами приблизились к богам.

«В средние века человек стал поклоняться одному Богу, который находился в совершенно другом мире и является некой высшей сущностью. В стремлении понять эту сущность многие философы того времени, например, Августин, пришли к мысли, что, «Бог всем своим существом присутствует повсюду в силу своей абсолютной нематериальности и „вседержательства“. Значит, он присутствует целиком и в душе каждого человека. <...> Душа всегда имеет этот мир в себе, хотя и не всегда его видит» [16, с. 133].

А.Я. Гуревич считает, что именно «В эпоху Возрождения впервые формируется понятие личности как таковой. Если отождествить понятие личности с понятием индивидуальности, то такое утверждение будет вполне правомерным. Однако в действительности понятие личности и индивидуальности следует различать. Индивидуальность — это категория эстетическая, в то время как личность — категория нравственно-этическая. <...> Что же касается личности, то в ней главное другое: способность различать добро и зло и поступать в соответствии с подобным различием» [6, с. 175].

Вместе с этим появляется и второе важнейшее определение личности — способность нести ответственность за свои поступки. И далеко не всегда обогащение индивидуальности совпадает с развитием и углублением личности: эстетический и нравственно-этический аспек-

ты развития могут существенно между собой расходиться. Так, богатое развитие индивидуальности в XIV–XVI веках нередко сопровождалось крайностями индивидуализма, самоценность индивидуальности означает абсолютизацию эстетического подхода к человеку. Душа после смерти соединяется с Единым, поэтому человек должен искать смысл жизни в самой жизни.

Далее, если схематично представить обзор основных конфликтов, через которые проходит драматический герой, то получается следующее. Герой эпохи классицизма (XVII век) самоосуществляется в конфликте между личным чувством и общественным (государственным) долгом; в эпоху Просвещения герой находится в конфликте между предрассудком и Разумом как универсальным инструментом постижения жизни; герой-романтик реализуется в трагическом конфликте между мечтой, идеалом и реальностью, что приводило к особому взгляду на мир — через призму романтической иронии.

Ну а рубеж XIX–XX веков будет сопряжён с субстанциональными конфликтами, возникающими из обычного течения повседневной жизни, проявляющегося в так называемом внутреннем действии и принципиально неразрешимого. Это и станет своеобразным прологом XX века, в драматургии и театре которого основными будут субстанциональные и экзистенциальные конфликты.

Природа художественного конфликта и граница познания

Именно через понятие «природа конфликта» русский литературовед А.П. Скафтымов, выявляющий специфику пьес А.П. Чехова, отмечает, что, прежде всего, надо найти ответ на вопрос, откуда возникает конфликт, кто и что составляет источник страдания [22, с. 4–19].

В.Е. Хализев предполагает именовать традиционные гегелевские (разрешимые)

конфликты «конфликтами-казусами», то есть «локальными, преходящими, замкнутыми в пределах единичного стечения обстоятельств и принципиально разрешимыми волей отдельных людей» [24, с. 133]. Развивая мысль А.П. Скафтымова относительно драматургии Чехова, исследователь выделяет «конфликты субстанциальные». Это «отмеченные противоречиями состояния жизни, которые либо универсальны и в своей сущности неизменны, либо возникают и исчезают согласно надличной воле природы и истории, но не благодаря единичным поступкам и свершениям людей и их групп» [там же, с. 134]. В связи с этим конфликт «либо знаменует нарушение миропорядка, в основе гармоничного и совершенного, либо выступает как черта самого миропорядка, свидетельство его несовершенства или дисгармоничности» [там же].

С нашей точки зрения, любой внутренний конфликт (проблема экзистенциального выбора, например, классический конфликт между личным чувством и общественным долгом, наконец, гамлетовский конфликт) предполагает безусловную, очевидную связь с психологическим «пейзажем». Собственно, на этом строится сама идея уникальности и неповторимости героя как художественного образа.

Например, классическая драматургия древней Греции предлагает рассматривать конфликты индивидуума и рода (Эсхил «Орестея»), индивидуума и воли богов (Эсхил «Прометей прикованный»), воли богов и личной воли (Эсхил «Персы»), судьбы и свободы выбора (Софокл «Царь Эдип»), правды общечеловеческой, универсальной и политической, локальной (Софокл «Антигона»). Эти конфликты, являясь трагическими (то есть ведущими к гибели носителей), внутренне напряжённые, но психологическими их назвать нельзя. А вот у Эврипида, современника Софокла, конфликты между чувством и долгом, нравственным Абсолютом и непосредственным движением

души являются как внутренними, так и глубоко психологическими (трагедии «Медея», «Ипполит»).

То же можно сказать и о пьесах, написанных в так называемые переходные эпохи. Например, «Гамлет», «Отелло», «Король Лир», «Макбет» У. Шекспира — рубеж XVI–XVII веков, драматургия Ф. Шиллера («Разбойники», «Коварство и любовь» и особенно «Мария Стюарт») — рубеж XVIII–XIX веков; «новая драма» (Г. Ибсен, А.П. Чехов, А. Стриндберг, Г. Гауптман, Б. Шоу) — рубеж XIX–XX веков и, наконец, Л.С. Петрушевская, Н.В. Коляда, Т. Стоппард, Г. Пинтер, М. Макдонах — конец XX — начало XXI веков.

Таким образом, при анализе психологического и внутреннего конфликтов в драме речь должна идти не об отождествлении, а об их соотношении в каждом конкретном герое. Зависит это соотношение от времени, художника и творческого направления.

На рубеже XIX–XX веков возникает абсолютно новый тип драматического конфликта, не локального (по Гегелю), а субстанционального, бесконечного, неизбывного. Меняется само представление о драматическом начале. Источник драматизма не экстраординарное событие (как в «старой» драме), а обыкновенное, повседневное.

Конфликт поэтому не разрешается в пределах пьесы (одной судьбы, одной жизни). Пьеса завершилась, а конфликт продолжает оставаться (финалы пьес «Дядя Ваня», «Три сестры»). Отсюда эстетика «отрезка жизни», так называемые «открытые финалы», отсюда же художественное равноправие всех манифестаций жизни. Конфликты «чеховского» типа, являющиеся постоянным свойством воссоздаваемой жизни, очень важны в драме XX столетия. После Тургенева, Ибсена и Чехова на смену действию, неуклонно устремлённому к развязке, всё чаще приходили сюжеты, разворачивающиеся медленно. Искусство XX века вовлекло в свою сферу глубочайшие

жизненные конфликты, которые имеют форму устойчивых, а не поступательных процессов.

Устойчивые жизненные конфликты, выявляемые с помощью внутреннего типа действия, закономерно возобладали в эпоху, когда судьба личности стала активно соотноситься с потоком истории (например, «Борис Годунов» А.С. Пушкина), когда вопрос о человеке, борющемся только за «место под солнцем», отошёл на второй план, и встала проблема личности, ответственной за собственную судьбу и судьбы других. «Внешняя неподвижность» драматургии рубежа XIX–XX веков не означает бездействия, пассивности. Персонажи А.П. Чехова драматически активны. Это активность духовного, нравственного самоопределения. Она внешне не проявляется.

Именно на рубеже веков и тысячелетий нравственное самоопределение особенно актуально для человечества, находящегося в ситуации духовного «промежутка», в катастрофе атеистического тупика, без «точки отсчета» и меры вещей, но в то же время жаждущего веры.

Несмотря ни на что, многие чеховские герои в любой ситуации остаются людьми, верными себе, стойчески принимающими свою судьбу, и удел, они не могут быть благополучны и счастливы (в житейском, обыденном понимании). Они — жертвы, одерживающие великую духовную победу.

В драматургии XX–XXI веков мотив поиска является преобладающим. Герои ищут себя, любовь, Бога, надежду, спокойствие, правду. Для них это жизненно необходимо. Это люди, которые в какой-то момент поняли, что они не знают, ради чего им идти на работу, разговаривать, открываться другим. Они понимают, что во внешнем мире искать новый смысл, опору, понимание бесполезно. Они обращаются к самим себе, возвращаются к самим себе. То есть они не находят ничего нового, но находят то, чем они ещё не жили и то, что вечно, поэтому

принципиальную важность приобретают проблемы самоидентификации героя как эквивалента человека в драме — психологической, социальной и духовной.

Истинное знание невозможно без осознания ограниченности гносеологических способностей человека. С одной стороны, они не имеют границ, с другой — они ограничены временем и совестью. А вот без этих границ знание никогда не станет мудростью.

Таким образом, поскольку человек есть объект и субъект познания, границы познания для него определяются им самим, так как суть познания и его предел — в самом человеке. Это объясняет парадокс познания: чем больше узнаешь, тем острее осознается бесконечность знания для конечного человека. Получается, что гносеологические возможности человека ограничены. Эти возможности определяются выбором пути познания, основанном на свободе и ответственности, а значит, выбором человека, что в свою очередь, опять связано с конфликтным постижением бытия.

Конфликты и проблема самоидентификации героев рубежных времён

В рубежное время как состояние перехода, когда теряются все внутренние векторы человека, вопрос самоидентификации приобретает первостепенное значение для объяснения понятия героя и конфликта.

Для понимания героя рубежного времени важно понятие аномии, которое сформулировано в работах социолога Эмиля Дюркгейма. Именно состояние аномии острее всего проявляется у героев рубежного времени. Они отрицают ценности и нормы, не признают авторитеты, находятся в состоянии апатии и разочарования. Они отчуждаются от социума и противопоставляют себя ему.

Культуролог Н.О. Широкова в своей диссертации, посвящённой художествен-



ному миру Валентина Александровича Серова, пишет: «Сколько бы столетий ни существовало человечество, ему предстоит миновать рубежи веков. В переходные эпохи наблюдается обострение проблем восприятия иных культурных явлений, так как в этот период происходит смена культурной парадигмы, мироощущения человека, переосмысливается собственное я и мир вокруг. Рубеж веков ярче всего демонстрирует процессы, происходящие с личностью, заостряет ту роль, которую выполняет художник в процессе перехода» [28, с. 7].

По мнению профессора филологии Н.Т. Пахсарьян, ни понятие эпохи, ни понятие рубежа, границы не обладают устойчивым и однозначным смыслом, тем более что этими понятиями пользуются и историки, и культурологи, и философы, и литературоведы» [18, с. 12–17]. А вот исследователь Е.Ю. Афанасьева подчёркивает, что обобщающие исторические и культурологические источники в своё большинство избегают давать название эпохе рубежного времени XIX–XX веков в России и раскрывать её мыслообразующую сущность, ограничиваясь перечислением основных художественных направлений и творческих деятелей [2, с. 49–53].

Д.С. Лихачёв приводит характеристику понятия «рубеж эпох»: «Как область наиболее интенсивного общения культур, она знаменует собой наиболее творческую сферу, где культуры не только обмениваются опытом, но и ведут диалог, по большей части обогащая друг друга, но иногда и стремящийся к сохранению собственной обособленности» [15, с. 109].

Близкого по сути мнения придерживается Е.Ю. Афанасьева: «Если рассматривать культуру как сложную систему, то кризисное состояние переходного периода представляется как взаимодействие процессов кумуляции и дивергенции в условиях самоорганизации культуры. Частью глубокого культурного кризиса всегда становится кризис идентичности,

когда культура перестаёт соотносить действительные культурные процессы со своей изначальной сущностью» [2, с. 52].

Несколько иной подход к данному вопросу у философа Л.Н. Столовича, который считает, что рубеж эпох — это всегда царство хаоса, понимаемого как мир бесконечных возможностей [23, с. 16].

Необходимо заметить, что в искусстве XX века кардинально меняется статус события. Если раньше рубежными событиями были экстраординарные происшествия, то теперь переломным может стать обыденное и повседневное. Эти перемены начинаются с «новой драмы» Г. Ибсена, А. Стриндберга, А. Чехова.

Перестройка историко-культурной парадигмы, даже оформленная внешне как последовательное отрицание старого, оказывается на деле поглощением и «перевариванием», то есть перераспределением, переакцентуацией, синтезированием предшествующего культурного материала. Ю.М. Лотман считал, что наибольшую трудность для исследования представляют именно эти процессы постепенного «вбирания» в себя предшествующей традиции и её перерождения (возрождения) в ходе становления новой художественной системы, но как раз они и обладают мощной силой прогресса [15].

Рассмотрение культурной парадигмы в качестве культурного кода, по мнению современных исследователей, наиболее рационально, так как культурная парадигма формирует мировосприятие, мышление и поведение людей, предстаёт в качестве ведущего способа.

Философ и литературовед В. Кантор считает, что «Смена культурных парадигм приводит к переходу. Переходность — это состояние, для которого характерна неопределённость, в том числе самого вектора перехода — от нового к старому, или же наоборот» [11, с. 128].

Изменения, происходящие с человеком, а следовательно, и в культуре, искусстве и других областях, на рубеже веков, представляют интерес, поскольку

мы сами живёт в очередном рубежном времени. Важно понять сегодняшнего человека, его миропонимание. Происходит снижение ценностных ориентиров, утрата координат, нравственный и духовный кризис. Человек теряется, блуждает. Но если у М. Метерлинка его слепые затерялись в поисках Бога, то сейчас границы не просто сместились — они исчезли. И это происходит в амплитуде: от Быта (Николай Коляда, Василий Сигарев) до Бытия (Иван Вырыпаев).

Философ С.А. Исаев писал: «Показательно, что в драматургии абсурда вечный Бог — это смысл, человек же — это, по сути, попытка такой смысл объяснить» [10, с. 7]. И это касается не только драматургии Сэмюэля Беккета, но и мотива поиска как такового, столь актуального в рубежное время, когда именно через поиск Бога решается вопрос духовной самоидентификации человека.

Однако поиск этот сегодня осложняется тем, что если на рубеже XIX–XX веков «Бог умер» (пьеса «Слепые» М. Метерлинка), то в типологически родственное рубежное время конца XX — первых десятилетий XXI веков «Бога убили» (пьеса «Июнь» И. Вырыпаева, фильмы «Догвилль», «Антихрист» Ларса фон Триера). Но здесь следует принципиально оговориться. Речь идёт об апофатике, которая связана и с проблемой границ познания, и с гносеолого-ценностным аспектом жизни человека рубежного времени.

В философском словаре А. Конт-Спонвиля говорится, что «Апофатика (от греч. *apophanai*) — означает говорить «нет» [12, с. 46]. Апофатическое высказывание строится на отрицании. Познание Бога в рамках этого учения видится как познание непознаваемого, а все высказывания в его адрес основываются на выражении невыразимого. Между тем даже построенная на отрицании апофатическая теология утверждает существование Бога. За неимением возможности постичь Бога или сформулировать, что он такое, она пытается обрисовать его...

негативно, указывая на то, чем Бог не является».

Начало философской апофатики положил Платон, согласно которому определённости знания прямо указывает на то, что знание имеет границу, обусловленную как пределами бытия, так и ограниченностью возможностей человеческих способностей постижения [19, с. 331].

Апофатизм платоновской философии связан с идеей первоначала — Единого, Блага или Бога, которое трансцендентно и оказывается за гранью способностей познания. Постигание такого первоначала оказывается возможным лишь как отрицание всего положительного, то есть апофатическим путем.

Средневековая апофатическая теология Дионисия Ареопагита утверждает целостность апофатического и катафатического путей познания [9, с. 243–416].

Николай Кузанский говорит о так называемом интуитивном способе познания, «чтобы попытаться обнять непостижимое вместе с его непостижимостью в знающем незнании через восхождение (*transcensum*) к вечным истинам, как они познаваемы для человека». По мысли, отрицание приводит к утверждению истины, а незнание даёт начало знанию [13, с. 96].

По утверждению Пьера Адо, «приближение к Богу достигается путём неведения, о котором сказано, что оно выше ведения. С другой стороны, само это неведение усмиряет гордыню знания, и принимается как признание собственной границы, перейдя которую, можно двигаться дальше» [1, с. 216].

Пытаясь определить роль рубежного времени в исследовании, мы пришли к выводу, что в данном контексте под рубежом следует понимать отрезок времени, когда человек теряет нравственные, ценностные ориентиры, теряет вектор своего развития. В такой момент перед ним остро встаёт проблема самоидентификации. Задаваясь вопросом, через что человек познаёт себя, мы пришли к



выводу, что главным средством в познании себя является конфликт. Сталкиваясь с самим собой, с социумом, человек открывает новые границы в понимании мира и себя, приходит к чему-то новому, ищет и, возможно, обретает.

Для иллюстрации своеобразия конфликта рубежного времени и внутреннего конфликта героя рубежа можно обратиться к драматургии Ивана Вырыпаева. В его пьесах конфликт своеобразен даже для своего времени. Его персонажи проходят через «духовное самоубийство». Парадокс: они отрицают Бога, чтобы он появился в них. Это и есть апофатическая духовная практика. Всё, что происходит с персонажами Вырыпаева, это квинтэссенция их внутреннего конфликта. У Вырыпаева происходит противоположный процесс: чтобы сделать жизнь выносимой, его герои отказываются от всего созданного человечеством, от всего духовного.

Наиболее типичным и ярким примером трагической самоидентификации героя рубежных времён является так называемый «Крест Гамлета». Главный герой трагедии «Гамлет» Уильяма Шекспира, не понимая, что случилось с его миром, осознавая, что он «рождён восстановить его», начинает искать ответы на вопросы. Он проходит путь от «Что происходит?» к «Быть или не быть?». Вопросы, которые по ходу пьесы он задаёт сам себе, его поиск возможности существования своего «Я» в мире, для него не предназначенном. Уже в конце первого акта он сталкивается с проблемой собственного существования. Его настигают сомнения, поскольку в его понимании мира зло не может быть наказано злом, а отомстить — значит совершить зло. Понимая, что он медлит там, где нужно действовать, Гамлет в конце второго акта ставит перед собой новый вопрос — «Не трус ли я?». И после этого он приходит к «Быть или не быть?». Возможно, он пытается понять смысл существования в мире, где необходимо

творить зло. Он начинает искать ответ на вопрос, как остаться самим собой, потеряв себя.

Он хочет убедиться, не являлся ли призрак отца злым духом, желающим сбить его с пути, устраивает «мышеловку». Однако получив доказательства, что Клавдий — убийца, всё равно медлит. Видя его за молитвой, он не может нанести удар, вероятно потому, что понимает: такое убийство Клавдия очень похоже на убийство его собственного отца. А стать таким же, как окружающие его люди, он не может. Тем не менее, руку с кинжалом он уже поднял, хотя не опустил. Злость на себя он переводит на мать, и явившийся призрак отца — напоминание, что он должен сделать и кто виноват.

Гамлет понимает, что для достижения цели он должен не быть собой, не быть Гамлетом. На пути к самоидентификации он достигает степени отказа от себя.

Убийство Полония меняет его. В четвёртом акте он видит в себе силы и возможности совершить задуманное, в это же время его отсылают в Англию. Разносится слух, что Гамлет мёртв. И в этом можно уловить некий символ: судя по пьесе, Гамлет действительно должен был умереть, к тому же он попал в плен к пиратам. Исчез один Гамлет — появляется совсем другой. Вернувшись, он тут же попадает на похороны Офелии. На этом же кладбище похоронено и его прошлое: отец, шут Йорик. Ссорясь с Лаэртом, он готов умереть тут же. И, возможно, именно готовности умереть, самопожертвования ему не хватало для совершения цели. Все дальнейшие поступки и слова Гамлета происходят без длительной предварительной рефлексии. Он спокойно просит прощения у Лаэрта, затем принимает его вызов. Цели же своей он достигает уже умирая. Возможно, в этом он и нашёл ответ на вопрос, как быть, если совершить зло или лучше вовсе не быть. Его ответ — быть, но, совершив зло, исчезни.

Гамлет, будучи человеком своего времени, не может себе позволить наказать зло злом. Это гуманизм в своей высшей

степени. У Гамлета не оставалось другого выхода, кроме как уйти из этого мира, после того, что он сделал.

Конфликт Гамлета носит многоступенчатый характер. С одной стороны, это столкновение с самим собой — жить по-старому он уже не может, а новых ориентиров нет. Также его (потерявшего все установки и выбившегося из окружения) перестаёт воспринимать мир и старается его уничтожить. Не говоря уже о том, что в своём конфликте с Клавдием, Гамлет вступает ещё в одно противоборство с собой: быть или не быть?

Первый уровень конфликта — это Гамлет и Эльсинор, то есть Гамлет и социум. Он проявляется в противопоставлении сущности и кажимости. Гамлет-гуманист сталкивается с фальшью социума и придворными играми. Когда Гертруда спрашивает Гамлета, зачем он носит траур, недоумевая, сколько можно скорбеть об умершем отце, ведь «всё жившее уйдёт и сквозь природу в вечность перейдёт. И что ж в его судьбе столь необычным кажется тебе?». Гамлета до глубины души возмущает этот кощунственный вопрос. Еле сдерживаясь, он отвечает:

«Мне кажется? Нет, есть. Я не хочу
Того, что кажется...
И все обличья, виды, знаки скорби
Не выразят меня; в них только то,
Что кажется и может быть игрою;
То, что во мне, правдивей, чем игра;
А это всё — наряд и мишура».

Следующий, второй уровень конфликта — это Гамлет и мироздание. После встречи с призраком отца Гамлет осознает катастрофическое несовершенство мира и торжество зла. В то же время рефлексия Гамлета приобретает мучительный характер, так как противостояние вселенскому злу обречено на поражение: «Век распатался, и скверней всего, что я рождён восстановить его».

Третьим, основным и самым страшным, фатальным конфликтом будет про-

тивостояние Гамлета с самим собой (Гамлет и Гамлет). Парадоксальным образом борец с универсальным злом становится сам носителем зла и убийцей.

С таких позиций чрезвычайно интересными представляются размышления философа М.А. Лифшица об антиномичных категориях добра и зла. Он считает, что «добро не вознаграждается. Зло наказывается. Тут есть известный смысл: добро есть само по себе награда. Можно разделять блага, полученные для других, но нельзя рассчитывать на вознаграждение, это уничтожает сущность добра... Цели зла конечны, цели добра — бесконечны. Поэтому добро находится в известном внутреннем противоречии с единичными, конечными субъектами, а зло — с бесконечным и общим развитием. Это составляет невыгоду добра в конечных масштабах и слабость зла в общеисторических масштабах. Единственной наградой добра является поражение зла...» [14, с. 434–435].

Таким образом, комплекс конфликтов в трагедии Шекспира может быть представлен в виде креста, где горизонтальная линия — противостояние Гамлета и социума, вертикальная линия — Гамлет и мироздание как таковое, а пересечение этих линий, роковая фатальная точка — Гамлет и Гамлет.

Итак, мучительная экзистенция Гамлета приводит его к невозможности выхода из кризиса, к своего рода гносеологическому тупику. Экзистенциальные конфликты говорят о тектонических сдвигах, происходящих в мировоззрении человека рубежного времени (и это может привести героя к гибели), а субстанциональные конфликты способствуют интенсификации гносеологической энергии и приводят к сосредоточенному, пролонгированному познанию-постижению бытия, миропорядка и самого себя, можно сказать, к мудрости.

Итак, художественное моделирование острейших конфликтов рубежных времен открывает колоссальные возможности не только для их исследования, но и



обозначает пути и способы разрешения такого рода крайне болезненных конфликтов. Этот подход приводит к жизненно необходимой и глубокой рефлексии на следующие темы: границы познания (осознание места человека в мире), преодоление «катастрофического сознания»

XX века, стремление к формированию способностей пребывать в конфликтном бытии, преодолевая его, находя в конфликтах всё новые источники постижения стремительно меняющегося, но в экзистенциальной основе своей абсолютно неизменного человеческого мира.

ЛИТЕРАТУРА

1. Адо П. Духовные упражнения и античная философия / пер. с франц. М.: СПб.: Степной ветер, 2005. 448 с.
2. Афанасьева Е.Ю. Подходы к историко-культурной идентификации рубежного времени XIX–XX веков в России // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2012. № 5 (49). С. 49–53.
3. Бентли Э. Жизнь драмы. М.: Искусство, 1978. 368 с.
4. Гегель Г.В.Ф. Эстетика. В 4 т. Т. 1. М.: Искусство, 1968. 330 с.
5. Герцен А.И. Полное собрание сочинений. Т. 2. М.: Мысль, 1986. 657 с.
6. Гулыга А.В. Искусство в век науки. М.: Наука, 1978. 184 с.
7. Гулыга А.В. Пути Фауста. Этюды германиста. М.: Советский писатель, 1987. 365 с.
8. Гуревич А.Я. Избранные труды. Средневековый мир. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2007. 560 с.
9. Дионисий Ареопagit. О божественных именах // Восточные отцы и учителя церкви V века: антология / сост. Иеромонах Иларион (Алфеев). М., 2000. С. 243–416.
10. Исаев С.А. Длинные вещи жизни: сборник статей / сост. и подг. текста Н. Исаева. М.: ГИТИС, 2001. 304 с.
11. Кантор В. Артистическая эпоха и её последствия // Вопросы литературы. 1997. № 2. С. 124–165.
12. Конт-Спонвиль А. Философский словарь / пер. с франц. Е.В. Головиной. М.: Этерна, 2012. 752 с.
13. Кузанский Н. Сочинения. В 2 т. Т. 2. Об учёном незнании / пер. В.В. Бибикина. М.: Мысль, 1979. 221 с.
14. Лифшиц М.А. Что такое классика? М.: Искусство XXI век, 2004. 512 с.
15. Лихачёв Д.С. Очерки по философии художественного творчества. СПб.: БЛИЦ, 1999. 191 с.
16. Майоров Г.Г. Формирование средневековой философии. Латинская Патристика. М.: Мысль, 1979. 423 с.
17. Павис П. Словарь театра. М.: ГИТИС, 2003. 516 с.
18. Пахсарьян Н.Т. К проблеме изучения литературных эпох: понятие рубежа, перехода и перелома // Литература в диалоге культур-2: материалы международной научной конференции. Ростов-на-Дону, 2004. С. 12–17.
19. Платон. Собрание сочинений. В 4 т. Т. 2. М.: Мысль, 1993. 539 с.
20. Поламишев А.М. Значение понятия «конфликтный факт» для анализа драматического произведения: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1981. 25 с.
21. Поляков М.Я. О театре: поэтика, семиотика, теория драмы. М.: А.Д. и Театр (A.D.&T.), 2000. 384 с.
22. Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей: статьи и исследования о русских классиках. М.: Художественная литература, 1972. 543 с.
23. Столович Л.Н. Жизнь — творчество — человек. Функции художественной деятельности. М.: Изд-во политической литературы, 1985. 416 с.
24. Хализев В.Е. Драма как род литературы: поэтика, генезис, функционирование. М.: МГУ, 1986. 260 с.



25. Хализев В.Е. Спор о русской литературной классике в начале XX века // Русская словесность. 1995. № 2. С. 17–25.
26. Чепурина В.В. Культурная обусловленность драматического конфликта (на материале русской драматургии советского периода): дис. ... канд. культурологии. Кемерово, 2006. 244 с.
27. Шекспир У. Гамлет, принц датский // Полное собрание сочинений. В 8 т. Т. 6. / пер. М. Лозинского. М., 1960. С. 3–157.
28. Широкова Н.О. Художественный мир Валентина Александровича Серова: опыт культурологической реконструкции: автореф. дис. ... канд. культурологии. Шуя, 2012. 18 с.
29. Ярхо В.Н. Драматургия Эсхила и некоторые вопросы древнегреческой трагедии. М.: Художественная литература, 1978. 301 с.

Об авторе:

Вербицкая Галина Яковлевна, доктор философских наук, кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории и теории искусства, Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова (450008, г. Уфа, Россия),
ORCID: 0000-0002-8271-1150, galverbia@gmail.com



REFERENCES



1. Ado P. *Dukhovnye uprazhneniya i antichnaya filosofiya* [Spiritual Exercises and Ancient Philosophy]. Translation from french. Moscow; St. Petersburg: Stepnoy veter, 2005. 448 p.
2. Afanas'eva E.Yu. Podkhody k istoriko-kul'turnoy identifikatsii rubezhnogo vremeni XIX–XX vekov v Rossii [Approaches to the Historical and Cultural Identification of the Turn of the XIX–XX Centuries in Russia]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts]. 2012. No. 5 (49), pp. 49–53.
3. Bentli E. *Zhizn' dramy* [Life of Drama]. Moscow: Iskusstvo, 1978. 368 p.
4. Gegel' G.V.F. *Estetika*. V 4 t. T. 1 [Esthetics. In 4 Vols. Vol. 1]. Moscow: Iskusstvo, 1968. 330 p.
5. Gertsen A.I. *Polnoe sobranie sochineniy*. T. 2 [Complete Collection of Works. Vol. 2]. Moscow: Mysl', 1986. 657 p.
6. Gulyga A.V. *Iskusstvo v vek nauki* [Art in the Age of Science]. Moscow: Nauka, 1978. 184 p.
7. Gulyga A.V. *Putyami Fausta. Etyudy germanista* [Ways of Faust. Sketches of the Germanist]. Moscow: Sovetskiy pisatel', 1987. 365 p.
8. Gurevich A.Ya. *Izbrannye trudy. Srednevekovyy mir* [Selected Works. The Medieval World]. St. Petersburg: Publishing House of St. Petersburg University, 2007. 560 p.
9. Dionisiy Areopagit. O bozhestvennykh imenakh [On the Divine Names]. *Vostochnye ottsy i uchiteli tserkvi V veka: antologiya* [Eastern Fathers and Teachers of the Church of the 5th Century: An Anthology]. Comp. by Ieromonakh Ilarion (Alfeev). Moscow, 2000, pp. 243–416.
10. Isaev S.A. *Dlinnye veshchi zhizni: sbornik statey* [Long Things of Life: Collection of Articles]. Comp. by N. Isaeva. Moscow: Russian Institute of Arts, 2001. 304 p.
11. Kantor V. Artisticheskaya epokha i ee posledstviya [The Artistic Epoch and Its Consequences]. *Voprosy literatury* [Questions of Literature]. 1997. No. 2, pp. 124–165.
12. Kont-Sponvil' A. *Filosofskiy slovar'* [Philosophical Dictionary]. Translation from French by E.V. Golovina. Moscow: Eterna, 2012. 752 p.
13. Kuzanskiy N. *Sochineniya*. V 2 t. T. 2. Ob uchenom neznanii [Essays. In 2 Vols. Vol. 2. On Scientific Ignorance]. Translated by V.V. Bibikhin. Moscow: Mysl', 1979. 221 p.
14. Lifshits M.A. *Chto takoe klassika?* [What is Classic?] Moscow: Iskusstvo XXI vek, 2004. 512 p.
15. Likhachev D.S. *Ocherki po filosofii khudozhestvennogo tvorchestva* [Essays on the philosophy of artistic creativity]. St. Petersburg: Blits, 1999. 191 p.
16. Mayorov G.G. *Formirovanie srednevekovoy filosofii. Latinskaya Patristika* [Formation of Medieval Philosophy. Latin Patristics]. Moscow: Mysl', 1979. 423 p.

17. Pavis P. *Slovar' teatra* [Dictionary of Theater]. Moscow: Russian Institute of Arts, 2003. 516 p.
18. Pakhsar'yan N.T. K probleme izucheniya literaturnykh epokh: ponyatie rubezha, perekhoda i pereloma [To the Problem of Studying Literary Epochs: The Concept of a Boundary, Transition and Fracture]. *Literatura v dialoge kul'tur-2: materialy mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii* [Literature in the Dialogue of Cultures-2: Materials of the International Scientific Conference]. Rostov on Don, 2004, pp. 12–17.
19. Platon. *Sobranie sochineniy*. V 4 t. T. 2 [Collected Works. In 4 Vols. Vol. 2]. Moscow: Mysl', 1993. 539 p.
20. Polamishev A.M. *Znachenie ponyatiya «konfliktnyy fakt» dlya analiza dramaticheskogo proizvedeniya: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Meaning of the Concept “Conflict Fact” for the Analysis of a Dramatic Work: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 1981. 25 p.
21. Polyakov M.Ya. *O teatre: poetika, semiotika, teoriya dramy* [About Theater: Poetics, Semiotics, Drama Theory]. Moscow: A.D. i Teatr (A.D. & T.), 2000. 384 p.
22. Skaftymov A.P. *Nravstvennyye iskaniya russkikh pisateley: stat'i i issledovaniya o russkikh klassikakh* [Russian Writers' Moral Search: Articles and Research on Russian Classics]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1972. 543 p.
23. Stolovich L.N. *Zhizn' — tvorchestvo — chelovek. Funktsii khudozhestvennoy deyatel'nosti* [Life — Creativity — Man. Functions of Artistic Activity]. Moscow: Izd-vo politicheskoy literatury, 1985. 416 p.
24. Khalizev V.E. *Drama kak rod literatury: poetika, genezis, funktsionirovanie* [Drama as a Kind of Literature: Poetics, Genesis Drama as a Kind of Literature: Poetics, Genesis, Functioning]. Moscow: Moscow State University, 1986. 260 p.
25. Khalizev V.E. Spor o russkoy literaturnoy klassike v nachale XX veka [The Dispute on the Russian Literary Classics in the Early Twentieth Century]. *Russkaya slovesnost'* [Russian Literature]. 1995. No. 2, pp. 17–25.
26. Chepurina V.V. *Kul'turnaya obuslovlennost' dramaticheskogo konflikta (na materiale russkoy dramaturgii sovetskogo perioda): dis. ... kand. kul'turologii* [Cultural Conditionality of Dramatic Conflict (Based on the Material of Russian Drama of the Soviet Period): Dissertation for the Degree of Candidate of Culturology]. Kemerovo, 2006. 244 p.
27. Shekspir U. *Gamlet, prints datskiy* [Hamlet, Prince of Denmark]. *Polnoe sobranie sochineniy*. V 8 t. T. 6 [Complete Works. In 8 Vols. Vol. 6]. Translated by M. Lozinskiy. Moscow, 1960, pp. 3–157.
28. Shirokova N.O. *Khudozhestvennyy mir Valentina Aleksandrovicha Serova: opyt kul'turologicheskoy rekonstruktsii: avtoref. dis. ... kand. kul'turologii* [Art World of Valentin Serov: Experience of Cultural Reconstruction: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Culturology]. Shuya, 2012. 18 p.
29. Yarkho V.N. *Dramaturgiya Eskhila i nekotorye voprosy drevnegrecheskoy tragedii* [The Dramaturgy of Aeschylus and Some Questions of Ancient Greek Tragedy]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1978. 301 p.

About the author:

Galina Ya. Verbitskaya, Dr.Sci. (Philosophy), Ph.D. (Arts), Professor at the Department of History and Theory of Art, Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov (450008, Ufa, Russia),
ORCID: 0000-0002-8271-1150, galverbia@gmail.com

