

# **European Journal of Arts**

**Nº 1 2016**



«East West» Association for Advanced Studies and Higher Education GmbH

**Vienna  
2016**

# European Journal of Arts

Scientific journal

№ 1 2016

ISSN 2310-5666

<b>Editor-in-chief</b>	Kubiak Antonina, Poland, Doctor of Philosophy in Art History
<b>International editorial board</b>	Izvekova Arina Nikolaevna, Russia, Doctor of Philosophy in Art History Karnitskaya Nadezhda Egorovna, Russia, Doctor of Philosophy in Art History Novaković Margareta, Croatia, Doctor of Philosophy in Art History Serebryakova Yulia Vladimirovna Ph.D. of Cultural studies
<b>Proofreading</b>	Kristin Theissen
<b>Cover design</b>	Andreas Vogel
<b>Additional design</b>	Stephan Friedman
<b>Editorial office</b>	European Science Review “East West” Association for Advanced Studies and Higher Education GmbH, Am Gestade 1 1010 Vienna, Austria
<b>Email:</b>	info@ew-a.org
<b>Homepage:</b>	www.ew-a.org

**European Journal of Arts** is an international, German/English/Russian language, peer-reviewed journal. It is published bimonthly with circulation of 1000 copies.

The decisive criterion for accepting a manuscript for publication is scientific quality. All research articles published in this journal have undergone a rigorous peer review. Based on initial screening by the editors, each paper is anonymized and reviewed by at least two anonymous referees. Recommending the articles for publishing, the reviewers confirm that in their opinion the submitted article contains important or new scientific results.

## **Instructions for authors**

Full instructions for manuscript preparation and submission can be found through the “East West” Association GmbH home page at: <http://www.ew-a.org>.

## **Material disclaimer**

The opinions expressed in the conference proceedings do not necessarily reflect those of the «East West» Association for Advanced Studies and Higher Education GmbH, the editor, the editorial board, or the organization to which the authors are affiliated.

© «East West» Association for Advanced Studies and Higher Education GmbH

All rights reserved; no part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without prior written permission of the Publisher.

Typeset in Berling by Ziegler Buchdruckerei, Linz, Austria.

Printed by «East West» Association for Advanced Studies and Higher Education GmbH, Vienna, Austria on acid-free paper.

## Section 1. Musical arts

*Akhundova-Dadashzadeh Zumrud Araz gizi,  
Baku Musical Academy named after U. Hajibeyli,  
PhD in Musicology, professor of music history  
E-mail: zdadashzade@mail.ru*

### **On the question of the implementation of spiritual theme in the works of contemporary Azerbaijani composers**

**Abstract:** The article describes the works of Azerbaijani composers, which contain the spiritual themes banned in the Soviet period of the country's history. Possessing armoury of modern western musical avant-garde allows creators such as Faraj Garayev, Franghiz Ali-zadeh and Rakhila Hasanova to deeper and brighter embody the fundamental properties of oriental music and imagery and themes of spiritual content to a qualitatively new stage of development of the national school of composition.

**Keywords:** Azerbaijani composers, sufism, dervish, Alim Qasimov, improvisation, composition, minimalism, mugham, intertextuality.

*Ахундова-Дадашзаде Зумруд Араз гызы,  
Бакинская Музыкальная Академия им. У. Гаджибейли,  
доктор философии по искусствоведению,  
профессор кафедры истории музыки  
E-mail: zdadashzade@mail.ru*

### **К вопросу претворения духовной темы в творчестве современных композиторов Азербайджана**

**Аннотация:** В статье рассматриваются сочинения азербайджанских композиторов, претворяющих духовную тематику, которая находилась под запретом в советский период истории страны. Владение арсеналом средств современного западного музыкального авангарда позволяет таким творцам, как Фарадж Караев, Франгиз Али-заде, Рахила Гасанова глубже и ярче воплощать коренные свойства восточной музыки, темы и образы духовного содержания на качественно новом этапе развития национальной композиторской школы.

**Ключевые слова:** азербайджанские композиторы, суфизм, дервиш, Алим Гасымов, импровизация, композиция, минимализм, мугам, интертекстуальность.

Произведения, к которым мы обращаемся в данной статье, были созданы в 90-е годы минувшего столетия и в начале нынешнего — в период новейшей истории страны — независимой Республики Азербайджан. Новая геополитическая ситуация повлекла за собой крушение старых

идеологических установок. Темы, образы национальной культуры, долгие годы находившиеся под запретом, стали доступны, вызывая у творцов естественное желание осмысления и художественной интерпретации. Причем, в условиях девальвации былых нравственных ценностей,

особый интерес вызывали темы, непосредственно связанные с религиозно-пантеистической тематикой, философией суфизма.

Один лишь перечень названий опусов, созданных за указанный период, достаточно показателен: «Дервиш», «Сема'», «Зикр», «Касыда», «Мунаджат», «Марсия», «Хутьба, мугам и сура» ...

Обратимся к двум сочинениям, написанным на одну и ту же тему дервишества. Как же разнится художественное воплощение этой темы у Ф. Али-заде и Р. Гасановой!

**Франгиз Али-заде** (\*1947) — “мастер мугама”, как ее зачастую называют на Западе [12].

К моменту сочинения «**Дервиша**» (2000) Ф. Али-заде уже имела опыт работы с битембральными ансамблями. Да и ее своеобразная «визитная карточка» — композиция «Габильсаягы» (1979) вдохновлена исполнительским искусством выдающегося азербайджанского кяманчиста Габилы Алиева (1927–2015). Творческая задача, решаемая композитором в этом сочинении, заключалась в том, чтобы европейская виолончель зазвучала как азербайджанская кяманча, и эта художественная задача была ею мастерски решена. Ф. Али-заде придает огромное значение тембровому «обличию» своих сочинений: «Для меня тембр имеет иногда большее значение, чем мелодия. Интонации, известные из азербайджанской музыки, сами по себе стали настолько расхожими, что ничего не могут сообщить. Важно то, как и в каком ракурсе их подать. Их сочетание, подача, тембр и являются тем, что составляет произведение», — подчеркивает она в одном из своих интервью [9, с. 201].

Цель, поставленная Ф. Али-заде в «Дервише», предельна ясна: композитор отталкивается от слова — газели Имадеддина Насими (1369–1417) «Я — дервиш» («*Mən ki, dərvişəm*»), выстраивая всю форму в соответствии с содержанием этой суфийской газели — своеобразным кодексом дервишества в Азербайджане. Состав септета — к трио европейских струнных инструментов (*violino, viola, cello*) присоединены три народных инструмента (ней/тутек, канун, гоша-нагара) и голос ханенде — продиктован и текстом,

и условиями заказа: сочинение создавалось для трансконтинентального проекта «*Silk road*», где обязательным было участие виолончели в качестве солирующего инструмента, ибо основатель и руководитель проекта — выдающийся виолончелист современности Йо-Йо Ма. С другой стороны, начиная с «Габильсаягы» для виолончели и препарированного фортепиано (1979), виолончель становится предметом особого любовного отношения композитора, выполняя роль своеобразного лейттемы ее творчества, о чем композитор открыто говорит в аннотации к изданию своей композиции «Мугамсаягы»: «*The cello is the composer's voice*». Не менее значима роль нея, семантика которого напрямую связана с суфийской образностью. По Дж. Руми, звучание нея выражает устремленность человека к Богу. Ударный инструмент — гоша-нагара — подчеркивает ритмический рисунок газели Насими, выдержанной в системе квантитативного стихосложения аруз, конкретнее — в размере четырехстопного рамала, где два кратких слога чередуются с двумя долгими. Кстати, ритмическая канва сочинения выстраивается в соответствии с ритмом стиха. Но в момент кульминации автор нарушает этот установленный ритм: ханенде равномерно скандирует отдельную строку газели, покидая рамки аруза. Этот момент подчеркнут яркой ладовой краской — звучанием кульминационного раздела мугама «Гатар» в ладе Раст. Итак, основные «действующие лица» данного септета — это виолончель, ней, гоша-нагара, остальные инструменты выполняют чисто фоническую функцию.

Но над всем этим необычным ансамблем возвышается фигура ханенде — дервиша. Ф. Али-заде задумала партию вокала как некое *sprechstimme*. Однако приглашение на «главную роль» Алима Гасымова (\*1957) внесло коррективы в музыкальную ткань. И тут надо сказать о той роли, которую ныне играют исполнители в реализации замыслов композиторов. Зачастую именно исполнитель стимулирует художественные поиски творца, выступая в роли его соавтора. Таким соавтором Ф. Али-заде безусловно может быть назван А. Гасымов — ханенде огромного импровизационного дара, аккумулирующий в своем искус-

стве разнообразии макамных традиций. В зрелом творчестве А. Гасымова некоторые исследователи усматривают стремление интерпретировать мугам сквозь призму суфийской философии [6]. Вот как описывает свое восприятие искусства А. Гасымова композитор Рахия Гасанова: «Здесь слышны и плач суфия, и выкрик дервиша <...> Он удивительным образом смог воссоединить в своем исполнении общевосточные принципы мугамного музицирования, синтезировав динамику азербайджанского дестгяха с сюитной формой мугама, добавив свободу индийской раги, красоту арабских ритмов, таинственность дальневосточной пентатоники. Любование звуком — основа философии его мугамных спектаклей» [5, с. 75].

Анализ данного сочинения выдвигает проблему сочетания двух типов организации музыкального материала — композиции и импровизации. Фиксированный текст при каждом исполнении «взрывается» за счет «вольностей», привносимых Гасымовым: он мастерски сочетает декламацию с мугамным интонированием, и эти внезапные переходы, эмоциональные всплески, свойственные его исполнительской манере, наполняют пение ханенде неким мистическим духом, придают разворачиванию материала непредсказуемость. И в этом — в претворении исконной сущности профессиональной музыки устной традиции — импровизационности — главное завоевание данного сочинения. Кстати, Ф. Али-заде убеждена, что истинное рождение музыки происходит именно во время концертного исполнения. Поэтому в ее партитурах иногда даже отсутствуют динамические знаки, ибо, по словам композитора, неизвестно в каком настроении подойдут к тому или иному фрагменту сочинения музыканты, или как долго будут продолжаться алеаторические эпизоды. «Даже при сочинении для оркестровых инструментов в моей музыке все равно возникает масса особенностей, характерных для музыки неевропейской культуры, и записать все в партитуру практически невозможно. Это — нетемперированность восточного исполнительства, моего слуха и материала, которым я оперирую. Это и мелизмы, и неуловимая свобода ведения голоса, и постоянная изменчивость

темпа», — признается в одном из своих интервью композитор [9, с. 201].

Поэтому, несмотря на некоторое сопротивление Ф. Али-заде, возникающее в связи с трактовкой вокальной партии, думается, что позиция музыкантов — исполнителя и композитора — все же не столь уж непримирима.

Надо отдать должное Ф. Али-заде, которая мастерски выстраивает драматургию сочинения, где есть место и яркой кульминации, и эффектной коде с пением азана на фоне мерцающих звучностей — нежнейшего пения тутека и «флажолетного чуда» (С. Губайдулина) виолончели...

**Рахия Гасанова** (\*1951) — композитор, «лица необщим выраженьем» выделяющаяся в современном музыкальном пространстве. В своих поисках некоей первоматерии, цивилизационной составляющей музыки азербайджанского — тюркского этноса, композитор обращается к таким явлениям национальной культуры, как искусство ковра, древние ритуалы, философия суфизма, архетипам национального самосознания. Ее сочинение «Сема'», наряду с музыкой таких авторов, как А. Пярт, Г. Канчели, Г. Брайерс, Тан Дун, было исполнено в 1999 году на фестивале «Реквием тысячелетию» — в программе «*New spiritual music*» голландского «*Nieuw Ensemble*». При этом Р. Гасанова стала на этом фестивале единственной представительницей мусульманского Востока.

«**Дервиш**», написанный в знаменательный 1992 год, явился своеобразным протестом композитора против того образа дервиша — в оборванной одежде, колдуна или нищего, который долгие годы насаждался, в частности, в советском кинематографе. Этот образ совершенно не вязался с тем, что ей рассказывали старшие в семье, и что ей самой еще удалось в раннем детстве наблюдать в бакинских деревнях.

Если Ф. Али-заде отталкивается от текста — газели суфийского содержания, то Р. Гасанова стремится к художественному претворению сути суфийского ритуала, конечная цель которого — слияние микрокосмоса — человека с макрокосмосом — Всевышним. Здесь у композитора нет таких мощнейших ресурсов, как энергетика слова

Насими, экзотика звучания народных инструментов, магнетизм искусства А. Гасимова, одно появление на сцене которого вызывает оживленную реакцию зала.

Композиция предназначена для струнного квартета, к которому в процессе развертывания исходного материала подключаются два голоса — тенор и бас. Выстраивая музыкальную ткань сочинения, Р. Гасанова обращается к минимализму, к которому, как известно, в среде музыкантов, ученых сложилось весьма неоднозначное отношение. Однако в руках талантливого композитора любая техника способна стать действенным орудием. Сошлемся на мнение Н. Корндорфа, который неоднократно подчеркивал, что минималистические приемы позволили ему выразить новую, очень важную для него пантеистически-религиозную образность [10, с. 78].

«Минимализм или суфизм» — такое характерное название носила статья А. Амраховой, в которой музыковед упорно оспаривала наличие этой техники у Р. Гасановой [2]. Однако, несмотря на убедительность доводов исследовательницы, все же, как нам кажется, нельзя игнорировать значение минимализма, репетитивной техники в качестве конструктивной модели сочинений Р. Гасановой.

В творчестве композитора минимализм — это средство динамизации драматургии и усиления эмоционального воздействия музыки. Он связан с визуальными образами этнокультуры, такими архетипами, как ковер, шебеке, гурама: «Меня всегда привлекала идея выразить дух суфизма при помощи минимализма. Требовалось лишь найти технику, позволяющую добиться органичного сплава. Я обратилась к модально-медитативной организации материала и технике *ostinato*, которые, как мне кажется, присущи древней музыкальной культуре и «живут» в моей генетической памяти», — подчеркивает композитор в интервью, данному автору этих строк.

В «Дервише» Р. Гасанова отказывается даже от ресурсов модуляционной энергии: материал редуцирован до минимума, все лишнее отсечено, при этом задействован такой «параметр экспрессии», как громкостная динамика — резкое

(*subito*) сопоставление тихих и громких звучностей — от *piano* до двух *forte*. В этих условиях основную конструктивную роль берет на себя ритм. Ведь автор обращается к архаическим пластам фольклора. И тут можно вспомнить мысль Э. Алексеева о том, что раннепесенная мелодика организуется прежде метроритмически и синтаксически, а лишь затем — и на этой основе — звуковысотно и ладотонально [1, с. 19].

Понять же поэтику сочинения Р. Гасановой помогают наблюдения философа Н. Мехти: «Орнаментально-структурированному социальному космосу, порядку суфий предпочитал структурность мистически-музыкальной ритмики N-ой продолжительности, отличающуюся от замкнутой, завершенной структурности светских музыкальных текстов. Это мистическая музыка с ее «бесконечностью» поглощала суфия и включала его в «бесконечность» божественного» [7, с. 109].

Сравним это высказывание с характеристикой минимализма из книги «Теория современной композиции»: «Время как объективный, бесконечно длящийся процесс стал ключевой идеей американского минимализма» [8, с. 467].

Однако «минимализм» азербайджанского автора наполнен совершенно другим содержанием, внутренне напряжен, и повторы лишены механистичности.

Все произведение Р. Гасанова выстраивает в виде одной большой волны огромного напряжения: налицо т.н. крещендирующая форма, свидетельствующая о симфонизме мышления композитора. Постепенное статическое накопление энергии достигает предельного динамического уровня. В основе развития — идея роста, идея восхождения. Описывая свои впечатления от музыки Р. Гасановой, корреспондент немецкой газеты «*Zeitung Für Moers*» Г. Мецнер писал, что в этой музыке словно соединяется минимализм Ф. Гласса с новым сложным джазом Э. Брэкстона, рождая эйфорию, в сравнении с которой «взрывы рахманиновской музыки теряют силу, звучат тихо, блекло» [11, с. 158].

Подключение тенора и баса с определенного момента развертывания этого своеобразного моливенного процесса — замечательная драматур-

гическая находка композитора. По словам автора, применение двух разных певческих голосов, трактуемых как единый инструмент огромного диапазона, не существующего в природе, было продиктовано желанием воплотить необычность образа дервиша, выразить общечеловеческую сущность дервишества. Пение бестекстовое (интонируются междометия, встречающиеся в исполнении мугамов между строфами газелей) — нечто среднее между юбилациями и зенгуле, звук экспрессивно-открытый с применением свободного глиссандирования.

Не хотелось бы впасть в вульгаризацию, но думается, что композитору все же удалось создать образ воображаемого Пути, в конце которого, в момент достижения экстатического состояния, возможно обретение Божественной Любви, Истины.

Теперь обратимся к диаметрально противоположному явлению — искусству **Фараджа Караева** (\*1943). Начав свой творческий путь с произведений авангардного наклонения в духе нововенской школы, Ф. Караев уже в 70-е годы минувшего века приходит к полистилистике. «Моя традиция — весь универсум», — так мог бы воскликнуть композитор, вслед за своим любимым писателем Х. Л. Борхесом. Его «интертекстуальные маршруты» (М. Арановский) пролегают через различные эпохи, явления мировой культуры, будь то изобразительное искусство, поэзия, кинематограф или театр.

«*Xütbə, muğam və surə*» («Проповедь, мугам и молитва», 1997) стоит несколько особняком в творчестве Ф. Караева. Можно сказать, что здесь композитор впервые уже в названии сочинения декларирует свою принадлежность к национальной, шире — восточной культуре. Концепция «*Xütbə...*» возникла в связи с конкретным предложением: сочинение было создано по заказу голландского «*Nieuw Ensemble*» для *Tokkelfestival* — фестиваля, в котором к нетрадиционному составу названного ансамбля присоединялся народный щипковый инструмент той страны, которую представлял приглашенный композитор. Ф. Караев остановился на таре — этом «короле», по словам композитора, в ряду национальных азербайджанских инструментов.

Необычайный трехчастный цикл режиссирует противопоставление «своего» и «чужого» материала. Так, после строго структурированной первой части следует почти аутентичное исполнение мугама Шуштер и чтение 75-й суры *Əl-Qiyamə* (Воскресение) из Корана (*tape*) с деликатными авторскими вкраплениями. По меткому замечанию М. Высоцкой, композитор здесь выступает не как автор, навязывающий свой метод, а как хранитель традиции. Так, «и мугам, и сура звучат не в виде отдельных фрагментов, но целиком, выступая в качестве неких «первосмыслов» мусульманской культуры» [4, с. 165].

Тут следует вкратце коснуться темы «мугам и композиторское творчество» — краеугольной для истории становления азербайджанской композиторской школы. Как известно, первым сочинением профессиональной музыки письменной традиции в Азербайджане стала мугамная опера «Лейли и Меджнун» (1907) Узеира Гаджибейли, как бы запрограммировавшая путь развития композиторской школы далеко вперед.

Масштабность формы, процессуальность развертывания, структура ступенчатого восхождения, свойственные мугаму, как нельзя хорошо соотносились с принципами европейского симфонизма. Результатом скрещивания этих двух типов мышления стали первые симфонии Кара Караева, Джовдета Гаджиева, Султана Гаджибекова (1943), симфонические мугамы Фикрета Амирова (1948). В 1960–80 годы — в период «дестабилизации» (М. Арановский) жанра симфонии именно в контакте с мугамной традицией произошла реанимация национальной симфонии: опусы Арифа Меликова, Агшина Ализаде, Мамеда Кулиева зримо продемонстрировали плодотворность творческого диалога с эстетикой и структурой традиционного искусства.

Мугамность проявляет себя в творчестве Ф. Караева в пространственно-временной организации сочинений, медитативности драматургического решения и т. д. Ему чужда всякая спекуляция этникой, к сожалению, имеющая некоторую привлекательность для аудитории. Небезынтересно наблюдение немецкого критика газеты «*Tages-Anzeiger*» о композиции «... *alla*

*Nostalgia*»: «Мугам как идея, как эмоция, как ощущение времени, возможно, как абстрактный принцип работы с мелодическими моделями воплощен в этом сочинении» [3, с. 181]. Это высказывание можно спроецировать на все творчество композитора.

Возвращаясь к «Хүтвә...», скажем: в какой-то степени позиция Ф. Караева, как ни парадоксально это звучит, смыкается с позицией У. Гаджибейли — создателя мугамной оперы. Напомню, что в его операх в роли традиционных оперных форм, в частности арий, выступали отдельные мугамы, подчиненные драматургии и определенной художественной задаче. Одна-



Прибавляя к нему еще четыре тона, композитор выстраивает 12-тоновую серию сочинения.

Итак, возникает достаточно стройная последовательность образов, работающих на раскрытие авторского замысла. Первая часть — это проповедь хатиба, призывающая людей к духовности, вторая — мир той самой духовности, красоты и гармонии, представленный мугамом, третья — это предостережение. Изречения 75-й Суры священного Корана призывают человечество всегда помнить о неизбежности дня Страшного Суда. Оттого так грозно звучат последние реплики рояля, пуантилистически разорванный рисунок которых выводится из серии.

Магнитофонная запись воспроизводит аяты 75-й Суры, и слушатель сполна ощущает всю красоту «симфонии звуков» (М. Пиктхолл) Корана. Впечатляют долгие паузы между аятами, по настоянию автора строго выдерживаемые во время исполнения: музыканты, потрясенные священным словом, в эти мгновения должны мысленно проговаривать только что услышанное...

ко за плечами Ф. Караева опыт почти вековой истории композиторской школы. Прекрасно ориентируясь в мире современных технологий, Ф. Караев не испытывает надобности в художественной интерпретации, обработке мугама, сознательно отстраняется от всяких «экспериментов» над мугамом. Он лишь встраивает этот культурно-исторический символ Востока в свою концепцию, которая поражает масштабностью и глубиной.

При всей разобщенности «музык», представленных в сочинении, связующим моментом выступает здесь восьмиступенный звукоряд лада Шуштер:

Итак, мы обратились к творчеству таких разных по стилевой ориентации и эстетике композиторов, как Фарадж Караев, Франгиз Али-заде, Рахила Гасанова, сочинения которых демонстрируют индивидуальный подход к претворению духовной тематики в современной азербайджанской музыке. В «Дервиш»е Ф. Али-заде основополагающим компонентом становления формы становится импровизация ханенде, происходящая в строгих рамках канона. Для воплощения своего замысла Р. Гасанова прибегает к технике минимализма: редуцируя до минимума исходный музыкальный материал, по-своему применяя репетитивную технику, композитор строит драматургию своих сочинений по принципу волны огромного напряжения. Обращаясь к символу исламского мира, Ф. Караев встраивает их в контекст собственного музыкального материала (интертекстуальность).

Владение арсеналом средств современного западного музыкального авангарда позволяет азербайджанским композиторам воплощать коренные свойства восточной музыки, духовную образность на качественно новом художественном уровне.

### Список литературы:

1. Алексеев Э. Е. Проблемы формирования лада (на материале якутской народной песни). М., 1976 – 288 с.
2. Амрахова А. А. Минимализм или суфизм/Rəhilə Teymur Nəsnovanın yaradıcılıq çeşməsi. Bakı, 2009. – С. 46–63.



3. Барский В. М. Фарадж Караев: GENUG or not GENUG/Музыка из бывшего СССР. М., 1994. – С. 173–186.
4. Высоцкая М. С. Между логикой и парадоксом: композитор Фарадж Караев. М., 2012. – 568 с.
5. Гасанова Р. Т. Концерты в Международном Центре Мугама// «Мугам», 2009, № 3. – С. 40–87.
6. Гусейнова А. Н. Семантические и интонационно-структурные особенности мугама в интерпретации Алима Гасымова/Материалы II Международного научного симпозиума «Мир Мугама» (15–17 марта, 2011). Баку, 2011. – С. 73–79.
7. Мехти Н. М. Средневековая мусульманская культура: эстетика проявленного и философия сокрытого. Баку, 1996. – 139 с.
8. Теория современной композиции/Отв. редактор В. Ценова М., 2005. – 624 с.
9. Франгиз Али-заде. Триумфальные пересечения Востока и Запада/Автор и составитель Х. Ордуханова. Баку, 2009. – 416 с.
10. Чigareва Е. И. Николай Корндорф. Возвращение в Россию//Музыкальная Академия, 2011, № 4. – С. 77–90.
11. Dadaşzadə Z. A. “Biz də dünyanın bir hissəsiyik...”. Bakı, 2004. – 412 s.
12. Gann Kyle. Master of mugham. Downtown Via Azerbaijan. Continuum playing Ali-zadeh//Village Voice. 2000.22.02.

*Gandzha Iryna Viacheslavivna,  
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music,  
PhD-student, the history of Ukrainian music and musical folklore chair  
E-mail: i.gand@ukr.net*

## **Victoria Lukyanets is the eminent Ukrainian opera singer and teacher**

**Abstract:** We used periodic popular literature, scientific publications, personal interviews, and questionnaire survey to study the stages of formation of the world known opera singer V. I. Lukyanets. The influence of her parents, teachers, and environment on the formation of her personality and acquisition of professional skills is examined. Her creative work, repertoire, performance manner, and teaching methodology are analysed.

**Keywords:** vocal technique, voice, art of vocal, methods of teaching, opera.

*Ганджа Ирина Вячеславовна,  
Национальная музыкальная академия Украины,  
соискатель, кафедра истории украинской музыки  
и музыкальной фольклористики  
E-mail: i.gand@ukr.net*

## **Виктория Лукьянец — выдающаяся украинская оперная певица и педагог**

**Аннотация:** В результате изучения периодических популярных и научных изданий, а также личных бесед и анкетирования, нами прослежены этапы становления всемирно известной оперной певицы В. И. Лукьянец. Установлено влияния родителей, учителей и окружения на форми-

рование ее личности и приобретение профессиональных навыков. Проанализированы творчество, репертуар, манера исполнения и методика преподавания певицы.

**Ключевые слова:** вокальная техника, голос, искусство пения, методы преподавания, опера.

Для изучения истории вокального искусства, особенности становления мастеров любого его жанра имеет большое научно-практическое значение. Сценическое творчество и педагогическая деятельность выдающейся певицы и молодого педагога Виктории Лукьянец до сих пор не были изучены на научном уровне. В периодических СМИ ее деятельность освещена фрагментарно. В энциклопедических изданиях «Співачки України» [9, 328–329] и «Українська музична енциклопедія» [7, 203] дан только краткий биографический очерк о певице. В учебнике «Вокальна педагогіка (сольний спів)» В. Лукьянец упоминается как одна из певиц мирового класса, воспитанных в Киевской Национальной музыкальной академии Украины [1, 50]. Как утверждают информационные источники, Виктория Лукьянец — всемирно известная оперная и камерная певица, народная артистка Украины, профессор Венской консерватории, призер все-союзных и международных конкурсов [9, 329]. С 1994 года она выступает на самых престижных оперных сценах мира: Ла Скала в Милане, Метрополитан-опера в Нью-Йорке, Королевский театр Ковент-Гарден в Лондоне, Опера Бастилия в Париже, Штадс-опера в Вене, Большой театр в Москве и в Женеве и др. [9, 329]. При этом певица сотрудничала с такими выдающимися мастерами сцены как Риккардо Мути, Бруно Кампанелла, Пласидо Доминго, Хосе Карерас, Лучано Паваротти и др. [10, 9].

Из биографических данных Виктории Лукьянец известно, что она родилась 20 ноября 1966 года в Украине в г. Киеве. Отец певицы, Иван Иванович, работал на химическом заводе, а мать, Алла Максимовна, — преподавателем среднеобразовательной школы. По воспоминаниям артистки, родители, заметив неординарные музыкальные способности у дочери, отдали ее учиться игре на фортепиано в музыкальную школу. Одновременно девочка пела в детском хоре Национальной радиокomпании Украины под управлением Т. Копыловой [10, 9]. В возрас-

те 12 лет, побывав в оперном театре на спектакле «Царская невеста» Н. А. Римского-Корсакова и услышав исполнение легендарной певицы, народной артистки СССР Евгении Мирошниченко, Виктория загорелась желанием стать оперной певицей [12, 21]. Сама Виктория Лукьянец утверждает, что родилась с Божьим даром от родной земли и родителей, а воспитывалась именно в той семье и имела то окружение, которое содействовало развитию ее таланта [4, 12]. С детства она целеустремленно и усердно работала над собой, успевала отлично учиться в школе, играть на фортепиано и петь в хоре. Из-за этого ее даже прозвали в школе «железной лошадью» [6].

С целью продолжения музыкального образования, в 1981 году Виктория Лукьянец поступила в Киевское музыкальное училище имени Р. М. Глиера на вокальный факультет, в класс преподавателя Ивана Игнатьевича Паливоды. В 1989 году она успешно закончила Киевскую государственную консерваторию имени П. И. Чайковского, где училась у выдающейся певицы, профессора Елизаветы Ивановны Чавдар. Сама артистка в интервью с журналистами всегда с благодарностью отзывается о своих преподавателях вокала: «У меня были чудесные учителя... Они дали прекрасную базу, и я их всегда с большой теплотой вспоминаю. На занятиях рассказываю об уроках, полученных от них» [12, 21].

Еще учась в консерватории, Виктория выучила и исполнила в оперной студии консерватории партии Марфы в «Царской невесте» Н. А. Римского-Корсакова, Виолетты в «Травиате» Дж. Верди, Розины в «Севильском цирюльнике» Дж. Россини, Адины в «Любовном напитке» Г. Доницетти. После окончания учебы ее сразу же приняли на работу в Киевский оперный театр. 19 ноября 1989 года состоялся дебют молодой певицы, и что примечательно, — партии Марфы в опере Н. А. Римского-Корсакова «Царская невеста», детские впечатления от которой когда-то определили ее выбор профессии [2].

Таким образом, будучи хорошо обученной и приобретя первоначальный сценический опыт, молодая певица была готова участвовать в любых вокальных конкурсах и прилагала к этому максимум усилий. В подтверждение этому, на всесоюзном конкурсе имени М. И. Глинки в Баку в 1987 году Виктория получила вторую премию. При содействии народной артистки СССР Ирины Архиповой В. Лукьянец в 1990 году приняла участие в международном конкурсе В.-А. Моцарта в Вене, где была удостоена первой премии [2]. В том же году, на международном конкурсе «Мин-Он» в Токио, артистка была отмечена второй премией. А в 1991 году она снова стала обладателем еще одной первой премии на престижном международном конкурсе Марии Каллас в Афинах. Яркий талант молодой певицы заметили в профессиональных кругах столицы СССР и некоторых европейских странах. 18 февраля 1992 года в Мариинском оперном театре состоялась новая европейская постановка оперы В.-А. Моцарта «Волшебная флейта», которая транслировалась на весь мир. Проект осуществили Валерий Гергиев и немецкий дирижер Юстус Франц. Из семи претенденток на главную роль Царицы ночи в этом спектакле была избрана именно Виктория Лукьянец [2]. А дебют певицы в Большом театре в Москве, где она исполнила роль Марфы в опере Н. А. Римского-Корсакова «Царская невеста», состоялся в следующем году и стал для нее судьбоносным. Тогда на ее исполнение обратил внимание импресарио из Вены Вальтер Владарский [4, 12]. Он предложил ей обратиться в Венскую Штадс-оперу, где после успешного прослушивания с Викторией заключили кратковременный контракт. 15 июня 1993 года она дебютировала в Венской государственной опере в партии Царицы ночи в опере В.-А. Моцарта «Волшебная флейта». С 1994 по 1998 гг. В. Лукьянец была фиксированной солисткой в этом знаменитом оперном театре. Согласно контракту, она должна была исполнять только роли второго и третьего плана. Первой ее партией в этом театре была партия Ксении из оперы М. П. Мусоргского «Борис Годунов». Но, благодаря своему упорству и целенаправленным профессиональным дей-

ствиям, ей уже через несколько месяцев удалось попасть в главный состав и исполнить партию Адины в опере Г. Доницетти «Любовный напиток». Это дало ей возможность продлить контракт на других условиях. В начале своей карьеры певица много раз прослушивалась в Италии, Австрии, Швейцарии и других странах. Почти всем она нравилась, но импресарио не хотели рисковать, потому что Виктория еще не была известна. В 1995 году, на одном из очередных прослушиваний на Зальцбургском фестивале, ее взяли дублером на партию Виолетты в опере Дж. Верди «Травиата». Это была постановка под руководством дирижера Риккардо Мути. Волею судьбы артистке выпала возможность петь на генеральной репетиции этого спектакля. Ее исполнение было настолько блестящим, что после этого она получила сразу же шесть контрактов на «Травиату» от разных театров мира, в том числе от Метрополитен-опера. В 1995 году в партии Виолетты состоялся ее дебют в Ла Скала. После таких событий имя Виктории Лукьянец стало известным и ее приняли в мировом вокальном искусстве. С 1997 года украинская певица начала гастролировать по всему миру. А с 1998 года она стала независимой исполнительницей, подписав контракты с несколькими импресарио в разных странах.

Голос Виктории Лукьянец характеризуется как яркий, сильный и полетный. Лучано Паваротти в своей книге «Мой мир», вспоминая их совместное участие в опере «Бал-маскарад» Дж. Верди в 1995 году в театре Сан Карло (Неаполь), написал: «Голос Виктории было слышно на острове Капри» [8, 13]. По типу голоса она — лирико-колоратурное сопрано. Ее бельканто сравнивают с голосами выдающихся вокалистов прошлого столетия Амелиты Галли-Курчи и Аделины Патти [12, 21]. Певица имеет широкий диапазон и совершенную вокальную технику. Отмечен тембр ее голоса: прозрачный, как хрусталь и серебристый, как колокольчик. У певицы инструментальная или, как еще говорят, европейская манера пения. Ей одинаково легко удаются как самые громкие «форте», так и самые тихие «пиано». Артистка мастерски филирует звук в любой тесситуре. Она обладает

богатой палитрой оттенков в голосе. Искусство пения Викторией Лукьянец отличается утонченной музыкальностью, точностью стиля и эмоциональностью. Ей, как певице и актрисе, прекрасно удаются мелодраматические роли, в которых героиня и любит, и страдает. Виктория очень пластична на сцене и поддерживает себя в прекрасной физической форме, учитывая, что европейские оперные постановки требуют от певца развитых навыков сценического движения. Даже директор Штатс-оперы Иоан Холендер заметил: «Виктория не только поет на сцене, а и танцует» [8, 13]. Также известно, что певица очень быстро разучивает партии и сама может аккомпанировать себе на фортепиано [3]. Своими успехами Виктория искренне обязана родителям, учителям школы, музыкального училища, консерватории, а также опытным коллегам по работе [11, 5]. При этом певица подчеркивает важность правильного режима работы и отдыха, соблюдения гигиены голоса, регулярности вокальных занятий для того, чтобы сохранить его профессиональное звучание. А для успешного выступления она считает необходимым настраивать не только голос, но также свой ум и внутреннее состояние души.

Нами установлено, что Виктория Лукьянец испытала себя почти во всех вокальных жанрах академической музыки (опера, оперетта, мюзикл, духовная музыка, оратория, кантата, романсы, народные песни). Так, в оперном арсенале певицы насчитывается больше 50 партий. По оценкам экспертов наиболее удачные из них: Виолетта, Джильда («Травиата», «Риголетто» Дж. Верди), Марфа («Царская невеста» Н.А. Римского-Корсакова), Розина, Ельвира («Севильский цирюльник», «Итальянка в Алжире» Дж. Россини), Лючия, Адина, Мария Стюарт («Лючия ди Ламмермур», «Любовный напиток», «Мария Стюарт» Г. Доницетти), Царица ночи, Донна Анна («Волшебная флейта», «Дон Жуан» В.-А. Моцарта), Парася («Сорочинская ярмарка» М.П. Мусоргского). Она пропела все колоратурные партии сопрано в операх В.-А. Моцарта. Из вагнеровского репертуара В. Лукьянец пела только в I и IV частях его тетралогии «Кольцо нибелунга» партию Воглинды в Ла Скала. Опера «Травиата» Дж. Верди

проходит красной нитью сквозь всю ее творческую карьеру. Партию Виолетты она исполняла более 300 раз в разных постановках. Известный итальянский режиссер Франко Дзефирелли высоко оценил мастерство украинской певицы, назвав имя Викторией Лукьянец среди «трех великих Травиат» XX ст. наряду с Марией Каллас и Терезой Стратас [8, 13]. Среди наиболее успешных дебютов артистки отмечено ее выступление в «Кантате» В.-А. Моцарта под дирижированием Н. Арнонкура в Венском музыкальном обществе (Wiener Musikverein), партии Розауры в опере Э. Вольфа-Феррари «Хитрая вдова» на сцене оперного театра Ниццы, партии Бэргы в опере «Пророк» Дж. Мейербергера в Венской опере, партии Виолетты в «Травиате» Дж. Верди в Буэнос-Айресе и партии Лючии в опере «Лючия ди Ламмермур» Г. Доницетти в Национальной опере Японии.

В камерном репертуаре певицы важное место занимают произведения западноевропейских композиторов И. Баха, Дж. Перголези, Й. Гайдна, Л. Бетховена, В.-А. Моцарта, Дж. Россини, Г. Доницетти, В. Беллини, Дж. Верди, Дж. Пуччини, Ф. Шуберта, Й. и Р. Штрауса, Ж. Оффенбаха, Ф. Легара и др.; русских композиторов М.И. Глинки, Н.А. Римского-Корсакова, П.И. Чайковского, С.В. Рахманинова, М.П. Мусоргского, Р.М. Глиера и др. Из произведений украинских композиторов-классиков ее репертуар вошли арии и романсы Н.В. Лысенко, К.Г. Стеценко, Я.С. Степового, Л.Н. Ревуцко, К.Ф. Данькевича, С.Ф. Людкевича, а также произведения современных украинских композиторов Б.Н. Лятошинського, Ф.Н. Надененко, В.С. Косенко, М.М. Скорика, А.И. Кос-Анатольського, Л.Н. Колодуба, В.В. Сильвестрова, Л.И. Ященко, Ю.Я. Ищенко, Л.В. Дычко и др.

В последнее десятилетие Виктория Лукьянец выступает чаще как камерная певица. Ее сольные концерты проходят в Украине, Австрии, Германии, США, Японии и других странах.

Достигнув совершенства в вокальном искусстве и накопив 20-летний опыт сценического мастерства, Виктория Лукьянец в 2007 году начала преподавать сольное пение в Венской консерватории [8, 13]. Несколько раз проводила вокальные

мастер-классы в Японии [3]. Нынче у профессора В. Лукьянец учатся студенты разного пола и возраста, приехавшие в Вену из разных стран. Певица и вокальный педагог так объясняет потребность делиться знанием и опытом с молодыми певцами: «Уроки доброты, которые преподали мне мои учителя..., я приняла как эстафету, поскольку понимаю, что пробиваться на большую сцену всегда непросто, но всегда возможно, если есть талант, усердие и трудолюбие» [6].

По данным интервью и личных бесед, нами исследованы методы преподавания В. Лукьянец. Тип вокального дыхания, который она использует сама и рекомендует — абдоминальный (диафрагматический). Она советует студентам заниматься спортом (бегом, плаванием, гимнастикой), так как считает, что «собранное» тело помогает певцу — широким и ровным становится дыхание и укрепляется голос. Учит своих студентов мягкой атаке звука, эффективному использованию дыхания, резонаторов и правильному положению гортани во время пения. Она предупреждает певцов не терять ощущения «вокального эха», которого бывает очень тяжело достичь и можно легко потерять [2]. Принимая во внимание то, что «вокальное эхо» — это естественная вибрация голоса, ровное, равномерное колебание тона в центре его высоты, преподаватель спрашивает у своих учеников (когда свободно льется их голос, попадая туда, куда нужно), что они в это время чувствуют. Они отвечают, что ощущают вибрацию вокруг себя [2]. В. Лукьянец акцентирует их внимание на этом ощущении, так как естественное вибрато предохраняет голосовые связки от перенапряжения, и это гарантирует точность попадания «в точку» (резонансный пункт). Профессор использует индивидуальный подход к каждому ученику и не навязывает им свою интерпретацию произведений. Ставит перед собой цель: раскрыть творческую индивидуаль-

ность каждого из них, как уникального Божьего творенья. Вот как она, к примеру, объясняет (с учетом национальных традиций) своим студентам из Японии предназначение упражнений-распевок: «Голос нужно не настроить, не распеть, а заострить самурайским мечем» [8, 13]. В больших и трудных для голоса ариях она учит студентов распределять силы, так же, как в свое время научили этому ее преподаватели вокала [10, 9]. Виктория Ивановна последовательно прививает своим ученикам культуру пения «пиано». Помогает своим подопечным психологически настроиться к выходу на сцену. Советует в день выступления забыть о предстоящем спектакле или концерте: «Необходимо отстраниться, сходить на прогулку и продумать предстоящее выступление» [3]. Профессор В. Лукьянец неустанно приучает своих учеников к самодисциплине, требует вовремя приходить на урок и не пропускать занятий. Молодым певцам рекомендует поработать с разными дирижерами и режиссерами, испытать себя в иной сценической школе. Обращает внимание певцов на то, что современные режиссеры требуют от исполнителя пластики для полного раскрытия драматического образа, но при этом не должна теряться точность музыкальной фактуры произведения [5, 16]. Она советует им, как соединять мастерство и душу; верить в себя [13, 11].

Как видим, будучи первоначально сформированной под руководством ярких представителей украинской вокальной школы И. И. Паливоты и Е. И. Чавдар, всемирно известная певица Виктория Лукьянец положила в основу своего преподавания применяемые ими методы, обуславливая их преемственность. Это, конечно, не исключает заслуг самой Виктории Ивановны в достижении больших успехов в вокальном искусстве, а всего лишь раскрывает некоторые их предпосылки.

### Список литературы:

1. Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка (сольний спів) [Підручник]. – Валентина Геніївна Антонюк. – К.: ЗАТ «Віпол», 2007. – 174 с.
2. Бережная Л. Виктория Лукьянец: Каждый театр имеет свой запах и свою атмосферу. Часть I [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://viktorija\\_lukjanets\\_kazhdyj\\_teatr\\_imeet\\_svoj\\_zapah\\_i\\_svoju\\_atmosferu\\_chast\\_i.html](http://viktorija_lukjanets_kazhdyj_teatr_imeet_svoj_zapah_i_svoju_atmosferu_chast_i.html)

3. Бережная Л. Виктория Лукьянец: Я в Японии выступаю не бесплатно, и в Вене прекрасно зарабатываю. Но не в этом дело. Часть II [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://viktorija\\_lukjanets\\_ja\\_v\\_japonii\\_vystupaju\\_ne\\_besplatno\\_i\\_v\\_vene\\_prekrasno\\_zarabatyvaju\\_no\\_ne\\_v\\_etom\\_delo\\_chast\\_ii.html](http://viktorija_lukjanets_ja_v_japonii_vystupaju_ne_besplatno_i_v_vene_prekrasno_zarabatyvaju_no_ne_v_etom_delo_chast_ii.html)
4. Глібчук У.М. Вікторія Лукьянець: «Жодні критики не візьмуться за мене так, як я сама це зроблю...»/Уляна Мирославівна Глібчук//Дзеркало тижня. – 2006. – № 45. – С. 12.
5. Головка Т. Вікторія Лук'янець: «Творче життя співака подібне до життя спортсмена – воно недовговічне»/Тамара Головка//Дзеркало тижня. – 2000. – № 10 (308). – С. 16.
6. Гупало Г. Певица Виктория Лукьянец: «Меня с детства называли железной лошастью» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://lvov.kp.ua/lvov/230928-pevytsa-vyktoryia-lukianets-meniya-s-detstva-nazyvaly-zheleznoi-loshadui>
7. Калениченко А. П. Лук'янець Вікторія Іванівна//Українська музична енциклопедія, Т. 1 – Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. 2006 – С. 203.
8. Константинова К. Вікторія Лук'янець: «Голос треба нагострити самурайським мечем!»/Катерина Константинова//Дзеркало тижня. – 2013. – № 6. – С. 13.
9. Лисенко І.М. Співаки України. Енциклопедичне видання/Іван Максимович Лисенко. – 2-ге вид., перероблене і доповнене – К.: Знання, 2011. – 629 с.
10. Музыка Л. Виктория Лукьянец: «Муж практически полностью посвятил себя моей карьере»/Лилия Музыка//Факты. – 2014. – № 229. – С. 9.
11. Поліщук Т. Вікторія Лук'янець: «Моє ім'я зобов'язує перемагати»/Тетяна Поліщук//День». – 2001. – № 47. – С. 5.
12. Поліщук Т. Вікторія Лук'янець: «Ти можеш бути зіркою лише тоді, коли ти вільна»/Тетяна Поліщук//День. – 2011. – № 205. – С. 21.
13. Приндюк О. Вікторія Лук'янець: «Треба уміти співати все!»/Ольга Приндюк//День. – 2013. – № 56. – С. 11.

*Glivinsky Valery Victorovich,*

*Independent Researcher,*

*Senior Doctor of Musicology, New York, USA*

*E-mail: val@glivinski.com*

*Fedoseyev Ivan Sergeevich,*

*St. Petersburg Conservatory,*

*Senior Doctor of Musicology, Department of Musicology*

*E-mail: ifedoseev@inbox.ru*

## **The St. Petersburg Classic School: myth or reality?**

**Abstract:** This article introduces into scholarly use the concept of the St. Petersburg classic school, uniting the creative legacy of three luminaries of classical music from the 20th century — Igor Stravinsky, Sergei Prokofiev and Dmitri Shostakovich. The russkost' as the fundamental basis of the St. Petersburg classic school is rooted in the phenomenon of acquired beauty, psychologically enriched tone painting, and intellectualized lyricism.

**Keywords:** Stravinsky, Prokofiev, Shostakovich, St. Petersburg classic school, russkost'.

In music history, the word “school” is most often used to denote the process of musical composi-

tion within the framework of a particular national (or regional) culture or its identification with a spe-

cific cultural and historical center (for example, the Notre Dame school, the Franco-Flemish school, the Mannheim school, and others). Much less frequently, “school” is understood to mean a specific period in the history of music, marked by the artistic achievements, epochal in significance, of a group of composers connected by their affinity with a single territorial and cultural tradition. In this case, the noun “school” is modified by the adjective “classic,” indicating the extremely high level of mastery achieved by those belonging to that school.

As of the present, the only school to be recognized as qualifying for the status of “classic” is the Viennese School, spanning from the second half of the 18th century to the beginning of the 19th century, represented by Haydn, Mozart and Beethoven. Comparable in significance (in terms of the culture of its own era), although never awarded the label “classic,” was the Second Viennese School of the first half of the 20th century, associated with the work of Schoenberg, Berg and Webern.

In the history of Russian musical culture, we must differentiate between two interconnected, but far from synonymous, phenomena: The St. Petersburg school of composition, developed over more than two centuries; and the St. Petersburg “classic” school of the 20th century as its highest, culminating stage, dating to the period of the 1910s to 1970s. That period saw the flourishing of the creative work of three men currently recognized as true 20th century musical Classics: Igor Stravinsky, Sergei Prokofiev, and Dmitry Shostakovich. Today, at the middle of the second decade of the third millennium, we are quite justified in asserting

that in the 19th and early 20th centuries, Russian music on the European scale was acclaimed as one young national school with a very promising future. Later, in the art of Stravinsky, Prokofiev and Shostakovich, it reached, if you will, Olympian status, and started to be accepted as one of the key phenomena in the history of music culture worldwide. In proposing to introduce the concept of a 20th-century St. Petersburg classic school into the music-history lexicon, we assert that it was this school, and no other, that was essentially the second ever *classic* school after the Viennese School of Haydn, Mozart and Beethoven.

Within the study of music in Russia, a persistent tendency has arisen, based on two starting principles:

- the recognition of Stravinsky, Prokofiev and Shostakovich as brilliant 20th-century Russian composers who, each in his own way, exerted a profound influence over global music processes; and
- the striving to identify, first and foremost, the uniqueness of their artistic individuality, musical styles and creative methods — ways in which they resembled no one else — and to highlight those differences.

One example can be found in the monograph by Levon Akopyan, *Dmitri Shostakovich: Towards a phenomenology of his creative work* [1]. In an analogy to the famous passage from Stravinsky’s *Dialogues and A Diary* [6, 56–58], in which the latter ironically compares himself to Schoenberg, Akopyan contrasts the artistic distinctions between Prokofiev and Shostakovich in the form of a list of conceptually antithetical propositions. Some of those are included below [1, 162–163].

<b>Prokofiev</b>	<b>Shostakovich</b>
Stylistically mostly homogenous	— Inclined to stylistic heterogeneity
Primarily homophonic	— Primarily polyphonic
“Art of imagination”	— “Art of reliving”
References to other musical material rare	— Other musical material used very widely
“Aristocratic” approach	— “Simplistic” approach
Major keys dominate	— Minor keys dominate
“Regularly accentual” rhythms dominate	— “Quantitative” rhythms dominate

In using the term “St. Petersburg classic school,” we are attempting, on the contrary, to identify the traits common to the music of all three of these Russian “Olympians.” These traits, we believe, are intuitively

recognized and, moreover, accepted as almost axiomatic, practically by every Russian musician. We want to emphasize, however, that up until now, they have never been formulated as a distinct terminological concept.

The phenomenon of the 20th-century St. Petersburg classic school originated in the artistic and esthetic legacy of the “Silver Age,” (The term “Silver Age” applies in the Russian culture to the last decade of 19th century and first two or three decades of the 20th century) primarily related to the peak achievements of 19th-century Russian culture. No less important a role in the establishment of that school was played by the set of ideas known as the Petersburg Myth, the accumulated mental images, and artistic and esthetic notions, with which the atmosphere in and around St. Petersburg was imbued at the turn of the 20th century, when the city was one of the largest megapolises in Europe.

Without attempting a comprehensive justification of whether the concept of the “Silver Age” can be applied to music (that topic has already been examined in detail in a monograph by Tamara Levaya, *Early Twentieth-Century Russian Music in the Artistic Context of the Epoch* [3]), we will turn our attention to one extremely important circumstance common to the establishment of both the Vienna and the St. Petersburg classic schools and which, moreover, was a vital precondition for them to arise and for their self-sufficiency. Here we mean the *multilayered nature* of the artistic environment, which manifested itself in the dynamic connections laid down one atop the other during an era of a whole array of varying esthetic and stylistic phenomena. In the case of the St. Petersburg classic school, those included late romanticism, symbolism, impressionism, urbanism, neoclassicism, and cubo-futurism. Each one of those phenomena was not only received as the preeminent European experience to date, but was also reworked and enriched by the Russian masters of the time. That meant that within the Russian “Silver Age,” a unique breeding ground was built up, rich in artistic potential, which nurtured the growth of the titanic figures of Stravinsky, Prokofiev and Shostakovich.

The set of mythology around Petersburg is of utmost significance for the St. Petersburg classic school. That importance stems from the unique role St. Petersburg played (and continues to play) in Russian politics and culture. Among the enormous number of publications on the topic, we will single out the chapter “The Symbolism of St. Petersburg”

from Yuriy Lotman’s book *The Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*, and also Vladimir Toporov’s study *The Petersburg Text* [4; 7]. Those authors believe that the main aspects of the Petersburg Myth took shape in the second half of the 19th century. It came together as an agglomeration of legendary, mythological, and sometimes mystical notions common in different strata of Russian society, all about the city on the Neva, and took the form of a whole corpus of literary, poetic, and musical texts, and works of visual art, which all in one way or another touched upon the theme of the unique role the “Venice of the North” played in Russia’s cultural history.

At the heart of the Petersburg Myth lie several binary oppositions, which bear the mark of the history of the city’s emergence, and also reflect the development of its urban infrastructure, its relationship with the surrounding natural environment, and its role in Russia’s polity and political life in general. The most significant of these oppositions are the following: man-made versus natural; power (political) versus the people; European versus Russian; and center versus periphery.

The “man-made/natural” opposition is based in the contradictions between Peter the Great’s idea to build a new capital in the northwest corner of Russia, envisioned along the lines of the biggest Western European capitals of the time, and the extremely unfortunate choice of location on the swampy islands at the mouth of the Neva river. This choice resulted in the constant threat that St. Petersburg would simply sink, and life there was made even more difficult by the harsh climate. The “power/people” opposition reflects the tragic story of the almost miraculous speed with which the new Russian capital city was built, at the expense of colossal human losses. The “European/Russian” opposition is based on the contrast between the focus on European lifestyle standards in the city on the Neva and the patriarchal realities in the rest of Russia. Finally, the “center/periphery” opposition emphasizes the differences in the architectural look and the social status of the residents of Nevsky Prospect and the architectural complexes adjacent to it, on the one hand, and Vasilevsky Island, the Petrograd side, Kolomna, and other, outer districts



of the city on the other hand.

Each of the objective binary oppositions listed here gave rise to its own subjective equivalents in the cultural consciousness of Russian society in the 19th and early 20th centuries. For instance, when the “man-made/natural” opposition was applied to St. Petersburg, Lotman says, it manifested itself in the unique role that unreality and theatricality play in that city. These features transformed life in St. Petersburg into theatre, with a stage (the city center) and backstage areas (the city’s periphery), actors (the court, high society, the intellectual and artistic elite) and spectators (every other stratum of society) [4, 287–289]. Naturally, Petersburg’s theatricality penetrated deeply into the very foundation of creative thinking for the artists who would become the St. Petersburg Classics. After all, they all walked the same streets, prospects, squares and suburban (man-made) parks of Tsarskoe Selo, Pavlovsk Park (a creation of the Italian theatrical set designer Pietro Gonzaga), and Oranienbaum (Stravinsky’s home town), and they visited the same theatres and concert halls. Petersburg-style theatricality also served as the basis for the high relative weight given to opera and ballet in their works.

The objective binary oppositions and their subjective equivalents have turned out to be specifically Russian (or Petersburgian) variations of what are commonly called the eternal themes of art. They defined the mode in which the St. Petersburg Classics saw the world, sketched out the circle of themes and images in their creative work, and influenced their interpretation of the universal philosophical and esthetic ideas of European culture.

In comparison with other megapolises of that time, St. Petersburg, at the turn of the 20th century, had one unique property: the combination within the city’s borders (i. e., in close proximity) of both a rapidly developing capitalist industrial sector and a national artistic culture that was ascending to its heyday. Despite the periodic and at times acute explosions of social antagonism between the two major components of society in St. Petersburg — the cultural center and the industrial periphery — ordinarily, everyday life in the city was grounded in their cooperation and convergence.

One consequence of that cooperation was the rapid development of all cultural institutions. A good portion of Petersburg society constantly cultivated an interest in everything new, and the very latest cultural innovations arrived here from every corner of the world. For example, Prokofiev, in a diary entry dated February 13, 1911, mentions that he had performed Schoenberg’s piano pieces at an Evening of Contemporary Music (he does not mention the opus, but judging from the description, he played pieces from op. 11, completed in 1909 [5, 158–159]). The high levels of spiritual energy which infused the informational atmosphere in St. Petersburg, and the way in which it became an arena for vital historical events, prompts us to state that the Venice of the North, as a modern megapolis, defined the innovative and also the *classic* essence of the creative feats of these three St. Petersburg masters.

Serving as the very foundation of the St. Petersburg classic school is its *russkost’*, or essential Russian-ness. Having inherited this quality from their great predecessors, Stravinsky, Prokofiev and Shostakovich went on to enrich it with new, inimitable features. Thanks to them, *russkost’* came to be one of the most important features of 20th-century music. The *russkost’* of Stravinsky, Prokofiev and Shostakovich stems from a special mode in which they saw the world, a mode more or less inherent to *each one of these composers*. We define this mode as an archetypal perception of reality as a multipolar, multilayered, multicultural continuum with features that are constantly changing.

By the end of the 19th century, Russia had united within its national borders large numbers of different ethnic groups, sometimes quite dissimilar. The Eurasian foundation of the Russian mentality as a whole, and its specific St. Petersburg variety, went farther than any other factor in shaping the natural, arising from an basic cognitive impulses *polyphony* in the artistic perception of the world. In 19th-century Russian art, this type of perception materialized in Russian music about the Orient, in the dual worlds of Rimsky-Korsakov (the real world and the fairy-tale world), in Borodin’s imagery (some of it Russian, some of it Eastern), and in the experience of several European cultures (Polish, Spanish, Italian,

French, and Austro-Germanic) as worlds existing in parallel. We want to specifically emphasize that this dual- or multi-world concept in Russian music differed significantly from the Romantic dual worlds of the 19th century. For the Romanticists, a departure into the other world was almost always of equal weight, conceptually, with a return to the point of origin. For Russian artists, though, a constant presence in the parallel, multilayered world, and as a result of this an organic growth into other cultures, was a natural form of creative existence.

In actual creative practice, the perception of reality as a multipolar, multicultural continuum was expressed in profoundly individual ways by each of the St. Petersburg Classics. For Stravinsky, it was in the dialogic basis of the artistic method; for Prokofiev, it took the form of an inimitable, esthetically self-contained world of imagery; and for Shostakovich, it was expressed as the conflicting parallelism of two worlds, the external and the internal.

The esthetic nature of the *russkost'* of Stravinsky, Prokofiev and Shostakovich is rooted in the phenomenon of *acquired beauty*. In the work of the St. Petersburg Classics, moments that could be defined as the result of serendipity or sudden inspiration are extremely rare. This means that the beauty of their work arises not from wonder at its super-organic, "divine" nature, but rather out of a sort of *respectful admiration* for its inordinate (and also "divine") level of mastery. This is undoubtedly the classic feature of 20th-century music. The artistic impression made by the music of Stravinsky, Prokofiev and Shostakovich is essentially two-layered:

— the first layer, perceived under the surface, impresses the listener with the colossal volume of work that has been done to select, organize, and interpret the initial musical material (a virtuosic command of the art form);

— the uppermost, second layer astounds the listener with the elegance, perfection, and acquired (man-made) beauty of the end result (the heights of artistic mastery).

Immediately the parallel with Petersburg itself is evident, in which the beauty of its architectural concepts and the geometric perfection of its planning is especially striking against the background of a natu-

ral landscape that absolutely does not correspond with it. Only during the short weeks of the white nights does the man-made beauty of the city come together with a unique natural phenomenon into a unified, triumphant accord. The rest of the time, the dreariness of the swampy areas surrounding the city, and the drastic temperature swings (covering a span of 60 degrees Celsius over the course of the year), can only produce boundless respect for the enormous volume of building work that was completed despite the environmental circumstances. But in Italy, for example, everything is different. There, the habitat built by human beings is perceived as an obvious extension of the natural world, and it approaches the beauty of that world and is comparable with it. Thus, in a notional yearly developmental cycle of the Russian music works of Stravinsky, Prokofiev and Shostakovich could be identified as an equivalent of the white nights: times of unqualified triumph of Russian musical genius, harmoniously uniting within them the highest standards of the art and mastery!

The most important feature of the *russkost'* of the St. Petersburg Classics, rooted in the depths of the theatricality of their artistic thinking, turns out to be a quality of musical imagery they all hold in common, one that can be defined as *psychologically enriched tone painting*. The dynamics of the human emotional state are built up in Stravinsky, Prokofiev and Shostakovich by means of the development of musical imagery with a precisely expressed tone-painting foundation (gestural-ductile, onomatopoeic, associative-motor, objective-spatial). In making active use of the image-associative capabilities of human perception, the St. Petersburg Classics take on the freedom of musical expression that is so closely tied to the possibility, originally inherent to it, of its substantive interpretation by the listener.

The melodic and intonational base of the *russkost'* of Stravinsky, Prokofiev and Shostakovich enriched European musical thinking with features primarily related to *Russian speech* as a unique phenomenon in terms of the connection between intonation and meaning, as well as in phonetics and syntax. We will make special mention of five of its characteristic attributes here:

— the role of intonation, so typical of Russian speech patterns, which can sometimes change the very meaning of an utterance (a similarity with Eastern languages);

— varying syllabic stress, very often changing the semantic meaning of a word;

— the semantic ambiguity of the word itself as the basis for metaphoric utterances;

— the free, nearly lax regulation of sentence structure and the broad use of inversion;

— the prominent role played by adjectives, lending to speech elements of contemplative-emotional statics.

All of these peculiarities are reflected in Stravinsky's irregularly accented rhythms and variational ostinato technique, in the storytelling nature of Prokofiev's musical development, and in the images of concentrated contemplation in Shostakovich.

Another characteristic feature of *russkost'* among the members of the St. Petersburg classic school is particular to all of them: *intellectualized lyricism*. The work of Pyotr Ilyich Tchaikovsky was perceived by Stravinsky, Prokofiev and Shostakovich as a sort of absolute culmination, the fullest, most logical and complete expression of an essentially lyrical-dramatic view of the world. Using this perception as a basis, the St. Petersburg Classics came to the conclusion that in the new century, lyricism could not rely only on the emotional component of human perception. Therefore, lyrical insights in their work came to organically include elements of intellectual reflection: contemplation, irony, skepticism, sarcasm, and a sense of paradox.

The *russkost'* of the St. Petersburg Classics can be synthesized as a quality that might be defined as *multilayered associativity of genre and style*. In interpreting a musical work as a profoundly substantive *message to the listener*, Stravinsky, Prokofiev and Shostakovich appeal to the type of musical expression that has as its distinguishing characteristic the organic synthesis of all genre or stylistic musical material that was available at the time. The idea that lay at the basis of that approach is extremely simple: everything that makes a sound in the modern world can be used as raw material for the construction of an artistic concept that is multilayered in terms

of imagery, one that is individually characteristic and at the same time universally meaningful. That is the way that the Viennese composers Haydn and Mahler worked in their own time. Later, the St. Petersburg Classics started off down that same path. The fact that among all 20th-century composers it is their works that are performed most often is proof of the higher degree to which their synthesis is organic, and of the superior level of their overall mastery. As examples of references to the so-called "lower" genres, we can mention the following: the use of folklore, including primitive forms of it (the cries of street vendors and the ritual intonements of a wedding ceremony), jazz, and Western dance rhythms from the 1920s and 1930s in Stravinsky; the use of melodies from Russian vernacular folklore of the first thirty years of the 20th century in Shostakovich; and the sharp reliefs, convexity and dynamism, hearkening back to their folklore roots, of the musical imagery in Prokofiev.

Common to the methods of Stravinsky, Prokofiev and Shostakovich is the organic use of a set of sounds and styles from European professional music that is individually characteristic for each. That practice lends to their art one very important quality: it is addressed to a quite broad, enlightened audience, encompassing both amateurs and connoisseurs of so-called serious (or classical) music.

The members of the St. Petersburg classic school imprinted their work with the most typical (and therefore the most universal) features of the artistic perception of the world of their time (1910s to the 1970s). They significantly updated the expressive means music had at its disposal — melody, harmony, rhythm, orchestration, and form (or more broadly speaking, the means for the temporal development of music). In their profoundly individual, stylistically unique artistic worlds, we find a clear reflection of the most characteristic features of humankind's 20th-century worldview.

Fully apropos of the myths and realities of St. Petersburg, it turns out that the abbreviation formed by the first letters of the last names of these luminaries of the past century, SPS, can just as easily stand for St. Petersburg School. In this article, we have tried

to show the need to add on the explanatory adjective “classic,” and thereby identify the body of work

by Stravinsky, Prokofiev and Shostakovich with the *20th-century St. Petersburg classic school*.

### References:

1. Akopyan, Levon. Dmitry Shostakovich: Towards a phenomenology of his creative work. – St. Petersburg: Dmitry Bulanin, 2004.
2. Ayzsenshtadt, Vladimir, and Margarita Ayzsenshtadt. On the Fontanka: Pages from the history of Petersburg culture. Moscow: Tsentrpoligraf; St. Petersburg: Mim-Del'ta, 2007.
3. Levaya, Tamara. Early Twentieth-Century Russian Music in the Artistic Context of the Epoch: A Study. Moscow: Muzyka, 1991.
4. Lotman, Yuriy. The Symbolism of St. Petersburg/In Lotman, The Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture. Moscow: “Yazyki russkoy kul'tury”, 1996. P. 275–295.
5. Prokofiev, Sergei. Diary. 1907–1933. (Part 1.) 1907–1918. Paris: sprkfv, 2002.
6. Stravinsky, Igor, and Robert Craft. Dialogues and A Diary. New York: Doubleday, 1963.
7. Toporov, Vladimir. The Petersburg Text. Moscow: Nauka, 2009. See also: Volkov, Solomon. History of the Culture of St. Petersburg from its founding to our day. Moscow: Eksmo, 2011.

*Madumarova Charos Ilkhomovna,  
State Conservatory of Uzbekistan,  
Postgraduate “Academic vocal music” department,  
E-mail: kiras91@mail.ru*

## Vincenzo Bellini Beatrice di Tenda`s character from the opera “Beatrice di Tenda”

**Abstract:** This item contains a short opera description for easier reader`s perception and analysis of the opera Beatrice di Tenda “Ma la sola...” Moreover, specific advice and evidence are given for using this aria. The opera “Beatrice di Tenda” is the lyrical tragedy of Vincenzo Bellini, Italian composer, written in two actions. Italian libretto of Felice Romani. In 1833, march 16 the premiere took place in La Felice Theatre, Venice. Juditta Pasta, the diva of Italian theatre, took in active part in the show preparation. She is the first performer of Beatrice di Tenda`s party.

**Keywords:** Vincenzo Bellini, opera, “Beatrice di Tenda”, Juditta Pasta.

Milan, 1418. Having gained dukedom, in the result of marrying Beatrice, Filippo Mary Visconti cooled off his wife. He began to oppress her people and then herself by damsel Agnese, passionately wishing to replace the lady`s place. Beatrice keeps faithfulness to her husband and rejects Orombello`s attention, the man in love with her (who Agnese love early, by turn). Agnese perfidiously informed Filippo about Orombello`s fillings to the duchess Beatrice. Under torture, Orombello falsely witnesses about his love affair with Beatrice, but then refuses these statements. Filippo persists on wife`s capital penalty.

In the moment of execution, Beatrice forgives a repentant Agnese and dies.

It`s impossible to listen to the music of this opera without tears and emotions. It`s full of sensuality, especially, in the final, it reaches a pick of dramatic effect. The opera is preserved in the modern style of musical theatre as La Scala, Metropolitan Opera.

Beatrice di Tenda`s aria “Ma la sola”.

The aria is very emotional, lyrical, with beautiful conversions and ornamentations. It should be noted, that there are difficult musical pictures, which only experimental and competent singer can execute.

That's why this aria is executed at more high courses of Conservatory.

Good vocal-technical training, full voice diapason, strong and steady breathing and

artistic skill are demanded from a singer. The aria demands a correct execution and keeping all technical complexity. There is no lighter shape of this aria.



(Joan Sutherland in image Beatrice di Tenda)

This aria needs, to be divided into three parts for more simple study and mastering. Thereby, a singer

comforts himself and accordingly, he will need less time in order to learn this composition.

The first part. Recitative (Oh! Mie fedeli! Quando offeso in suo stello...) is in lento assai tempo, is written in fis moll key and begins the piano

with compliance of each pause. It is necessary to sing throughout notes, in order not to have any gaps and galloping. A special importance achieves to

recitative pronounce. It must be distinct, in order not to spoil the meaning of the sentence, all consonant letters need to be pronounced with special accuracy. But extreme enthusiasm with such nuances leads to cruelty and roughness of diction. Such an approach changes a whole heroine`s character and at the end, audience can misunderstand composer`s idea. To avoid such mistakes, singers need not to add any changes into performance. It is enough to execute the composer`s instruction`s, in order to perform the given aria ideally.

The second part (*Ma la sola, ohime, ohieme! Son io...*) is in *largo sostenuto tempo*. It is written with usage of the unique techniques for achieving the pick of dramatic nature. It should be noted, the comfort of conversions of 16 into 32, that is not difficult for the experienced singer. Of course, the good larynx flexibility demands till 20 notes in one syllable for execution. In order not to sing out of tune, the singer should feel deeply each semitone.

The most difficult sentence in the second part is: “*ed io potei soggetarvi a tal signor...*”. This clause is the culmination of whole second part and it demands a brilliant technique of breath. Just at the spot, we can observe the minimal orchestra`s support and how a whole aria texture is performed by a singer.

An incorrect breath or missed note destroy. The general picture of composition.

The third part is in *allegro moderato tempo*, it is the most informative part of aria, which is full of ornamentations and cadences. It demands a lot of physical forces in the time of performance. The massive sounds of orchestra will not give a singer to relax, because this part is the ceremonial and enthusiastic character. It needs to be executed confident, not keeping up with the orchestra. Connecting notes with dots provoke the accent, but do not forget about words, which can change the true sense, if the accent will not be correct. If a performer has a strong voice and correct breath, then he will execute easily the last 24 beats of aria with pleasure.

“*Beatrice di Tenda*” is rare rarity in the opera science. During V. Bellini`s life, practically, this opera was forgotten, admitted as failure. Only in the second part of 20<sup>th</sup> century, the slow revival began in executing of the opera divas, such as Joan Sutherland, Mirella Freni, Leila Gencher, June Anderson, Edita Gubernova. The opera is full of melodic charm, lyricism and sensual charm. The beautiful arias and ensembles persuade audience, that it is the masterpiece, alas unremembered ...

### References:

1. Pastura F. Vincenzo Bellini, Torino 1959.
2. Дубовик А. Фантазии на темы опер Винчецо Беллини. Москва. 1985.
3. Энгель Ю. Творчество Беллини. СПб. 1911.
4. Russel J. *Beatrice di Tenda* of Bellini. 1988.
5. Kruntjayeva T. Vincenzo Bellini. 1984.

*Pidhorbunskyi Mykola Anatolijovych,  
Kyiv National University of Culture and Arts  
Candidate of Historical Sciences, Associate Professor  
E-mail: podg-nikolaj@yandex.ru*

## Problems and prospects in research of ancient notation

**Abstract:** The article discusses the problems and prospects in research of ancient notation. The analysis of the first manuscripts of Kievan Rus, which uses ancient signs Notation.

**Keywords:** recitative singing, neumes, ekfoneticheskaya notation, Ostrom Gospel.

*Підгорбунський Микола Анатолійович,  
Киевский Национальный Университет Культуры и Искусств  
Кандидат исторических наук, доцент  
E-mail: podg-nikolaj@yandex.ru*

## Проблемы и перспективы в исследованиях древней нотации

**Аннотация:** В статье рассматриваются проблемы и перспективы в исследованиях древней нотации. Проведен анализ первых рукописей Киевской Руси, где используются древние знаки нотописы.

**Ключевые слова:** речитативное пение, невмы, экфонетическая нотация, Остромирово Евангелие.

С принятием христианства в Киевской Руси распространились различные виды исполнения церковных песнопений. Все они были самодостаточны и имели характерный музыкальный стиль. Каждому из этих видов отвечало свое характерное нотописание. Первыми видами нотописы были — экфонетичный, знаменный и кондакарный. Как считают большинство исследователей, они происходили от византийских прототипов, а именно — экфонетической для распевного чтения и двоих палеовизантийских — куаленской и шартрской нотаций. Но, за утверждением исследователя И. Гарднера первоначальные славянские летописи Киевской Руси не сохранились (прим. авт., приблизительно, X–XI ст.). А летописи, которые дошли до наших дней, по мнению ученого, были переработаны под руководством греческой иерархии в Киевской Руси в XII веке, поэтому следует занимать довольно осторожную позицию по отношению к «догме» о византийском происхождении богослужебного пения на киевских землях [4, С. 79].

По-гречески  $\acute{\epsilon}\kappa\phi\omega\nu\acute{\epsilon}\omega$  означает восклицать,  $\acute{\epsilon}\kappa\phi\acute{\omega}\nu\eta\sigma\iota\varsigma$  — восклицание; отсюда — экфонетика, искусство речитативного, распевного чтения священных текстов во время богослужения. Экфонетическая — ее еще называют внетоновая — нотация употреблялась в славянских богослужебных книгах на протяжении нескольких веков. В Католической Церкви также существует чтение нараспев, которое принято называть литургическим речитативом. Как и в Древней Церкви, в григорианском пении существуют различные мелодические типы распевного чтения (тонусы), в зависимости от типа читаемого текста [9].

Экфонетическая нотация — это наиболее древний вид церковной невменной, или идеографической, нотации, знаки которой, невмы, не определяя точной высоты звука, лишь напоминали певцу о направлении движения мелодии в известных ему песнопениях. Экфонетическая нотация сохранилась у многих народов Азии и Юго-Востока. Об этом свидетельствуют рукописи Библии, которые сохранились на сирийском, древнееврейском, греческом, армянском и других языках.

Со временем, когда греческий язык стал господствующим на Востоке (в III веке до н. э.), была разработана и распространена система древнегреческой экфонетической нотации, которая вобрала наработки других народов. Одним из известных знатоков был Аристофан, которому греки и приписывают создание этой нотации. Но, современные исследователи отмечают, что подобная система нотописы существовала в древних сирийских и индийских рукописях еще задолго до греческого грамматика Аристофана [8].

Греческие экфонетические знаки представляют собой переходный период от античных просодийных знаков к византийской невменной нотописы. Они указывали на различные модуляции голоса, но не обозначали определенные интервалы, точную высоту и продолжительность исполнения данных звуков. Эти знаки оставались декламационными. Как правило, в древних рукописях экфонетические знаки встречаются в начале и в конце определенной группы слов. Заключительные слова текста отмечались удвоенным знаком, отмечая тем самым коду, которая

исполнялась более протяжно с определенным акцентом. Через определенное время, примерно в конце X–начале XI вв. знаки экфонетической нотации были переданы Византией (непосредственно или через балканских славян) киевским священнослужителям. Если быть более точным, то именно куаленская нотация, которая является высшей стадией старовизантийской невматичной ситемы, стала основой нотописи в Киевской Руси. Название нотописи происходит от рукописи Куаленского кодекса, который хранится в Парижской национальной библиотеке. Проследившая связь куаленской нотации с невматической нотописью Киевской Руси все исследователи также указывают на определенные различия между ними. А именно, с одной стороны, определенные знаки старовизантийской нотации не попали в киевскую нотопись, а с другой, в невматичной нотописи встречаются знаки или их комбинации, которые не использовались в старовизантийской нотной системе. Это связано с тем, что в славянскую нотопись были внесены определенные изменения и дополнения, которые отражали особенности церковнославянского языка, его синтаксисом, просодией, интонациями. В результате творческой переработки киевскими певчими старовизантийского нотного письма возник новый тип невматичной нотописи [6].

Экфонетическая нотация считается первой и наиболее простой, которая предназначалась для псалмодирования священных книг Евангелия и Апостола. Для этой нотописи было характерно три вида экфонетических знаков: строчные, надстрочные и подстрочные. Эти знаки, как уже отмечалось, не имели точной фиксации мелодической линии, они указывали только на движение мелодии вверх или вниз а также определенный каданс и паузу. Акцентированные знаки ставили под строкой, возле того слова, которое надо было выделить.

Средневизантийская (медиавизантийская) нотация, которая возникла во второй половине XII в., и, просуществовала до начала XV в., имела определенные интервалы между отдельными звуками, что давало возможность точно фиксировать звуковысотность песнопений, не была

принята в Киевской Руси. Скорее всего, такое неприятие нововведений с Византии было связано с междоусобными войнами князей за киевский престол и соответственно обострением отношений между Киевом и Константинополем.

А затем последовало монголо-татарское нашествие и развитие славянской нотописи почти до XVI в. значительно замедлилось и продолжало основываться на старовизантийской системе.

В Украине до наших дней сохранилось Остромирово Евангелие (1056–1057 гг.) и отрывок из Евангелия XI в. под названием «Куприяновы листы», которые являются одними из первых рукописных книг, где используются почти все экфонетические знаки, которые встречаются в греческих рукописях. Эти знаки отмечают акценты, долготу звуков, определяя их певучесть, а также указывают на синтаксическое членение текстов. Знаки просодии послужили основой не только для экфонетической нотации, помещавшейся в книги для чтения, но и для византийского невменного письма, посредством которого записывались распевы церковных песнопений. Позже эти знаки стали использоваться в кондакарной и знаменной нотациях в Киевской Руси [7].

Известный филолог и палеограф В. Загребин отмечал, что в Остромировом Евангелии насчитывается 451 экфонетический знак. Среди которых кремasti, оксия, двойная вария, апостроф, расположены на отдельных листах, а именно в чтении на праздничной утрени Входа Господня в Иерусалиме и на Литургии Первого сентября. В обоих отрывках используется византийская классическая система расположения знаков. Они расположены парами, так один в начале, а второй в конце каждого колонна (наименьшая часть текста).

Детальный анализ Остромирова Евангелия с палеографической точки зрения, дал возможность В. Загребину утверждать, что экфонетические знаки в нем записывались в разное время. Часть знаков, он определил как «первоначальные», они были написаны темно-вишневою краской, а позднее поновлены чернилами, киноварью или золотом. Кроме «первоначальных» В. Загребин выявил и киноварные знаки более позднего происхождения [5].



Следует отметить, что в других чтениях Остромирова Евангелия встречаются только ипокрисис и телія. Ипокрисисы используются эпизодически на границе колонов и группируются по два или три на небольших частях текста. Телія используется гораздо чаще, она делит большие синтаксические части текста и выполняет кадансовую функцию при окончании этих частей.

В Пасхальном чтении Остромирова Евангелия используется только знак телія, над которым часто находится знак сирматики. Существуют различные версии относительно этого двойного знака. Так, Т. Владышевская считает, что этот двойной знак указывает на кадансовый оборот вроде группетто с длинным звуком в конце [3]. В свою очередь исследователь И. Гарднер утверждал, что согласно практике Константинопольской церкви св. Софии, Пасхальный текст читался несколько раз на разных языках. Первый раз текст читался архиереем на одном языке, затем диаконом на другом [4, С. 311].

Французский искусствовед, священник Жан Тибо был одним из первых исследователей, который занимался расшифровкой экфонетической нотации. Как монах ордена ассумпционистов Жан Тибо совершил паломничество в Константинополь, Иерусалим и города Турции и Болгарии. Путешествуя, он собрал большое количество богослужебных певческих рукописей. Его первый труд под названием «Нотации св. Иоанна Дамаскина или агиополитийная» была напечатана в 1898 г. в «Известиях русского археологического института в Константинополе». Искусствовед Жан Тибо определил типы невм и ввел в научный оборот определение ранневизантийской (палеовизантийской) и средневизантийской нотации [2]. Большинство его положений были подтверждены поздними исследованиями ученых медиевистов.

Датский музыковед и филолог Карстен Хёг внес значительный вклад в исследование византийской и греческой музыкальной культуры. Исследователь также обращался и к старославянскому церковному пению, отмечая его истоки с византийского музыкального искусства. Карстен Хёг в 1931 г. принимал участие в экспедиции в Грецию, где была сделана запись чтения Евангелия Самосского митрополитом Иринеем. Эта запись была тщательно расшифрована в Парижском университете фонетики. Фонограмма имела большое значение для понимания греческих песнопений, которые передают все тонкости голоса: четвертитоновые звуки, акцентированные склады, звуки которые формируются с постепенного повышения до определенной высоты и т. д. Карстен Хёг сделал приблизительную расшифровку рукописного памятника Синайского кодекса X–XI вв. — Профитолога (сборника ветхозаветных пророчеств). При этом К. Хёг применил особый исследовательский прием: кроме первоисточников (древнейших рукописей) он обратился к живой современной традиции чтения, используя фольклорные методы в изучении церковной музыки [1].

Ранневизантийские нотации — экфонетическую и куаленскую, невозможно детально расшифровать, поскольку они являются достаточно обобщенными. На сегодня, неизвестно музыкальное значение их знаков, высотные и интервальные соотношения между ними. Вопрос расшифровки экфонетической нотации является весьма важным для ученых, так, как это даст возможность в дальнейшем осуществить детальный анализ и расшифровку более поздних нотаций в Украине, а именно, столповой невменной (знаменной), кондакарной, демества и путного пения.

#### Список литературы:

1. Hoeg C. La notation ekphonetique. Copenhagen, 1935. Monumenta musicae Byzantinae. Subsidia. Vol. 1. <http://www.portal-slovo.ru/art/36107.php>
2. Thibaut J. V. Monuments de la notation ekphonetique et hagiopolite de l'église Grecque. St.-Pet., 1913. [http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc\\_music](http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_music)
3. Владышевская Т. Ф. Музыкальная культура Древней Руси. М., 2006. – С. 315.
4. Гарднер И. А. Богослужбное пение русской православной церкви. Сергиев посад, 1998. – Т. I. – С. 311.

5. Загребин В. М. Исследования памятников южнославянской и древнерусской письменности. – М., 2006. – 304 с.
6. Мартынов В. История богослужебного пения [http://krotov.info/libr\\_min/13\\_m/ar/tynov\\_v\\_004.htm](http://krotov.info/libr_min/13_m/ar/tynov_v_004.htm)
7. Рамазанова Н. В. Остромирово Евангелие и древнерусское церковное пение <http://www.nlr.ru/exib/Gospel/ostr/ramazanova.html>
8. Экфонетическая\_нотация <http://traditio-ru.org/wiki>
9. Экфонетическая\_нотация <https://traditio.wiki>

*Streglov Yuri Nikolayevich,  
Orel State Institute of Culture,  
Associate Professor of Piano  
E-mail: streglovy@mail.ru*

## **Art under piano recordings early in its development**

**Abstract:** Mastering the art of pianistic possibilities of record in the first half of the XX century, it promotes the formation of a new sphere-to-credit music. Activities Rachmaninov under elektrozapisi represents the first aesthetically significant experience with the installation to create a sound image.

**Keywords:** Pianistic art, phonograph, records, grammofon, elektrozapis, ispolnitelskie options, fragmentation recording, editing sound image

*Стреглов Юрий Николаевич,  
Орловский государственный институт культуры,  
доцент кафедры фортепиано  
E-mail: streglovy@mail.ru*

## **Пианистическое искусство в условиях грамзаписи на ранних стадиях её развития**

**Аннотация:** Освоение пианистическим искусством возможностей грамзаписи в первой половине XX века способствует формированию новой сферы бытования музыки. Деятельность С. Рахманинова в условиях электрозаписи представляет собой первый эстетически значимый опыт использования монтажа для создания звукового образа.

**Ключевые слова:** Пианистическое искусство, фонограф, грампластинка, граммофон, электрозапись, исполнительские варианты, фрагментация звукозаписи, монтаж звукового образа.

Актуальность проблемы пианистического искусства в условиях грамзаписи на ранних стадиях её формирования обусловлена теоретическими и практическими задачами развития «внеконцертных форм» музыкального исполнительства (термин Д. Рабиновича).

Начало последовательного рассмотрения особенностей музыкального исполнительства в грамзаписи приходится на конец 60-х годов, которое проходит под знаком методологически важной

дилеммы: следует ли рассматривать грамзапись лишь как средство тиражирования звуковой материи, либо возможен иной подход, позволяющий обнаруживать творческую самодостаточность артефактов пианизма в условиях грамзаписи? Дискуссию открыла статья Г. Когана «Свет и тени грамзаписи», в которой автор полагает, что лишь концерт является оптимальной формой бытования исполнительского искусства [1, 60–69]. Полемицируя с Г. Коганом, Н. Корыхалова, подчеркивает,

что под воздействием грамзаписи в музыкальном исполнительстве и слушательском восприятии происходит определённая трансформация, позволяющая исполнителям, не теряя вдохновения, играть перед микрофоном, а слушателям полноценно воспринимать исполнительскую интерпретацию [2, 53]. Оппонентом Г. Когану выступает и другой известный исследователь, Ю. Капустин, полагающий вслед за Г. Гульдсом, что «... в будущем станет реальностью создание с помощью технических средств принципиально новых художественных ценностей исполнительского творчества...» [3, 16]. Новое направление теоретическому постижению проблем, порождаемых развитием звукозаписи, берет начало с выступления А. Сохора на Музыкальном конгрессе ИСМ (Москва, 1973 г.), в котором он в границах музыкально-социологического подхода раскрывает исключительную по своим коммуникативным возможностям роль звукозаписи в современном обществе, благодаря чему она неизбежно становится важным фактором музыкальной культуры [4, 249–254].

В дальнейшем в общем русле намеченной проблематики получают освещение вопросы бытования пианистического искусства в условиях грамзаписи. В учебном пособии Ю. Стреглова «Искусство пианиста-интерпретатора в контексте развития средств массовой коммуникации» на примере исполнительского искусства прошлого рассматриваются особенности «очеловечивания» возможностей фонографа, акустической грамзаписи и электрозаписи и обосновывается тезис о приоритете С. Рахманинова в эстетизации некоторых технологических особенностей грамзаписи при создании звукового образа [5, 25–28]. В статье А. Карабановой «Фортепианное исполнительство в эпоху звукозаписи» исследуются вопросы влияния звукозаписи на деятельность музыкантов-исполнителей и музыкальной культуры в целом [6]. В работе Е. Кузнецовой «Рахманинов и грамзапись» изучается процесс развития грамзаписи в XX веке и анализируется характер взаимодействия С. Рахманинова и американской индустрии звукозаписи [7].

Анализ публикаций свидетельствует об устойчивой тенденции поэтапного постижения зна-

чимости грамзаписи, но вместе с тем остаются малоизученными вопросы эволюции пианизма в условиях фонографа, акустической грамзаписи и электрозаписи. Исходя из сказанного, мы избрали целью исследования особенности эволюции пианизма на ранних стадиях развития техники звукозаписи.

Первая звукозапись солирующего фортепиано принадлежит Т. А. Эдисону. В 1877 г. он записывает на фонограф игру провинциальной учительницы музыки Г. Эттвуд. Фонограф быстро распространяется по всему миру, вызывая к себе интерес многих музыкантов. В Германии на восковые валики записывают свою игру И. Брамс и Э. Григ, а в России — А. Аренский, П. Пабст, С. Танеев. В 1877 г. Э. Берлинер, немецкий изобретатель, работавший в то время в США, демонстрирует первую грампластинку и устройство для воспроизведения звукозаписи — граммофон. Расположение звуковых бороздок по спирали в одной плоскости успешно снимало существенную проблему тиражирования звуковых носителей.

Заметной вехой на пути включения пианистического искусства в сферу грамзаписи становится 1903 г., когда ряд известных музыкантов записывает свою игру на грампластинки с целью их тиражирования. Так, в парижской студии «His master's voice» Р. Пюньо записывает миниатюры Ф. Шопена и Ф. Листа, а А. Михаловский для фирмы «Граммoфон» записывает 6 дисков с записями сочинений Ф. Шопена и Ф. Мендельсона. Состоявшийся дебют солирующего фортепиано в грамзаписи получает продолжение в 1907 г., когда А. Михаловский, И. Фридман, а несколько позже В. де Пахман и В. Бакгауз. Возросшие возможности грамзаписи становятся привлекательными и для других музыкантов-исполнителей — Ф. Бузони, И. Гофмана, В. Ландовской, М. Розенталя.

В конце 20-х годов происходит технологический переворот, заключающийся в утверждении электрозаписи — принципиально новом, более совершенном способе фиксации звуков. В соответствии с новой технологией звуковые колебания, идущие на резец фиксирующего устрой-

ства, усиливаются и корректируются с помощью микрофона и электролампового усилителя. Преимущество электрозаписи оказалось столь значительным, что позволило С. Рахманинову утверждать: «... звучание фортепиано на пластинках приобрело такую достоверность, разнообразие и глубину, что вряд ли можно желать лучшего» [8, 107]. И именно С. Рахманинов вносит выдающийся вклад последующее развитие грамзаписи.

К регулярной работе в студии звукозаписи С. Рахманинов обращается в 1919 г. Первые

		1919	1920	1921	1928
С. Рахманинов	Полька «В. Р.»	1	–	–	6
П. Чайковский	На тройке	–	1	–	8
С. Рахманинов	Прелюдия cis-moll	1	–	3	23

С середины 20-х годов С. Рахманинов приступает к грамзаписи сочинений крупной формы, в частности 32-х вариаций Л. Бетховена, Карнавала Р. Шумана, b-moll'ной Сонаты Ф. Шопена, собственных фортепианных концертов. Его работа перед микрофоном, как и прежде, сопровождается большим количеством исполнительских дублей, но завершающий этап создания интерпретации приобретает здесь определённую специфичность. Дело в том, что звукозаписывающая аппаратура того времени позволяла осуществлять непрерывную фиксацию лишь в 3–4 мин. Однако вынужденная фрагментация продолжительных по времени сочинений не только приносила дополнительные трудности в процесс грамзаписи, но одновременно инициировала реализацию скрытых возможностей комбинаторики фрагментов для совершенствования артефактов пианизма. К примеру, все без исключения варианты грамзаписи крупной формы, принадлежащие С. Рахманинову, возникают в результате сложного комбинирования, а по сути своеобразного монтажа грамзаписи

записи С. Рахманинов делает в студии Т. Эдисона (фирма Edison Re — creation). Масштабы исполнительской деятельности С. Рахманинова в неуклонно возрастают, и уже в 30-е годы на грампластинках оказывается записанной значительная часть его концертного репертуара. Выпуску каждой грампластинки предшествует напряжённая работа С. Рахманинова над исполнительскими вариантами. Количество исполнительских дублей неуклонно возрастает, причем особенно к 1928 г. — моменту утверждения электрозаписи.

из предварительно зафиксированных фрагментов. В частности, его знаменитая грамзапись Карнавала Р. Шумана возникает в итоге сложного монтажа семи полных исполнительских вариантов, расположенных на шести сторонах грампластинок. [9, 431–438]. Это даёт основание утверждать, что С. Рахманинов становится одним из первых в истории пианизма музыкантом, кто приступил к последовательному освоению эстетического потенциала монтажа грамзаписи.

Грампластинка на протяжении исторически сжатого отрезка времени проходит путь от робких попыток фиксации игры пианиста к регулярному выпуску грампластинок фортепианной музыки. Целенаправленное освоение возможностей грамзаписи способствует утверждению принципиально новой сферы бытования музыки. Выдающийся вклад в освоение грамзаписи вносит С. Рахманинов. Деятельность русского музыканта в электрозаписи является первым художественно значимым опытом использования приёмов монтажа грамзаписи в истории пианизма.

### Список литературы:

1. Коган Г. Свет и тени грамзаписи/Г. М. Коган//Сов, музыка. – 1969. – № 5. – С. 60–69.
2. Корыхалова Н. Скорее свет, чем тени/Н. П. Корыхалова//Сов, музыка. – 1969. – № 6. – С. 53.
3. Капустин Ю. Массовые средства распространения музыки и некоторые проблемы современного исполнительства/Ю. В. Капустин//Вопросы теории и эстетики музыки. – Л.: Музыка. – 1969. – № 9. – С. 16.

4. Сохор А. Функционирование музыки в изменившихся социальных и технических условиях / А. Н. Сохор // Музыкальные культуры народов: традиции и современность. – М.: Сов. композитор, 1973. – С. 249–254.
5. Стреглов Ю. Искусство пианиста-интерпретатора в контексте развития средств аудиокommunikации (от фонографа Т. А. Эдисона к компакт-диску) / Ю. Стреглов. – Орёл, Орловский государственный институт искусств и культуры, 2005. – 82 с.
6. Карабанова А. Фортепианное исполнительство в эпоху звукозаписи // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, вып. 172, / А. Карабанова. – СПб: РГПУ, 2014. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/fortepiannoe-ispolnitelstvo-v-epohu-zvukozapisi> (дата обращения: 2.04.2015).
7. Кузнецова Е. М. Рахманинов и грамзапись / Е. М. Кузнецова // Искусство музыки: теория и история. – № 3, 2012. – С. 102–114. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://sias.ru/publications/magazines/musik/vypusk-3>.
8. Рахманинов С. Художник и грамзапись / С. В. Рахманинов // Литературное наследие в 3-х т. Т. I. – М.: Сов. композитор, 1980. – С. 107.
9. Рахманинов, С. Литературное наследие в 3-х т. Т. 3 / С. В. Рахманинов // Литературное наследие. – М.: Сов. композитор, 1980. – С. 431–438.

## Section 2. Theatre arts

*Sagitova Aislu Sintimerovna,  
Ufa State Art Institute named after Z. Ismagilov  
Lecturer of department of history and theory of art  
E-mail: aiselu83@mail.ru*

### **Rifkat Israfilov — reformer of Bashkir Theater**

**Abstract:** The article is devoted to the analysis of creativity of the great master of the Bashkir stage direction R. V. Israfilov, who had a great influence on the art shape of the national theatre of the 1970–1990s. As a result his operation, all components of the theatre — directions, dramatic art and performing arts — develop intensively and by the beginning of the 1990s the theatre appears in the tideway of the most progressive currents of a modern domestic scene.

**Keywords:** Israfilov; Bashkir theatre; director; the play; scene; performing arts.

*Сагитова Айсылу Сынtimerовна,  
Уфимский государственный институт искусств  
имени Загира Исмагилова преподаватель кафедры  
истории и теории искусств  
E-mail: aiselu83@mail.ru*

### **Рифкат Исрафилов — реформатор Башкирского театра**

**Аннотация:** Статья посвящена анализу творчества крупного мастера башкирской режиссуры Рифката Вакиловича Исрафилова, оказавшего большое влияние на художественный облик национальной сцены 70–90-х годов XX века. Отмечается, что благодаря его деятельности происходит интенсивное развитие всех компонентов театра — режиссуры, драматургии, актёрского искусства — и к началу 90-х башкирский театр оказывается в русле самых прогрессивных течений современной отечественной сцены.

**Ключевые слова:** Исрафилов; башкирский театр; режиссёр; спектакль; сцена; актёрское искусство.

Рифкат Вакилович Исрафилов — башкирский актёр, режиссёр, театральный педагог. Народный артист РФ, Лауреат государственной премии РФ, республиканской премии им. Салавата Юлаева. С 1981 по 1996 гг. — главный режиссёр и художественный руководитель Башкирского государственного академического театра драмы им. М. Гафури. Ныне — художественный руководитель Оренбургского государственного областного драматического театра им. М. Горького.

Его роль в развитии башкирского театра последних десятилетий XX века колоссальна. На протяжении четверти века Исрафилов определял профессиональный уровень и эстетический облик башкирской сцены. За это время он вывел национальный театр на уровень универсального мышления, повернул его к масштабным, общечеловеческим темам. Он построил «театр в театре», но, не отрицая ранее сложившихся традиции, а как бы освобождая их от устоявшихся сценических штампов, раскрывая еще не использованные

их ресурсы» [1, 24]. Он сформировал репертуар и поставил перед собой цель вывести театр к тем проблемам, которые интересовали публику. «Исрафилов вернул в театр зрителя, особенно молодёжь, буквально потоком хлынувшую на его спектакли, и создал многих театральных кумиров 70-х годов» [1, 24].

В орбиту своих творческих устремлений Исрафилов вовлек поверивших ему актёров разных поколений. В его спектаклях засверкали дарования Арыслана Мубарякова и Зайтуны Бикбулатовой, Рима Сыртланова и Хусаина Кудашева, Хая Фахриева и Асии Нафиковой, Гюлли Мубаряковой и Шамиля Рахматуллина, раскрылись незаурядные актёрские возможности целого поколения актёров — это Нурия Ирсаева, Олег Ханов, Загир Валитов, Фидан Гафаров, Тансулпан Бабичева, Ахтям Абушахманов. В эти же годы складывается исключительно плодотворное содружество Исрафилова с выдающимся башкирским художником Таном Еникеевым и известным композитором Римом Хасановым, которое продлится всю их совместную творческую жизнь.

Рифкат Исрафилов закончил режиссёрский факультет Государственного института театрального искусства — ГИТИС в Москве (курс А. А. Попова и М. О. Кнебель) в 1973 году и сразу же приехал в башкирский театр. К тому времени, актёрское искусство национальной сцены представляло собой многообразие творческих индивидуальностей. Но «школа проживания и представления» в башкирском театре зачастую подменялось поверхностным прочтением образов, иллюстративностью характеров, что превращало игру актёра в кривляние и наигрыш чувств. «Система» К. С. Станиславского в те годы в национальном театре, как и во многих провинциальных театрах страны, превратилась в отвлечённую догму. Режиссёры как будто ставили спектакли по «системе», следовали законам великого мастера русской сцены, однако их постановки были лишены художественной правды и чувства современности.

Исрафилов сразу же поставил перед собой задачу вернуть национальной сцене художественную правду. Но для первой своей работы он не стал брать признанную отечественную или

зарубежную классику. Для этого, по его мнению, актёры должны были быть подготовлены. Поэтому он осознанно выбрал пьесу известного татарского и башкирского драматурга Мирхайдара Файзи «Галиябану». Остановился Исрафилов на мелодраме для того, чтобы отвергнуть мелодраму. Парадоксальным образом на излюбленном народом материале, он хотел освободить пьесу от сценических штампов, чтобы потом постепенно добиваться от актёров психологической правды на сцене уже в серьёзной драматургии.

С помощью сценографии Галии Имашевой режиссёр создал в спектакле сказочную, игровую атмосферу. Трагическая история любви башкирских Ромео и Джульетты — Халиля и Галиябану — таким образом, разворачивалась не в традиционно реалистическом ключе, а в ярко выраженной театральном-игровой стихии. Когда поднимался расшитый яркими цветами лубочный занавес, зритель видел маленький домик, вдалеке — игрушечную полянку, и, казалось, что в этом детском сказочном мире не должно быть места человеческим порокам. А когда свершалась трагедия, убийство главного героя Халиля, игрушечные деревья так и стояли, словно ничего и не было. Сказка заканчивалась. Все происходило незаметно, словно играючи. А слезы и горе возлюбленной были психологически правдоподобными и глубокими.

Творческие устремления Исрафилова тогда были связаны с доминирующей в режиссуре 60–70-х гг. общей тенденцией к созданию «авторского театра». Исрафилов захватил актёров «не только современными методами работы над спектаклем, но и свойственным ему глубоким вниманием к самому процессу создания каждого сценического образа» [2, 88].

Исрафилов получил у своих учителей уроки русской психологической школы. Он постигал их и у Анатолия Эфроса, которого также считает своим учителем. Народная артистка СССР Зайтуна Бикбулатова в 1980 году, читая книги Эфроса «Репетиция — любовь моя» и «Профессия — режиссёр» в одном из интервью заметила, что: «Стиль работы Рифката Исрафилова, схож со стилем работы Эфроса» [3, 3].

Проницательная, умная, легендарная актриса Зайтуна Бикбулатова была права. Исрафилов репетиционный процесс ставил выше самого результата. Он крайне серьёзно относился к репетиции, тщательно разрабатывая каждый образ, интонацию, жест, искал внутренние импульсы и мотивы поведения персонажа.

На башкирской сцене в течение долгих лет Исрафилов будет применять методы действенного анализа пьесы и роли. Для него главным станет то, что психологическое начало и в жизни, и в творчестве неотделимо от физического, что физика и психика существуют в постоянной взаимосвязи. И сегодня, когда методы русской психологической школы ставятся под угрозу, Исрафилов свято продолжает верить в то, что основа живого театра — это игра и система К. С. Станиславского.

Вторая задача, которая встала перед Исрафиловым относительно чуть позже — воспитание интеллектуального актёра. Этот принцип башкирский режиссёр перенял у другого своего кумира отечественной сцены, у Георгия Александровича Товстоногова, к которому он ездил на учёбу в 70-е годы.

Товстоногов считал, что самым необходимым качеством, делающим артиста современным, является интеллект, напряжённость мысли. «По существу, в современном театре, — писал он — основным свойством создаваемого характера должен стать особый, индивидуальный стиль мышления, отношения героя к миру, выраженный через определённый способ думать» [4, 225]. Актёр по мысли Товстоногова должен «быть всегда впереди зрителя». Не по сюжету, а по «внутреннему процессу». «Надо создать такую сложную и тонкую партитуру, так точно выстроить событийный ряд, чтобы определить, где и каким образом в данной пьесе вы дадите зрителю возможность догадаться о существе происходящего» [4, 225].

Для того чтобы воспитать такого артиста, Исрафилову понадобились десятилетия. Стоит отметить, что всегда режиссёр работал только с теми актёрами, которые готовы были к плодотворному труду, к сотворчеству. Одним из таких является Олег Ханов. Именно с этим актёром Исрафилов впоследствии создаст спектакли, резко

повернувшие национальный театр в сторону театра европейского типа. Это, прежде всего, постановка 1978 года «И судьба — не судьба» по повести Народного поэта Башкортостана Мустая Карима «Долгое-долгое детство», где Ханов сыграл обыкновенного деревенского мальчика, познающего окружающий мир. Данный спектакль стал этапным как в судьбе самого режиссёра, так и в развитии национальной сцены. По мнению исследователя башкирского театра С. Кусимовой эта постановка воплотила лучшие черты академической сцены тех лет: «сосредоточенность на сущностных проблемах человеческого бытия, соединение тонкого лирико-психологического начала с напряжённым драматизмом театральных метафор, предельно интенсивное существование актёра, высокую исполнительскую и постановочную культуру» [2, 91]. Опираясь на лучшие произведения национальной драматургии, башкирский театр в 70-е обрел концептуально новый облик — «театра поэтического, обращенного к внутреннему миру человека...», «театра, говорящего на языке тонких ассоциаций и философских метафор — глубоко современном и, вместе с тем, понятном разным слоям и поколениям зрителей» [2, 97].

Значительными спектаклями Рифката Исрафилова тех лет также явились «Неотосланные письма» Г. Кутуя (1973), «Матери ждут сыновей» А. Мирзагитова (1975), «Не бросай огонь, Прометей!» М. Карима (1977), «Галия» Т. Тагирова (1983), «Три сестры» А. Чехова (1984). В последнем правда чувств, живое общение исполнителей, естественность их существования и чеховская недосказанность были достигнуты благодаря кропотливой работе режиссера с актёрами. Исрафилов требовал от исполнителей предельной наполненности образа пульсирующей мыслью. Больше слов в спектакле говорили глаза героев, а паузы разрывались от их внутреннего драматизма.

В 1981 году он назначается художественным руководителем театра. Время это было сложным как для искусства, так и для духовной жизни страны. Как пишет Кусимова: «Брежневская «эпоха застоя» с её идеологическими догмами



и внешней, парадной помпезностью отличалась глубокой внутренней раздвоенностью — следствием исчерпанности общественных идеалов. Жесткая цензура и навязчивая опека, постоянный внешний контроль порождали гнетущее чувство внутренней несвободы, нередко превращая художника в покорного слугу» [1, 27]. В те годы Исрафилов говорил со зрителем иносказательным языком в спектакле «Пеший Махмут» М. Карима (1983), где главный герой — секретарь райкома — все свое свободное время отдавал шитью. На вопрос, почему, занимая столь высокий пост, по ночам он шьет одежду, Махмут ясно отвечал: «От потребности души». Или в публицистической диалогии «Тринадцатый председатель» А. Абдулина (1982) и «Последний патриарх» (1987), где через образ председателя колхоза Сагадеева режиссер говорил о проблемах свободы и выбора.

Первая половина 90-х гг. XX века — время творческого освобождения Исрафилова. В эти годы он ставит самые лучшие свои спектакли, и, к слову сказать, самые значительные спектакли во всей истории башкирского театра. Одной из важных постановок того периода, стала трагедия «В ночь лунного затмения» Мустая Карима, в которой национальные проблемы были поставлены на уровень философско-образного мышления и обрели общечеловеческое звучание. Этот спектакль явился показателем того, что традиции не сдерживают развитие театра, а, напротив, помогают ему в поиске новых театральных приёмов и форм, в поиске нового существования актёров на сцене. Кроме того, в трагическом образе, Танкабике, созданном актрисой Гюлли Мубаряковой, откликнулось время глубокого разочарования в прежних идеалах, растерянность и смятение перестроечной эпохи. Ошибочно стали пониматься обычаи и традиции, попораны все святые законы, истинную веру заслонили лицемерные нравоучения. Театр говорил об этом не открыто, не декларативно, а через иносказательность, метафору, гротеск, пристально вглядываясь в окружающий мир и рассматривая, анализируя общественные изменения, пытается понять, как время повлияло на характеры людей, на их взаимоотношения, их мироощущение.

В этой постановке Исрафилов, размышляя о духовной замкнутости народа, также пробует экспериментировать в области актерского искусства, требуя от исполнителей предельно эмоционального напряжения, существования «на грани». Отсюда безумные от страха глаза героев, их вопли и стоны создавали ощущение пограничной ситуации, апокалипсиса.

Образ вечно куда-то движущегося и постепенно разрушающегося мира великолепно был воссоздан и в постановке Исрафилова «Великодушный рогоносец» Ф. Кроммелинка. Этот революционный для башкирского театра спектакль с большим успехом был показан 7 марта 1994 года в Москве, в рамках проводимого Государственным театром наций фестиваля лучших театральных постановок страны. А исполнитель главной роли Брюно Олег Ханов был награжден медалью Центрального Дома актера СТД РФ им. А. Яблочкиной (1995).

«Великодушный рогоносец» Исрафилова — это выход национальной сцены в совершенно иное пространство условного, интеллектуального, карнавального театра. Через праздничность, театральность режиссёр остро и грубо смеялся над пороками и проблемами современного общества, через фарс показывал трагедию человека, его неспособность противостоять собственным порокам и предрассудкам. Сценография Т. Еникеева представляла собой конструкцию с колесом, которое все время вращали участники спектакля. Отсюда создавалось ощущение неустойчивости, словно почва ушла из-под ног. Так может закрутить и счастье, и беда. Колесо, прикрепленное к домику, напоминало клетку. И при каждом вращении круга этот дом качался. Внутри этой конструкции был встроен альков, прикрытый красным занавесом маленький театр. В этой важной детали содержался весь смысл спектакля, диктующий способ существования актёров. По словам критика И. Мягковой, Брюно Олега Ханова в этом маленьком театрике как режиссёр разыгрывал своё действие. Брюно — «высшее выражение идеи ряженья, игры, лицедейства. Его тема — тема актёрства. Конечно же, он не поэт и не романтик. Он простак. Возвышен-

ные строки, что он произносит, — это строки из чужих ролей. Брюно, застоявшийся без работы актёр, который с жадностью, в одном спектакле, в одной роли хочет сыграть весь мировой репертуар» [5, 6], — писала критик в журнале Рампа. Брюно показывал, что может сыграть Отелло и Яго, Сирано и Мистера Икс, Пьеро и Арлекина, Сганареля и Треплева, когда в финале вместо чайки убивал маленькую птичку в клетке. Однако здесь стоит отметить, что, несмотря на актерство, Брюно в финале — это уже не актёр, это — человек, утративший реальность, а если даже и актёр, то трагический, с барочным мировосприятием. Он сам вошел в лабиринт и сам заблудился в нем, наигрался. В конце концов, игра доводила героя до саморазрушения. И финал спектакля был трагичным тем, что человек безвозвратно терял себя, обезличивался.

Быт, равнодушная толпа — предмет острого внимания башкирского театра первой половины 90-х годов, горько смеющегося над слепотой безразличного ко всему обывателя. Особенно в эти годы театр, по образному выражению Владимира Маяковского, выполняет функцию «увеличительного стекла», под которым все становится более отчетливым, выпуклым, и все кричащие противоречия действительности отражаются в полную силу. Неслучайно, именно в это время репертуар театра под руководством Исрафилова отличается разнообразием и синтезом жанров. Традиционная мелодрама осталась в далеком прошлом, театр теперь интересуется фарсом, театральностью, условностью и фантазмагорией. Но основой продолжает оставаться школа психологического театра, на века заложенная К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко, Михаилом Чеховым и ближе Г. А. Товстоноговым и А. В. Эфросом.

Рифкату Исрафилову также принадлежит заслуга первооткрывателя драматургии Флорида Булякова. Именно Исрафилов, понимая философскую иносказательность Булякова, сумел раскрыть глубокий смысл его пьес. Он показал на сцене, как автор исследует судьбу конкретного человека от его рождения до самой смерти, изменение и развитие его внутреннего мира,

показывает судьбу человечества, его бытие. В конце своего жизненного пути герои Булякова как бы разговаривают с самими собой, то есть со своей совестью. Таким образом, драматург и режиссёр выводят на башкирскую сцену человека, переживающего экзистенциальный кризис, человека, находящегося в поисках самого себя. Таковы персонажи пьес «Вознесись, мой Тулпар!», «Любишь — не любишь?..», «Выходили бабки замуж» и самый яркий пример — Абдрахман из пьесы «Бибинур, ах, Бибинур!..».

«Бибинур, ах, Бибинур!..» Рифката Исрафилова, — писала критик Е. Стрельцова — не спектакль-пощёчина или спектакль-бомба, но произведение современного художника как акт свободного творчества, когда нет страха ни перед чем и ни перед кем» [6; 8]. Эта постановка 1995 года явилась результатом многолетних размышлений и наблюдений Рифката Исрафилова о бездне между человеком-художником и обыкновенной толпой, о том, к чему приводит столкновение этих двух полярных сознаний. Ведь как подлинный художник, как человек нестандартно мыслящий и бесконечно преданный искусству, Исрафилов и сам нередко становился предметом бурных разногласий, непониманий со стороны решительно настроенной общественности, что в результате и стало причиной его ухода из башкирского театра в 1996 году. Представляется, что спектакль «Бибинур, ах, Бибинур!» о «наболевшем» — своего рода манифест художника, как режиссерский, так и человеческий.

Впервые в истории башкирского театра на сцену в качестве главного героя вышел обыкновенный деревенский пастух, который в один прекрасный день задумался о смысле жизни, когда его посетил вопрос: «Ради чего я тридцать лет пасу коров?!». Этот экзистенциальный вопрос отрывает Абдрахмана от земли и возносит на вершины мироздания, откуда, всматриваясь в историю человечества, и читая высокую классику, он ищет ответ. В своём стремлении познать истину Абдрахман проходит тяжелый путь познания себя. Ибо познание человека — есть поиск и утверждение истины, это мучительный путь страдания и боли, в котором духовно слепой человек становится духовно зрячим.

«Этот переход отражает божественную мудрость и ведет к благоденствию души на пути ее вселенских странствий» [7, 274].

Таким образом, творчество Рифката Исрафилова является важнейшим этапом в развитии башкирского театра. Благодаря ему, национальный театр все окончательно ушел от мелодраматической, декламационной, псевдоромантической манеры игры, от привязанности к традициям буквального изображения действительности, к подлинному интересу внутреннего мира реальных, современных людей. На протяжении четверти века, с 1972 по 1996 гг. режиссер, театральный педагог

Рифкат Исрафилов определял профессиональный уровень и эстетический облик башкирской сцены. За это время он вывел театр на новый уровень универсального мышления, повернул его к масштабным, общечеловеческим темам, сформировал репертуар, вернул в театр зрителя, не отрицая ранее сложившихся национальных традиций, а, как бы, освобождая их от устоявшихся сценических штампов, раскрыл еще не использованные их ресурсы. Именно Исрафилову принадлежит заслуга создания театра высокой мысли, современных идей, сплочения творческого коллектива единомышленников и воспитания актера-мыслителя.

### Список литературы:

1. Кусимова С. Г. Башкирский академический театр драмы им. М. Гафури. основные этапы творческого становления и развития. В кн. Театр в пьесах, спектаклях и лицах (Драматическая сцена Башкортостана в 70–90-е годы XX века). Уфа, УГИИ, 2002. – 267 с.: ил.
2. Кусимова С. Г. Путь театра. Уфа. 2004. – 143 с.: ил.
3. Актёры – счастливые люди. Интервью А. Валеева с З. Бикбулатовой // Вечерняя Уфа. № 61. 14 марта 1980 года.
4. Товстоногов Г. А. Зеркало сцены. Книга первая. О профессии режиссёра. 2-е издание. Дополненное и исправленное. «Искусство», 1984.
5. Ирина Мягкова. Пьеса – театр – актер. (Лицедейство как новая эпоха) // Рампа. № 4, 1995 год.
6. Стрельцова Е. Преступление века // Рампа. № 3, 1995 года.
7. Маковский М. М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. Образ мира и миры образов. М.: Гуманитарный издательский центр Владос, 1996.

## Section 3. Theory and history of art

*Adeyemi Akande, University of Lagos,  
PhD in Art History, Department of Architecture  
E-mail: deyemiakande@yahoo.com*

### Migration and the Yorùbá Myth of Origin

**Abstract:** There are two popular Yorùbá myth of origin. There is the tale of Obatala and Oduduwa in the tussle to create the earth — commonly referred to as the myth of creation. And there is the other tale involving a great migration from “mecca” to Ile Ifè. Through a scaled down recreation experiment, this study examined the possibility that the Yorùbá migration myth is in fact a plausible explanation for the establishment of the Yorùbá in their present location.

**Keywords:** Migration, Myth, Yoruba, Origin.

#### Introduction

Generally scholars are agreed that most of the current inhabitants of the African continent are a product of several layers of ancient migration. Numerous suppositions have been put forward to pinpoint when these migrations occurred. While linguists, art historians, and anthropologists continue in their efforts to recreate and interpret the origin and culture of these ancient civilisations, archaeological discoveries continue to assist with items that help in the reconstruction of the past. In addition to archaeological finds, most scholars have had to depend strongly on oral traditions. The very nature of oral tradition however makes it difficult and unreliable in most cases because of its susceptibility to corruption. It is not uncommon to find several versions of an account as one moves from one location to the other. These adjustments are sometimes deliberate with the intent to perpetuate an idea in favour of one group or the other. In other cases, the changes are innocent as the story is passed on from person to person. In spite of their fabulous nature, myths still carry a central message that present useful information to researchers willing to employ them as data. With this backdrop, the study wishes to review the Yorùbá migration myth of origin to see if the central information can be used as meaningful data for studies into the early beginnings of the tribe. The central question of this study is — Is the migration

myth of origin a feasible account worthy of consideration in the study of the origin of the Yorùbá? A finding such as this may further enliven research into the early origins of the Yorùbá. For this study, both primary and secondary data was used in the process of research analysis. Secondary data in form of published literature was accessed through a combination of online and library resources materials. The focus was on oral history and the use of oral traditions in African historiography. Primary data in form of oral traditions of the Yorùbá was also used as a guide for the study’s arguments. Further to this and central to this study was the data generated from the scaled down recreation of the Yorùbá migration. Using geographical data of the topography of the supposed migration corridor of the great Yorùbá migration, this study re-enacted a mock migration putting several variables into consideration. The variables include, demographics, psychographics, age and gender character of the migrating party. Data generated from this recreation was key to the deductions and argument made in this study.

Background on ancient Migration; Biblical view and other notes

The origin of the peoples of the earth has remained a fascinating subject for many areas of study. One of the most popular and remarkable source of reference remain the Christian Bible. In Genesis chapter 10, verses 1–32, it states that

the earth was repopulated after the great primordial flood by the descendants of the three sons of Noah: Shem, Ham and Japheth and their wives. This statement however brings to fore the question of the various ‘colours’ of the human race. Tim Osterholm postulates that Bible records suggest that Noah’s family was racially mixed with biological potential for variation [1].

Osterholm further elaborates on the possible grouping of people as descended from each of Noah’s sons. He posits that the descendants of Shem are today referred to as the Semitic-speaking peoples who are concentrated in the Middle East and northern Africa. Jews and Arabs trace their lineage to Shem. The descendants of Japheth migrated from the Middle East into Europe and parts of Central Asia. Greeks, Romans, Spanish, Celts and other related peoples trace their lineage to Japheth. The descendants of Ham appear to be the most widely distributed on the earth. The name Ham translates literally as *dark, burnt or hot*. He was the father of Cush, Mizraim, Phut and Canaan. Ham’s descendants settled in Africa, Asia, Australia, South Pacific and the Americas. They include the Egyptians, Ethiopians, Phoenicians, and other related peoples. Cush which literally means *black* is said to be the ancestor of Africans, Australian aborigines and most dark skinned peoples. Mizraim is believed to be the ancestor of the Egyptians while Libyans, Tunisians, Sudanese and most light-skinned African peoples trace their ancestry to Phut. Canaan is believed to be the ancestor of Mongols, Asians, Orientals, and other related peoples [1].

Akin Magbogunje discussing the peoples of West Africa mentions that early Arab geographers documented the migration of peoples towards West Africa as the ‘south — westward continuation from the east, of the dispersal of people after the great biblical flood.’ Magbogunje citing Wahb ibn Munabeh, who wrote in 738 CE, asserted that the descendants of Kush, who was the son of Ham and the grandson of Noah, include the people of the Sudan. Citing yet another Arab geographer El Masudi whose record in 947 CE corroborates the biblical records of the descendants of Noah and their dispersal across the globe, Mabogunje quotes:

“When the descendants of Noah spread across the earth, the sons of Kush, the sons of Canaan, travelled towards the west and crossed the Nile. There they were separated. Some of them, the Nubians and the Beja and the Zanj, turned to the rightward, between the east and the west; but others, very numerous, marched towards the setting sun” [2, 1–32].

In addition, genetic anthropologists working on ancient human migration claim that through genetic testing, they might be able to trace the migration path of the nations of the world. They have discovered that as much as our DNA associates us with the rest of the human race, its formation also makes each individual a unique person different from everyone else. Further, there are some parts of DNA that remain unaltered as they pass on from one generation to the next. One of such is the Y chromosome which can only be passed on from father to son. The other is the mitochondrial DNA (mtDNA) is passed only from mother to child. This feature enables science to trace the paternal lineages as far back as possible.

Remarkably, these unique features are also subject to occasional mutations that are referred to as ‘genetic markers’. When such a mutation occurs in any locality or region it is inheritable and eventually all descendants from that region would carry that ‘genetic marker’. Therefore, when a group breaks up and a party migrates, scientists may be able to trace the origin of such a group to their original home and ancestors. This implies that each marker contained in a person’s DNA represents a migration path of that person’s ancestors. For example, roughly seventy percent of English men, ninety five percent of Spanish men, and ninety five percent of Irish men have a distinctive Y-chromosome mutation known as M173. The DNA analysis and distribution of people with this mutation, indicates that they moved north out of Spain into England and Ireland at the end of the last ice age [3].

In Africa, as with other peoples of the earth, the prehistoric man was a hunter-gatherer who lived off the abundance in his environment roaming from place to place. Man began to gain greater control of his environment with the introduction of agriculture

and the domestication of animals. In time, moving away from gathering to raising crops, man evolved a sedentary existence and this in turn led to a significant population increase [4, 13–26]. Moreover, not everyone was to be involved in farming; people naturally skilled in other areas began to specialise in other things such as crafts, priesthood, cloth weaving, trade, even administration — this catered for other aspects of community life [5, 1–18].

With the advent of agriculture and metallurgy came community life and social order, what scholars have referred to as the ‘mini-states’ [6, 196–263]. All nations began with the coming together of various — most times similar — groups of people holding the same interests such as protecting their district from raiders and attacks. Such mini-states might not necessarily have rulers with concentrated authority, though the elderly or family heads among them may serve as overseers. Such a communal structure is believed to have existed among the Igbo of eastern Nigeria. In another arrangement, they may have an individual, usually a prominent family head that would stand and/or speak for the whole group as ruler. Where a community was successful, it attracted others to it and eventually such settlements expand and its population swell. Its centralised authority becomes a powerful and attractive position such that the tussle of successions may lead to war and dispersal of aggrieved parties.

In West Africa, a common feature in most oral narrative is the claim to have come from the ‘North East’ or just ‘East’, which some posit to be Egypt or Mecca. Funlola Olojege quoting Bryant A. T. points out that ‘all African races of whatever description seem to have originated from the north eastern corner of the continent’ [7, 113]. Olojege also citing Talbot asserts that some authorities believe that in the Stone Age, Negro people may have lived in northern Africa [8, 15]. Olubunmi (2007) on his part claims that the first wave of migration into the place now called Nigeria was at around 2500BC. In his book *The Rise and Fall of The Yorùbá Race 10000 BC — 1960AD*, he states that the Yorùbá have existed in the current location for about 12000 years, though he fails to show how he arrived at this conclusion [9, 3]. Erim warns that in using migration

traditions for the reconstruction of tribal past, one must be aware of his dealing with diverse forms of actions of humans in the past therefore the historian should aim at isolating and capturing aspects of the account that present patterns useful to their enquiry. The researcher must exercise the highest level of objectivity and to avoid untestable and unproven assumptions that do little for the course of knowledge [10, 78].

It is understandable why some may question the use of oral tradition as source of primary data owing to cases of unverifiable accounts. This study however believes that oral tradition as data hold some promise if properly appropriated. Scholars before now have studied the viability of the use of oral accounts as data for historical research. They include Alagoa in his 1966 paper on oral tradition and the history of eastern Nigeria [11, 6–10]. Vansina in the 1960 paper on oral history of the Bakuba people [12, 45–53] and the 1979 work of Andah and Okpoko on oral traditions and West African cultural history [13, 201–224]. Their use of oral data in historical and archaeological research indicates the practicability of the methodology. In fact Gundu and Igirgi (1993) states unequivocally that in most parts of Africa, oral traditions are in the center of historiographical system [14, 85]. In agreement with them, Akporobaro (2001) argues that the forms of African oral literature constitute the most authentic expression of African creative intelligence and world-view and that they are a central to the transmission of cultural traditions [15, 41]. Alagoa (1978) will surmise the above ideology when he states we can no longer doubt the primacy of oral tradition in the study of the history of the so-called pre-colonial period of the African past for we cannot discuss African history without placing oral tradition in the centre of it. And our acceptance of oral tradition as a valid and viable historical resource cannot be conditional or partial [16, 12].

#### **Causes and Effects of Migration in Africa**

Migration is an integral part of human existence. People migrate for various reasons but mainly for self-preservation, socio-economics (such as war, slavery, disputes and seeking greener pastures), demographic (over population) and sometimes religion. Environmental factors also play a prominent

role in migration. Several African narratives of origin/migration record at least one of these factors. Most famous of these migrations are the Bantu and the Kirsa migrations which must have involved a large mass of people.

The claims that these exoduses began from the north eastern regions of Africa is probable as scientist claim that the sahara has not always been a dry and arid land as it is now. The environmental changes in the sahara began 2500 BCE and its population gradually dispersed into central and western Africa [17, 2–9]. When these narratives of origin are recounted, they give the impression that the migration of peoples into western africa was done en masse at a particular time, but this is unlikely because the sahara did not desiccate spontaneously, but rather over hundreds of years. Therefore the dispersal of people was a gradual process that occurred over the years. Similarly, the rapid increase in population in farming communities would have precipitated several disputes over land and other resources thus motivating some groups to move further inland. Groups seeking to expand or flee from aggressive neighbours preferred to go where the grass was richer and temperatures are more agreeable. Nomadic life flourished in the savannah landscapes of Africa, this precipitated sporadic migrations south-westwards.

### **Yorùbá Myths of Origin**

The Yorùbá people have several myths of how they came to be where they are today. On one hand, there are the popular myths of creation featuring gods and divine spirits. The common version of the Yorùbá myth of creation goes thus:

Olodumare (the Almighty creator) sent Obatala to create the earth; Obatala was given a cock, a handful of soil in a snail shell and a chain to descend to the earth. On his way, Obatala stopped to refresh himself with palm wine, he got drunk and fell asleep. When Obatala did not return, Olodumare sent Oduduwa to seek his whereabouts. Oduduwa found Obatala drunk and asleep; Oduduwa then took all the paraphernalia of Obatala's assignment descended to earth on the chain. He found the earth covered with water so he poured out the soil in the snail shell and it formed land, then he put the cock unto the patch of land to spread the soil. The place was called Ile Ife.

(Some versions say he used a chameleon also to feel the firmness of the land after the cock had finished spreading the soil). Obatala woke up and found that Oduduwa had accomplished the task in his stead; he became angry. Olodumare then re-assigned Obatala to create human beings. Oduduwa then had several sons who established the different Yorùbá kingdoms.

Parallel to the creation myths is the tale of migration from the 'East' which this paper is more concerned with. The migration myth also has variances depending on which Yorùbá community is narrating the tale. In spite of the variations all the stories feature a common character; Oduduwa the acclaimed progenitor of the Yorùbá nation. The most popular account records that Oduduwa was a warrior and son of Lamurudu, a one-time king in Mecca — may not be present day Mecca. Lamurudu had three sons, Oduduwa, the ancestor of the Yorùbá, Kukawa and Gogobiri, who were ancestors of two tribes in the Hausa country.

Oduduwa the crown prince, reverted into idolatry during his father's reign, and planned to change the city into a pagan state, he even converted a great mosque in the city into an idol temple. This action sparked a series of uprising that eventually led to the slaying of Lamurudu and the expulsion of his sons. It is said that Oduduwa travelled with his followers from Mecca for ninety days. After wandering for a while, he finally arrived at the place now called Ife where he met Agboniregun also called Setilu the founder of *ifa* worship and eventually established the Ife Empire.

The origin of the Yorùbá kingdom is tied directly to the arrival of Oduduwa who established a political order that made Ife the central spiritual and political headquarters of the region at that time. This accounts of migration of Oduduwa from the 'East', though not without its own problems is considered more plausible in the study of the genesis of the Yorùbá. The earlier account of Obatala and Oduduwa is deemed by many to be too fantastic to have any real scientific value. While this study will not belabour the facts, it is worthwhile to mention that the account does give some ethnographical insights that may serve as viable data in the analysis of the Yorùbá beginnings.

Scholars have made several attempts to rationalise this story of Yorùbá origin and to subject it to scrutiny. One of the major clogs to accepting the migration tale is the famous ninety-day walk from “Mecca” to Ife. It is said that Oduduwa alongside his lieutenants trekked for ninety days from “Mecca” and arrived in Ife. Scholars generally snob the idea and think it highly improbable to trek, crossing from one continent to another in just ninety days. So that as much as historians would like to consider this account as an option to work with, the ninety days journey has remained a barrier.

Of all the myths of origin, this researcher finds the migration of Oduduwa most probable. In rationalising the ninety day trip, scholars of Yorùbá history have proposed that ‘East’ may not mean Mecca — the holy land of the Muslims, and Mecca may not be where it is today. To verify if there had been interactions between the north and the southern regions of West Africa, one may again turn to oral traditions of migrations. Legend has it that there was a great migration from the east to the west across the Sudan called the Kisra migration in six hundred CE [18, 144–147]. It is believed that a great mass of people entered the Nigerian region via Lake Chad, they stayed in Bornu for a while, but had to move on — probably because of advancing Muslims — they moved through Adamawa, south of Bornu and continued westward into the Hausa region and they spread out southwards and further westwards conquering and enthroning themselves as rulers over the land owners of the region. A number of ethnic groups and city states within and outside the borders of Nigeria (for instance — Republic of Benin) have been associated with Kisra, such as Borgu, Hausa, Yorùbá, Nupe, Jukun.

It has been suggested that the migrant group of Oduduwa and Kisra may be one and the same. Jeffreys cites C. K. Meek stating that a manuscript in the possession of one Alkali of Fika suggests a connection between Kano and Kororofa, by stating that ‘it was the remnants of the people of Lamerudu that founded Kano and Kororofa’ [19, 87–92]. According to Yorùbá narrative Lamurudu is the father Oduduwa. The oral narrative of the Hausa people of Northern Nigerian sometimes include Yorùbá as

part of their sister-states hereby giving credence to the claim. The founding sister sates are — Daura, Kano, Rano, Gobir, Kastina, and Biram, Zamfara, Yauri, Gwari, Nupe, Jukun (Kororofa) and the Yorùbá. Working with the presumption that these two groups are the same, it shows that there would be considerable influence from these migrants haven seized power from the locals. As foreigners and through their migration journey, they must have been exposed to other material cultures and would have been receptive to the idea of objects of brass/bronze objects.

Further, Jeffreys makes a very important point discussing the legendary Kisra migration as it relates to casting methods particularly among the Yorùbá in Nigeria. He points out that the technique of *cire perdue* was consistent as a method used to manufacture cuprous objects all through the migratory path of the Kisra. [19, 90] Though most of the West African tribes that claim to have migrated from the east usually lay claims to Mecca, Yemen or Egypt, Jeffreys chose to work with Egypt as the home of the Kisra migrants. The technique of *cire perdue* was already well established in Egypt by sixteen hundred BCE. However it is reasonable to believe that the technology of brass casting must have spread to most, if not all the neighbouring city states around Egypt such as Nubia, Arabia and Yemen. Jeffreys further notes that groups such as the Hausa, Bura, Nupe, Jukun, Igala, the Bamum metal workers of the French Cameroons and the Yorùbá are all associated with the route of the Kisra migration. This further strengthens the East to West migration hypothesis. Apart from their art, the study of the cultural, social and political practices of these groups show such uniformity that may only be derived from a common source for instance semi-divine kingship, ancestral worship, and the narratives of migration from the east.

#### **The Ninety Day Migration — The Experiment, Interpretation of Findings and Implications**

To test if the ninety day claim is practicable and by extension if we are to take the accounts of the Oduduwa migration seriously, this study embarked on a scaled down recreation of the migration. With



basic ratio calculation, this researcher scaled down the estimated distance travelled by the migrants and factored in the possible challenges of mass movement over a defined terrain. This researcher believes that the outcome may lend credence to the theory of Oduduwa migration and put it in perspective. This becomes imperative if it is to be considered as an option for the study of the origin of the Yorùbá people. While a perfect recreation was not entirely possible on a small scale, efforts were made to properly represent the possible tempo and character of the migration. Issues such as demographics, psychographics, age and gender distribution of the migrating party was duly factored in. The recreation experiment had a group of 12 people made up of 4 grown males, 5 females and 3 children of ages 6, 9 and 10. Every member of the group carried an amount of luggage symptomatic of ancient travellers.

In this field experiment to see the possibility of the ninety days claim, the following steps were taken:

- 2000m (2km) was measured in a predetermined path with attention to afore mentioned geographical details.
- With the use of a stopwatch, the researcher (himself a member of the group of 12) timed the group's walk from point A (starting point) to point B (ending point) at strolling pace.
- The above exercise was repeated three times in three different locations on different days with diverse terrain and the mean of the time was calculated.

The mean of the exercise was sixteen minutes. This means that at strolling pace, it took the group about sixteen minutes to cover a distance of two thousand metres. With this data, this study then calculated the distance that may be covered when a body continues at a strolling pace of about eight minutes per thousand meters for ninety days. The result was approximately 16,200 Km. The distance from Mecca to Ife in crow's fly is approximately 4089Km. The implication of this figure is that it is not impossible for a body travelling at the above stated pace to cover the distance between 'Ife' and 'Mecca' in the time stated in the myth of origin. Whether or not

this feat was actually performed within the stated time frame is a subject for further inquiry. What this researcher has set out to find out is if the Oduduwa myth should be given any consideration on the basis of practicability.

Clearly, it is not probable to keep walking in continuum for a period of ninety days. The migrants will stop several times during the day to wash, eat, worship and rest; they may even stay in a place where essentials like water and food abound for weeks at a time. The rate of movement during migration is determined by various factors: Terrain, number of migrants, demographics, state of health of the party, disease and weather to mention a few. In the case of Oduduwa, his group fled from an unrest and there is the possibility that they were chased. This directly influences their rate of travel especially for the first few days. Assuming that they were pursued the first few days, the following days will see a very slow travel pace as those carrying supplies, horse or camels (if any), and women will be exhausted, some might have been wounded and possibly there may be cases of ill-health and maybe death. The terrain will also play a role in their rate of travel as they would probably have had to cross a water body into the Nubian region.

Putting all these factors to play, their travel rate will be significantly slower than the above calculated. A typical migratory group like the nomads usually have slow travel pace. They wake up early to move their cattle for about four hours until the sun is high, they then rest in the shades and water their flock. They continue on their journey in the cool of the evening for another three to four hours, until its dark. Because the Oduduwa group were travelling purposefully (i.e. to find a place to reside and if needed fight to get residence), their travel time per day may have been about seven hours, factoring in the above-mentioned elements. Considering all afore mentioned challenges for long distance movement on foot, the following figures may be true of the Oduduwa movement: Travelling for an average of seven hours a day, they would cover approximately 4,725 Kilometres in ninety days.

Based on the result of the experiment, this researcher believes that the myth is worth considering.

Though these figures are hypothetical, they suggest that it is in fact possible to travel from present day Mecca to Ife within the period of time. Therefore, it is conceivable that Oduduwa and his followers trekked to the Yorùbá country within ninety days from the Nubian region. Evidently, this experiment shows that there may be some substance of reality in the Oduduwa myth of migration especially in the wake of documented evidences such as the accounts recorded by Captain Clapperton from Sultan Bello of Sokoto in 1820 CE of the Yorùbá passing through the Hausa country.

Historically, we accept that an individual by the name of Oduduwa usurped the throne at Ife and his reign brought glory and fortune to the Yorùbá kingdom. However the notion that the Yorùbá themselves migrated from Mecca with Oduduwa's group is not accurate. The migration tale highlights that Oduduwa and his group met a proto group at Ife. People have lived in the current Yorùbá area for centuries before the emergence of the Yorùbá dynasty. The Nok civilization dating back to ca. 400 BC proves this. Nok presents a well-developed pottery and sculptural arts corpus that suggest to us that they have lived in their current location for about two millennia. This is not to say that they originated from this particular location, rather, the migration that brought them to the location is clearly not the Oduduwa migration which is now so curiously tag as the 'Story of the origin of the Yorùbá'. According to the various postulations about how the earth became populated, it may be deduced that the Yorùbá as well as other ethnic groups who populate this southern region migrated from the northern region of Africa in the earliest centuries before documented history. Amaury P. Talbot states that the first settlers in this southern province got here at about the second millennium BCE. These were probably the Edo and Ewe, followed later by the Ibo and then the Yorùbá. Then a great mass of Chadic-speaking Sudanic tribes followed and these inhabit the middle-belt and the northern region of Nigeria [20, 178–201].

Ade Obayemi gives insight to what the pre-dynastic Yorùbá country may have been like. He states that Ife and the other Yorùbá speaking communities were not stateless societies rather they had a form of

authority where the office of headship existed. The title of headship is usually had a prefix, examples are Olu-, Oba-, Ele-, Ala — (meaning Master or Lord or King). Sometimes the prefix is attached or combined with the name of the community Alawe of Ilawe, Alayere of Ayere or Elere of Ere [21, 207]. Evidence show that people have lived in the central Yorùbá region as far back as sixth century CE. This evidence was provided by dating the terracotta art works found in Orun Oba Ado in Ife [22, 33]. It is reasonable to believe that for the inhabitants of a region to display such artistic dexterity they must have been comfortably settled in their abode earlier and longer than what archaeological dating suggests.

Another factor worthy of mention here is trade. Trade routes are in some ways a confirmation of possible ancient migrations as it connects the 'east' to the South Sudanic areas. The oldest of route in the trans-Sahara network is the eastern route. It links Tripoli, Egypt, Fezzan, Tibesti, Kowar, Bilma and the Lake Chad region. While it may be presumptuous to assume that this route may very well have been the migration route which brought the legion of settlers into the West African region, it is rather tempting to link it to such movements — particularly those of post 10<sup>th</sup> century CE. The major commodities on this route were slaves and salt. Eventually a western route connecting Morocco, Taghaza, Walata, Old Ghana, Mali, Jenne and Timbuktu and a central route connecting Tunisia, Air or Agades and the Hausa country were developed. These additional routes enhance the trade even further. Trade is also a common factor in migration.

Trade is one of the most important factor underlining cultural changes and diffusion of technology to various parts of the globe. William McNeill asserts that before one thousand CE very few people were involved in long distance trading. Still, it was this handful of persons that carried knowledge and skills across great distances and barriers, causing the spread of civilisation onto new grounds [23, 8]. When these travelling traders encounter potentially valuable resources in their travels, they are able to acquire such resources and transfer to their homeland. These traders moved back and forth between regions of great civilisations and other regions of

low skills, by so doing they tended to spread their knowledge and skills uniformly, limited only by the social and/or political organisations of various host communities. This spread of knowledge, technology and culture is evident in the analogous social and political structures of developed metropolitan states that sprang into existence at even great distances.

It has been discussed by scholars that the trans-Saharan trade existed for centuries before the documented records of Islamic scholars. However the volume of the trade was not really significant until about the fourth century CE when the camel is believed to have been introduced to North Africa and this made crossing the desert easier and transportation of goods increased significantly. After the Arabs conquered North Africa, there was a general southwards migration of Berber and Arab merchants who eventually reached the city states of West Africa. The discovery of gold in the sub-Sahara became the major attraction for Islamic caravans and this resulted in the expansion of the network of the trade routes linking the whole of West Africa touching the major city states and the smaller but thriving communities as well, though indirectly. Generally, the Islamic caravans traded slaves, salt, metals such as tin, iron bars, wire, silver, zinc, cloth and brocade, dried figs and dates, cowries, horses, firearms and armour, glass beads, paper, but most prominent were copper and brass used for making decorative and utilitarian objects. In exchange for these commodities the West Africans bartered with slaves, gold, kola nuts, honey, hide, and grain.

Archaeological evidences also buttress the diffusion of cultural practices westwards from the east. The practice of potsherd pavements is distributed across Africa show a general north/northeast to southwards orientation in age. The earliest known potsherds in West Africa found in Daima, also in the north eastern region of Nigeria dated to six hundred and fifty CE. It may be reasoned that this innovation spread from this area to other places in West Africa like Ife where its potsherds dated between twelfth to fifteenth century CE under the only female *Ooni* 'luwo gbaguda. Clearly, there is some correlation between these two because the paving in both locations are the same herring-bone or zigzag patterns.

The utilitarian and aesthetic ideology were also the same [24, 50]. Cuprous alloy objects produced with the lost wax technique were also discovered in Daima and these objects dated between 600 BCE to 1000 CE [25, 81]. Daima also showed signs of imports of materials especially in the form of bronze and copper and the skill for working them being added to the traditional culture, this further solidifies the fact of a north-south diffusion and influence of culture [26, 20–31]. There were also beads made of exotic materials like glass, carnelian and quartz. All these elements predate those of Ife and any other part of West Africa at that. Therefore, going by migration myths one may safely presume that these elements of material culture filtered westwards into the other regions of sub-Saharan Africa.

### Conclusion

This study concludes that it is technically possible for migrants to travel from 'Mecca' to Ifè in ninety days as suggested by the Yorùbá migration narrative. However, this study is not convinced that the Oduduwa group migrated from where is now known as Mecca to Ifè in one straight journey. It is more probable that the Oduduwa group stopped at several locations as transient visitors to different communities along their route. They eventually reached the Igala-Nupe-Benue axis and settled for a protracted period of time from where they learnt local language and absorbed cultural practices and formed a community which interacted with the locals both commercially and socially. They eventually moved further southwards crossing the River Niger into the Yorùbá Nation. In line with related traditions of the Yorùbá myth, one can safely posit that the group may have camped at the outskirts of the Yorùbá nation (Ife) trading and interacting with the Yorùbá people for some time before eventually taking over the royal office. The line of Oduduwa is believed to have produced the striated (Facial marks) kings and they ruled Ifè intermittently until they were finally ousted by the proto aborigine — the line of Obalufon. Studies have shown that the culture of body scarification entered into Ifè through the colonisers, it eventually became fashionable to wear facial and body marks in Ifè. The practise later gained grounds in other parts of the Yorùbá nations

such as Oyo — though only after the initial 'Ifè style' striation had been greatly contracted.

For the study of the early beginnings of the Yorùbá people, it will be an omission if not outright

error to continue to neglect the possibility of the migration myth. As this study has shown that the underlining ideology projected by the myth of origin is indeed feasible and very likely to be true.

### Reference:

1. Osterholm, T. The Tables of Nations: Genealogy of Mankind and the Origin of Races: <http://www.soundchristian.com/man/> (accessed Jan., 10, 2010).
2. Masudi, E. *Les prairies d'or*, texte et trad.: C Barbier de Meynard et Pavet de Courtelte. Paris. 1861. Vol. 9. 77 p. quoted in Akin Magbogunje, *The land and peoples of West Africa*. History of West Africa/Eds.: Ade Ajayi and Michael Crowther, (1971): 1–32 p.
3. Genomics.energy.gov. Genetic Anthropology, Ancestry, and Ancient Human Migration: [http://www.ornl.gov/sci/techresources/Human\\_Genome/elsi/humanmigration.shtml](http://www.ornl.gov/sci/techresources/Human_Genome/elsi/humanmigration.shtml) (accessed June, 9, 2010)
4. Solanke, J. Internal African migrations and the growth of cultures. *African History and Culture*. Longman, 1982. 13–26 p.
5. McNeill, W. H. Human migration in historical perspective//*Population and development Review*. 1984. Vol. 10. no 1. 1–18 p.
6. Obayemi, A. The Yorùbá and Edo Speaking people and their Neighbours before 1600/*History of West Africa*. Eds.: Ade Ajayi and Michael Crowther. 1971. 196–263 p.
7. Bryant, A. T. *History of the Zulu and Neighbouring tribes*. Cape Town: Struik, 1964. quoted in Funlola Olojede, *The exodus and identity formation in view of the origin and migration narratives of the Yorùbá*. PhD diss., University of Stellenbosch, 2008. 113 p.
8. Talbot, P.A. *The Peoples of Southern Nigeria*. London: Oxford University Press, 1926. quoted in Funlola Olojede, *The exodus and identity formation in view of the origin and migration narratives of the Yorùbá*, PhD diss., University of Stellenbosch, 2008. 15 p.
9. Olubunmi, A. O. *The Rise and fall of The Yoruba Race 10000 BC – 1960 AD*. Lagos: 199 Publishing, 2007. 3 p.
10. Erim, E. O. *The use of Migration Tradition in Reconstructing Idoma Culture History*/Eds.: W. Andah, C. A. Folorunso, I. A. Okpoko. Ibadan: Wisdom Publishers, 1992. 78 p.
11. Alagoa, E.J. *Dating oral tradition*//*African Notes*. 1966. 6–10 p.
12. Vansina, J. *Recording the oral history of the Bakuba*//*J. A. H.* 1960. Vol. 1. 45–53 p.
13. Andah, B. W., Okpoko, I. A. *Oral traditions and West African Cultural History: A new direction*//*West African Journal of Archaeology*. 1979. Vol. 9. P. 201–224.
14. Gundu, Z.A., Igirgi, A.D. *Oral traditions in the Middle Benue Valley: Some Archaeological Perspectives*/Eds.: W. Andah, C. A. Folorunso, I. A. Okpoko. Ibadan: Wisdom Publishers, 1992. 85 p.
15. Akporobaro, F. B. *Introduction to African Oral Literature*. Lagos: Lighthouse Publishing, 2001. 41 p.
16. Alagoa, E.J. *Oral Tradition and History in Africa*//*Kiabara Journal of Humanities*. 1978. Vol. 1. Rains issue. 8–25 p.
17. O'Connor, D. *Ancient Egypt and black Africa – early contacts*//*Expedition*. 1971. Fall. 2–9 p.
18. Mathews, A. B. *The Kiswa Legend*//*African Studies*. 1950. Sept. 144–147 p.
19. Jeffreys, M. D. W. *The Origin of the Benin Bronzes*//*African Studies*. 1951. June.
20. Talbot, P. A. *Some Foreign Influences on Nigeria*//*Journal of the Royal African Society*. 1925. Vol. 24. No. 95. 178–201 p.
21. Obayemi, A. *The Yorùbá and Edo-speaking Peoples and their Neighbours before 1600*. 207 p.
22. Willet, F. *New light on the Ifè – Benin Relationship*//*African Forum*. 1968. III. Pt 4. 33 p.
23. McNeill, *Human Migration*, 8 p.

24. Ogundiran, A. Chronology, Material Culture and Pathways to the Cultural History of the Yorùbá-Edo region 500 BC – 1800 AD. In *Sources and Methods in African History: Spoken, Written, Unearthed*/Eds.: Toyin Falola and Christain Jennings. University of Rochester Press, 1983. 50 p.
25. Connah, G. *Three Thousand Years in Africa*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981. – 81 p.
26. Connah, G. Progress Report on Archaeological work in Bornu 1964–1966//Northern History Research Scheme. Second Interim Report. 1967. Zaria. 20–31 p.

*Romanov Oleg Anatolevich*  
*St. Petersburg Academy of Arts. I. E. Repin*  
*E-mail: romanovoleg@rambler.ru*

## **Images of Marinus van Reymerswaele, as the Battle Renaissances: “Northern” vs. “Italian”**

**Abstract:** The word “painting” was inextricably linked with the word “Italy”. Will not have much time and a great painting will appear in the Northern lands reclaimed from the sea and swamps. The peculiarity of the artist, Reymerswaele is exactly caught the public order on the “bloodsuckers of the Dutch society from the 16th century” in a grotesque form of irony, which is also well paid by the consumer.

**Keywords:** Reymerswaele, Tax Collectors, Northern Renaissance.

*Романов Олег Анатольевич,*  
*Санкт-Петербургская Академия Художеств им. И.Е. Репина*  
*E-mail: romanovoleg@rambler.ru*

## **Образы Маринуса Клауса ван Реймерсвале, как битва Возрождений: “Северного” против “Итальянского”**

**Аннотация:** Слово “живопись” было неразрывно связано со словом “Италия”. Пройдет не так много времени и яркая живопись появится на Северных землях, отвоеванных у моря и болот. Особенность творчества художника Реймерсвале — это точно пойманный общественный заказ на изображение “кровососов нидерландского общества 16 века” в гротескной форме, иронии, который к тому же хорошо оплачивался потребителем.

**Ключевые слова:** Реймерсвале, Сборщики налогов, Северное возрождение.

Фламандский художник Маринус Клаус ван Реймерсвале родился в городе Реймсвал (современные Нидерланды). Он является одним из представителей так называемого Северного возрождения. О нем упоминают его современники-живописцы Карель ван Мандер, Вазари и Гвиччардини. Известно, что отец Маринуса был членом гильдии художников Антверпена. Он учился в католическом университете Лёвена (1504) и прошел подготовку в качестве художника в Антверпене (1509) [1, С. 23]. Адри Макор

(искусствовед) в своем исследовании задается вопросом кем все таки был ван Реймерсвале: художником, юристом, иконоборцем [2, С. 191]?

Работы Маринуса датируются, начиная с 1521 и кончая 1560 годом. Предполагается, что он принимал активное участие в движении иконоборцев в Миддельбурге, за что был осужден на публичное покаяние в 1566 году и к десяти годам изгнания.

Маринус считается учеником Квентина Массейса или по меньшей мере испытал его влияние

в своём творчестве. Жанровые произведения Массейса он свободно копировал и имитировал всю жизнь. Среди любимых тем мастера было не только изображение менял, ростовщиков и сборщиков налогов, но и изображение некоторых библейских персонажей, в частности, Левия Матфея, а также он известен как автор многочисленных изображений Св. Иеронима — церковного писателя, аскета [3, С. 15]. Для того, чтобы понять особенности творчества Реймерсвале, нужно, прежде всего, обратиться к особенностям Северного Возрождения в целом. Вопрос о художественном своеобразии этого периода давно служит предметом оживленных дискуссий в современном искусствознании. Однако и поныне нет сколько-нибудь единого мнения ни о хронологических рамках и внутренней периодизации северного искусства, ни о его идейной и формальной специфике. Для одних ученых единственным критерием оценки искусства Северного Возрождения по-прежнему является итальянский Ренессанс. Другие, напротив, считают, что искусство Северной Европы развивалось по своим собственным законам, чуждым классическим принципам итальянской художественной культуры, и потому никакого Возрождения на Севере вообще не было. По их мнению, то, что принимается за признаки Ренессанса, — в действительности, «осень средневековья» (Й. Хейзинга) [4, С. 8], когда последнее цветение и увядание поздней готики постепенно переходит в художественную культуру нового времени. Подобные взгляды, ведущие свое происхождение от теории французского медиевиста конца прошлого века Л. Куражо, особенно типичны для патристично настроенных немецких и французских историков культуры и историков искусства [5, С. 22]. До Реформации важная часть рынка произведений искусства была отведена картинам религиозного содержания. Портреты были также популярны — покровители желали увековечить свои подобию для потомков [6, С. 239]. Портретная живопись имела свои особенности — в искусстве Северного Возрождения ярко проявился натурализм и реализм, особенно это касается изображения человека. Художники стремятся передать не толь-

ко сходство изображаемых фигур с оригиналами, но и передать внутреннюю жизнь человека, изобразить его характер [7, С. 93]. Достоверность также проявляется и в стремлении изобразить детали: одежду, фон, окружающий пейзаж.

Многие голландские художники XV–XVI веков, стремясь сделать изображение более убедительным, уделяли большое внимание вещам, окружавшим человека. Например, известный голландский живописец Квинтен Массейс (1465–1530), исполнивший в 1514 году свою знаменитую картину «Меняла с женой» (Лувр, Париж), тщательно выписал предметы, разложенные на столе перед менялой и его супругой: маленькое зеркало, серебряные монеты, молитвенник с яркими миниатюрами и другие вещи.

Подобные картины, героями которых были менялы и сборщики податей, широко распространены и в творчестве Маринуса ван Реймерсвале, написавшего полотно «Сборщики податей» (Эрмитаж, Санкт-Петербург). Он акцентирует внимание не только на облике героев (мастер дает очень точную характеристику персонажей), но и на вещах, лежащих на столе. Зритель видит монеты, толстую книгу, в которой один из сборщиков делает запись, нож и печать. На полке стоят подсвечник с оплывшим огарком, коробка и разнообразные профессиональные атрибуты [8, С. 112].

Однако, в целом картины Маринуса ван Реймерсвале — не совсем обычные: таких в истории искусства — на которых бы были изображены менялы и ростовщики — не очень много. Может потому, что профессия менялы была позорной, презираемой и чуждой христианскому миру, представителями которого и являлись в основном художники, они чрезвычайно редко обращались к теме.

В Антверпене времени ренессанса отношение к этой категории населения было скорее прагматическим: их не любили и часто ненавидели согласно средневековой шкале ценностей о «чужаках», но без них уже было невозможно обойтись в обычной жизни — потребительские займы как ничто другое разделяет общество и проводит социальные границы. Стол или лавку менялы можно

было найти на каждом рынке. На столе лежали горки или кожаные мешочки с монетами, разложенными по достоинству. Старший товарищ Массейс в своей картине «Меняла и его жена» писал портрет своего времени: немного назидательный, — здесь на всякий случай и изображение улитки, символа всего приходящего, и погасшая свеча, знак хрупкости и мимолетности, да и сами рассыпавшиеся в беспорядке деньги на столе менялы — все это говорит о том, что в мире нет установившегося порядка [9, С. 44].

Изображение реалий экономической жизни Массейсом и Реймерсвале стало предметом исследования некоторых зарубежных специалистов, например, историк экономики Марджори Грайс-Хатчинсон, считает, что художники, обращаясь к изображению ростовщиков, иллюстрировали учение средневековых схоластов о возможности совмещения ростовщичества и учения Церкви, так как исследователь видит в книге, лежащей на столе Библию [10, С. 17]. Другие же считают, что, наоборот, Реймерсвале выступает, как морализатор и сатирик, осуждая ростовщичество и другие подобные занятия.

Холст Маринуса ван Реймерсвале «Скупцы» превращает портретную живопись в карикатуру, издеваясь над порочным занятием и подчеркивая опасности того самого богатства, которое позволяло искусству процветать. Именно экономическое процветание таило в себе как немало возможностей, так и немало пороков, и поэтому многие мастера, не только Реймерсвале, обращались к сатире. У Реймерсвале сатира проявляется в изображениях людей, чей разум поработен идеей нажать.

В связи с вышесказанным, исследователи выделяют два основных художественных направления. К первому из них относятся живописцы, которые сознательно стремились сохранить без изменений «добрые старые» традиции XV века. В их консервативном искусстве новые светские тенденции прокладывали себе дорогу медленно и вяло, с большим запозданием. Весьма типичны для той поры художники, пытавшиеся найти эклектический компромисс между традиционным стилем и новыми формами, нередко

заимствованными из итальянского искусства; они тоже традиционалисты, но умеренные. Самая значительная среди них фигура — Квентин Массейс из Антверпена. Полотна художников Северного Возрождения отличались от работ их итальянских коллег. Последние преклонялись перед человеком и стремились создать идеал красоты, а немецкие мастера были холодны к этой стороне жизни. Они стремились передать характер человека, выразить эмоции образа. Ключевым в Итальянском Возрождении была эстетика, в Северном — этика.

В живописи Северного Возрождения долго сохранялись традиции и навыки готического искусства, внимание обращалось на анатомическое исследование человеческого тела. Французские и нидерландские мастера брали за эталон не античные образцы, а готический и романский стили. Пристальное внимание к миру как «великому зеркалу Бога», когда природа становится, по словам Бонавентуры [11, С. 5], «путеводителем души к Богу», характерно для искусства Северного Возрождения. Художники этого периода часто обращаются к религиозным сюжетам, но идейно это критика псевдорелигиозных устоев. Все внимание автора оказывается сосредоточенным на изображении живого, реально существующего человека и его внутреннего мира — мыслей, эмоций и чувств. Столь же правдиво показаны здесь и картины природы [12, С. 520].

Подводя итог живописного творчества Реймерсвале в деле увековеченья образов банкиров, ростовщиков и сборщиков податей 16 века можно смело утверждать, что это ему полностью удалось. Его картины неожиданны, посещая Эрмитаж или Прадо глаз не только искусствоведа, но и обычного туриста выхватывает сюжет, который вызывает целую гамму эмоций, вплоть до протеста, какие же это животные на картинах. Тем не менее, работы нидерландского мастера украшают многие галереи мира. Слово “живопись” было неразрывно связано со словом “Италия”. Пройдет не так много времени и великая живопись появится на скудных Северных землях, отвоєванных у моря и болот” [13, С. 4]. *Особенность творчества художника* — это точно пойманный

общественный заказ на изображение “кровососов” в форме, иронии, который к тому же хорошо описан в нидерландском обществе 16 века” в гротескной форме, иронии, который к тому же хорошо описывался потребителем.

### Список литературы:

1. Baudouin, Frans. «Metropolis of the Arts» In: Antwerp's Golden Age: the metropolis of the West in the 16th and 17th centuries, Antwerp, 1973.
2. Adri Mackor, 'Marinus van Reymerswale: Painter, Lawyer and Iconoclast?', Oud Holland 109 (1995).
3. Диесперов А. “Блаженный Иероним и его век”. — М., 1916.
4. The Autumn of the Middle Ages Paperback Edition by Johan Huizinga (Author), Rodney J. Payton (Translator).
5. La Part de la France du nord dans l'oeuvre de la Renaissance, 1890 by Louis Courajod Publisher: University of California Libraries.
6. Дворжак М. Исторические предпосылки нидерландского «романтизма» // Дворжак М. История искусства как история духа. СПб., 2001.
7. The Art of the Northern Renaissance Paperback –, 2012 by Craig Harbison.
8. Northern Renaissance Art 1400–1600: Sources and Documents Paperback — January 1, 1989 by Wolfgang Stechow.
9. Opening Doors: The Early Netherlandish Triptych Reinterpreted by Lynn F. Jacobs.
10. Early Economic Thought in Spain, 1177–1740 (Routledge Revivals) 1st Edition 2013. by Marjorie Grice-Hutchinson.
11. Свицерская М. Живопись эпохи Возрождения как этап в развитии европейской визуальной культуры // Искусствознание 1/2000. М., 2000.
12. Фридендер Макс. От ван Эйка до Брейгеля. Этюды по истории нидерландской живописи ... Главы из книги. Пер. Е. Ю. Суржаниновой и К. А. Светлякова. Послесловие К. А. Светлякова // Искусствознание 1/02. М., 2002.
13. Киселев А. К. Шедевры фламандской и голландской живописи. М. Издательство Белый Город.



## Section 4. Theory and history of culture

*Mirolyubova Lidiya Romanovna,  
Russian academy national economy and public service  
at the President of the Russian Federation,  
chief of scientific department,  
candidate of philosophical sciences  
E-mail: Ostapec60@bk.ru*

### Revolution and outlook of anti-materialism

**Abstract:** World outlook ideas of anti-materialism in works of the Soviet researchers of the 20th years of the XX century which objectively reflected danger of real fetishism, consumer psychology are presented. These ideas are actual and for modern Russia which didn't overcome a temptation of society of mass consumption.

**Keywords:** culture, thing, real fetishism, consumer psychology.

*Миролюбова Лидия Романовна,  
Российская академия народного хозяйства  
и государственной службы при Президенте Российской Федерации,  
начальник научного отдела, кандидат философских наук  
E-mail: Ostapec60@bk.ru*

### Революция и мировоззрение антивещизма

**Аннотация:** Представлены мировоззренческие идеи антивещизма в работах советских исследователей 20-х годов XX века, которые объективно отразили опасность вещного фетишизма, потребительской психологии. Эти идеи актуальны и для современной России, не преодолевшей искушения общества массового потребления.

**Ключевые слова:** культура, вещь, вещный фетишизм, потребительская психология.

Октябрьская революция как исторический феномен продолжает вызывать интерес ученых, политиков, обывателей. К сожалению, диаметрально противоположные оценки этого явления не позволяют преодолеть мифологему «История учит тому, что она ничему не учит». Исторические трагедии повторяются, когда из прошлого не извлекаются уроки.

Одним из таких уроков является революционная идея нового человека и его отношение, в частности, к вещному миру.

Современное российское общество «массового потребления» не усвоило революционные

уроки борьбы против вещизма, извращающего многомерную природу человека.

Мой научный интерес к проблеме вещи в работах советских исследователей 20-х годов XX века нашел отражение в диссертации, посвященной проблемам эстетизации предметно — вещной сферы быта. Что же было бесспорно ценным в первых советских концепциях взаимосвязи человека и вещи? Прежде всего, это идея социального синтеза, единства человека и вещной среды в условиях новой социалистической организации общества. (Б. Арватов, А. Воронский, И. Маца, И. Хвойник, Д. Аркин). Единодушно признава-

лась принципиально иная основа взаимосвязи человека и вещи в социалистическом обществе, которая «уничтожает господство вещей над человеком, освобождает его из-под власти их, заменяет эту власть непосредственными, свободными и равными отношениями между людьми. Религия капиталистического общества — фетишистское отношение к вещам... Такому фетишизму вещей социалистическое строительство полагает «конец» [1, 163].

Идеи «антивещизма» в работах упоминаемых авторов отнюдь не были тождественны пролеткультовским идеям метафизического отрицания вещи в системе культуры. Это была объективная критика принципов буржуазного бытоустройства (потребительской психологии, вещного фетишизма, стихийности и эстетского стилизаторства) и антигуманных отношений человека и вещи в условиях капиталистического общества [2].

Бесспорно интересным представляется положение о диалектике социального в вещи: с одной стороны, вещь не должна заслонять внутренний мир человека, но, с другой стороны, она не может не отражать его духовные возможности и даже кассовые интересы. Так, Д. Аркин подчеркивал, что бытовая вещь не ограничивается техническим, т. е. утилитарным, обслуживанием человека, «она обслуживает его и в идеологическом смысле» [3, 109].

Однако в силу известных причин многие социологические вопросы не могли быть решены и даже поставлены. Это относилось, прежде всего, к теоретико-методологическим аспектам социологии вещи.

Одним из первых, кто четко сформулировал цель социологического изучения материальной культуры в целом и вещи, в частности, был А. Б. Салтыков, выдающийся исследователь декоративного искусства. Эта цель, по его мнению, заключалась в необходимости «понять законы жизни... вещей комплексов, связь их с обществом, установить зависимость между обществом и вещами» [4, 30]. В докладе «Опыт социологического изучения посуды», прочитанном на заседании научно-исследовательского кружка

ВХУТЕИНа в марте 1930 года Салтыков выдвинул положения, актуальные в методологическом плане:

— всякое общество имеет соответствующий ему мир вещей;

— жизнь вещей невозможна без социальной среды, их породившей;

— вещный комплекс эпохи «связан с отдельными социальными структурами (класс, семья, коллектив);

— типы вещей имеют свою внутреннюю жизнь, проявляющуюся в изменении функций, что, в свою очередь, приводит к изменению формы;

— понимание социальной природы вещей обеспечивает на практике преодоление эклектизма, поиски новых вещных форм, соответствующих современности, учет методологического опыта прошлого» [4].

Принцип социологического подхода к изучению посуды, выдвинутый Салтыковым, мог быть успешно применен к изучению любого вещного объекта.

Заслуживают внимания работы советских исследователей этой эпохи, в которой ставилась проблема преодоления буржуазного «эстетского стилизаторства» в вещной среде.

Закономерно, что некоторые из первых мероприятий советского государства относились именно к вопросу эстетизации вещной среды, строительства новой художественной промышленности и эстетического воспитания масс. Так, в 1918 году при отделе ИЗО Наркомпроса был создан отдел художественной промышленности, внесший ценный вклад в теорию и практику эстетического освоения предметно-вещной среды.

В «Декларации художественно-производственного совета Наркомпроса» (1920) подчеркивалось, что строительство новой социалистической жизни не может обойтись без коренного преобразования внешних форм повседневного быта, эстетизации вещной среды. В связи с этим, одной из важнейших задач, стоящих перед государством являлось создание пролетарской художественной промышленности, постановка

художественно-промышленного образования и т. д. [5].

Практика эстетизации вещной среды определялась успехами социалистического строительства в целом. Осознавая это, Художественный сектор Наркомпроса и Центрального Комитета Всерабис признавали, что не пришло еще время устанавливать бесспорные начала пролетарской эстетики, однако считали необходимым наметить основные задачи практической деятельности. Уже к 1920 году Подотделом Художественной промышленности были созданы художественно-промышленные мастерские с лабораторно-экспериментальными школами в Москве, Петрограде, Смоленске, Саратове и других городах [6, 66].

Немаловажную роль в эстетизации вещной среды сыграло создание в 1922 г. при Академии художеств Комиссии по изучению художественной промышленности, по инициативе которой в 1928 г. была организована первая художественно-промышленная выставка, состоявшая из 5 отделов: кустарного, индустриального, научно-показательного, индивидуального творчества и отдела национальностей [7, 437–441].

Эстетические идеи нового пролетарского мировоззрения воплощались, в частности, в интерьерах рабочих клубов, в новых проектах мебели, силуэтах одежды, в производстве посуды с плакатно-агитационной росписью и т. д. [8].

Теоретические взгляды сторонников эстетического освоения социалистической вещной среды при всей их позитивной значимости несли на себе печать ряда серьезных общеметодологических противоречий, характерных для эстетики 20-х — 30-х годов.

Одной из наиболее распространенных эстетических теорий, претендовавшей на общеэстетическое, универсальное значение, была теория вещиизма. Перед представителями различных направлений «левого искусства» встала, в частности, задача осмысления качественно новой природы взаимосвязи искусства и действительности.

Сторонники «левого искусства» при анализе буржуазного изобразительного искусства конца XIX — начала XX века столкнулись с фактом его социальной пассивности. Для живописи

все более и более характерным становилось освобождение от социальной содержательности и стремление к супрематизму, т. е. беспредметничеству, господству «абсолютной чистой формы». Некоторые течения советского изобразительного искусства 20-х годов, представленные, к примеру, именами В. Кандинского, К. Малевича и др., также развивались в русле теорий чистой формы. Поэтому не случайно, что сторонники вещиизма выход из тупика беспредметного станкового искусства видели в непосредственном обращении к искусству предмета и реальной вещи.

Сторонники вещиизма, пытаясь спасти искусство, на самом деле провозглашали идею «растворения» искусства в различных формах, «организирующих жизнь». Причем, некий абстрактный утилитаризм провозглашался единственным критерием ценности любого произведения искусства: «На обломках старой живописи, культуры и архитектуры вырастают новые роды художественного творчества; они стремятся населить мир не индивидуальными и прекрасными образцами-отражениями, а конкретными предметами» [9, 24–25].

Отражением идеологии вещиизма явилась теоретическая программа журнала «Вещь», основанного группой И. Эренбурга и Эль Лисицкого в Берлине в 1922 г. [10].

Небезынтересно отметить, что журнал «Вещь» ставил своей задачей объединение в интернациональном масштабе передовых течений «левого искусства». В списке сотрудников журнала числились такие деятели культуры, как Ч. Чаплин, Ле Корбюзье, В. Маяковский, К. Малевич, В. Мейерхольд, А. Родченко, Н. Пунин и др., которые создание новых форм в искусстве рассматривали в русле преобразования социальной действительности. Что же касается эстетической программы, то она была во многом отягощена вульгарным социологизмом. Так, в первом номере журнала «Вещь» провозглашалась идея искусства как создания новых вещей.

Теория искусства как «жизнестроения» нашла свое завершение в концепции Н. Чужака [11]. В программной статье «Под знаком жизнестроения» Н. Чужак пытался обобщить и про-

анализировать эволюцию теории нового искусства-искусства вещиности. В конечном итоге он пришел к утверждению, что «искусство как метод познания жизни (и отсюда — пассивная созерцательность) — вот наивысшее, и все же детально укороченное, содержание старой, буржуазной эстетики... Искусство как метод строения жизни (отсюда — преодоление материи) — вот лозунг, под которым идет пролетарское представление о науке искусства» [12, 36].

Эволюция идеи непосредственного «растворения» искусства в жизни приводит, в конечном итоге, к отпочкованию от вещиизма общеизвестной теории «производственного искусства».

Наиболее характерным отражением методологических противоречий «производственного искусства» явилась эстетическая программа одного из крупнейших теоретиков 20-х годов Б. Арватова, сводившего пролетарское искусство к производству нужных классу и человечеству ценностей (вещей). Эстетическая задача пролетариата, по его мнению, заключалась в уничтожении искусства станкового и создании искусства реальной жизни, не отражающего, а организующего [13, 120].

Таким образом, теория вещиизма как жизнестроения была обусловлена попыткой преодоления кризиса буржуазного искусства, ограниченности буржуазной эстетики. Однако сторонники пролетарской эстетики, не имея еще достаточного теоретико-методологического опыта, допускали одностороннее, а порой и ошибочное толкование

таких проблем эстетики, как взаимосвязь искусства и действительности, трудовой деятельности и художественного творчества, соотношение духовной и материальной культуры, человека и вещи.

Несомненной заслугой эстетической теории вещной среды 20-х годов было: отказ от традиционного понимания эстетики только как теории искусства; становление социально-эстетического подхода к отношению человека и вещи.

Резюмируя сказанное, необходимо подчеркнуть, что пафос первых постреволюционных концепций взаимосвязи человека и вещи при всей их позитивности во многом был противоречивым. Это касается, в первую очередь, теорий «жизнестроения» и «левого искусства». Но, бесспорно одно, реформаторы современной России не учли предостережение наших соотечественников революционной эпохи об опасности вещиизма, потребительской психологии, разрушающих духовный мир человека.

Перефразируя библейскую мудрость, можно с уверенностью сказать: «Не вещью единой жив человек». Россия должна преодолеть искушение вещиизмом, формирующим одномерного человека «Homo consumens», во имя гармонии материального и духовного начал, в которой материальное — это база, а духовное — это цель бытия. И здесь существенную роль «должны сыграть государство, религия, семья, СМИ и иные общественные структуры, принципиально иная система воспитания во всех сферах жизнедеятельности личности и общества» [14, 156].

### Список литературы:

1. Воронский А. Искусство видеть мир. М., 1928.
2. Новицкий П. Строительство социализма и стиль современной архитектуры. – Печать и революция, 1928, № 1. С. 64; Аркин Д. Мечты о новом стиле. (Искусство вещи на Западе)//Печать и революция. – 1929. – № 4.
3. Аркин Д. Искусство бытовой вещи. М., 1932.
4. Салтыков А. Б. Опыт социологического изучения посуды//Декоративное искусство СССР. – 1973. – № 3.
5. Декларация художественно-производственного совета Наркомпроса. (1920)//ИЗО. – 1921. – № 1. 10 марта.
6. Подотдел художественного производства/Советское искусство за 15 лет. Материалы и документация/Под ред. И. Мацы. М. –Л., 1933.
7. Искусство. 1923. – № 1.

8. Брик О. Прозраба. – ЛЕФ. – 1923. – № 4; Рогинская Ф. Текстиль и художественная культура // Советское искусство. – 1926. – № 4; Классовая борьба на фронте пространственных искусств. Сб. статей объединения Октябрь. – М. –Л., 1931 и т. д.
9. Пунин Н. Татлин. 1921.
10. Вещь. Международное обозрение современного искусства (Под ред. Э. Лисицкого и И. Эренбурга) // Вещь. Берлин. – 1922. – № 1–2.
11. Чужак Н. К диалектике искусства. От реализма до искусства как одной из производственных форм (теоретически-полемиические статьи) – Чита, 1921; он же: К задачам дня // Леф. – 1923 – № 2; он же: Искусство быта // Советское искусство. – 1925. – № 4–5; он же: Литература жизнестроения // Новый Леф. – 1928. – № 10–11.
12. Чужак Н. Под знаком жизнестроения. (Опыт осознания искусства дня) // Леф. – 1923. – № 1.
13. Арватов Б. Театр как производство. – Сборник статей. О театре. Тверь, 1922.
14. Миролюбова Л. Р. Вещь как социокультурный феномен / Л. Р. Миролюбова. Саратов: Издательский Центр «Наука», 2011 – 156 с.

*Radziyevskyy Vitaliy Aleksandrovych,  
Associate Professor of Kiev National University  
of Culture and Arts, Ph.D. in Culturology,  
Associate Professor  
E-mail: svitrad@yandex.ua*

## Ukraine leading subcultures

**Abstract:** In the paper some issues of leading' subcultures are analyzed in the historical and culturological aspects. In particular, are described the problems which are connected with this subcultures, the questions of analyze the criminals' subculturein, poor, rich, transhumans in the context of the culturology.

**Keywords:** subculture, leading subculture, culture, history, culturology.

*Радзиевский Виталий Александрович,  
кандидат культурологии, доцент,  
доцент КНУКиИ  
E-mail: svitrad@yandex.ua*

## Ведущие субкультуры Украины

**Аннотация:** В работе исследованы вопросы ведущих субкультур в культурно-историческом аспекте. В частности, описаны проблемы, которые связаны с этими субкультурами, вопросы изучения субкультуры преступников, бедных, богатых, транслюдей в контексте культурологии.

**Ключевые слова:** субкультура, ведущая субкультура, культура, история, культурология.

В разные времена различные субкультуры доминировали. Так, в современной Украине нет субкультур дворян или купцов, а казачество имеет специфическую окраску. Ведущие субкультуры как второй («подводный», новый, второсортный, подкультурный) мейнстрим становятся тем

конгломератом, в который аккумулируется массив различных субкультур (от архаичных до самых современных, от творческих до деструктивных и т. д.).

Ведущие субкультуры в контексте междисциплинарного анализа изучало немало ученых

(Ю. Антонян, А. Багреева, В. Дремин, И. Карпец, А. Костенко, В. Пирожков, Ф. Сундуков, В. Тулегенов, Г. Хохряков и другие [1, с. 47–150]). Вопросы феномена ведущих субкультур в Украине изучаются в контексте украинских реалий благодаря совершенствованию концептуальных положений работ выдающихся иностранных предшественников. В связи с осмыслением этих тенденций и появляются новые направления — в частности, «криминокультурология» у А. Старкова, «девиантная субкультурология» у А. Змановской, аномиелогия, комплексная и медицинская субкультурологии и т. д. Специалисты время от времени обращаются к проблемам и вводят новые методы, способы и формы изучения субкультур (субкультурные, сюркультурные и другие специфические).

Среди отдельных групп общества, ведущие субкультуры доминируют. На фоне положения и возможностей населения выделяется ведущая субкультура по характеристике ее специфики, ареалу влияния (количество носителей, сторонников, сферу бытования и распространения и т. д.), адептам (количество в процентах превышает 5%, числах, соотношениях и т. д.).

В возрастных субкультурах постфигуративный опыт подменяется кофигуративным и префигуративным (по М. Мид). А отрицание (и порой осуждение) опыта предыдущих поколений (коммунисты отрицали святыни прошлого, современники отрицают идеалы и ценности коммунистов и т. д.) рождает противостояния, агрессию, непонимание и вражду поколений. Деформация возрастной и ценностной преемственности, смена базовых акцентов ведет к доминированию новых отношений и установлений новых положений, грозя новыми разделениями и социокультурной революцией.

Субкультурные неприятия, непонимания и конфликты трансформируют традиционные связи и отношения. Логично разделять субкультуры и на основе резонансности, нонконформизма, экстернальности, маргинальности, грегальности, фреральности, ломинальности и других признаков. Экстраполяция классификации субкультур на демократические и недемократические (тоталитарные, авторитарные, вождистские т. д.) важ-

на для тех авторитарных или тоталитарных обществ, где начинают доминировать такие опасные проявления, как экстремизм, ксенофобия, аномия (беззакония), аморальность, маргинальность, фанатизм, воинственная национальная (патриотизм подменяется нацизмом и т. п.) и другая нетерпимость, антисемитизм, христафобия, жестокость и ультрарадикализм.

Проблема, если криминальная субкультура становится ведущей. Она проявление деструкции и дегенерации (относительно культуры и культуротворчих субкультур), квинтэссенция беззакония, ядро аномии. Беззаконие предстает в некультурных, безнравственных, антидуховных и других, не только юридических проявлениях. Знаковым для аномии становится и то, что тело видоизменяются и с криминальными целями. Модификации тел становятся составной не только своей субкультуры, но и других (уголовные, молодежные тату и т. д.). Обычно «эксперименты» с телом не являются уголовными. Идеи пост-, транс- и неочеловечества кажутся прогрессивными, но иногда такими могут и не быть.

Видоизменения человеческих тел могут иметь разные недоразумения и казусы. В погоне за здоровьем и вечной жизнью, некоторые не брезгают средствами и актуальнее становится тема медицинской культурологии. Трансформчеловечество мыслится как новая имитация божественности, — стать такими, какими мы пожелаем (т. е. как бы богами). Константа «труд» игнорируется, а земной рай обретает новые миражи. В комплексе новых людей («необогов») необходимыми становятся новые триады, среди которых особый смысл и значение получает такая триада как особые средства (богатство), специфические возможности (иногда внешне законные за счет коллизий и пробелов в законодательстве, но по своей сути аморальные, антикультурные и аномийные) и своеобразное бессмертие (относительное, «искусственное», «новая вечность» и т. п.), геосубкультуры и субгеокультуры.

Может возникнуть соблазн любыми средствами достичь богатства и стать почти всемогущими и бессмертными (на земле это относительно, но в воображении все возможное). Проблемы

особых трансформаторов (в т.ч. собственных тел, включая изменение пола, глубокие омоложения, клеточные и другие селекции и т.д.) являются проявлением постпостмодерного дискурса. Видоизменение тел как следствие изменения сознания влечет на новом витке изменения сознания как следствие уже модифицированного тела и этот новый «виткообразный» переход (в линейных, циклических, круговых и иных формах) может стать очень долгим, «бесконечным». Новые реалии, как и ведущие субкультуры, (центры силы) давят на традиционные мейнстримы. Чья субкультура задает тон в культуре, тот и определяет не только культурную политику. Идеи богатых или криминализации, социализма или христианства и т.д., переплетаясь в «клубки» корректируют культурное поле. Доминирующие субкультуры задают тон, подменяя порой культурные константы и «свергая» бывшую осевую культуру или корректируя ее.

Трансформаторские идеи интересны и для отдельных богачей (продолжение и улучшение жизни и т.д.) и для других субкультур. Субкультура богатых на Украине в ее отдельные черты существенно отличаются от ее аналогов прошлых веков: подмена ряда традиционных позиций, ориентиров и понятий. В Средневековье состояние и статус привлекали финансовые возможности, в последние века финансы обеспечивали уровни и позиции в социуме. Теперь не положение дает деньги, а наоборот. Иллюзорная позиция того, что все имеет цену, вредно влияет на многих современников. Проблема возрастных субкультур сложна и требует особого внимания, хотя о ней написаны тысячи работ.

Сегодня мы видим возвращение к аграрной культуре, а деиндустриализация и примитивизация могут иметь для малообразованных людей отрицательное значение. Они со временем станут не нужными: до XXIII века роботы потеснят людей. Нужна будет земля, а некультурные люди станут балластом. Безработица и массивы обездоленных также негативно влияют на развитие культуры, искусства и науки, способствуя увеличению преступности, правонарушений и других антикультурных явлений. Не случайно в XX веке

субкультура маргиналов часто сочеталась с уголовной субкультурой и с нищетой.

Беззаконие — это социальная патология, нравственная деформация, духовная недостаточность и т.п. При этом его носители во многих смыслах могут оказаться консервативными (в плохом смысле слова), но не всегда ультра крайними. Так, например, транс- и постгуманисты гораздо более радикальные, а достижения науки, как правило, несут пользу.

В контексте развития социогуманитарных (исторической, культурологической и др.) деонтологий, медицинской культурологии и других новых направлений это приобретает особую актуальность. Переосмысливая (может, даже при всей фантастичности, исправляя и корректируя?) прошлое, можно созидать счастливое будущее.

Смежная проблема — это противопоставлять великие европейские шедевры и восточнославянскую православную максиму. Шекспир и Шиллер против Гоголя и Достоевского? Вместо отверженного саморазрушающего самоубийства — православное самообретение причастием? Вместо смерти — преображение, вместо безысходности с отчаянием и как следствие выхода в потусторонний ад, — рай (царство Божье) в душе и на земле и царство Небесное по смерти? Но можно ли все рассматривать в координатах Божественного и демонического, в позициях вечного и временного, земного и небесного? Можно ли общечеловеческий, (условно) Божественный мейнстрим (как Декалог или Евангелие) противопоставлять временному мейнстриму, или даже неким ответвлениям и субкультурам людей (в т.ч. как искажения и извращения), сводя достояния всех времен и народов к двум многоаспектным полюсам? Неужели каждый раскол и разделение — это минибашня Вавилона и новое смешение языков? Не слишком ли просто? Возможно, лучше отказаться от архаичных схем и закостенелых догм, найдя новые модели? Может, последнее время предполагает модернизацию разума?

Неудивительно, что субкультура часто рассматривалась как негатив. Однако новые субкультуры это скорее не новые нации, не минирелигии а пострелигии, чьи идеологии иногда претендуют

на роль обновленных формул минибожеского, их проводники выступают в качестве квазибогов.

Соотношение субкультуры к социуму и к его культуре с разных ракурсов, в т. ч. с точки зрения культурологического аспекта в значительной степени зависит от тех идеологем, которые несет в себе ядро данной субкультуры. Культурология все больше выступает как одна из метанаук и как составляющая новой глобальной (а в пределах Украины региональной) всеобъемлющей сверхнауки неосистемологии, которая сейчас зарождается.

Субкультурологию как новую сферу, отрасль науки и как специальную (вспомогательную) дисциплину целесообразно рассматривать сквозь положение ведущих резонансных субкультур. Термин «субкультурология» долго не имел широкий научный оборот [1]. Вместо отдельного направления на Украине доминировало изучение разрозненных наборов (возрастных, профессиональных, уголовных и т. п.) субкультур. Субкультура — это единство явления в его многообразии, это условность и данность. Субкультурщик тот, кто отдал ей сердце, поглещен ею. Важны первичная идентификация, самоидентификация и самоопределения в выборе личности и группы лиц (коллективного человека). Неокульты, «фенизация» и подобные тенденции (трансформированное сознание, агрессивные социолект, сублект, и т. д.) — это новая реальность не только в контексте изучения общей теории и истории субкультур, но и нашего итогового бытия.

Осмысление многовекторности ведущих суб-

культур (с их прямыми, косвенными и тайными связями и переплетениями) как общественной реальности, ее единства и разнообразия (в этом смысле она как бы в миниатюре частично отражает саму субкультуру как набор различных составляющих в едином комплексе), является потребностью современности.

Ограничение субкультур беззакония, нищеты, разрушительных преобразований тела и уменьшение антикультурных явлений приведет к развитию культуры, повышение морали, к усилению доброжелательности и гуманизма. Будет происходить совершенствование прогрессивной украинской ментальной парадигмы, перспективных искренних поисков и конструктивных решений, будет происходить духовное оздоровление социокультурной реальности.

Ведущие субкультуры должны занимать в изучении важное, даже доминирующее место, ведь, сосредоточивая внимание на перспективах развития общества и его культуры, просто невозможно игнорировать мощные субкультуры-гиганты. Тем более, что многие исследователи связывают прогресс человечества с его техно-, био- и социальными трансформациями (в т. ч. с неолюдьми и целесообразными трансформациями тела). Исследование уголовной, возрастных и других ведущих субкультур как «подводного» или второго мейнстрима существенно облегчает осмыслить субкультурологию, а шире — и всеобщую теорию и историю субкультур, но не только в украинском, — а во всепланетарном, — измерении.

### Список литературы:

1. Радзієвський В. О. Базові резонансні субкультури сучасної України: монографія / В. О. Радзієвський. — К. : Видавництво «Логос», 2014. — 664 с.





# Contents

<b>Section 1. Musical arts</b> .....	<b>3</b>
<i>Akhundova-Dadashzadeh Zumrud Araz gizi</i> On the question of the implementation of spiritual theme in the works of contemporary Azerbaijani composers .....	3
<i>Gandzha Iryna Viacheslavivna</i> Victoria Lukyanets is the eminent Ukrainian opera singer and teacher .....	9
<i>Glivinsky Valery Victorovich, Fedoseyev Ivan Sergeyeovich</i> The St. Petersburg Classic School: myth or reality? .....	14
<i>Madumarova Charos Ilkhomevna</i> Vincenzo Bellini Beatrice di Tenda` s character from the opera “Beatrice di Tenda” .....	20
<i>Pidhorbunskyy Mykola Anatolijovych</i> Problems and prospects in research of ancient notation .....	22
<i>Streglov Yuri Nikolayevich</i> Art under piano recordings early in its development .....	26
<b>Section 2. Theatre arts</b> .....	<b>30</b>
<i>Sagitova Aislu Sintimerovna</i> Rifkat Israfilov — reformer of Bashkir Theater .....	30
<b>Section 3. Theory and history of art</b> .....	<b>36</b>
<i>Adeyemi Akande</i> Migration and the Yorùbá Myth of Origin .....	36
<i>Romanov Oleg Anatolevich</i> Images of Marinus van Reymerswaele, as the Battle Renaissances: “Northern” vs. “Italian” .....	45
<b>Section 4. Theory and history of culture</b> .....	<b>49</b>
<i>Mirolyubova Lidiya Romanovna</i> Revolution and outlook of anti-materialism .....	49
<i>Radziyevskyy Vitaliy Aleksandrovyich</i> Ukraine leading subcultures .....	53