

European Journal of Arts

Nº 3 2015



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

**Vienna
2015**

European Journal of Arts

Scientific journal

Nº 3 2015

ISSN 2310-5666

Editor-in-chief	Antonina Kubiak, Poland
Consulting editors	Mária Beranová, Czech Republic Nadezhda Karnitskaya, Russia
International editorial board	Arina Izvekova, Ukraine Helge Schreiber, Germany Stancho Nedyalkov, Bulgaria Dinu Cebotari, Romania Victoria Ojeda, Spain Margareta Novaković, Croatia Jurij Tarasov, Russia
Proofreading	Kristin Theissen
Cover design	Andreas Vogel
Additional design	Stephan Friedman
Editorial office	European Science Review “East West” Association for Advanced Studies and Higher Education GmbH, Am Gestade 1 1010 Vienna, Austria
Email:	info@ew-a.org
Homepage:	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. Theory and history of culture

*Povalyashko Galina,
docent of Kazakh National University of Art,
Astana city, Kazakhstan
E-mail.: hrizopraz-57@mail.ru*

*Abayeva Sabina,
student of Kazakh National University of Arts
E-mail.: sabinka_abaeva@mail.ru*

Role of mask in asian shamanism

Abstract: in the article there is considered a phenomena of shamanism as a cultural universal. Analysis object is a clay mask of National Museum of the Republic of Kazakhstan. It was found in Keder settlement (Kuiryktobe), located in Otrar Oasis at one of the most busy part of the Silk Road. The mask as shamanistic ritual attribute is considered as an obligatory condition for meditative function of shaman.

Keywords: Mircea Eliade, Keder, the Silk Road, shamanism, mask, shamanistic ritual, mediator, cross-cultural parallels.

One of the most known researchers of archaic techniques of ecstasy, Mircea Eliade (1907–1986) carried out a deep research of shamanism as a special cultural phenomenon in his book “Shamanism: archaic techniques of ecstasy” [12]. Despite recognition in the scientific world, in our opinion his heritage is not actively used in contemporary culturology.

First of all, it should be said that scientist described a cultural phenomenon of shamanism in different regions of the world (Europe, Oceania, Asia, South America, Australia) in sufficient details. According to Eliade, shamanism in a strict sense it is primarily Siberian and Central Asian religious-mystical phenomenon which is however specific for entire humanity. Thus, the phenomenon of shamanism is a cross-cultural universal which functions, attributes, meditative psychotechniques had many similarities.

Tunguska word “shaman” has become a part of all European languages from Russian language. In Russian language the work has come in the first half of XVII century from Evenki language, who lived along the river Ude. Translated from Evenki language it meant “wise man”, “the one who knows” [4, 7]. According to a well-known Orientalist V. Bartold: “Bahshi” is a borrowed (probably

from the Sanskrit bhikhu) word which appeared in Oriental-Turkic and Persian languages during Mongol era. Nowadays, for Kalmyks, Mongols and Manchus this word means a high spiritual rank, for Kazakhs (dialectal forms of bucksy and bucksa) it is a wizard and soothsayer who cure sick using incantation, for Turkmens it is a folk singer (also for Kyrgyz bucksy accompanies his incantations with sounds of his musical instrument — kobuz) [10, 61–62].

The functions of shaman were also similar everywhere: shaman it is a person who has specific and direct connections with spirits; he sees them face to face, talks to them, asks them, prays — but “controls” only a limited number of them. “Shaman is a specialist in trance during which his soul, as it is commonly cited, leaves a body in order to rise up to Heaven or descend into Hell” [12; 10]. “This elected mystical elite controls not only religious life of humanity, but also takes care of his “soul”. Shaman is a great specialist in the human soul; only he can “see” it, because he knows its “form” and “destination” [12; 11]. Consequently, shamanism as a set of ideas concerning the ways of interaction with the other world, was integrated into the system of archaic religious beliefs (magic, animism, fetishism, totemism).

M. Eliade emphasizes the differences between shamans and priest. Indeed, in various archaic cultures along with shaman, there is also a priest-sacrificer. In the area where ecstatic experience is a part of culture, the shaman, only shaman is an absolute master of special meditative techniques of ecstasy. Shaman commands his “spirits”, can get in contact with dead, “demons” and “spirits of Nature”. This is the main argument in favor of the thesis of non-religious status of shaman. Eliade often emphasizes the fact that shamanism has a mystical nature and it is prohibited to combine it with “religious” phenomena due to its specialty and meditateness. According to many other modern researchers there is a range of religious components in shamanism which allows suggesting that shamanic techniques have a religious nature. Thus, there are two different approaches to interpretation of the cultural phenomenon of shamanism.

Shaman it is a chosen one of higher powers, but not tribesmen. In Siberia and North-East Asia, the main methods of shamans selection are either hereditary transmission of shamanic profession or a call of natural (a “call” or “choice”). There are also cases when one can become shaman at his own will (for example, Altai), or at family will (Tungus and others.). The latter, however, are considered to be weaker than those who inherited the profession or heard the “call” of spirits. In any case, there were special rituals of shamanic initiation regardless of selection method. A candidate is recognized as shaman in two cases: the first — by ecstatic way (dreams, trances, etc.) the second, traditional — using a secret language of meditation, transcendental immersion into mythology and genealogy of the family, and even through a special physical effect.

In one of the mounds of Kazakh Altai there was found Bucks burial, whose initiation apparently had a physical nature. Archaeologist Z. Samashev during digging in the Karakaba valley discovered a probable burial of shaman because paraphernalia and some physiological characteristics of dead indicated to such fact. Scientist says: “With the shamanism cult, there probably can be related a rare case of *inter vivos* trepanation of a pre-thinned ideal circle on a sincipital part of brain case. According to knot formation at the edge of small trepanation holes after those medical procedures the person lived for

some time. It is possible, that such operations were carried out during shamanic ritual of “choice” and are connected with the notion of special forms of communication with heaven Tengri and perception of information from on high by Spirit chosen ones [9, 41]. Sometimes initiation was public and was itself an autonomous ritual. However, this action had an alternative in the form of calling of neophyte in a dream or in ecstatic experience.

In ancient times, on a huge territory of Central and North Asia a magical-religious life of humanity was centered around shaman. There also was a common way to communicate with the spirits of shaman — shamanistic ritual. As it is known, the idea of such method lies in the fact that spirits come in the body of shaman and his soul is set out on a journey into the spiritsdom. The similarity of such world shamanic practice of all peoples is breathtaking, and its meaning and purpose is the same — protection of a human. Shamans using their trances can cure tribesmen who accompany their dead to the Shadowland and serve as intermediaries between them and their Gods — Heaven or Hell, big or small. Eliade writes: “Kazakh-Kyrgyz Bucksy uses a mixed technique, where a shamanic cure is turned into incantation ceremony. Session begins with a prayer to Allah and the Muslim saints, followed by a call to jinn and threat to the evil spirits. Bucksy sings all the time. At some moment, he is come over of the spirits, and during this trance he “begins iron fire walking with naked feet”, several times putting in the mouth an alight fuse. He touches a red iron with tongue, “and knifes his face with a sharp knife leaving no traces”. After these shamanistic acts he again turns to Allah: “Oh, God! Give happiness! Oh, I wish you look at my tears! I pray for your help!” [12, 123]. Further, Eliade underlines the importance of central procedure of expulsion of evil spirits which own a sick one. To carry out this task Bucksy introduces himself into shamanic trance, reaching insensitivity to fire and knife attack. In other words, it becomes a “spirit” and occurs the power to scare away and expulsion demons of disease.

Thus, the meditative function of a Central Asian shaman is needed, above all, in a ceremony related to experiences of a human soul as a psychological substance which can leave body and become easy bag for demons and sorcerers. That’s because in entire

Asia a shaman performs the function of sorcerer and healer. He diagnoses, looks for escaped soul of sick person, grabs it and connects with body, which it left. Shaman sees off a soul of dead to the Underworld, as only he — a real mediator, mediator between the human world and the world of supernatural spirits. Using psychotechniques a soul of shaman can safely leave its body, reaches the Hell, puts high up into the Heaven, and at the same time to be a member of society.

Obligatory attribute of such action was a shaman mask. Sacral Symbols of mask, marked special abilities of mediator, was a sign of supernatural power, incarnation of totem or ancestor, God/Goddess, was an obligatory condition for initiation to the transcendental world. Shaman, who wear a mask, became the another entity, come in contact with the another, occurred with it a mystic connection and became an embodiment of spirit, which it portrayed (Figure 1).

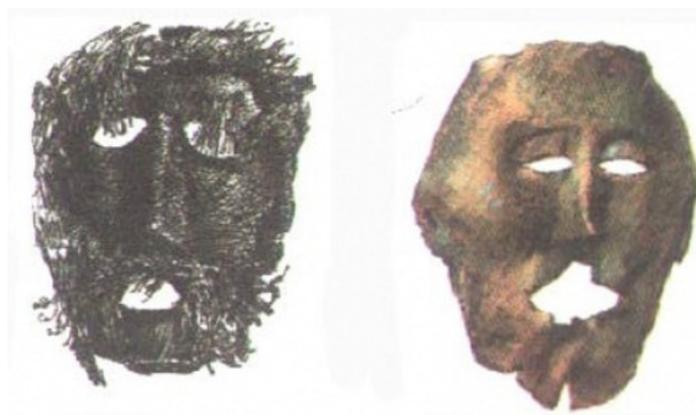


Fig. 1 Siberian shaman masks

C. Levi-Strauss in his book “The way of masks” describes various types of masks: “Some wore on head, other — on forehead, and another — in hand, the fourth — on fingers, fifth — in teeth. There were mask-sits that covered the whole body, as well as paired and group masks” [8, 97]. As an example we can point out to an exhibit with identification

number 2090 in the hall “Ancient and medieval history” of the National Museum of the Republic of Kazakhstan (Fig. 2). This mask was found on the floor of a house in Kuiryktobe settlement, built as it was found in the IX–X centuries and existed up to the middle of the XIII century [2].



Fig. 2 Mask from the collection of the National Museum of the Republic of Kazakhstan

South Kazakhstan archaeological expedition for more than thirty years carries out large-scale diggings there. Kuiryktobe settlement is the largest settlement in the Otrar oasis and is identified with the city Keder, former capital of Otrar-Farad region in the IX–XII centuries. In this south-eastern region of Kazakhstan there passed the most active

section of the Silk Road on the territory of Zhetisu (Semirechye). There were found many valuable artifacts which illustrate the active cross-cultural interactions of adjacent territories. The above-mentioned mask with its mystical “facial expression” evokes transcendental associations connected with a particular purpose. Obviously, the mask was a part

of shaman paraphernalia and strengthened psycho-emotional impact on participants of recipient.

The mask makes a very strong impression; mystical “facial expression” evokes transcendental associations, apparently associated with a particular purpose. It has oval shape, covered with red engobe and its height is 20 cm, width is 12 cm, thickness of ceramic wall is 3 cm, inside there are traces of fingers forming. On the convex side of the mask there are cut “eyes” in the form of narrow liquor and asymmetrical mouth. With heavily accented reliefs there are hooked nose, eyebrows and chin; ears are marked with bas-relief glues, a tiara on top — three different-sized teeth, each of which has a bifurcate completion.

Origin, evolution and use of masks in traditions of many peoples of the world is a common to humanity cultural universals. That’s why reconstruction of functional abilities of masks is an important interpretive element in understanding of different cultures.



Fig. 3 Mask of Udegey shaman

Museum mask from Keder was not supposed to be fixed, and, probably as it is described by M. Eliade [12], it was held in hands of shaman at the initial stages of mystery. It was held in conditions of growing psychological pressure and turning of shaman-mediator on trance supposed in further a possibility of open demonstration of his drawn face, which in such form can be shown to participants. That’s why during initial period of shamanic ritual the mask is held in his hand, and then in the moment of the highest affective condition participants of mystery it is not needed, as their mind has been already changed, the face of mediator is distorted and was almost not distinguishable from mask.

Since the appearance of cultural anthropology the study of masks has become one of the most important research topics. Investigation of mask place in culture was conducted by such scholars as M. Bakhtin, M. Kagan, Yu. Lotman, C. Levi-Strauss, M. Eliade, V. Ivanov, and many others. C. Levi-Strauss and M. Eliade have formulated and justified axiomatic idea that the function of mask with each step of culture genesis transformed in proportion to evolutionary dynamics. The first masks it is generation and visual representation of ancient beliefs and cults which are spread throughout the ecumene, lived-in by an archaic man. In antiquity they were an obligatory attribute of theatrical mystery, then — theatre performance. In the European Middle Ages, sacral function of a mask has been superseded by the carnival one; in the Central Asian and South-East Asian regions attribute qualities of dramatic or shamanic belonging was kept.

Mircea Eliade writes about it in his famous book: “...shamanic ecstasy can be considered a revival of mythical *illud tempus* (time thereof), when people could actually communicate with the Heaven. Undoubtedly, divine lifting of shaman (or sorcerer, mage, etc.) is deep modified and sometimes degraded debris of this archaic religious ideology based on faith in God and the real relations between the Heaven and Earth. However, shaman, as we have seen, due to his ecstatic experience which allows him to experience again the condition which is inaccessible to the rest of people, — is considered and considers himself as selected. Myths remember about more intimate relationship between the Supreme Being and shamans; first of

all, it is about the First Shaman who was sent by the Supreme Being or its substitute (demiurge or the Sun God) to the Earth to protect people from disease and evil spirits” [12, 459].

For most of peoples, whose cultural development long kept the archaic tradition, masks were used

not for fun or entertainment, because the power of mystical fear, inspired by after world features (cuts, color accents, plastic deformation, etc.) and meditation abilities of shaman to connect the worlds of humans and spirits, was too great.



Fig. 4 Buryat mask — persona of the XIX centuries.

In Asian culture (as well as, for example, in the South American), there are widely known the masks which scared demons and had color symbolism: red — advantage, white — venality, black — meanness. Also, it has to be reminded that the above museum mask is engobed with red and in connection with missing binary-stage identification it gives many reasons to consider its functional belonging as sacral culture of shamans: “Using it a person can be incarnation of divine or demonic, join to the world of animals, shadows or ghosts, or even enter into the human world, but to become a different personality which is dissimilar to the one who is under the mask” [1, 472].

The three-part tiara of museum masks also supports the version of its shamanic belonging. Images on tricorn hats (tricorn tiaras) was found on a set of artefacts relating to the Middle Ages, it is replicated by anthropomorphic sculptures, reliefs, plaques, masks (persona). During this period wide regions of Eurasia steppe have been undergone to active culture-treger influence (in a positive sense) of Turks, that is why this specific headwear according to L. Kyzlasov [7], S. Ahinzhakov [1] and A. Sher [11] is directly correlated with ancient turkic shamanic ritual practice. Such interpretation is also supported by modern Kazakhstan scientists A. Dosymbaeva [5], and G. Ternovaya and K. Baipakov [3], who believe as their predecessors, that such headwears is

a doubtless shaman attribute. A. Dosymbaeva clarifies that such tiara is typical for both men and women, who have a specific sacral status, which had representatives of maternal phratry from the tribe astaka (ashide) [5, 47]. As the region of mask finding from Keder was one of the most active Kazakh part of the Silk Road, and it, in turn, was actively controlled by the power elite of the Western Turkic khanate; it can be said of a multiple cross-cultural parallels in the material and spiritual culture of that period. This state existed as a multi-ethnic and multi-religious political conglomerate, and one can reasonably argue that there are represented universal cultural patterns of many people in Keder mask, adjacent to the “Silk River”.

Of course, mythologems and variety of semantic structures created by humanity on the whole area of inhabited oecumene, were generated by mental nature of that type of culture within which they are created. Worldview semantics of these structures creates a special cultural code, which synthesizes mythological ideas, beliefs, ritual practices and its plastic manifestation. A famous anthropologist and semiologist V. Ivanov writes about it: “The role of mask (or its functionally similar ways to change a face with makeup, tattoos, plastic surgery) is different depending on social, historical and geographical factors. But in some way, the mask is always present there. The mask is presented in culture in a variety

of contexts with different functions and values. It is an essential element of the ceremony, which participants, representing mythological characters, appeared in masks. Therefore, a mask was a way of mythological ideas realization and concepts which exist in minds of traditional culture bearer” [6, 333].

Thus, a mask had a polyfunctional nature. But the artifact from the National Museum of Kazakhstan, in our opinion, should be interpreted as a shaman's attributes. Probably, for unknown reasons, work with the mask has not been completed. There are no some

elements of shamanic decoration: color accents, ornithological symbolism, natural materials, metal plaques, gender identity and etc.

In our opinion, shamanism inhere a natural syncretism of almost any religion, because it is not based on the Holy Bible and contains no strictly fixed doctrine. Consequently, regional variations of shamanism were successfully integrated into the various religious systems. Likely, this is the universality of shamanism and ability to inculturation.

References:

1. Ahinzhakov S. N. Concerning ethnicity of stone sculptures in “tricorn” headwear from Semirechye. – Archaeological sites of Kazakhstan. – Almaty, 1978.
2. Baipakov K. M., Kuiryktobe settlement – Keder city. – Almaty, 2005.
3. Baipakov K. M., Ternovaya G. A. Religion and culture of medieval Kazakhstan (based on Kuiryktobe settlement). – Almaty, 2005.
4. Bezertinov R. N. Ancient turkic worldviews “Tengriism”. – Kazan: RRC “School”, 2006. – 162 p.
5. Dosymbaeva A. Western Turk Empire: cultural heritage of Kazakh steppe. – Almaty, 2006.
6. Ivanov V. V. Selected works of semiotics and cultural history. T. 4: Sign systems of culture, art and science. – M., 2007.
7. Kyzlasov L. R. Concerning history of shamanic belief in Altai. – KSIMK, 1949. – Ed. XXIX.
8. Levi-Strauss C. Way of masks./Trans. From French of Ostrovskiy. – Moscow, 2000.
9. Samashev Z. Musicians of ancient turkic era of Kazakh Altai. – Cultural heritage, 2014, № 5. P. 29–41.
10. Tursunov Ye. Dd Appearance of bucksy, akyns, seri and zhyrau. – Astana: RKB “Foliant” 1999. – 252 p. 61–62.
11. Sher A. Ya. Stone sculptures of Semirechye. – Moscow-Leningrad, 1966.
12. Eliade M. Shamanism: Archaic techniques of ecstasy. – Kiev: Sofia, 2000. – 480 p.

Section 2. Musical arts

*Almazova Aida Abdrahmanovna,
professor University of Kazan
E-mail: aida_almazova@mail.ru*

The problem of music style and heritage of Shamil Sharifullin

Abstract: The goal of this research is elaborating the methodology of axiological analysis which as a tool could help us to value the role of the composer's heritage in the history of musical culture. As a main principles author uses semiotics, with division of the whole circle of questions into three levels: pragmatics, semantics and syntactic. Those composers who made innovation on all three levels could be estimates as the creators of the new original style. The analysis is made on the musical material of the Tatar composer Shamil Sharifullin (1949–2007). This article could be of interest for musicologists and musical critics.

Keywords: axiological analysis, value, semiotic method, pragmatic, semantic, syntactic, tatar music, munagat

*Алмазова Аида Абдрахмановна,
Казанский (Приволжский) Федеральный университет,
доцент, кандидат искусствоведения.
E-mail: aida_almazova@mail.ru*

Проблема стиля в музыке и творчество Ш. Шарифуллина

Аннотация: Анализ музыкального текста — сложная проблема. Существует множество типов анализа, среди которых главное место занимает технологический. Однако технологический анализ не дает возможности определить вклад композитора в историю культуры. Целью автора данной статьи является разработка проблемы аксиологического анализа с выявлением уровня ценности наследия композитора. Объектом исследования является проблема стиля, как главного критерия ценности в творчестве. Предмет анализа — сочинения татарского композитора конца XX — начала XXI столетия Ш. Шарифуллина (1949–2007).

Ключевые слова: аксиологически (ценностный) анализ, системно-семиотические принципы, прагматика, семантика, синтактика, стиль, мунаджат, буколики.

Определение уровня ценности в музыкальном творчестве — одна из сложнейших проблем в музыкознании. С одной стороны, восприятие музыки — процесс глубоко индивидуальный. С другой, содержание музыки, как и любого подлинно художественного произведения, бесконечно, и любая интерпретация — лишь часть смысла, каждое поколение открывает в нем новые грани. Все это свидетельствует о, казалось бы, невозможности объективного определения вклада композитора в историю культуры. Между тем, почти

все аналитические исследования имеют прямое отношение к аксиологической проблематике и призваны, по словам Ю. Н. Холопова, «ответить на вопрос, хороша музыка или плоха» [1, 149]. Особенно актуален этот вопрос в отношении современного композитора, потому как что издавать, что исполнять и что популяризировать диктует ныне маркетинг.

Проф. В. Медушевский считает, что ценность в творчестве характеризуется такими параметрами, как уникальность, неповторимость,

оригинальность, «Величайшее открытие, которым увенчивает себя композитор, — это открытие стиля, открытие собственной индивидуальности» [2; 11]. Однако и состояние изученности проблемы стиля трудно признать удовлетворительным. В это понятие вкладываются подчас прямо противоположные смыслы. Ученые спорят о том, относить ли понятие стиля к категории формы или также и содержания [3]. Музыка, как известно, способна выразить дух эпохи, психологический мир личности и целого народа, связана с социальной средой и его сознанием. Вместе с тем, она имеет собственный текст, имманентную внутреннюю структуру организованных определенным образом музыкально-выразительных средств и приемов. Это очень напоминает разделение в музыкальных сочинениях планов содержания и плана выражения, а проще — содержания и формы. Но вот что обращает на себя внимание. И в проблеме содержания, и в проблеме формы авторами выделяются, как минимум, еще два уровня. В плане содержания это интонационно-тематический слой и слой жизненных образов, а в плане выражения интонационно-фабульная и аналитическая формы. И если пойти далее, то каждый из названных объектов может быть разделен еще, как минимум, на два уровня, например, интонационно-тематический и драматургический в плане интонационно-фабульном, грамматику и синтаксис — в плане аналитической формы. Противоречие снимается, если рассматривать стиль, как *системный семиотический объект с иерархически организованными структурами*. Еще Н. Гартман в своей «Эстетике» говорил о том, что противоположность формы и содержания не может удержаться, так как художественное содержание есть по существу и сама форма [4]. Автор этих строк предлагает рассмотрение музыкального текста как *системного структурно-семиотического объекта со многими отношениями*. В центре внимания — принципы анализа «глубинной структуры» Л. О. Акопяна, рассматривающего музыкальный текст как иерархию структурных слоев. И метод анализа текста состоит в последовательном абстрагировании от поверхностного слоя (непосредственно наблюдаемого нотного текста) через ряд промежуточных сло-

ев (пролонгаций) к наиболее глубинному слою. Музыкальный текст, таким образом, понимается как семиотический объект, обладающий определенными смысловыми отношениями элементов, в котором «чисто звуковые связи обусловлены над — и подтекстовыми слоями смысла, т. е. историко-культурной апперцепцией» [5, 22]. Основной принцип такого рода подхода состоит в рассмотрении текста, как *структурно-смыслового единства*. «Язык — система означивания..., а текст — все, что может быть прочитано и из которого можно извлечь некое значение... При этом все — до некоторой степени есть язык», — пишет С. Никонова [6, 17–21].

В качестве рабочей конструкции аксиологического анализа нами берется системно-семиотический метод М. Ш. Бонфельда с разделением всего круга вопросов на прагматику, семантику и синтактику. Прагматика исследует связи между произведениями и социальным контекстом, произведениями и мироощущением автора. Семантика выявляет отношения между знаками и значениями. И синтактика подразумевает отношения между самими знаками, фиксирует информацию на уровне музыкальных структур и выразительных приемов [7]. Если на всех вышеуказанных уровнях свершаются захватывающие дух художественные открытия, происходит явление индивидуального неповторимого стиля. Разумеется, творчество каждого композитора необходимо и само по себе ценно: без одних не было бы других. Одни — разрыхляют почву, другие — сеют, а третьи получают обильный урожай. Но только обладатели стиля предлагают принципиально новый концепт, сопровождающийся новыми значениями и иным кругом музыкально-выразительных средств. Проследим открытия на всех названных уровнях в творчестве современного татарского композитора Ш. Шарифуллина (1949–2007).

Прагматика. Его творческие принципы сложились в 80–90-е годы прошлого столетия. Одна из важнейших проблем этого периода — проблема национальной самоидентификации. Перемотру подверглась вся история советской действительности. Если в советские времена жизнь народа представлялась неуклонно движущейся

к прогрессу, то в последующие десятилетия все яснее осознается идея национальной трагедии народа, потерявшего свободу и независимость. Татары принялись изучать историю своего возникновения, вопросы происхождения языка и культуры. На гребне этой волны и возникло творчество Шамиля Шарифуллина.

Композитора характеризует многогранная творческая деятельность. Одна из примечательных особенностей его личности — огромный интерес к татарской народной песне. Композитор очарован талантом народа, считает, что ни одна отдельная личность не может превзойти той мудрости, которая заключена в народных напевах, народной поэзии. На протяжении 30 лет он собрал и расшифровал более 200 народных напевов, что уже представляет собой солидное наследие. Составил «Антологию татарской народной песни», программу для музыкальных школ «Татарская народная музыка», опубликовал сборник (всех текстов и мелодий) древнего эпического жанра байта «Сак-сок». Сочинения, которыми он обратил на себя внимание в первый период, стали хоровые концерты «Мунаджаты» (1974) и «Авыл кәйләре» («Деревенские напевы» 1977) а capella. За эти сочинения ему присуждена была в 2004 году государственная премия имени Г. Тукая. Следующие его произведения в камерном жанре — 10 пьес для трио под названием «Булгарские мелодии» (1990) и 10 пьес для фортепиано под названием «Борыңгы халык моңнары» («Старинные народные мелодии» 1991). Рубежными стали годы учебы в аспирантуре в Москве, после чего он, продолжая работу в хоровой музыке, смелее обращается к симфоническому жанру. Пишет концерт для симфонического оркестра «Джиен» («Праздник» 1981) и симфонию — «Диалоги сфер» (1983). Пишет балеты «Песнь о цветке» и «Сказание о Юсуфе». Первый из них навеян поэзией и музыкой латиноамериканских народов майя и кечуа. А второй — явился следствием его интереса к древней татарской поэзии Кул Гали XIII века. Симфонические сочинения «Татарские танцы» (2005) и «Деревенские буколки» (2006) — завершают столь недолгий творческий путь композитора.

Семантика. Главным приобретением Ш. Шарифуллина стали хоровые опусы и, прежде всего, жанр хорового концерта а capella. Они были исполнены в Москве, Петербурге, США, Франции, Финляндии, Болгарии и прославили его далеко за пределами Татарстана, а «Мунаджаты» даже произвели сенсацию в европейском музыкальном мире после того, как прозвучали по просьбе Папы Римского в Ватикане. Одним из новшеств явилось обращение композитора к почти забытым жанрам мусульманского книжного пения. Повествование о жизни и чувствах древних предков, особенности ментальности татар — объект внимания композитора. Кто мы, каковы наши ценности, что мы потеряли и что приобрели — так можно было бы сформулировать разрешаемую им проблему. В филологических словарях жанр мунаджата определяется как разговор с богом, содержащий жалобу на свою судьбу. Как правило, эти напевы имеют дидактическое содержание.

Две образные сферы привлекают музыканта — народ философствующий и народ веселящийся. Циклические формы его концертов и ансамблей состоят из нескольких (от 3-х и до 12) разнохарактерных номеров. И медитативного лирического или эпического склада части чередуются с зажигательными, искрящимися весельем и юмором такмаками (плясовыми песнями) и деревенскими напевами.

Множество новых черт содержат «Деревенские буколки» и «Татарские танцы». Зарисовка картин из жизни татарской деревни с утра до вечера — является содержанием симфонического цикла под названием «Деревенские буколки». В нем 7 частей, раскрывающих основные эпизоды быта татарской деревни. Непритязательные сценки из народной жизни, сельский ландшафт, но сколько в них одухотворенной поэзии и тонкой наблюдательности, восхищения, очарования, красоты. Импрессионистическая утонченность, изысканность создаются оркестрово-гармоническими красками и разнообразными полифоническими приемами.

Симфоническую разработку танцевального фольклора различных этнических групп татар ставит задачей композитор в цикле «Татарские танцы». В нем 12 частей, в каждой из ко-

торых разрабатываются танцевальные мелодии казанских, крымских, ногайских, астраханских, сибирских татар, татар-мишарей и татар-кряшен. Ш. Шарифуллин замечательно чувствует ментальные особенности каждой из этнических групп, использует близкие их народным инструментам тембровые краски, претворяет в музыкальных фресках особенности темперамента и психологию нации. Идеей к созданию этих произведений, по признанию самого композитора, явилась «необходимость объединения всех перед лицом общей угрозы национальному существованию и выживания в этом непростом современном мире...» [8; 7].

Синтактика. Формы в целом циклические, внутри частей преобладает трехчастная с развивающей серединой. И если в экспозиции основная тема изложена в соло или унисон с минимальным остинатным фоном, то развитие тем получает вариантное и полифоническое развитие с использованием современных методов письма: многозвучными аккордами, кластерами, элементами алеаторики и сонористики. Методы изложения и развития лирических песен и мунаджатов отличаются от такмаков (песен-плясок) и деревенских напевов. Если в эпических разделах, развивающих образы глубоких раздумий, постепенно усиливается напряженность философской мысли, то в хороводных или плясовых преобладают неумная энергия, игровые формы интонирования, напоминающие сопровождение балалайки или гармони, вводятся юмористические элементы на скороговорке. Привлекает в них ритмическая энергия, виртуозность, бурный темперамент.

В основе ладового развития — модальность ангемитонного вида (пяти-шестиступенные лады) и движение по увеличенному ладу. Большую роль играют органые пункты — трихордовые, тетрахордовые и пентаккордовые (трех, четырех, пятизвучные выдержанные ходы). При

крайней простоте ладового и интонационного строения удивительно изобретательны методы работы. Но самое главное, считавшаяся монодийной по своей природе, татарская музыка приобретает роскошную полифоническую форму и подвержена постоянно пульсирующему движению музыкальной мысли. В результате, если сам напев отличается некоторой унылостью и печальной покорностью, то развитие напева в авторской интерпретации обретает множество новых оттенков: от ритуальной статичности и молитвенной созерцательности до взрыва эмоций и взбудораженной мистической экзальтации. И все это в рамках хоровой партитуры а capella, которая исключительно интересна автору.

Выводы. Итак, многообразная жизнь народа с ее непритязательной повседневностью, играми, ритуалами и обрядами, мудростью и оптимизмом впервые представлена столь широко и философски значимо. Композитора интересуют ментальные основы нации, ее исторические корни и многообразные географические связи. Ш. Шарифуллина занимает проблема определения места национальной культуры в современном культурном пространстве. Он не только возрождает исконные древние фольклорные традиции, но обогащает их современными выразительными средствами музыки XX века. Необычайно смело преодоление композитором монодийной и пентатонной природы национальной культуры. Композитор создает новые жанры хорового концерта и симфонической картины, циклической танцевальной сюиты и хорового балета. Оригинален и неповторим его музыкальный язык. В результате всех названных новаций композитор открывает новое направление в татарской музыке — неофольклоризм. Вышесказанное позволяет поставить имя Шамиля Шарифуллина в ряду композиторов-классиков, значительно раздвинувших представления о национальной ментальности и возможностях татарской музыкальной культуры.

Список литературы:

1. Холопов Ю. Н. О проблеме музыкального анализа // Проблемы музыкальной науки. Выпуск 6 – М., 1985.
2. Медушевский, В. В. О проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей // Музыкальный современник: Сб. ст. Вып. 5. – М., 1984.

3. См. труды: Михайлов, М.К. Стил в музыке. – Л-М., 1981; Медушевский В.В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. – М., 2010; Холопова В.Н. Музыка как вид искусства. – М., 1991.
4. Гартман Н. Эстетика. – М., 2004.
5. Акопян Л.О. Анализ глубинной структуры музыкального текста. М., 1995.
6. Никонова, С.Б. Методология интерпретации художественного текста в американском постструктурализме (На материале работ представителей йельской школы): Дисс. ... канд. филос. н. – СПб., 2000.
7. Бонфельд М. Ш. Музыка: язык, речь, мышление (Опыт системного исследования музыкального произведения). – Вологда, 2006.
8. Камал А. Две мировые премьеры Ш. Шарифуллина//Татар иле (Татарский край), 2006, № 38.

*Velychko Oksana Bohdanivna,
Ivan Franko Lviv National University/Department of Musical Art
Assistant Professor
E-mail: oksa.vel@mail.ru*

Musical performance in the context of socio-cultural processes in the Age of Enlightenment

Abstract: This article analyzes the changes in the tradition of musical performance in the first half of the XVIII century. Development of pedagogy and music education, support for the educated part of society and monarchs become an effective factor in the development of social forms of the European concert and theatrical musical life.

Keywords: performing schools, teaching methods, musical performance.

*Величко Оксана Богдановна,
Львовский национальный университет имени Ивана Франко,
кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкального искусства
E-mail: oksa.vel@mail.ru*

Музыкальное исполнительство в контексте социокультурных процессов эпохи Просвещения

Аннотация: Статья посвящена анализу изменений традиции музыкально-исполнительской деятельности в первой половине XVIII века. Развитие педагогики и музыкального воспитания, поддержка образованной части общества и монархов стали действенным фактором развития общественных форм европейской концертно-театральной музыкальной жизни.

Ключевые слова: исполнительские школы, педагогические методы, музыкальное исполнительство.

В эпоху средневековья разделяются общественно-профессиональные статусы музыканта-теоретика (исследователя-знатока закономерностей и строения музыкальных произведений и исполнительских манер), музыканта-практика (специалиста-ремесленника в музыкальном деле, ориентированного на узкую творческую

деятельность) и совершенного (целостного) музыканта, который владел и знаниями, и навыками исполнительско-интерпретаторского мастерства.

Период до XVIII в. знаменуется отношением к музыкально-исполнительской деятельности как к составляющей универсального комплекса подготовки церковного или городского

музыканта-цеховика. Цеховой принцип передачи знаний и опыта обусловил специфику системы музыкального образования до конца XVIII в. по принципу “мастер-ученик”, касающихся освоения под руководством опытного наставника практика тонкостей исполнительской техники, искусства интерпретации, принципов прикладной композиции, знаний по риторике, с помощью которой постигалась экспрессия и обогащался содержательный ряд в собственных музыкальных произведениях. В музыкальной педагогике, начиная со Средневековья, господствующими были авторитарные и дидактоцентрические технологии. Принципиальной особенностью светской средневековой художественной деятельности считалось безразличное отношение к письменной фиксации, которая существует, в основном, для хранения и напоминания, но не для осуществления собственно творческого акта. “Вплоть до XIII века не умели читать и писать не только феодалы, но также многочисленные поэты! Зато их феноменально разработана память, их творческая способность к спонтанному составлению новых поэм ... — все это качества средневекового поэта-певца, совсем неизвестные нам, почти невероятные с точки зрения носителя книжных традиций” [4, 4].

Происходило формирование исполнительских школ, выработки образовательных технологий, специальный отбор форм, методов, способов, приемов обучения, воспитательных средств, а организационно-методическим инструментарием педагогического процесса становится огромный опыт педагогических инноваций, авторских школ и учителей-новаторов. Дальнейшая капитализация Европы заложила основы процесса специализации и разделения труда во всех сферах человеческой деятельности, в частности, дифференциации профессий композитора, исполнителя и педагога в музыкальном искусстве.

Реформированная музыкальная письменность и печатная публикация музыки и книг с нотными примерами создали предпосылки, облегчающие музыкальное обучение и передачу музыкального опыта из поколения в поколение. Это обусловило формирование музыканта нового типа — образованного практика, который с детских лет

совершенствовался в хоровом пении, игре на органе и других музыкальных инструментах, в музыкальной теории и искусстве сочинять музыку и в дальнейшем продолжали заниматься разнообразной профессиональной деятельностью. Таким образом закладываются основы новейших технологий, личностно-ориентированных не на ремесло, а на творчество, ставящее в центр всей школьной образовательной системы личность ребенка, обеспечение комфортных, бесконфликтных условий развития, реализации её природного потенциала. Она становится целью образовательной системы, а не средством достижения какой-либо абстрактной цели (что имеет место в авторитарных и дидактоцентрических технологиях) [3, 472].

Развитие педагогики и музыкального воспитания получили поддержку и в придворном музицировании просвещённых правителей, среди которых, в первую очередь, следует упомянуть прусского монарха Фридриха Второго Великого. Среди его важнейших достижений, прежде всего, — основание в 1742 г. Королевской оперы в Берлине и построение специального помещения для нее. Вскоре после коронации в Берлине была открыта Академия (1744), сам монарх находился в переписке с ведущими представителями Просвещения, прежде всего с Вольтером, а также поддерживал выдающихся музыкантов своего времени (Й. С. Баха, написавшего для него “Музыкальное приношение”, Й. Кванца, в последние годы жизни — Л. Боккерини и В. А. Моцарта). Заметим, что сам Фридрих Второй был одаренным композитором и оставил значительное творческое наследие — около 100 сонат, 3 симфонии, а также ряд концертов для флейты, до сих пор сохранивших актуальность.

Музыкальное искусство лелеялось в многочисленных акциях в придворной опере, Sanssouci, Потсдамском дворце, где монарх лично участвовал как солист-исполнитель, а при его дворе работали Карл Генрих Граун (музидиректор), Йоханн Готлиб Граун (скрипач и дирижер королевского оркестра). Придворным музыкантом берлинского двора долгое время был сын Баха Карл Филипп Эммануил. Как и ученики Баха Иоганн Фридрих Агрикола (придворный композитор) и Иоганн Филипп Кирнбергер, придворными музыканта-

ми были пять членов семьи Бенда — музыкантов и теоретиков. Особым уважением пользовался автор определяющих для этой эпохи трактатов, в которых сочетались теоретическое, практическое, образовательное и воспитательное начала — Й. Кванц. В этот же период в прусской столице успешно работал один из ведущих теоретиков немецкой клавирной педагогики и полифонии Фридрих Вильгельм Марпург.

Профессиональная подготовка немецких городских музыкантов духовиков (*Stadt-pfeifer*) традиционно опиралась на мультиинструментальные традиции, то есть предусматривала освоение игры на большинстве оркестровых инструментов и владение искусством свободной импровизации. К середине века все чаще наблюдаются случаи отхода от подобной методики подготовки исполнителей. Так, в частности, в середине XVIII века в Мангеймском оркестре под руководством Иоганна (Яна) Стамица была осуществлена попытка повысить профессиональный уровень музыкантов и их ответственность за качество исполнения. Узкая специализация, направленная на овладение мастерством исполнения на одном инструменте, способствовала в дальнейшем выходу за рамки оркестрового исполнительства, способностью овладевать функциями солистов-концертантов, выступающими как в камерных составах, так и с оркестром.

Столь же разнообразной и поддерживаемой аристократическими меценатами была музыкально-концертная инфраструктура в других крупных империй и стран, в частности, в Франции. Многочисленные концерты проходили в домах французской знати, содержащей собственные ансамбли и приглашающей к сотрудничеству выдающихся исполнителей современности. Так, у Ла Пуплиньера работали Я. Стамиц и Ж. Ф. Рамо; у принца Конти дирижировал концертами Ф. Ж. Госсек. В маршала Ноайля дирижировал К. Стамиц; постоянные концерты устраивал герцог Д'Егильон. В салоне мецената, скрипача-любителя Е. Брагга перед "Духовными концертами" выступали знаменитые французские музыканты-гастролёры и местные артисты (в частности П. Гавен, К. В. Глюк, Ф. Ж. Госсек, Ж. Л. Дюпор).

Потребность массового профессионального образования послужила основанием к централи-

зации и созданию сети центров, осуществляющих групповое музыкальное обучение (в частности метризм, академий). Среди наиболее известных заведений такого типа стоит упомянуть Королевскую Академию музыки в Лондоне, Академию "Santa Cecilia" в Риме. Последняя из названных, возникшая как общество мастеров музыки (*Vertuosa Compagna dei musicisti*), затем (от 1566 г.) как конгрегация (объединение, общество) музыкантов, основанная в 1584 г. под патронатом папского двора [2, 170], уже к 1689 г. руководила всей профессиональной музыкальной деятельностью Италии. В 1838 г. она была реорганизована в академию, среди членов которой — К. Монтеверди, Дж. Фрескобальди, А. и Д. Скарлатти, Л. Керубини, Н. Пачини, Дж. Россини, Г. Доницетти, Дж. Верди, Дж. Пуччини, А. Тосканини и др. В 1876 г. при ней организован музыкальный лицей, именующийся от 1919 г. консерваторией "Santa Cecilia".

В начале XVIII века действовала Болонская филармоническая академия (*Accademia Filarmonica*, основанная в 1666 г.), в которой работало 3 степени членства, самая высокая из которых — академик-композитор. Членами этой академии были В. А. Моцарт, М. Березовский, И. Мысливечек, Е. Фомин и другие. В конце XVIII — начале XIX в., подобные музыкальные учебные заведения (академии, консерватории) были основаны в других городах Европы: Берлине, Штутгарте, Лейпциге, Кельне, Праге. Как свидетельствуют вышеприведенные примеры, очень часто подобные музыкально-образовательные учреждения возникали из практических потребностей церковных, просветительских или театральных организаций, при которых они функционировали. Так, по инициативе руководства *Grande Opera* в Париже основана певческая школа для вокальной подготовки участников оперной труппы (*Ecole royale de chant et de declamation*), от 1793 г. переименованная в Национальный музыкальный институт (*Institut national de musique*), с 1870 г. — в консерваторию (*Conservatoire de musique et de declamation*), в учебную программу которой было включено преподавание инструментальной музыки [1, 9–10].

Все это позволяет сделать вывод, что первая половина XVIII века стала периодом существен-

ных изменений в судьбе инструментального исполнительства — как в самой инструменталии, так и в манере игры на различных инструментах, в теоретических основаниях обучения и исполнительства, в общественных формах концертно-театральной музыкальной жизни. Именно в эту эпоху происходит отделение фортепиано от других существующих и распространенных в концертной практике клавишных инструмен-

тов, осуществляется существенное обновление конструкции флейты, методико-исполнительское осмысление наработок в области струнно-смычковой педагогики, возрастание роли публичного концертирования и удельного веса сольного исполнительства, рост узкой профессионализации музыкантов, коренным образом изменивших соотношения педагогических и исполнительских условий.

Список литературы:

1. Альбрехт Г. К. Музыкальное образование в Европе и преподавание музыки в школе /Г. К. Альбрехт//Педагогический сборник. – СПб., 1870. – Кн. IX (ноябрь). – 1138 с.
2. Ливанова Т. История западноевропейской музыки (до 1789 года)/Т. Ливанова. – М.: Музыка, 1983. – Т. I. – 696 с.
3. Ортинський В. Л. Педагогіка вищої школи/В. Л. Ортинський – К.: Центр учбової літератури, 2009. – 472 с.
4. Лесовиченко, А. М. Корифей исторического музыкознания/А. М. Лесовиченко//Музыка и время. – 2006. – № 4. – С. 4–13.

*Zakirova Venera Mansurovna,
The State Conservatory of the Republic of Uzbekistan,
PhD, The Faculty of Musical Art.
E-mail: z.venera-10@mail.ru*

The trends of development of Uzbekistan concert genres

Abstract: The research of the concert genre is the one of actual problems in interaction of Western and Eastern traditions of modern musicology, evolution of genre of contemporary trends development in music arts and underpinning for Uzbek people centuries-old traditions. The various of interpretation concert on form, content, character of musical language and specific of orchestra are formed an original genre which occupies a special place in the musical culture of Uzbekistan.

Keywords: concert, concert style, monodic tradition, play, contest, dialog, timbre imitation.

*Закирова Венера Мансуровна,
Государственная консерватория Узбекистана,
старший научный сотрудник-соискатель,
кафедра истории музыки и критики
E-mail: z.venera-10@mail.ru*

Тенденции развития концертных жанров в Узбекистане

Аннотация: Исследование концертного жанра — одна из актуальных задач современного музыковедения в аспекте взаимодействия западных и восточных традиций, эволюции жанра в условиях современных тенденций развития музыкального искусства и опорой на многовековое наследие узбекского народа. Разнообразная трактовка концерта по форме, содержанию, характеру музыкального языка и особенностям оркестровки сформировали самобытный жанр, занимающий особое место в музыкальной культуре Узбекистана.

Ключевые слова: концерт, концертный стиль, монодийная традиция, игра, состязание, диалог, тембровая имитация.

Музыкальное искусство современного Узбекистана представлено большим разнообразием жанров и форм, многие из которых в последние годы получают все большую популярность. Именно таким — ярким и самобытным, а главное востребованным в композиторском творчестве и исполнительской практике является жанр концерта. Он по праву занимает одно из важных мест в творчестве отечественных композиторов в силу своей уникальной природы, осмысление различных аспектов которой вызывает интерес исследователей.

В Узбекистане изучению жанра концерта посвящены труды музыковедов — Н. С. Янов-Яновской [6; 7], Н. Ахмедходжаевой [1], а также музыкантов-исполнителей — С. Гафуровой [2], М. Файзиевой [4], А. Лутфуллаева [3] и других. Разработка исторических, теоретических и музыкально-критических вопросов в исследовании концертных жанров Узбекистана в современную эпоху осуществляется автором данной статьи, что связано с огромным интересом к ним всех представителей искусства. Об этом свидетельствуют количественные [За период с 1991 по 2015 год в Узбекистане создано свыше 80 концертов для различных составов: инструментальных и вокальных] и качественные показатели созданных за последние годы произведений, доказывающих популярность и востребованность жанра в отечественной музыкальной культуре.

За сравнительно короткую — чуть более полувека — историю своего существования, концерт стал одним из ведущих жанров в узбекской музыке. За данный период он значительно эволюционировал, обрел свою специфику и характерный облик. Этому способствовал ряд обстоятельств. Основопологающими, в данном вопросе, видятся глубинные связи двух внешне полярных жанров и форм музыкального творчества: европейского концерта и восточной традиционной музыки, которые выражены в преобладающем значении линейного развития. Проявляется оно в наличии самостоятельной партии солиста, выдвигании на передний план отдельных тембровых голосов,

которым нередко поручается проведение тематического построения как полноправных участников ансамбля. Подобный драматургический принцип выстраивания концертной композиции стал созвучен музыкальному творчеству узбекского народа, развивающемуся на протяжении многих веков в условиях монодийной традиции, где даже в условиях ансамблевой игры «горизонталь» приобретает ведущее значение. Таким образом, концерт, попав в новую для себя музыкальную среду, быстро адаптировался и стал развиваться во взаимодействии двух культур, посредством сочетания разных типов музыкального мышления.

Многообразие форм взаимодействия солиста и оркестра, концертное начало, соревнование как фактор самоутверждения, самоидентификации, заложенные в природе жанра, стали еще более актуальны на рубеже XX — начала XXI веков, в период обретения Узбекистаном независимости. Этот период стал временем возрождения многовековых традиций, духовных ценностей как фактора укрепления самосознания и индивидуальности личности. Солист, вступающий в непростой диалог с целым оркестром, демонстрирует не только свои уникальные возможности, характер и исполнительское мастерство, но и национальный менталитет, представленный через призму современного мироощущения. При этом композиторы не ограничиваются чисто узбекскими музыкальными традициями. Среди сочинений данного жанра мы видим опору на мелос ближайших, родственных, культур, например, таджикской, а также на мелодику различных восточных народов: уйгурской, китайской, японской, тайской, турецкой и других. Это еще одна важная черта узбекского концерта, охватывающего широкую географию музыкального наследия народов Востока.

Содержание концертных опусов также отличается широтой диапазона. Это обращение к истории узбекского народа, его обычаям, праздникам (в особенности, Наврузу), отражение современной жизни и быта в стране и за ее предела-

ми, а также погружение в глубокие философские размышления, медитативность, отстраненность от земной суеты. Не менее значимо, что концертные сочинения композиторов Узбекистана направлены к разной слушательской аудитории: взрослой и детской (как в Шестом концерте для фортепиано с оркестром Георгия Мушеля, предназначенным для детей),

Осуществляя творческие эксперименты в области формы и содержания концертов, композиторы сохраняют главную специфику жанра — его состязательное начало. Именно через состязание солисту необходимо доказать превосходство своего инструмента (или голоса) над множеством других. Композиторы Узбекистана и здесь не уходят далеко от национальных музыкальных традиций, создавая концерты не только для привычных в мировой практике фортепиано, скрипки или виолончели, но и для узбекских народных инструментов, раскрывая область совершенно неизведанную, наиболее оригинальную, новую. Здесь мы видим различные сочетания инструментальных составов. Так, наряду с классическим симфоническим оркестром, используется оркестр узбекских народных инструментов, а также разные варианты сочетания европейских и национальных инструментальных составов. Все большей популярностью пользуются произведения, где восточный музыкальный инструмент выступает в сопровождении классического оркестра (подобные образцы созданы Рустамом Абдулаевым, Мустафо Бафоевым, Хабибулло Рахимовым) или, наоборот, солирующее фортепиано играет с оркестром узбекских народных инструментов (Мирсадык Таджиев).

Еще более смелые эксперименты произошли с концертными сочинениями, представляющими собой соединения разных жанровых моделей. В частности, объединение европейского концерта с восточным маком. Девять концертов-макомов для различных инструментальных составов, как европейских, так и национальных, создал Нуритдин Гиясов. Они явились его творческой лабораторией, где композитор искал новые возможности жанрового синтеза, а также точек соприкосновения в области музыкального языка, тембровых сочетаний, общей драматургии развития. Переосмысли-

вая жанр концерта, композиторы Узбекистана все чаще стали открывать в нем скрытые возможности, которые смогли проявиться в процессе соединения с другими европейскими жанрами. Так возникли своеобразные гибриды — концерт-балет (М. Бафоев), концерт-фантазия (Н. Гиясов, Х. Рахимов, Д. Курбанов), концерт-симфония (Б. Лутфуллаев), концерт-поэма (Т. Курбанов, Х. Рахимов, М. Бафоев, А. Эргашев), концерт-рапсодия (М. Бафоев). Рост профессионализма композиторов Узбекистана, их свободное владение техническими средствами, обладание богатой художественной фантазией позволило создать такие оригинальные жанровые комбинации, в результате чего концерт заиграл новыми красками, демонстрируя богатый и неисчерпаемый потенциал.

Интерес к старинной музыке, характерный для композиторов XX–XXI веков, проявился в возрождении жанра *concerto grosso*, например, в творчестве И. Стравинской, К. Пендерецкого, А. Шнитке, Б. Мартину и других. В Узбекистане в этом жанре активно работает Ф. Янов-Яновский, создавший пять *Concerto grosso* для различных инструментальных составов, а также шесть концертов «Фабула», часть из которых тоже представляют собой *concerto grosso*.

Одной из характерных тенденций жанра является его «камернизация», выраженная в замене большого симфонического оркестра камерным, или ансамблем, в сжатии композиционной структуры до одночастного цикла, сконцентрированности на определенном образе или сюжете. Во многом, это связано с особенностями современной эпохи. Быстрый темп жизни, мощное развитие технических ресурсов, мобильных и интернет систем, позволяющих мгновенно обмениваться информацией, определили стремление композиторов к лаконичности, ясности и целенаправленности в работе над музыкальной формой. Иная причина «камернизации» концерта объясняется национальной исполнительской культурой, связанной с ансамблевым музицированием на Востоке. Для него присущ небольшой состав, включающий ведущие инструменты разных групп (струнные, духовые, ударные).

Богатый и разнообразный музыкальный язык, имеющий в своей основе западные и восточные

музыкальные традиции и сочетающий в себе как классические, так и современные техники письма, представлен характерной для национальной культуры мелодикой, неповторимой ритмикой и красочной, колоритной гармонией. Ключевое значение в узбекском концерте имеют особенности тембровой драматургии, а также проблема включения в оркестровый состав народных инструментов или имитация их звучания средствами европейского оркестра. Все это влияет на стилевое решение каждого опуса, определяет его художественную ценность.

Являясь воплощением музыкального состязания, концерт раскрывает один из характерных признаков жанра — игровое начало. Проблема игры, исследуемая в теоретических трудах ряда ученых, заслуживает детального изучения и глубокого осмысления. Интересный ракурс получает эта музыковедческая проблема в контексте игровой теории, сформулированной известным историком и культурологом Йоханом Хейзингом (1872–1945) в книге «*Homo Ludens*» («Человек играющий»), вышедшей в 1938 году. В своей работе Хейзинга рассматривает Игру как неотъемлемую часть жизни человека, возможно,

как главную ее составляющую, как явление, которое нельзя отрицать. «Можно отрицать почти любую абстракцию: право, красоту, истину, добро, дух, Бога. Можно отрицать серьезность. Игру — нельзя» [5, с. 25]. Если спроецировать тотальное значение Игры в жизни человека, указываемое историком, на концертный жанр, то можно констатировать такую же ее основательную, концептуальную функцию, но только на уровне одного музыкального произведения. При чем игра здесь выступает в разных ролях: как способ исполнения произведения, как эмоционально-психологическое состояние участников состязания, как музыкально-сценическое представление, где артистические качества исполнителей выходят на передний план. Исследование данной теоретической проблемы заслуживает специального труда, однако в рамках изучения жанра концерта имеет существенное значение.

Таким образом, концертный жанр в Узбекистане — уникальное, самобытное явление, созвучное духу времени, активно развивающееся в условиях традиционного искусства и тенденций развития музыкальной культуры XXI века.

Список литературы:

1. Ахмедходжаева Н. М. Теоретические проблемы концертности и концертирования в музыкальном искусстве. Автореф. ... канд. иск. – Т., 1985.
2. Гафурова С. Фортепианные концерты Рустама Абдуллаева. – Т., 2011.
3. Лутфуллаев А. К. Концерт № 1 для чанга с оркестром узбекских народных инструментов И. Хамраева как типичный образец жанровой концепции узбекского инструментального концерта. Метод. разработка. – Т., 1994. – 20 с.
4. Файзиева М. Концерты М. Атаджанова в классе специального фортепиано. Учеб. пособие. – М.: «Musiq», 2011. – 139 с.
5. Хейзинге Й. *Homo Ludens*. Человек играющий/Сост., предисловие и перевод с нидерл. Д. В. Сильвестрова. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. – 416 с.
6. Янов-Яновская Н. С. Узбекская симфоническая музыка. – Т.: Изд. лит. и искусства, 1979. – 220 с.
7. Янов-Яновская Н. С. Инструментальный концерт в Узбекистане//История и современность. Проблемы музыкальной культуры народов Узбекистана, Туркменистана и Таджикистана. М., 1972, С. 64–96.

*Mohonko Anatoly Pavlovich,
Kemerovo state University of culture and arts, Professor,
Department POPs orchestra and ensemble
E-mail: Mohonco@mail.ru*

The ethnic component of jazz performance in the Siberian region

Abstract: the article discusses the emergence of ethnic jazz in the capital of Khakassia Abakan. The analysis of creative activity of the head of Abakan jazz orchestra Alexander Kuts.

Keywords: jazz, big band, world music, composition, synthesizer, color.

*Мохонько Анатолий Павлович,
Кемеровский государственный университет культуры и искусств,
профессор, кафедра эстрадного оркестра и ансамбля
E-mail: Mohonco@mail.ru*

Этнический компонент джазового исполнительства в сибирском регионе

Аннотация: В статье рассматривается возникновение этнического джаза в столице Хакасии Абакане. Проводится анализ творческой деятельности руководителя Абаканского джазового оркестра Александра Куца.

Ключевые слова: джаз, биг-бэнд, этническая музыка, композиция, синтезатор, колорит.

Ощущение джаза — это ощущение бесконечности и драматической непознаваемости мира, дарованное нам в звуках. Позавчерашний день джаза не менее интересен, чем сегодняшней. Симптом же нашего времени, явно обозначившийся в конце 20-го века и последующие годы — это свобода выбора. Свой выбор в 80-е годы сделал яркий представитель новой джазовой волны, единоличный лидер абаканского джазового движения Александр Иванович Куц, который творил то, к чему был, по-видимому, изначально предназначен.

В 1978 году он принят в Абаканское музыкальное училище на должность преподавателя по музыкально-теоретическим дисциплинам, духовым и ударным инструментам. А. Куц начал работу с училищным эстрадным оркестром, придав ему своеобразное, неповторимое звучание. С 1979 года музыкант становится Президентом Абаканского творческого джазового объединения (ТДО), и джазовая жизнь города вышла на другой уровень развития. Началось десятилетие, когда Абакан словно «прорвало» джазом. Музыка разных стилей и направлений звучала в инструментальных группах Абакана: бибоп,

хард-боп, модерн и даже авангард имели основательную бигбэндтовую школу.

Он пробовал себя в новой музыкальной стихии, вводил в пейзаж звучание необычные для джазовых инструментов, нелогичные, на первый взгляд, аккорды, использовал нетемперированную звуковую палитру. В некоторых композициях наряду с ярко выраженной мелодической линией невозможно было услышать общепринятой гармонии, ритма, открытой музыкальной формы. В сущности, впервые в Абакане пробовали играть спонтанную музыку, уходя от «квадратного» членения пьесы на отдельные структуры.

Однако основным направлением деятельности абаканского оркестра под управлением А. Куца стали поиски в совершенно иной, незнакомой и дотоле неизвестной области джаза. Оно было связано с органическим соединением элементов современной импровизационной и этнической музыки народов и народностей Сибири и Восточной Азии в целом. Попытки музыкально-топографически соединить джаз и этническую музыку поначалу не выглядели убедительными. Из механического соединения разных звуковых тканей цельное полотно никак не получалось.

Опыты в этом направлении Александра Куца больше напоминали эквивалент пан-азиатской музыкальной культуры. Подобные эксперименты не раз демонстрировались на международных фестивалях этнической музыки «Живая вода» на берегах Телецкого озера, где играли этнические и джазовые музыканты из разных стран Центральной Азии.

Поняв и освоив своеобразие этнических мотивов, абаканские джазовые музыканты, по сути, оказались во второй половине 1980-х годов законодателями региональной джазовой моды. Благодаря импульсам с этническим материалом биг-бэнд Александра Куца начал рисовать масштабные экзотические звуковые картины. Джаз и хакасские напевы — первый опыт «соединения несоединимого», впоследствии успешно освоенный многими мастерами фри-джаза.

Все свои лучшие работы Александр Куц представлял на различных фестивалях страны. Абаканский эстрадный оркестр играл нестандартную, небанальную музыку, которая удачно сочеталась с достижениями современного джаза. Очень важным было то, что ее исполняли джазовые музыканты (хакасы, шорцы), которые сами являлись носителями национальной бесписьменной традиции, сплавляя ее с элементами мировой джазовой культуры.

Роль А. Куца состояла в том, что он умело объединил эти элементы, подобрал музыкантов, которые понимали его идеи, композиционно их выстроил и представил музыку, которая украсила не только сибирские фестивали, но и была достойна фиксации на дисках или могла представлять отечественное искусство на международных форумах джаза. Это был единственный в истории нового джаза в стране большой (19 музыкантов) оркестр, чьи творения еще и поныне неизвестны даже знатокам и ждут своей публикации.

Важное значение имел первый в Абакане фестиваль джазовой музыки, посвященный 60-летию образования СССР [1]. С первыми сочинениями Александра Куца ранее уже познакомились музыканты Абакана и Красноярска. Примечательно, что уже тогда автор смело использовал национальный фольклор (в частности хакасский), что в условиях джаза чрезвычайно сложно, но и в такой же мере интересно. Слушателей интриговали

и исполнительские составы, от солирующего рояля до полнозвучного биг-бенда. Сводному оркестру ТДО Александра Куца было уже три года, но настоящий успех выпал на его долю именно в 1982 году на этом джазовом фестивале.

Новым этапом стала организация и проведение фестиваля джазовой музыки «Абакан-83». Фестиваль продемонстрировал растущую популярность этого неувядающего жанра, особенно основанного на местном национальном материале. Слушатели были поражены тем, что сделал А. Куц и его оркестр. Это были настоящие профессиональные музыканты, профессиональный руководитель, знающий толк в этой музыке, а также очень удачное, органичное использование хакасского фольклора. Перспектива использования этноджаза привлекла в оркестр лучших джазовых музыкантов города, среди которых преподаватели и учащиеся музыкального училища, руководители коллективов Абакана, рабочие, служащие, актеры.

Стилистика новоджазовой музыки особенно ярко выразилось в сюите «Хакасские эскизы» Александра Куца. Она впервые прозвучала в Красноярске на традиционных «Осенних днях джаза» в 1984 году. Уже тогда многие музыканты, специалисты отметили значительность и глубину замысла многочастной джазовой композиции, основу которой составил хакасский фольклор. Последовательная и твердая воля его руководителя А. И. Куца, помноженная на творческую одержимость музыкантов обеспечила дальнейший успех [2, 149–154].

В партитуре «Эскизов», написанных в современном джазовом стиле, А. Куц создал такую структуру композиции, которая давала полную свободу солистам в расчете на их неповторимую индивидуальность. И такая ориентация оправдалась, так как оркестр собрал действительно лучшие джазовые силы Абакана. Вот почему успех «Хакасских эскизов» в равной мере делили и композитор, и исполнители.

На фестивале в Красноярске в 1985 году А. Куц представил слушателям программу коллектива «Диксиленд». Автор вновь предпринял довольно смелую попытку показа (языком джаза) путей сближения самобытной хакасской культуры с отечественной и мировой. Дерзко, но на удивление

к месту звучали цитаты знаменитой «Лунной сонаты». Органично были вплетены в ткань композиции интонации и темы хакасских народных песен. Слышался перезвон струнных хакасских народных инструментов — хомуза, чатхана. Новый художественный эксперимент А. Куца был несомненной удачей автора.

А. Куц и раньше в своих джазовых опытах для биг-бэндов использовал хакасский фольклор — богатый материал, прекрасно входящий в сложный язык современного джаза. Например, «Абаканская степь» — сложное, фрагментарное сочинение, в котором применяется богатый арсенал выразительных и инструментальных средств (от хомуса до синтезатора). А использование нескольких подлинных хакасских тем, сложные, переменные размеры, яркие контрасты частей «зримо» передавали картины прошлого, настоящего и будущего Хакасии [3].

Успех «Хакасских эскизов» сопутствовал и в Новосибирске на «Днях джаза» в 1985 году, и в Ленинграде на втором симпозиуме новоджазовой музыки. Части сюиты «Дорога в Тею», «След шамана», «Степной ноктюрн», «Песня хайджи» говорили о связи джазовой композиции с хакасским фольклором, заключающейся в использовании древних мотивов, народных инструментов и даже приемов горлового пения, принятого у хакасов. Это сочинение синтезировало мотивы музыкальных культур разных времен и народов. Это ретроспективный взгляд на древнюю культуру хакасского народа сквозь призму современных достижений музыкального искусства. Выражается он сложным языком современного джаза. Художественная реализация темы потребовала соединения в одном ансамбле музыкантов джаза и классического амплау, инструментов как древних народных, традиционно джазовых, так и современных электронных синтезаторов. Исполнение сюиты сопровождалось театральными декоративными и световыми эффектами. Эта программа отличалась новизной выразительных средств, формы, содержания. В частности, было отмечено своеобразие языка, удачное использование фольклора, приемов синтезирования. На фестивале джаза «Новосибирск-85» решением жюри и оргкомитета оркестр новоджазовой

музыки джаз-студии областного Дома культуры Абакана удостоен диплома и главного приза фестиваля «Лучшему джаз-оркестру» [4].

Несомненно, оркестр А. Куца представлял в стране собой тот же вариант развития современной джазовой музыки, как оркестр Карла Блея в США, как оркестр Матисса Рюгг в Австрии. Творчество Абаканского коллектива опиралось на музыкальное наследие народов Сибири, которое мало кем в джазе используется. То, что делал оркестр Куца, было выстроено цельно, имело хорошую форму, хороших солистов и должно остаться в истории. Энтузиасты понимали, что их работа требует системности, профессионального знания языка, как джаза, так и конкретного фольклора, антиэмпирики, серьезной методологической основы — без сублимационного характера или откровенно конъюнктурных оттенков. И было еще некое внутреннее чувство, подсказывающее им, что, несмотря на отсутствие у отечественных джазовых исполнителей какого бы то ни было интереса к музыке Востока (за исключением джазовых групп Средней Азии), именно здесь должна быть скрыта и может быть проявлена некая животворящая субстанция. Некий магический кристалл, сквозь который можно поновому взглянуть на импровизационную музыку.

Поэтому даже отдельные попытки наложения этнической музыки на джазовую основу вызвали у критиков большой интерес. Хотя и тут не обходилось без элементов эпатажа доверчивой публики — всех этих костюмов шаманов, бубнов, торбазов, бубенчиков, малахаев и прочего экзотического набора на концертах хватало. Видимо, сибирскому джазу нужны были свои Альберт Айлер, Сан Ра или анклав музыкантов из «Knitting Fastori», то есть личности или коллективы, соответствующие высоте упомянутых задач.

В пьесах «Пробуждение степи» и «Эскизы» «вклинился» звук древности — народного хакасского инструмента. А. Куц показал, чтобы придать звучанию национальный колорит, углубить тему и понятие сможет только чатхан, но не своим доминирующим звучанием, а как бы вставками, репликами. В первой части пьесы «Лунная ночь» использовано тихое, мелодичное, старое звучание чатхана, как отрывочные звуки прошлого.

Остальные инструменты продолжали повествование. И вновь возникали и почти затихали загадочные звуки. Во второй части — задорное, весёлое в темпе тахпахов — настрой чатхана другой. Для участия в джазе был использован электрочатхан.

Абакан в 80-е годы стал традиционным местом творческих встреч музыкантов, работающих в жанрах фольклора и джаза. В философском смысле этнический джаз, считал А. Куц, сиюминутен. Абаканский джаз отрицал консерватизм старого. Прежде всего, это отрицание коснулось личности самих исполнителей. Новоджазовый музыкант для А. Куца — это интеллект, пришедший на основе своего творческого опыта

к необходимости отрицания некоторых общепринятых норм традиционного джаза.

Музыкант должен говорить своей музыкой только то, что в данный момент желает сказать, сочиняет собственные правила игры и никаких других не признает. Весь новый джаз для него строился на оппозиционных уровнях, суть которых — всестороннее творческое испытание традиции, результатом которого становится отход от нее. С другой стороны, многие исполнители оркестра А. Куца синтезировали эти оппозиционные уровни, вписываясь в многообразную палитру художественных индивидуальностей, развивающих современных сибирский джаз [5].

Список литературы:

1. Василенко В. Праздник в двух измерениях. // Красноярский комсомолец. – 1983. – С. 3.
2. Мохонько А. Джазовый шаман из Абакана // Университет культуры. – Кемерово: КемГУКИ, 2010. – С. 149–154.
3. Василенко В. Два сюжета одного праздника. // Красноярский комсомолец. – 1982. – С. 4.
4. Беличенко С., Котельников В. Синкопы на Оби. – Новосибирск: Сиб.унив.изд-во, 2005. – 383 с.
5. Алимova Л. Квадраты абаканского джаза. – Абакан: ООО Фирма «Март», 2001. – 142 с.

*Myagkova Svetlana Ivanovna,
Krasnoyarsk State Academy of Music and Theatre
Associate Professor, Department of General Piano
E-mail: vestasp888@gmail.com*

About some performing features of the harpsichord compositions in the Rococo style

Abstract: Review of creativity of the most prominent representatives of the French and Italian harpsichord schools is carried out. Innovative performing techniques are considered, which show the further development of clavier textures.

Keywords: Rococo, harpsichord, clavier, sonata, virtuosity, figuration, melisma.

*Мягкова Светлана Ивановна,
Красноярская государственная академия музыки и театра
Доцент кафедры общего фортепиано
E-mail: vestasp888@gmail.com*

О некоторых исполнительских особенностях клавесинных произведений стиля рококо

Аннотация: Сделан обзор творчества наиболее ярких представителей французской и итальянской клавесинной школы. Рассмотрены новаторские исполнительские приёмы, свидетельствующие о дальнейшей разработке клавирной фактуры.

Ключевые слова: рококо, клавесин, клавир, соната, виртуозность, фигурация, мелизм.

В начале XVIII века во Франции на смену тягловесному стилю барокко приходит новый утончённый и изысканный стиль в искусстве — рококо. Основной темой возникшего стиля становятся светские увеселения.

Для клавесинных произведений той эпохи характерна форма миниатюры, мелодические обороты богато орнаментированы мелизмами. К наиболее ярким представителям искусства рококо можно отнести Франсуа Куперена (1668–1733) и Жана Филиппа Рамо (1668–1764). Именно французскими клавесинистами впервые даны правила точной расшифровки орнамента.

Ранее в клавирном искусстве музыкант в одном лице мог сочетать различные направления, которые поражали своей удивительной разносторонностью. Ведь тогда не было подразделения на исполнителей, композиторов и педагогов. Подобный синтез придавал некую универсальность деятелям искусства, что было обусловлено особенностями исторического уклада того времени.

В тот период исполнительское мастерство теснейшим образом было связано с сочинением произведений. Этот синтез унифицируется в искусстве импровизации. Импровизатор рассматривался как композитор высшего класса, и его искусство ценилось намного выше исполнительского.

Однако к концу XVII века происходит размежевание композиторской и исполнительской деятельности. На смену импровизаторского искусства на первый план выдвигается исполнительское. Техническое мастерство виртуозов-исполнителей того времени поражало слушателей своим блеском и необычайным эффектом воздействия. И даже у тех музыкантов, которые сочетали в своём творчестве композиторское и исполнительское начало, превалировал в первую очередь яркий исполнитель. Соответственно, возникает потребность создания определённой дидактической литературы, которая могла быть включена в педагогический репертуар исключительно для изучения технических навыков.

Искусство импровизации, которое господствовало в XVI–XVII веках, постепенно начинает вырождаться, и орнаментальные детали заранее проучивались и исполнялись на высоком

профессиональном уровне. Фр. Куперен, к примеру, настаивал на буквальном исполнении своих украшений и выступал категорически против импровизационных изменений.

Виртуозность в тот период носила несколько ограниченный характер. Использовалась лишь мелкая пальцевая техника, причём, преимущественно позиционная, то есть мелодические фигуры исполнялись без подкладывания первого пальца. Зато поразительной была техника трелей у клавиристов того времени. Пальцы были настолько развиты и «самостоятельны», что трели свободно исполняли даже четвёртым и пятым пальцами.

Фр. Купереном издано более 200 произведений, которые вошли в четыре сборника клавесинных пьес, выпущенных в 1713, 1716, 1722 и 1730 годах. Знакомясь с этими сочинениями в наши дни, становится очевидным, что виртуозность пьес требовала от исполнителей того времени высокого технического мастерства.

Жан Филипп Рамо в своих произведениях использует подкладывание первого пальца. Это нововведение явилось очень важным событием, так как оно существенно продвинуло развитие клавирной техники вперёд. С одной стороны, использование этого нового аппликатурного приёма позволяло легче справляться с некоторыми техническими трудностями. Но с другой, это оказало влияние на развитие клавирной фактуры, значительно усложнив её. Новый аппликатурный принцип назывался «итальянским», так как предполагают, что впервые широкое применение он получил в творчестве Доменико Скарлатти.

Пьесы Ж. Ф. Рамо занимают три сборника, которые были выпущены в 1706, 1724 и 1731 годах. В его композиционных сочинениях видна тенденция к развитой и виртуозной фактуре. Так, в пьесе «Солонские простакки» использовано широкое изложение фигураций в левой руке. В «Цыганке» используются фигурации в виде ломаных арпеджио. В пьесе «Вихри» арпеджио исполняется попеременно двумя руками в диапозоне нескольких октав.

Несомненно, что помимо разучивания упражнений, эти пьесы являлись тем дидактическим

материалом, который был предназначен для развития технических возможностей исполнителя. В пользу этого свидетельствуют: 1) миниатюрная форма; 2) изобилие технических формул; 3) требование упругого, активного темпа и тонкой передачи танцевальной метроритмики.

Наработанная система двигательных принципов была передовой для того времени и требовала научного осмысления. Педагогическое мастерство поднимается на высокий уровень и техническое воспитание принимает методическую направленность.

В своём трактате «Искусство игры на клавесине», написанном в 1716 году, Фр. Куперен систематизировал характерные исполнительские принципы. Одним из важнейших принципов, по мнению композитора, была неустанная борьба с мышечным напряжением. Он указывал на то, что самое главное — «не перенапрягать свои руки» [5, 14–15].

Ж. Ф. Рамо в 1724 году опубликовал «Метод пальцевой механики» во 2-ой тетради клавесинных пьес. Этот труд посвящён единственной проблеме — техническому оснащению ученика. Ж. Ф. Рамо отстаивал мнение, что развитие любого человека с его природными задатками возможно, при условии правильной и целенаправленной работы: «Осмелюсь утверждать, что усидчивая и направленная по верному пути работа, необходимые усилия и некоторое время неминуемо выпрявят пальцы, даже наименее одарённые» [1, 34]. Ценным является его замечание о сохранении свободы запястья при игре, но при этом он требовал исключить движения рукой. «Движение пальцев должно идти только от их основания», — указывал Ж. Ф. Рамо [1, 35]. Всё это свидетельствовало о том, что исполнительское искусство и уровень мастерства напрямую зависели от технического развития пальцев. И это было актуальным для того времени.

Итальянская клавесинная школа XVIII века тесно связана с именами Доменико Скарлатти (1685–1757), Франческо Дуранте (1684–1755), Бенедетто Марчелло (1686–1739). Произведения этих композиторов изобилуют виртуозными находками, что свидетельствует о дальнейшей разработке клавирной фактуры. Используя

характерные для клавирного стиля изложения такие приёмы, как гаммы, альбертиевы басы, ломаные пассажи, итальянские авторы привнесли в свои сочинения ещё и ряд новшеств. Это — широкие скачки, использование октав, применение двойных нот, репетиции и др. Исполнение таких произведений задумывалось в характере «*brio*» («с огоньком»), то есть вполне типичном для итальянцев. Причём технические приёмы одинаково используются в партиях обеих рук, так как изложение имитационное, что весьма характерно для стиля барокко. Наличие полифонических черт в этих произведениях указывает на преемственность с композиторами предшествовавшего периода, в чьих произведениях доминировал импровизационно-прелюдийный стиль.

Д. Скарлатти создано 555 одночастных клавесинных сонат. Сам автор дал им название «*Essercizii*» («Упражнения»), что свидетельствует о педагогическом назначении этих сочинений. В предисловии к сборнику из 30 сонат, изданном при его жизни, Д. Скарлатти пишет: «... Это лишь затейливая музыкальная шутка, цель которой — воспитать в тебе уверенность при игре на клавичембало» [2, 42].

Технические задачи органично сочетаются с художественным содержанием сонат, их яркой тематикой. Сонаты Д. Скарлатти лучезарны и проникнуты радостным восприятием жизни. Сложные технические приёмы, применяемые композитором, призваны подчёркивать образную роль произведения. Поэтому широкие скачки, игра перекрещенными руками, стаккато, репетиции в быстром темпе не имеют у Д. Скарлатти самодовлеющего интереса.

По мнению А. Д. Алексеева, перед нами ранние образцы «художественного этюда» [2, 43]. Можно сказать, что данный жанр зародился именно в Италии, в начале XVIII века.

В тот же период Фр. Дуранте параллельно сочинял свои сонаты, которые он назвал «*Studio*» («Этюды»). Пьесы Б. Марчелло тоже очень напоминают этюды, так как изобилуют гаммами, ломаными пассажами, альбертиевыми басами и т. п.

«Упражнения» и «Этюды» — это своеобразная лаборатория по целенаправленному созданию произведений виртуозно-инструктивного

характера. Исполнительский уровень стал настолько высоким, что даже названия этих сочинений как бы предвосхищали появление нового жанра, что свидетельствовало об актуализации этой проблемы.

Сольные произведения малой формы, сохраняя художественное значение, несли в себе

и дидактическую направленность упражнений — экзерсисов. Всё это способствовало развитию определённого исполнительского навыка. В условиях приоритета в Западной Европе французской культуры за подобными произведениями впоследствии устанавливается видовое наименование «Etude».

Список литературы:

1. Алексеев А. Д. Из истории фортепианной педагогики. – Киев: Музична Україна, 1974. – 165 с.
2. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. В 3-х ч. Ч. 1 и 2. – М.: Музыка, 1988. – 415 с.
3. Алексеев А. Д. Клавирное искусство. – М.–Л.: Музгиз, 1952. – 251 с.
4. Алексеев А. Д. Методика обучения игре на фортепиано. – М.: Музыка, 1978. – 288 с.
5. Куперен Фр. Искусство игры на клавесине. – М.: Музыка, 1973. – 152 с.
6. Ливанова Т. Н. Западноевропейская музыка XVII–XVIII веков в ряду искусств. – М.: Музыка, 1977. – 528 с.
7. Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года. В 2-х т. Т. 2. XVIII век. – М.: Музыка, 1982. – 622 с., нот.
8. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков. – М.: Музыка, 1971. – 688 с.

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

The evolution of the musical form of the Psalms in the European countries

Abstract: The article is devoted to the evolution of the musical form in Europe. Particular attention is paid to Ukrainian psalms.

Keywords: psalms, psalms, cantus firmus, polyphonic works.

*Підгорбунський Микола Анатолійович,
Київський Національний Університет Культури і Искусств
Кандидат історических наук, доцент
E-mail: podg-nikolaj@yandex.ru*

Эволюция музыкальной формы псалмов в европейских странах

Аннотация: Статья посвящена эволюции музыкальной формы в европейских странах. Особое внимание уделяется украинским псалмам.

Ключевые слова: псалмы, псалтырь, cantus firmus, полифонические произведения.

Одним из важнейших факторов формирования культуры является духовное наследие народа. Именно псалмы можно отнести к одним из составляющих, относящихся к достоянию

народного творчества, которое и стало в основе духовности европейских стран.

Рассматривая истоки псалма можем отметить, что в иудаизме и христианстве это был

и есть поэтический религиозный текст. Этимология слова псалма в научной литературе рассматривается, с некоторыми отличиями, но довольно однозначно. Так, википедия на немецком языке отмечает, что греческое название ψαλμός (Псалом) происходит от глагола ψάλλειν (psallein), то есть «ударить по струнам». Уважаемый исследователь ссылается на песню со строками аккомпанемента в буквальном смысле они переводятся как «сорвал песню» [1, 208]. Следующий ученый почти полностью поддерживает своего коллегу и утверждает, что греческое слово имеет еврейские корни от слова מִזְמוֹר (Мизмор), который описан как «воспевание со строками аккомпанемента» [2, 5].

В англоязычной википедии указано, что псалмы на иврите (תְּהִלָּה или תְּהִלִּים означают «хвалить»), обычно называют Psalms или «the Psalms», первая книга из Ketuvim («Письма»), третий раздел Библии на иврите [4]. Название происходит от греческого перевода, ψαλμοί psalmoi, что означает «инструментальную музыку» и, как следствие, «слова под аккомпанимент музыки» [5]. Многие из псалмов связанные с именем царя Давида, хотя его авторство не подтверждается многими современными учеными Библии [9].

В украинской научной литературе мы можем найти такое определение: Псалом (греч. Ψαλμός — псалмос, происходит от псаллейн и означает пение под аккомпанемент струнного инструмента, псалтериона) — лирическое молитвенное произведение, вид религиозной песни [11].

Псалмы это — гимны иудейской и христианской религиозной поэзии и молитвы из Ветхого Завета, которые составляют Псалтырь. Он представляет собой сборник так называемых «Давидовых псалмов» (150). Старые псалмы, которые сохранились до нашего времени, по мнению многих исследователей, восходят к периоду вавилонского изгнания (VI в. до н. э.). Исследователь М. Розе считает, что псалмы имеют более давнюю историю. Он предполагает, что Псалма 29 взята из ханьского гимна Баала и со временем переделана в гимн Господу (Yahweh) [6, 1007–1008].

Значительная часть псалм, которые сохранились до нашего времени связаны с Храмом

в Иерусалиме. Это дает основания утверждать, что они написаны в период южного Иудейского царства, просуществовавшего триста лет (600 л. до н. э.). Исследователь Джон Ксельман обращает внимание на две цитаты из псалм: 1. «Свяжите праздничный крестный ход с филиалами, к рогам жертвенника» («Bind the festal procession with branches, up to the horns of the altar») и 2. «так исправится молитва моя считаться ладана» («Let my prayer be counted as incense»). Ученый предполагает, что во время жертвоприношения и использованием ладана исполнялись псалмы [3, 776].

В иудейском культе псалмы исполнялись в виде пения гимнического характера под аккомпанемент. При каждом псалме указывались способ исполнения и соответствующий напев. Псалмы исполнялись во время богослужений и домашних молитв. Сначала в церкви они пелись всей общиной. Пение в основном было респонсорным — певец пел стихи псалмы, а община — рефрен, иногда выполняли и антифонно. В церкви псалмы исполнялись без музыкального сопровождения, только в домашней обстановке разрешалось употребление музыкальных инструментов. Тип исполнения был речитативно-псалмодическим. Позже на основе отдельных псалмов возникли самостоятельные песни — антифон, градуал, трактус и аллилуйя [8].

В ранний период некоторые из псалмов использовались как гимны, а со временем, в более поздней еврейской и христианской традиции они выступали в качестве молитв, утверждает Джон Ксельман [3, 776–778].

Текст Псалтиря был переведен на старославянский язык еще во времена святых Кирилла и Мефодия, и распространился в Украине сразу после принятия христианства. По одной из версий именно Мефодий (IX в.) считается переводчиком Псалтиря [8]. Уже в XI в. был известный «толковый» Псалтырь, с объяснениями непонятных мест. Авторами комментариев были Иоанн Златоуст, Амвросий, Августин, Феофан и другие. Псалмы упоминаются в летописи Нестора, а также в произведениях Феодосия Печерского, Илариона, Кирилла Туровского, Серапиона Владимирского. В Средневековые времена псалмы

были основой различных свободных музыкально-поэтических обработок. Что говорит о тесной взаимосвязи украинского фольклора и церковных песнопений. Подобное явление прослеживается и в других европейских странах.

В XV в. появились и многоголосные обработки псалмов сначала в Италии, они были написаны гомофонным способом, вскоре они приняли форму фобурдона, которая сохранялась в европейских странах в течение нескольких веков. Во время богослужений песнопения звучали разными видами, а именно сопоставлением хоров, солиста и хора; начали использоваться музыкальные инструменты, сама музыкальная ткань постепенно полифонизировалась [8].

В конце XV в. появляются полифонические произведения для четырехголосного хора написанные Жоскеном де Пре (Нидерланды). Композитор привносит многочисленные новации в музыкальное искусство, он отдает предпочтение двухдольному размеру вместо старого «совершенного» трехдольного. Жоскен де Пре был прекрасным полифонистом своего времени и умело использовал церковные лады в гармоничной структуре, при этом писал полифонические композиции с использованием секвенций и техники имитационного контрапункта. В своем творчестве композитор обращается к народной песне и григорианским песнопениям и благодаря своей музыкально-поэтической фантазии создает уникальные и неповторимые мелодии, которые остаются популярными до наших дней.

К этой же школе принадлежал Людвиг Зенфль (1486–1543), певец и известный композитор работавший в капелле короля Максимилиана I, затем в Цюрихе и при дворе в Вене. Он автор месс, мотетов и — одновременно — множества немецких песен. В этот период протестантский хорал складывался как многоголосный, причем — на первых порах — с мелодиями в среднем голосе. Первый сборник был издан в 1524 г. Иоганном Вальтером под названием «Книжечка духовных песен» («Geistlich Gesangk-Buchlein»). Здесь хоральные мелодии получили несложную полифоническую обработку и звучали в среднем голосе. Позднее, при переиздании сборника мелодия была перенесена в верхний

голос — и это затем стало характерным для протестантского хора.

Большое значение имеют «Псалмы» французского композитора Клода Гудимеля, представляющие собой многоголосные сочинения на тексты всего Псалтиря (1564; 2-е исправленное изд. 1565). Этот сборник рассматривают как энциклопедию композиционных техник своего времени. Часть псалмов написана силлабически («нота-против-ноты») в моноритмической фактуре. Другая часть написана на заданную мелодию (*cantus firmus*), где использовался новейший для полифонии того времени сквозной имитационный стиль [10].

Несколько раньше французского перевода псалмов, еще в 1540 г., в Антверпене появился свободный стихотворный перевод псалмов на фламандский язык. Музыка к этим текстам написал известный полифонист Клемент-не-Папа (*Jacobus Clemens non Papa*), его влияние было особенно сильно в Германии. Среди сочинений композитора есть 159 *Souterliedekens* (букв. «песенки на псалмы»), это обработки метрического протестантского Псалтиря, которые были опубликованы в Антверпене в 1556–1557 годах.

В качестве тематической основы в них использовались известные светские мелодии включая застольные и любовные песни, баллады и другие популярные песни того времени.

Также важное значение имел сборник, выпущенный в 1586 г. вюртембергским протестантским священником Лукой Озиандером под названием «Пятьсот духовных песен и псалмов для четырех голосов». Мелодия помещалась в верхнем голосе, остальные же голоса, сохраняя мелодическую плавность, подчинялись гармоническим закономерностям, общая композиция была близка структуре бытовой песни. Эта тесная связь хора с народно-песенной традицией была характерна для эпохи Реформации, но со временем постепенно ослабевала, когда религиозные движения утрачивали свое революционное значение, а протестантский хорал соответственно суживался в своей общественной роли.

В Украине псалмы были распространены в XVI–XVII вв. Тексты псалмов стали поэтической основой украинского партесного концерта

и духовного хорового концерта это отразилось в творчестве композиторов М. Березовского, А. Веделя и Д. Бортнянского. Для украинских псалм основными музыкально-интонационными чертами являются: доминирующая роль текста и подчиненная роль мелодии. А также, общий сдержанно-лирический тон высказывания, декламационно-песенный тип мелодики, ограниченный достаточно узким вокальным диапазоном, отсутствие широких ходов в мелодии в пределах одной мелодической фразы [12].

Такие псалмы мы встречаем в «Богогласниках», то есть сборниках благочестивых песен по случаю Рождества, Пасхи и других праздников, которые предназначены были для исполнения вне церкви. Наряду с появлением первого «Ирмологиона» во Львове (1707), выходит в свет в 1790 году «Почаевский Богогласник», что имело огромное значение в духовной жизни общества. Но, к сожалению, музыкальный материал

этого «Богогласника» до сих пор детально не исследован учеными искусствоведами [7].

Псалмы с пародийным содержанием писали и исполняли бурсаки-школьники, которых часто называли странствующими дьяками в XVII–XIX вв. Так как они в первую очередь претендовали на вакантные должности дьяков в сельских церквях. В репертуаре кобзарей и лирников в форме «духовных стихов» псалмы занимали значительное место до начала XX в. После захвата власти в Украине большевиками постепенно было запрещено выполнять кобзарям и лирникам духовной репертуар. В советское время по идеологическим причинам псалма и другие песни религиозного содержания подверглись запрету, исследования в этом направлении были прекращены на длительное время. Поэтому псалмы — наименее исследованный жанр в современном украинском музыковедении.

Список литературы:

1. Erhard S. Gerstenberger: Art. Psalm; in: Neues Bibellexikon, Band 3; Düsseldorf, Zürich: Benziger, 2001; ISBN 3-545-23076-7; P. 208–209.
2. Frank-Lothar Hossfeld, Erich Zenger: Die Psalmen I. Psalm 1–50. Die Neue Echter Bibel. Echter, Würzburg 1993, S. 5.
3. Kselman, John S. (2007). «Psalms». In Coogan, Michael David; Brettler, Marc Zvi; Newsom, Carol Ann. The New Oxford Annotated Bible with the Apocryphal/Deuterocanonical Books. Oxford University Press. ISBN 9780195288803. P. 776–778.
4. Mazor, Lea (2011). «Book of Psalms». In Berlin, Adele; Grossman, Maxine. The Oxford Dictionary of the Jewish Religion. Oxford University Press.
5. Murphy, Roland E. (1993). «Psalms». In Coogan, Michael D.; Metzger, Bruce. The Oxford Companion to the Bible. Oxford University Press.
6. Rose, M. (1992). Names of God in the OT. In D. N. Freedman (Ed.), The Anchor Yale Bible Dictionary (Vol. 4, pp. 1007–1008). New York: Doubleday.
7. <http://litopys.org.ua/krypcult/krcult51.htm>.
8. <http://vseslova.com.ua/word/Псалми-86638u>.
9. <https://en.wikipedia.org/wiki/Psalms>.
10. https://ru.wikipedia.org/wiki/Гудимель,_Клод.
11. <https://uk.wikipedia.org/wiki/Псалом>.
12. <https://uk.wikipedia.org/wiki/Псалма>.

*Preisman Emil Moiseevitch,
academician of the International Academy
of Higher Education Doctor of Arts,
Professor. Krasnoyarsk State Academy of Music and Theatre
E-mail: preisman@list.ru*

*Prokofiev Yuriy Olegovitch,
postgraduate student of the Krasnoyarsk State
Academy of Music and Theatre
E-mail: yurij.prokofjev2014@yandex.ru*

Norilsk Musical culture in the postwar years (1945–1955)

Abstract: The article is devoted to the musical life of Norilsk in the first decade after the end of World War II. Activities of artistic collectives: symphonic, wind, jazz bands, orchestras of Russian folk instruments, choirs, soloists — instrumentalists and singers were considered. The main feature of the creative life of Norilsk were outlined: cooperation of prisoners and free workers. The role of music in the spiritual life of the city was assessed.

Keywords: musical enlightenment, opera, operetta, orchestra, soloist, performance, prisoner, free worker.

*Прейсман Эмиль Моисеевич,
академик Международной академии наук высшей школы,
доктор искусствоведения, профессор. Красноярская
государственная академия музыки и театра
E-mail: preisman@list.ru*

*Прокофьев Юрий Олегович,
аспирант Красноярской государственной
академии музыки и театра
E-mail: yurij.prokofjev2014@yandex.ru*

Музыкальная культура Норильска в послевоенные годы (1945–1955)

Аннотация: Статья посвящена музыкальной жизни Норильска в первое десятилетие после окончания Великой Отечественной войны. Рассматривается деятельность художественных коллективов: симфонических, духовых, джазовых оркестров, оркестров русских народных инструментов, хоров, солистов — певцов и инструменталистов. Очерчивается главная особенность творческой жизни Норильска: сотрудничество заключенных и вольнонаемных работников. Оценивается роль музыки в духовной жизни города.

Ключевые слова: музыкальное просветительство, опера, оперетта, оркестр, солист, исполнительство, заключенный, вольнонаемный.

В России широко известен, казалось бы, небольшой город Норильск (основан в 1935 году), находящийся за Полярным кругом. Его создание связано с обнаружением залежей ценных полезных ископаемых. Их разработка определила формирование Норильского горно-металлургического комбината, основной контингент рабочих

которого составили репрессированные в период сталинизма.

Поскольку официальной версией ссылки множества людей в Норильский лагерь (Норильлаг) было их политическое перевоспитание, то определенное внимание здесь уделялось воспитательной работе, в которую включались и занятия

искусством, в частности, музыкой. Сложилась парадоксальная ситуация — в условиях каторжного труда заключенные по доброй воле занимались музыкой. Эти занятия были для них светлым символом долагерной жизни и моральной опорой. Закономерно, что существование музыкального искусства в подобных условиях представляет интерес для ученых разного профиля: философов, историков, социологов, музыкантов, др.

В данной статье предпринят опыт рассматривания музыкальной жизни Норильска в первое десятилетие после окончания Великой Отечественной войны.

После победы над фашизмом, мир разделился на два лагеря — капиталистический и социалистический, находящиеся в мощном противостоянии. Такое противостояние получило обозначение «холодной войны». Оба лагеря максимально развивали свою экономику, ибо она определяла их мощь.

В Советском Союзе решались задачи четвертого пятилетнего плана (1946–1950), утвержденного Верховным Советом СССР в марте 1946 года, а в первой половине 50-х годов — пятого пятилетнего плана (1951–1955), утвержденного Девятнадцатым съездом КПСС. Этот период отмечен развитием промышленности и транспортных сообщений, размахом строительства, в том числе гидроэлектростанций (ГЭС) и государственных районных электростанций (ГРЭС). Так, Нижнегорская ГЭС в Нижегородской области строилась с 1948 по 1962 год, Райчихинская ГРЭС в Амурской области построена в 1953 году, Партизанская ГРЭС в Приморском крае — в 1954 году, Аркагалинская ГРЭС в Магаданской области — в 1954 году. Было частично завершено восстановление разрушенной войной экономики страны. А после смерти Сталина (1953 г.) в обществе появились признаки демократизации, связанные с приходом к власти в 1954 году Н. С. Хрущева.

Одним из следствий мощного противостояния капиталистической и социалистической систем стала начавшаяся в послевоенные годы гонка в создании атомного оружия — небывалого по мощности средства массового уничтожения. Были открыты Институт атомной энергии и Институт

ядерных проблем. В 1948 году состоялся запуск первого атомного реактора, а в 1949 году на полигоне под Семипалатинском прошло испытание первой атомной бомбы. Работа над созданием ядерного оружия, потребовала увеличения объема добычи цветных металлов, улучшения качества их обработки и создания новых технологий.

Уже в период Великой Отечественной войны Норильский комбинат стал могучим промышленным комплексом: на многие километры расширилась сеть подземных горных выработок — добывали медь, никель, кобальт, уголь. Были возведены новые заводы и шахты. В послевоенные годы развитие новых технологий требовало дальнейшего развития Норильского комбината. Расширялись и реконструировались предприятия, была построена железная дорога широкой колеи Норильск — Дудинка, сооружен водовод от реки Норильская до ТЭЦ. Разумеется, увеличилась потребность в рабочей силе.

Но еще одиннадцать лет, после победы СССР над гитлеровской Германией, Норильск оставался лагерным. А то, что называлось Норильском на самом деле было архипелагом больших или меньших поселков, возникающих рядом с каким-либо производством. Печальная перспектива этих поселков определилась тем, что в стране произошел новый всплеск сталинизма, проявившийся в новой мощной волне арестов. Среди репрессированных оказались и те, кто был на оккупированной немцами территории или в плену, по не зависящим от них причинам. Так, в первые послевоенные годы, была арестована и в полном составе доставлена в Норильск мужская хоровая капелла из Западной Украины под руководством Н. Драгана (во время оккупации выступали перед немцами с концертами). По этой же причине в Норильлаг попал один из ансамблей цыганских танцев. Были музыканты, которых осудили за то, что играли «Егерский марш», который до сих пор находится в репертуаре военных духовых оркестров [16, 214–215].

В 1947 году поселок Норильск был включен в состав избирательного округа, прошли выборы в краевые органы власти.

В 1948 году на должность начальника комбината и Норильлага назначен Владимир Сте-

панович Зверев, который до этого времени был главным инженером комбината. Под его руководством значительно увеличился объем выпускаемой продукции, вступила в строй Большая обогатительная фабрика (предприятие для первичной переработки твердых полезных ископаемых, где с помощью различных технологий из добытой руды получали концентрат, в котором содержание полезного компонента было намного выше, чем в исходном сырье). На территории предприятий комбината стали строить спортивные площадки, клубы, столовые.

Промышленно-экономическое развитие Норильского комбината повлекло расширение и укрепление инфраструктуры будущего города. Был разработан генеральный план строительства Норильска, утвержденный экспертной комиссией Академии архитектуры СССР в 1943 году. В старой части города уже имелись деревянные здания, в которых размещались общеобразовательные школы, спортивные сооружения, клубы, несколько кинотеатров, больницы, поликлиники, аптеки, магазины. Построили пока еще деревянное новое здание Норильского драматического театра. Осенью 1945 года началось строительство аэропорта «Надежда», а в 1947 году открылось движение по автомобильной дороге Норильск — Валек [15, 294; 22, 11–12].

В конце 40-х — начале 50-х годов началось преобразование Норильска. В новой части города стали возводить каменные многоэтажные жилые дома. В 1953 году открыл двери вокзал Заполярной железной дороги Норильск — Дудинка, сдан в эксплуатацию первый электрифицированный участок этой дороги. В Норильске стали работать внутригородские автобусные маршруты, были разбиты газоны и клумбы.

Однако, несмотря на социально-экономические сдвиги в развитии города, условия содержания заключенных были невыносимыми — непосильный труд, двенадцатичасовой рабочий день, плохое питание. Это привело к восстанию в 1953 году. Судя по воспоминаниям свидетелей тех событий, восстание было спровоцировано лагерной администрацией, в том числе охраной, без каких-либо на то причин расстрелявшей несколько заключенных. В требованиях, выдвинутых заключенными, было сокращение рабочего

дня до 7–8 часового, улучшение бытовых условий, медицинского обслуживания. Восставшие также требовали не ограничивать переписку с родными двумя письмами в год и наказать охранников, стрелявших в узников. При подавлении восстания, по разным сведениям, было убито от ста до двухсот человек и ранено от двухсот до четырехсот. Однако впоследствии условия содержания заключенных значительно смягчились.

15 июля 1953 году Норильск обрел статус города. Он стал вторым городом на Таймыре (первый — Дудинка в 1951 году). В Норильске проживало тогда 77 тысяч жителей, из них 68 тысяч — заключенные Норильлага.

В связи с обретением статуса города газета «За металл», освещающая работу Норильского комбината и лагеря, получила новое название: «Заполярная правда» [22, 16–22].

... Известно, что благодаря строящемуся металлургическому комбинату в середине 30-х годов XX века в Норильске сконцентрировалось большое количество научной, технической и творческой интеллигенции, доставленной сюда в качестве заключенных. В период с 1935 по 1956 годы в норильских лагерях отбывали срок заключения более трехсот тысяч человек. Среди них известные в стране и за ее пределами люди: Н. А. Козырев — ученый-астроном, Н. М. Федоровский — ученый-минералог, В. К. Катульский — ученый-геолог, Н. Н. Урванцев — геолог, один из первооткрывателей Норильска, С. А. Штейн (Снегов) — физик, писатель, Л. Н. Гумилев — историк, писатель, С. Ф. Кайдан-Дешкин — композитор, автор широко известной пионерской песни «Взвейтесь кострами, синие ночи!», У. А. Тамбре — пианист, выпускник Таллиннской консерватории, П. Тихомиров — скрипач, С. Дягилев — дирижер, виолончелист, Лаци Олах и И. А. Бачеев — исполнители на ударных инструментах в джаз-оркестре Александра Цфасмана, М. К. Муханова — выпускница Московской государственной консерватории, солистка Всесоюзного радио и Харьковского театра оперы и балета. Вообще, характерной чертой художественных коллективов в Норильске было сотрудничество профессиональных артистов

(преимущественно заключенных, прибывших из Москвы, Ленинграда, Саратова, Киева, Харькова и других городов) с любителями (заключенными и вольнонаемными). И надо думать, профессиональные музыканты положительно влияли на деятельность коллективов.

В архивных документах, сохранившихся в Норильске, есть ряд решений и приказов, связанных с деятельностью городского театра (создан в 1941 году). Нередко эти приказы отражали нелепые ситуации, возникающие по вине безграмотных руководителей. Так, 23 мая 1945 года, приказом начальника комбината А. Панюкова, Норильский драматический театр был реорганизован в театр драмы и музкомедии. Также в приказе были даны указания о расширении существующего здания драмтеатра и проведении в нем строительных и сантехнических работ. Начальнику жилищно-коммунального управления поручено в одном из домов, отремонтировать помещения и оборудовать их всем необходимым, для улучшения условий проживания артистов [14, д. 2897, л. 263]. После реорганизации, приказом № 175 от 3 декабря 1945 года, лучших музыкантов из числа заключенных Норильлага (шестнадцать человек) включили в штат театра. Театру были переданы во временное пользование музыкальные инструменты: скрипки, виолончели, кларнеты, труба и тромбон [14, д. 2898, л. 202].

Позже, решениями Министерства культуры СССР от 28 июня 1954 года (№ 1895) и Исполкома Норильского горсовета от 30 июля 1954 года (№ 164), в состав театра был включен эстрадный ансамбль (из числа заключенных) в составе 15 человек и 1 октября 1954 года театр реорганизован в музыкально-драматический. Музыкальной частью заведовал О. Л. Рассадин, а руководителем и дирижером оркестра был назначен С. В. Дягилев [4, д. 107, л. 151–153]. Коллективом музыкально-драматического театра были поставлены оперетты «Марица» и «Сильва» И. Кальмана, «Роз-Мари» Р. Фримля и Г. Стотгарта. В этих спектаклях были заняты певцы театра В. Манари, Е. Мунцева, М. Перетти. Помимо работы в театре, музыканты и актеры оказывали помощь коллективам художественной самодеятельности города [1, 4].

Однако, начальник Красноярского Краевого управления культуры М. А. Сидорова в письме Министру культуры РСФСР Зуевой писала: «В связи с большими денежными затруднениями Норильский театр, совместно с Норильским горсоветом, вышли с ходатайством в Министерство культуры для создания при Норильском театре музыкальной группы, чтобы повысить доходную часть его существования. В 1954 году Министерство культуры разрешило содержать без дополнительной дотации при Норильском театре музыкальную группу в количестве одиннадцати человек. Доходы увеличились на 87 тысяч рублей, а расходы — на 520 тысяч рублей, в сравнении с 1953 годом». Далее М. Сидорова ставит вопрос о срочной ликвидации музыкальной группы Норильского театра, чтобы не допустить дальнейшего перерасхода средств. Кроме того, просит о передаче освободившихся одиннадцати штатных единиц Красноярской краевой филармонии, в которых она действительно нуждается [4, д. 107, л. 151–153]. В связи с этим Норильский театр так и остался драматическим по сегодняшний день.

В лагерном Норильске ставились оперы, оперетты, музыкально-драматические спектакли. Например, в 1945 году коллективом художественной самодеятельности первого лагерного отделения (руководитель В. Толочко, музыкальный руководитель Семков, заведующий клубом Журба) была поставлена опера Н. Лысенко «Наталка-Полтавка», состоялась премьера оперетты «Пошились у дурні» по пьесе М. Кропивницкого. В местной прессе и архивных документах, информирующих об этом, сказано: «в сопровождении струнного оркестра» [5, 2; 12, 2; 14, д. 2896, л. 186; 23, 2]. Однако, где играл оркестр, в опере или оперетте — неясно.

Музыкально-драматические постановки были и в других лагерных отделениях. Так, театром культурно-воспитательного отдела были поставлены опера Дж. Верди «Травиата», музыкально-драматическая поэма «Бахчисарайский фонтан» по одноименной поэме А. С. Пушкина (постановщик Е. В. Бобкова, балетмейстер А. И. Асанов, декоратор И. Сендык) в сопровождении симфонического оркестра (дирижер С. Дягилев) [3, 2; 18, 420–423]. Имела ли отношение постановка «Бах-

чисарайского фонтана» к музыке Б. Асафьева — выяснить не удалось. Девятым лаготделением также была представлена оперетта «Пошились у дурні», но в сопровождении оркестра русских народных инструментов (руководитель С. С. Аверьянов). Известны постановки водевилей и музыкальных комедий коллективом художественной самодеятельности отдельного лагерного пункта (ОЛП) шахты «Западная», вторым, шестым и десятым лагерными отделениями [5, 2; 13, 2; 20, 2; 21, 4].

В сравнении с предыдущими периодами музыкальной жизни Норильска, количество поставленных спектаклей увеличилось. Однако, это были одни и те же оперы и оперетты, ставившиеся разными коллективами. Думается, что причина крылась в отдаленности Норильска от культурных центров страны. И ноты ставящихся произведений, скорее всего, передавались от одного лагерного отделения другому.

На предприятиях комбината (заводы, шахты, стройки, др.) и в учреждениях города в те годы работали любительские коллективы: симфонические, духовые и джазовые оркестры, оркестры русских народных инструментов, хоры, различные ансамбли, солисты — инструменталисты, певцы, танцоры.

В целом, концертная деятельность послевоенного Норильска была представлена симфоническим и джазовым оркестрами культурно-воспитательного отдела (дирижер С. Дягилев), струнными оркестрами первого, третьего, десятого лагерных отделений и лагерного пункта ТЭЦ (руководители Семков, Комаров, Августович, Агалахов). К сожалению, в некоторых приказах тех лет нет разграничений на струнно-смычковые и народные щипковые инструменты. Но известно, что существовали и составы, объединявшие скрипки, виолончели, домры, балалайки. Такие составы также называли струнными оркестрами. Были и духовые оркестры в первом, втором, четвертом, шестом лаготделениях (руководители В. Толочко, А. Плотских, Сергеев, Яськов), джазовый оркестр десятого лаготделения, эстрадный оркестр четвертого лаготделения (руководитель И. Бачеев), оркестр русских народных инструментов девятого лаготделения

(руководитель С. С. Аверьянов). В концертах художественной самодеятельности звучала хоровая музыка, которая была представлена коллективами третьего, шестого, десятого лаготделений и лагпункта ТЭЦ (руководители Цыганков, Савчук, Тюриков). В каждом лагерном отделении были и солисты. Известны их имена: пианисты Сафронова, Сурагов; баянисты Бурдакин, Иванов, Сайко, Сорножская, Стопчаков, Шлотгауэр; гитаристы Крожин, Хмелец, Шашалевич; исполнитель на мандолине Дубовой; певцы Грушевская, В. П. Емец, О. Н. Калиновская, Г. Т. Климович, Космитис, Марущенко, Посовский, Фатеева, Чаусова, Шпиц... Любительскими драматическими коллективами первого, второго, третьего, седьмого, девятого лаготделений ставились и спектакли [3, 2; 11, 2; 12, 2; 14, д. 2895, л. 201–204; д. 3171, л. 237–240].

В 50-е годы, в связи с открытием новых предприятий комбината, количество коллективов художественной самодеятельности заметно увеличилось. На некоторых заводах и рудниках в художественной самодеятельности участвовало свыше ста человек.

Так, И. Бачеев — руководитель художественной самодеятельности ТЭЦ — организовал эстрадный оркестр, А. И. Смирнов — оркестр русских народных инструментов в клубе профсоюз. В 13-м дивизионе военизированной охраны Норильлага из числа военнослужащих сформировался духовой оркестр (25 человек, руководитель Ф. И. Скворцов), который принимал участие в концертах и смотрах художественной самодеятельности. Были созданы творческие коллективы на других предприятиях и в учреждениях: духовые и эстрадные оркестры, оркестры русских народных инструментов, хоры [14, д. 3205, л. 244].

Работа коллективов художественной самодеятельности первого послевоенного десятилетия до некоторой степени отражена и в архивных документах, и в публицистических работах. Так, 15 июля 1945 года в Норильске, во время празднования Всесоюзного дня физкультурника, на параде и в концертных мероприятиях приняли участие духовой оркестр второго лагерного отделения и художественно-музыкальный коллектив Дома инженерно-технического работника (ДИТРа)

[14, д. 2895, л. 236–237]. По сведениям «Заполяной правды», в 1954 году коллективами художественной самодеятельности ДИТРа и Дома пионеров и школьников (открыт 19 мая 1952 года в одном из барачков) был подготовлен и проведен концерт, посвященный творчеству П. И. Чайковского [9, 2].

Отрадно, что значительную долю в музыкальном репертуаре художественной самодеятельности составляли произведения М. Огиньского, Ф. Шопена, Дж. Верди, Ж. Бизе, Дж. Пуччини, М. Глинки, А. Бородина, П. Чайковского [14, д. 2895, л. 201–204; д. 3171, л. 237–240; 18, 420–423]. Это являлось вкладом в музыкальное просветительство.

Музыкальной жизни Норильска была присуща и уже уходящая в прошлое форма домашних концертов. Об одном таком концерте в семье Дягилевых (Сергей Валентинович Дягилев — виолончелист, дирижер, племянник художественного критика, антрепренера и театрального деятеля Сергея Павловича Дягилева) вспоминает Альбина Брилева (учащаяся первой общеобразовательной школы, в 60-е годы — участковый педиатр, позже — главврач детской городской больницы): «Представьте обычную комнату. В углу пианино и много стульев, табуретов. К инструменту подходят пианист, певцы. Усаживаются зрители, начинается опера «Князь Игорь». Такие спектакли были не редкость...» [15, 390–391]. Думается, что это был монтаж оперы. Но музыка Бородина звучала в Норильске!

В первые послевоенные годы возросло количество фестивалей и смотров художественной самодеятельности. Если во второй половине сороковых годов смотры проходили среди лагерных отделений, то в пятидесятые, в связи с присвоением Норильску статуса города, стали проходить городские. Первый городской смотр художественной самодеятельности был проведен в 1954 году. Предприятия комбината и учреждения города представили драматические и танцевальные коллективы, струнные, духовые и эстрадные оркестры, оркестры русских народных инструментов, хоры, различные ансамбли. Солисты исполняли арии из опер и оперетт, песни советских композиторов [6, 1; 7, 2].

В этом же году прошел смотр художественной самодеятельности детских коллективов. В нем приняли участие школьники с первого по десятый классы — воспитанники кружков клубной самодеятельности и студий. Была представлена разнообразная программа в исполнении коллективов и солистов [19, 1].

Работа художественной самодеятельности поощрялась благодарностями, грамотами, денежными премиями. Заключенным, занимающимся художественной самодеятельностью, выделялись дополнительно по два хлебных и два продовольственных пайка на человека, комплекты постельного и нижнего белья, повышалась заработная плата и премиальное вознаграждение. Лучшим участникам сокращали срок наказания или досрочно освобождали из-под стражи, и они могли свободно передвигаться по территории Норильска. А вольнонаемным работникам комбината, активно участвующим в самодеятельности, предоставляли путевки для отдыха [14, д. 2898, л. 240; д. 3171, л. 53].

Так, например, в приказе № 922 от 10.12.1945 объявлена благодарность с вручением почетных грамот и денежных премий (по 100 рублей каждому) всем участникам художественной самодеятельности первого лагерного отделения (руководитель В. Толочко, музыкальный руководитель Семков) [5, 2; 12, 2; 14, д. 2896, л. 186; 23, 2].

В другом приказе, в 1948 году, объявлена благодарность и выделена денежная всему личному составу духового оркестра из числа военнослужащих 13-го дивизиона военизированной охраны Норильлага (руководитель Ф. И. Скворцов), «за активное участие в ответственных политических мероприятиях» [14, д. 3205, л. 244].

Сохранились воспоминания старожилов о людях, профессиональное мастерство которых во многом способствовало развитию музыкальной культуры Норильска. Например, Инесса Евзерова рассказывает, как она вместе с мамой Фридой Яковлевной Брин-Евзеровой после войны прибыла к отцу в Норильск, у которого к этому времени закончился срок заключения. В Норильске Ф. Я. Брин-Евзерова поступила на работу заведующей детским садом (до войны закончила

Московскую педагогическую академию имени Н. К. Крупской и аспирантуру). По словам И. Евзеровой ее мама помнила много арий из опер, детских песен и обладала прекрасным голосом. Поскольку в 40-х годах в Норильске дошкольной литературы было мало, особенно по музыкальному воспитанию, музыкальный работник детского сада записывал ноты с ее голоса и разучивал мелодию с детьми [18, 361–364].

Виталий Фалеев вспоминает, что в горно-металлургическом техникуме, где он учился в конце 40-х годов, многие студенты, и он в том числе, постигали музыкальную грамоту. Здесь был хор, в котором студенты пели в четыре голоса, осваивали игру на различных инструментах. Хором руководил заключенный Иван Осипович Корниенко, бывший дирижер Киевского оперного театра. В техникуме довольно часто давались концерты, на которые приходили многие руководители предприятий, в том числе и начальник комбината Владимир Степанович Зверев [17, 30–31].

Известно об одаренном музыканте-любителе Борисе Вершинине. В послевоенные годы он, будучи еще ребенком, выступал перед заключенными в составе джазового оркестра культурно-воспитательного отдела (солировал на аккордеоне, игру на котором освоил самостоятельно). Впоследствии написал множество песен на стихи норильских поэтов-любителей.

В Норильске практиковались и гастрольные поездки художественных коллективов какого-либо лагерного отделения с концертами по другим отделениям. Интересные программы привозили в Норильск коллективы художественной самодеятельности Дудинки: управление строительства города, железнодорожного узла, порта. Так в одном из концертов водолаз Стенцель исполнил на фортепиано Вальс Ф. Шопена, Мерзляков (профессия не выяснена) спел русскую народную песню «Степь да степь кругом» и арию Хозе из оперы «Кармен», Першина спела арию Вани из оперы «Иван Сусанин», Брагина — арию Мими из оперы «Богема» [2, 4; 8, 4]. Известно, что и коллективы художественной самодеятельности Норильска выезжали с концертами в Дудинку. Во время таких концертов, происходил обмен творческим опытом, репертуаром, что положи-

тельно влияло на развитие культуры Норильска в целом.

В послевоенный Норильск с гастрольными приездами известные советские музыканты: Л. Коган, М. Ростропович, Ю. Казаков, Д. Пантофель-Нечецкая, Л. Русланова, М. Кристаллинская, М. Магомаев. Выступал хор Ленинградской капеллы [15, 295]. Концертировали и красноярские музыканты, в т. ч. квартет баянистов Черных.

В городской периодической печати послевоенных лет достаточно подробно освещались события культурной жизни Норильска: публиковались корреспонденции о концертах и спектаклях, рецензии, творческие портреты и зарисовки, статьи о проблемах и перспективах развития музыкальной культуры города. Газета высоко оценивала достижения и критиковала недостатки.

Так, в отклике на выступление балетного дуэта артистов Харьковской областной филармонии пишется о неудовлетворенности слушательской аудитории концертом. Норильчане, приобретя билеты по высокой цене, рассчитывали встретить исполнение столь же высокого уровня, однако, остались разочарованными. Высказывалось мнение, что выступления норильских артистов-любителей являются более профессиональными в сравнении с прошедшими концертами гастролеров, а «отделу культуры горисполкома пора пригласить в наш город действительно мастеров советского искусства» [10, 4].

Для культурной жизни города немаловажное значение имело и поступление в магазины промышленных товаров музыкальных инструментов (начиная с 1947 года): духовых, ударных, русских народных, позднее — фортепиано.

Итак, первое послевоенное десятилетие стало периодом интенсивного развития Норильского горно-металлургического комбината и города Норильска. Реконструировались имеющиеся и создавались новые культурно-просветительские учреждения. Значительно увеличилось количество коллективов художественной самодеятельности (оркестров, хоров, ансамблей), выдвинулись солисты (певцы, инструменталисты). Увеличилось и число музыкальных спектаклей (опера, оперетты, водевили), пусть достаточно ограниченных в репертуаре. В концертах были представлены,

в основном, разнообразные жанры популярной академической музыки XIX — первой половины XX века (от симфоний до миниатюр), а также народные песни, песни советских композиторов. Появились и ростки обмена опытом в области любительского музицирования.

Вместе с тем оживилась гастрольная жизнь: чаще стали приезжать известные советские ма-

стера музыкального искусства.

Все это способствовало расширению масштабов музыкального просветительства, повышению духовных запросов, закономерным итогом чего стало открытие в ноябре 1955 года первого музыкально-образовательного учреждения — детской музыкальной школы.

Список литературы:

1. Артисты помогают художественной самодеятельности//Заполярная правда. – 1954. – 11 декабря.
2. Головин В. Удачные концерты//Заполярная правда. – 1955. – 14 апреля.
3. Голубев Н. Бахчисарайский фонтан//Металл – Родине. – 1945. – 25 октября.
4. Государственный архив Красноярского края Ф. 2084. Оп. 1.
5. Два украинских вечера//Металл – Родине. – 1945. – 19 мая.
6. Дружинина К. Заводская самодеятельность//Заполярная правда». – 1954. – 7 января.
7. К городскому смотру народных талантов//Заполярная правда. – 1954. – 16 января.
8. Коваль В. Концерт наших гостей//Заполярная правда. – 1955. – 19 апреля.
9. Концерт, посвященный П. И. Чайковскому//Заполярная правда. – 1954 – 19 января.
10. Костин З. Неудачный концерт//Заполярная правда. – 1955. – 14 июля.
11. Лозовский М. Творческий рост//Металл – Фронту. – 1945. – 5 сентября.
12. Медведев Т. Пять лет//Металл – Родине. – 1945. – 1 декабря.
13. Медведев Т. С теплым ветром//Металл – Родине. – 1945. – 29 августа.
14. Норильский городской архив Ф. 11. Оп. 1.
15. О времени, о Норильске, о себе ... кн.1., ред. сост. Г. И. Касабова – М.: ООО «ПолиМЕдиа», 2001. – 552 с.
16. О времени, о Норильске, о себе ... кн.2., ред. сост. Г. И. Касабова – М.: ООО «ПолиМЕдиа», 2002. – 520 с.
17. О времени, о Норильске, о себе ... кн.4., ред. сост. Г. И. Касабова – М.: ООО «ПолиМЕдиа», 2003. – 536 с.
18. О времени, о Норильске, о себе ... кн.5., ред. сост. Г. И. Касабова – М.: ООО «ПолиМЕдиа», 2004. – 592 с.
19. Овчинников П. Начался смотр юных талантов//Заполярная правда. – 1954. – 25 марта.
20. Пошились у дурні//Металл – Родине. – 1945. – 19 мая.
21. Сегодня в клубах//Металл – Фронту. – 1945. – 7 ноября.
22. Толстов В. А. Летопись Норильска [популярная энциклопедия]/Толстов Владислав Александрович. – Норильск: АПЕКС, 2007. 445 с.: ил.
23. Украинский коллектив театра КВО//Металл – Родине. – 1945. – 26 сентября.

Section 3. Теория и история культуры

*Domanska Olena Anatolivna,
National Pedagogical Dragomanov University,
PhD cukturology
E-mail: elen_d@i.ua*

Sociocultural constituent of ukrainian national charakter

Abstract: The author considers the problem of forming of integral idea about facilities and basic elements of development of national cultural space in the context of exposure of one of the constituents of its structure that is national character. National character is understood not as set of traditionally positive properties, but in the aspect of sociohistorical and psychological mechanisms of self-appraisal perversion on the level of mass psychology, ideology and sociohistorical stereotypes that deeply get into consciousness of nation on the whole. Contradiction between essence basis of Ukrainian national character, that accumulates in itself positive properties of a woman type and necessity to form in the system of social and domestic relations opposite to its type of courage, descriptions of which would allow men to perform the protective and leading duty is identified. It is defined, that in this situation there is a split of reasons of social and personality action both for men and for women, defined as equivocation. This situation leads to the formation of the hidden national character trait that can be named unveracity. On the example of activity and creative work of the wellknown historical figures of Women-Ukrainians possibility of consideration of trait of unveracity as one of the hidden descriptions of the national character, that determines and designs the historical fate of the nation. On the basis of this consideration it is suggested to introduce the concept of the moral measuring of the national cultural space. National cultural space in a moral aspect can be considered as socio-geographical space that exists in time, where the events that are the certificate of embodiment of values take place. The method of embodiment of values is expressed by a word “appear”. “Appear” means to occupy certain space and volume of attention of people that have different individual degrees of equivocation. Deliberate “squeezing” of duality from language, evaluation, perception, expression of ideas and feelings is the method of overcoming of consequences of equivocation. Basic directions of work of consciousness regarding the provision of the defined process of squeezing are identified.

Keywords: temperament, character, soul of people, ambiguity, insincerity, values, national cultural space.

*Доманская Елена Анатольевна,
Национальный педагогический университет
им. М. П. Драгоманова, кандидат культурологии,
доцент, докторант
E-mail: elen_d@i.ua*

Социокультурная составляющая украинского национального характера

Аннотация.: В статье исследуется проблема искажения национального самосознания в связи с условиями его исторического становления и развития. Рассмотрено соотношение понятий

двуо-смысленность и неправдивость. Раскрыто нравственное содержание категории “национальное культурное пространство”.

Ключевые слова: темперамент, характер, душа народа, двуо-смысленность, неискренность, ценности, национальное культурное пространство.

Актуальность проблемы. Сегодняшняя социально-политическая ситуация представляет собой вызов украинской государственности и украинскому народу в его стремлении к национальному единству и свободе. В то же время она является наиболее радикальным путем возрастания национального самосознания. Это противоречивое, на первый взгляд, сочетание, наилучшим образом свидетельствует о верности ценностного пространственно-временного подхода в рассмотрении феномена культуры, поскольку позволяет четко прояснить и подтвердить главный тезис — нация тогда расширяет, структурирует и наполняет непреходящим смыслом и значением свое культурное пространство, когда приходит соответствующее историческое время, своего рода «осевое время» национальной культуры. Осевое время национальной культуры — это пассионарное состояние нации, в котором она способна не только осознать внешние и внутренние вызовы, но и ответить на них таким образом, чтобы ценности, которые сами по себе чрезвычайно слабы (Н. Гартман) воплотились в реальность. Каким бы внешне согласованным, решительным и закономерным не казалось внешне массовое революционное движение воплощение ценностей в реальность всегда является результатом индивидуальных действий, а они являются проявлением воли и характера личности в такой момент, когда выбор определенного пути и поведения имеет свою цену и свои риски. Таким образом, понимание типа национального характера как единства личностных и обобщенных социокультурных качеств и свойств является задачей, которая не теряет своей актуальности для культурологической науки.

Постановка проблемы. Для достижения углубленного и более точного и целостного понимания сути категории «национальный характер» особенно важно установить те черты, которые не находятся в фокусе его позитивного понимания. Важным также является понимание того, каким образом происходит искажение или преломление на границе внешнего и внутреннего

восприятия себя национальным сознанием, вывести определенную культурную физиогномику национального характера в связи с условиями естественного происхождения нации и ее исторического становления и развития.

Национальный характер осознается не столько в категориях, сколько предстает в определенном образе. Не смотря на распространенность козацкого образа как воплощения мужественности и отваги (и не отбрасывая его) все же основной идентификацией и метафорой Украины является женщина. В мифо-поэтическом творчестве, которое является отражением души народа, Украина всегда связывалась с женским образом. Обратившись к архаичным глубинам народного сознания увидим: какими бы грозными не были Перун и Ярило, а культ Богини-матери или Рожаницы, а также духов-сестриц или берегинь, дошедшие до наших времен и являющихся древнейшим типом верований не привнесенного, а естественного характера и природы имеет волшебную силу и влияние на воображение украинца. Тип верований, сложившийся на этой основе — демонистический можно отнести к продуктам собственного религиотворчества славян, а поклонение берегиням — женским духам является воплощением материнской заботы, с которой мифологическая имажинация связала женское, материнское заступничество и охрану от любого зла и беды [1, 54, 63]. Вряд ли стоит также убеждать, что основной характеристикой и свойством женского образа и ответным типом отношения к нему является любовь. Но, поскольку каждое чувство глубоко индивидуально, так поэтическое личностное чувство творца тоже отличается уникальными смыслами этого пламенного и мощного, но такого разного отношения. Можно, даже не раскрывая содержание творчества художников, очертить круг имен в пространстве которого будут бурлить и шириться чувства к Украине, представленные множеством талантливых творцов, которые представляли ее в различных ипостасях: Т. Шевченко, Л. Украинка, П. Симоненко. Понятно, что дан-

ный перечень имен есть только одним из множества других вариантов. Черты женственности как уникальные присущи не только украинскому обществу. Сегодня женская природа Украины выступает важным фактором видения сквозь ее призму тех проблем, которые возникают на пути социально-экономического развития общества и могут быть ключом к их решению. Близким к очерченному видится подход современного литератора, журналиста и публициста Ява Назара: «И у меня нет сомнений, что украинское общество — горизонтальный социум, а по сути каждое общество всегда женское и женственное отбросит окончательно свою «женскую пассивность» и приобретет черты «Новой Женщины», что уже произошло у нас частично, что происходит сегодня в мире очень красноречиво, эмансипированно. Конечно, для этого ему необходимо преодолеть собственный вошедший в данность и затуманенный проект совка, основными системными дефектами которого есть демоны коррупции и оккупации. Преодолевается это только самоорганизацией и женским упрямством. При поддержке мужской воли не отступать от задуманного, не отказываться. Тут главное, чисто по-женски не перепугаться, а если так и случиться, то быстро, по-женски помириться [2].

Вместе с тем, если принять всерьез вроде бы мимоходом высказанные замечания относительно черт самой «женскости» общества и достаточно условно идентифицировать украинскую ментальность по гендерному признаку, то необходимо сделать следующий шаг и все-таки ответить на вопрос: «А не следует ли отыскать в чертах ментальности и национального характера последствия такого доминирования женского начала и понять, хотя бы в первом приближении, к каким последствиям они могут вести?»

Рассмотрим именно женский аспект национального характера, но не сам по себе, а в связи с актуальностью, на наш взгляд, попытки выявить скрытую сторону (как синоним негативной) социокультурной динамики формирования украинского характера, что бы тем больше понять пути ее преодоления. Это понимание, даже без попыток активного влияния, с учетом сути онтогносеологического принципа как единства познания

и изменения реальности, может повлиять на координаты украинского культурного пространства. Речь идет о преодолении онтологического греха или черты неправдивости, которые в обычных условиях и фактических социокультурных отношениях вырастают из особенностей формирования в языке и на практике несовпадения внешнего содержания мысли и смысла ее восприятия, что в конце концов, становится основанием для двойственного ценностного действия. Для этого уточним некоторые исходные условия.

Представление о национальном характере (да и той же ментальности) формируется в современных условиях исходя из данных, предоставляемых комплексом психосоциальных наук об объективных механизмах возникновения, развития и протекания психических процессов. В соответствии с их установками и положениями нас могут интересовать две основные составляющие психической структуры личности: темперамент и характер. «Темперамент (лат. *temperamentum* — надлежащее соотношение черт от *tempero* — смешиваю в надлежащем соотношении) — характеристика индивида со стороны динамических особенностей его психической деятельности, т. е. темпа, быстроты ритма, интенсивности, составляющих эту деятельность психических процессов и состояний. Вместе с тем воспитателю следует иметь в виду, что темперамент надо строго отличать от характера. Темперамент ни в коей мере не характеризует содержательную сторону личности (мировоззрение, взгляды, убеждения, интересы и т. п.), не определяет ценность личности или предел возможных для данного человека достижений. Он имеет отношение лишь к динамической стороне деятельности. Характер же неразрывно связан с содержательной стороной личности.

Включаясь в развитие характера, свойства темперамента претерпевают изменения, в силу чего одни и те же исходные свойства могут привести к различным свойствам характера в зависимости от условий жизни и деятельности. Так, при соответствующем воспитании и условиях жизни у человека с нервной системой слабого типа может образоваться сильный характер и, наоборот, черты слабых характера могут развиваться

при «тепличном», изнеживающем воспитании у человека с сильной нервной системой. Бесспорно, что при любом темпераменте можно развить все общественно ценные свойства личности. Однако конкретные приемы развития этих свойств существенно зависят от темперамента [3, 352, 358]. Таким образом, темперамент можно считать врожденной, а характер приобретенной совокупностью свойств личности, которые находятся в динамической связи и поддаются морально-волевому влиянию.

Если учесть также логически очевидное понимание типа характера в соответствии с которым он предполагает наличие в индивидуальном характере человека совокупности черт, общих для определенной группы людей, то можно предположить следующее: если считать, что динамические характеристики украинского темперамента более отвечают женскому типу, а морально-волевые, определяющие внешние его проявления должны отвечать мужскому (в связи с необходимостью четкого позиционирования и функционального соответствия в исторически сложившейся системе внешнего и внутреннего регулирования государственно-правовых отношений), то онтогносеологическим вызовом образовавшемуся на этой территории этносу будет такое эффективное сбалансирование этих составляющих, которое обеспечит достижение стратегически значимых общественных целей. Но взаимосвязи и взаимовлияние треугольника темперамент-характер-цель проявляет себя в уникальном конкретно историческом взаимодействии сторон. Именно те особенности, которые проявляют или уже проявили себя в истории, и составляют предмет исследования в науке, оценки в философии и культурологии, а также спекуляций в политике. В то время как основную роль в этом процесс играют скрытые его стороны, определяющие в конечном итоге характеристики и саму модель будущего.

В одном из направлений социокультурного знания — соционике уже четко обозначена принадлежность украинского характера к определенному типу. Это тип этико-интуитивных интровертов [4, 10], которому соответствует определенный набор свойств. Так, для украин-

ской нации характерны: отвращение к насилию и скандалам, уязвимость, деликатность, оптимизм, вера в высшие силы, трудолюбие, тяга к гармонии и красоте, заинтересованность новыми идеями и возможностями. Не преувеличивая гносеологический потенциал соционики, можно согласиться, что каждая из названных черт может быть свойственна любому человеку, но в совокупности данные черты в значительной степени свойственны женскому типу характера. Поведение зависит от темперамента и характера, интеллекта и ситуации, но понять все обстоятельства выбора. Овладеть темпераментом и эмоциями и сделать правильный выбор, а также, в случае необходимости скорректировать его, можно только с помощью разума, который традиционно относят к доминирующему фактору мужского характера.

Психологи говорят сегодня о эмоциональном интеллекте как составляющей социального интеллекта, которая отражает способность человека к внешней адаптации. В то же время понятно, что сам интеллект так же как и типы социальной адаптации мужчины и женщины в обществе являются и онтологически и исторически различными. В связи с указанным не достаёт, как кажется, в плане предварительного теоретического обоснования дальнейшего рассмотрения, еще одного звена: следует понять каковы различия эмоционального интеллекта по гендерному признаку?

По результатам изучения эмоционального интеллекта, проведенного в новейших исследованиях в этом направлении можно, понятно, что с определенными ограничениями, утверждать что эмоциональный интеллект (как собственно основная составляющая интеллекта, который выступает показателем социальной адаптации) у женщин выше, а оценка их способностей и позиция в семье по их собственному мнению и мнению семейного и социального окружения — ниже [6, 129–131].

Если оценить данные положения с точки зрения последствий в широком социоисторическом и социокультурном контексте, то вероятным будет предположение, что длительное воплощение позиции заниженной оценки на индивидуальном

уровне психической жизни у женщин как эквивалентной мужчинам и даже превосходящей их в определенные периоды социальной группы в условиях доминирования женского типа национального характера как онтологического измерения социума может привести к формированию стойкой тенденции к эквивокативному (дву-осмысленному) типу подачи информации во всех сферах деятельности. (Примечательно, что украинский язык дает этому слову эквивалент «двозначный», что соответствует в русском слову «двусмысленный»). Можно также утверждать, что исторически для Украины возникает ситуация, когда внешняя форма ее подачи (как тип национального характера и внешнего восприятия народа) на деле расходится с истинными смыслами информации в ценностном значении и приводит к серьезным искривлениям поведения, что следует из различий в осознании, самосознании и дальнейшей реакции на ту или иную типологию развития событий, а также их оценку, которые можно концептуализировать как неправдивость. Смысловая дву-осмысленность в гносеологическом и неправдивость в морально-этическом измерениях (не обязательно осознанные) на самом деле отвечают соционической оценке типа национального характера в концепте «этико-интуитивный интраверт». В этом случае этическая составляющая определяет вызов выбору типа дальнейшего поведения в ситуации неопределенности и неоднозначности смыслов, которые предлагаются для рассмотрения (поскольку мораль — это не идеально безукоризненное поведение, а всегда сложный выбор определенного поступка) интуитивность — основная черта именно женского типа мировосприятия в дихотомии женская эмоциональность и чувственность и мужская рациональность и доминирование волевого начала над спонтанным, а доминирование типа интравертности, в данном случае четко указывает на практику утаивания чувств и мыслей, подавления или сдерживания первых непосредственных ценностно-эмоциональных реакций на вызовы внешней среды.

Рассмотрим с выше очерченных позиций онтологическое основание «расщепления» информации, которая жанрово носит показательно

воспитательный характер, когда в условиях формирования упомянутой эквивокативности сознание на самом деле оказывается в ситуации сложного морального выбора, где эмоциональный интеллект, по гендерному признаку и его доминирующим положением в обществе становится основным фактором формирования внутренней (невидимой) ценностной позиции.

Проанализируем отрывок из «стандартной» научно-педагогической работы, где информация, поданная в традиционном однонаправленном позитивном ключе именно таким подходом создает основания для формирования эквивокативной трактовки, что в конце концов, ложится в основу формирования двойственных мировоззренчески-ценностных установок личности. В частности, в статье украинского исследователя Ярошинской Е. А. «Этнопсихологические особенности функционирования украинской семьи» утверждается, что украинской семье присущ следующий ряд характеристик: сохранение в структуре ее черт матриархальной семьи; особую и ведущую роль женщины в иерархии семейного управления; преимущественную идентификацию ребенка в семье с матерью; выбор норм поведения, морали, отношения к жизни типичных для женщины и женского сознания; активность женщины в общественной жизни; доминирование над мужчиной, самостоятельность, уверенность. В то же время отец сам очень «материнский» и скорее выполняет роль «декоративного» авторитета [7, 136–139]. В то же время совершенно очевидно, что перечисленные черты украинской женщины-матери приходили в противоречие как с нормами общественного и социального видения функций и поведения женщины в обществе, так и с традиционным для европейского общества в целом доминированием мужчины в общественной и приватной жизни, в том числе и в сфере семейно-бытовых отношений. Именно поэтому заключительный перечень имен выдающихся украинок, приведенный как пример их важной общественной и зачастую социально-политической роли, которую они играли при определенных обстоятельствах, должен быть уравновешен более углубленной оценкой их направлений деятельности, что и мо-

жет прояснить истоки той ситуации неправдивости, которая и составляет предмет рассмотрения как скрытая характеристика национального характера. Среди них княгиня Ольга — жена князя Игоря; дочь Ярослава мудрого, Анна — королева Франции; Маруся Богуславка, Маруся Чурай, Роксолана, Леся Украинка, Мария Заньковецкая.

Вот о чем может узнать из открытых источников информации интернетресурса любой, кто хочет обогатить и дополнить образ украинской женщины, которая является хранительницей семейных ценностей и нормой социального и бытового поведения. Когда к княгине Ольге прибыли сваты — послы то, по одной версии по ее приказу их закопали живыми рядом с судном, на котором они прибыли, по другой — сожгли в бане, когда они готовились к встрече с хозяйкой. Королева Франции Анна Ярославна довольно скоро после смерти мужа повторно вышла замуж. Ее новый муж возглавлял федеральную оппозицию к ее бывшему мужу. Ради Анны он бросил свою жену, но его новый брак был признан незаконным. Знаменитой пленнице Марусе Богуславке так понравилось жить в гареме султана, что она отказалась бежать из плена, когда у нее возникла такая возможность. Маруся Чурай отравила своего возлюбленного за то, что он перестал обращать на нее внимание и была осуждена за это преступление на смертную казнь, но была амнистирована универсалом Б. Хмельницкого за заслуги отца и сладкие песни. Наложница Сулеймана Великолепного Роксолана сменила веру и превратилась из христианки в мусульманку, что бы стать женой турецкого султана. Ее сыновья преимущественно погибли в борьбе за трон еще при жизни султана. Сама Роксолана, вопреки идеализации ее образа, не использовала свое влияние на султана, что бы освободить соотечественников из турецкого плена и прекратить набеги татар на Украину. Именно во время одного из таких набегов была разрушена Запорожская Сечь и козаки вынуждены были обратиться за помощью к российскому царю. Украинский писатель Павло Загребельный, который написал о ней роман «Роксолана», однозначно заявил, что не стал бы называть ее национальной гордостью.

Относительно истоков творческого вдохновения Леси Украинки так же как и особенностей

ее жизненного и творческого пути красноречиво говорит цитата из работы исследовательницы наследия поэтессы Соломии Павлычко: «Восстание Леси Украинки, а потом ее сестры Ольги против церковного брака, тяжелая борьба с матерью не нашли отражения ни в культурном дискурсе своего времени, ни в биографиях, написанных и переписанных «заботливой» мужской народнической рукой. Творчество Леси Украинки и особенно Ольги Кобылянской неопровержимо свидетельствует о кризисе украинской традиционной маскулинности» [8, 92, 95].

Наконец заметим, что Мария Заньковецкая также разрушила собственно все нормы семейной и общественной морали, которые должна была воплощать украинская женщина. В то же время в жизнеописании чувствуется не только «простительное» отношение к поведению «души украинского народа», но и явное осуждение «судей». «Порив красивой девушки к артистическому миру увидел в свое время и молодой офицер Хлистов, который видел ее на нежинских спектаклях. Пообещав поддержку, он добился руки юной красавицы. Так в семнадцать лет она стала женой артиллерийского офицера и очутилась в Бессарабии, в крепости Бендеры. Женившись на Марии Константиновне, Хлистов, который ранее во всем поддерживал стремление юной красавицы к образованию, к сцене, теперь безапелляционно заявил, что предназначение женщины — быть хорошей женой. Единственным утешением был любительский кружок крепости Бендеры. Тут Мария впервые встретила пехотного офицера Николая Карповича Тобилевича. Встреча эта, как оказалось, имела фатальный характер для обоих людей. Развод был затяжным. Только 29 февраля 1888 года Святой Синод дал согласие на развод: «с дозволением мужу вступить в новый брак, а жена оставлена навсегда в безбрачии и передана на семь лет церковной епитимии» [9, 4].

Понятно, что в свете приведенной информации довольно проблемным выглядит любое утверждение, безапелляционно и односторонне провозглашающее украинскую женщину носительницей всех возможных позитивных качеств и моральных норм на все времена и с первенством перед всеми народами. Но такое утверждение и не высказывается.

Вопрос в другом. Была ли таким образом, неправдивость также унаследована в типе мужского характера украинской ментальностью и характером? Если нет, то в этом случае имеет смысл говорить только о непознанных процессах в сфере, которую мы не хотим признать подчиненной общим закономерностям познания, например из патриотических или идеологических соображений. Если да, то следует пересмотреть (или дополнить) значительное количество наших представлений о себе (фактически речь идет о переструктуризации самознания, поскольку не стоит сразу провозглашать данный процесс ее возрастанием), исходя из тех мотивов и трактовок, которые бы учитывали именно двойственный характер украинской ментальности — преимущественно мужской в связи с тем, что социально-политическая жизнь и история страны оцениваются и отсчитываются в масштабе деятельности представителей мужского населения как то политиков, полководцев, политических и религиозных вождей, мыслителей, философов, просветителей и др. Вопрос в том, что неправдивость следует понимать как двойственность мышления, которая не только вошла в привычку, и является элементом мышления обоих полов, стала частью устройства семьи, государства, общества. Она входит в привычку настолько незаметно, что даже вся педагогика пропитана духом воспитания индивида с позиций, которые якобы являются неоспоримыми. Но существует довольно жесткая истина — одними нравочениями можно только утратить доверие, или, что еще хуже, научить поучать других.

Выводы. В качестве вывода можно связать понятия формирования национального культурного пространства с чертами украинского характера и ментальности. Национальное культурное пространство в моральном плане (который на самом деле отличается от чисто ценностного, аксиологического аспекта) может быть рассмотрено

как физическое и географическое пространство, которое существует во времени, где происходят события, которые являются свидетельством воплощения ценностей. Эти ценности создают еще одно, духовное измерение этого пространства и в нем находятся смыслы деятельности людей, которые предстают перед другими. «Предстают» означает занимают также определенное пространство и объем их внимания и жизни в целом и, в конце концов, определяют характер их дальнейших действий. Эти действия также формируют свое пространство в деятельности других людей, которые вошли в контакт с ними. Основным фактором расширения духовной (ценностной) составляющей в культурном пространстве является концентрация и высвобождение ценностной энергии в поступках, где проявились позитивные или негативные результаты действия индивидуального уровня воплощения моральных ценностей. Речь идет о «выдавливании» двойственности из речи, оценки, восприятия и выражения мыслей, а также эмоций. Этот процесс должен протекать с осознанной целью непосредственного выявления и культивирования, по сути дела естественных, но крайне сложных для возобновления или сознательного «возделывания» (что и есть значением слова «культура») таких качеств человека как — мужество отстаивать собственную точку зрения; разум, что бы аргументировать и обосновывать ее; гибкость, что бы найти компромисс с теми, кто должен стать частью дела развития национального культурного пространства; непримиримость к проявлениям лицемерия и неправдивости; мудрость, которая позволяет изменить возможное и принять неизбежное (И. Кант); и еще много других моральных воплощений ценностных измерений человеческой деятельности в украинском контексте.

Список литературы:

1. Історія релігії в Україні. Київ. “Знання” 1999. Навчальний посібник (За ред. професорів А. М. Колодного і П. Л. Яроцького.) Національна Академія Наук України. Інститут філософії імені Г. С. Сковороди. Відділення релігієзнавства. Серія “Вища освіта ХХІ століття”. 735 с.
2. Яв Назар. “Про суще і більше”. (<http://firtka.if.ua/?action=blogs&list=21>).
3. Небылицын В. Д. Темперамент Психология индивидуальных различий. Тексты/Под ред. Ю. Б. Гиппенрейтер, В. Я. Романова. М.: Изд-во МГУ, 1982. С. 153–159.

4. Білик І. С. Соціально-психологічні основи спілкування: “етика відносин” та “інтуїція здібностей” (мовне вираження). «Наука. Релігія. Суспільство» № 3' 2010, С. 7–13.
5. Душа української нації. (<http://www.socionics.in.ua/ukr/dusha.htm>).
6. Андреева И. Н. Эмоциональный интеллект как феномен современной психологии/И. Н. Андреева. – Новополюцк: ПГУ, 2011. – 388 с.
7. Ярошинська О. О. Етнопсихологічні особливості функціонування української родини. Наука і сучасність. (Текст): Зб. наук. пр. \Нац.пед.ун-т ім. М. П. Драгоманова; (Редкол.Шкіль М. І. (голова) та ін.). – К.: НПУ, 1988.- (Педагогіка, Філологія) т. 58, – 2007. – 247 с.
8. Павличко С. Теорія літератури. Київ. Видавництво Соломії Павличко “ОСНОВИ” 2002. 679 с.
9. Марія Заньковецька-душа українського народу. Бібліографічний покажчик. Централізована бібліотечна система. Публічна бібліотека № 160 сімейного читання. К. 2014. 13 с.

Contents

Section 1. Theory and history of culture	3
<i>Povalyashko Galina, Abayeva Sabina</i>	
Role of mask in asian shamanism	3
Section 2. Musical arts	9
<i>Almazova Aida Abdrahmanovna</i>	
The problem of music stile and heritage of Shamil Sharifullin	9
<i>Velychko Oksana Bohdanivna</i>	
Musical performance in the context of socio-cultural processes in the Age of Enlightenment	13
<i>Zakirova Venera Mansurovna</i>	
The trends of development of Uzbekistan concert genres	16
<i>Mohonko Anatoly Pavlovich</i>	
The ethnic component of jazz performance in the Siberian region	20
<i>Myagkova Svetlana Ivanovna</i>	
About some performing features of the harpsichord compositions in the Rococo style	23
<i>Pidhorbunskyi Mykola Anatolijovych</i>	
The evolution of the musical form of the Psalms in the European countries	26
<i>Preisman Emil Moiseevitch, Prokofiev Yuriy Olegovitch</i>	
Norilsk Musical culture in the postwar years (1945–1955)	30
Section 3. Теория и история культуры	38
<i>Domanska Olena Anatolivna</i>	
Sociocultural constituent of ukrainian national karakter	38