лее 60 видов рыб. В результате хозяйственной деятельности нарушается гидрохимический режим рек бассейна, изменяется структура ионного состава, а минерализация воды существенно отличается от природного фона.

Для определения современного экологического состояния бассейна реки Кубани, выявления сложившихся экологических проблем, их сущности и оценки, пространственных закономерностей локализации, взаимосвязи и взаимообусловленности наиболее приемлемым является эколого-географический подход, позволяющий определить связи между природными особенностями территории и антропогенной нагрузкой на ландшафты во временном и пространственном аспекте.

В бассейне реки Кубани выделено пять эколого-географических районов, на основании степени трансформации природных компонентов (атмосферного воздуха, водных ресурсов, природных ландшафтов). Для первого района (территории Тебердинского и Кавказского государственных заповедников, ряда заказников) характерно минимальное воздействие антропогенной нагрузки. Экологическая ситуация в пределах их ландшафтов благоприятная, ПДК атмосферного воздуха и водных ресурсов в норме. Ландшафты высокогорий Главного и Передового хребтов представляют собой естественные ненарушенные природные комплексы.

Территория второго района соответствует ландшафтам верхней части среднегорий запада бассейна реки Кубани. Загрязнение речных вод, атмосферы и почв незначительны. Антропогенные нарушения ландшафтов обусловлены ведением сельского и лесного хозяйства.

Третий район характеризуются более высокой интенсивностью антропогенного воздействия на ландшафты, что связано с ведением сельского хозяйства (отгонное животноводство, развитое растениеводство), наличием незначительных предприятий перерабатывающей промышленности и лесного хозяйства, развитой транспортной сетью. Экологическое состояние окружающей среды удовлетворительное, что соответствует преимущественно для лесных ландшафтов среднегорий бассейна реки Кубани.

Четвертый район – зона интенсивной хозяйственной деятельности в низкогорных ландшафтах бассейна реки Кубани, где расположены предприятия легкой, перерабатывающей промышленности, строительной индустрии, развитое животноводство и земледелие. Антропогенное влияние на природные ландшафты возрастает, что подтверждается эрозионными и оползневыми процессами, деградацией почв, поднятием уровня грунтовых вод, загрязнением приземного слоя атмосферы. Экологическое состояние окружающей природной среды характеризуется как напряженное, природные ландшафты в результате антропогенной деятельности потеряли естественную привлекательность и уникальность.

Пятый район – зона ландшафтов с критической или предкритической степенью загрязненности, наблюдаются локально в пределах Урупского, Усть-Джегутинского районов Карачаево-Черкесской республики, в городах: Черкесск, Невинномысск, Армавир, Усть-Лабинск, Краснодар. Критическая экологическая ситуация связана с промышленностью и деятельности горно-обогатительного комплекса, интенсивно загрязнены речные воды, приземный слой атмосферы.

Эколого-географическое районирование и создание сети территорий с обозначенными режимами природопользования в границах бассейна позволяют обеспечить экологическую устойчивость природных взаимосвязей, биологическое разнообразие и рациональное использование природных ресурсов.

Искусствоведение

ОРНАМЕНТАЛЬНЫЕ СТРУКТУРЫ В МУЗЫКАЛЬНОМ СОДЕРЖАНИИ ПАСТОРАЛИ (НА ПРИМЕРЕ ФОРТЕПИАННЫХ СОНАТ ГАЙДНА)

Асфандьярова А.И.

Уфимская государственная академия искусств им. Загира Исмагилова, Уфа, e-mail: asf-amina@yandex.ru

Исполнительская интерпретация музыкального произведения связана с тайной проникновения в его содержательную, смысловую и эмоциональную структуру. При этом, помимо формально-грамматического анализа (тональный план, форма, гармония, фактура и т. д.), исполнитель неизбежно должен прибегнуть и к анализу образного содержания. Тем не менее, существуют реальные трудности прочтения и расшифровки музыкального текста на интонационно-образной основе с включением системы значений так называемого «музыкального словаря эпохи» (Б. Асафьев). Эти трудности являются следствием академической традиции музыкального образования: для анализа нотного текста характерен узкограмматический подход; не менее распространена в среде исполнителей и узкотехническая ориентация.

Очевидно, что исполнительская артикуляция на грамматическом уровне постижения музыкального текста оказывается далёкой от его собственно стилевой и содержательной ориентации, так как явление стилистики связано, в первую очередь, с пониманием этимологии значений и методологией семантического анализа смысловых структур музыкального текста. Заявленная позиция получила разработку в ряде

исследований Лаборатории музыкальной семантики Уфимской государственной академии искусств [2; 3; 4; 5; 6]. Особенно важна проблема стилевой интерпретации произведений барокко и классицизма, и в частности, – фортепианных сонат Гайдна, исполнение которых часто приближено к способу прочтения произведений романтизма и в плане образно-эмоционального содержания, и относительно исполнительских универсалий. Отсутствие внешних эффектных динамических и эмоциональных контрастов, звуковой насыщенности становится препятствием для включения произведений Гайдна в концертные программы, и, в то же время, составляет определённую трудность для интерпретации его сочинений современными исполнителями. Кроме того, музыка Гайдна значительно удалена от нас во времени, с тех пор произошли изменения в интонационном воплощении чувств и смыслов, поэтому его музыкальный язык требует тщательной расшифровки, а утончённый стиль – повышенного внимания к смысловым деталям текста.

Особенно интересной становится проблема интерпретации пасторальных образов в первичных авторских текстах самого Гайдна. Несмотря на значительное проявление пасторали как одной из важнейших (хотя и не единственной) составляющей стилистики его фортепианных сонат, исполнители имеют весьма расплывчатое представление о конкретных интонационных способах её воплощения. Неуловимость, неопределённость и «недосказанность» пасторали служила и продолжает служить препятствием для определения её конкретных контуров и составляющих в музыкальных темах, что, в свою очередь, мешает адекватности воспроизведения авторского замысла и грамотной его редакторской расшифровке.

Пастораль в музыкальном искусстве, в отличие от изучения этого вопроса в области живописи и театра, всегда находилась на периферии отечественного музыковедения. Одновременно важно отметить, что пастораль – не только музыкальное, но значительное художественное явление культуры XVII–XVIII веков. В музыкальном искусстве это едва ли не единственное воплощение лирики в век классицизма: век размеренного, подчинённого разуму искусства, трезво выверенных контрастов и «расписанных» регламентированных чувств, не терпящих экзальтации и экспрессии. Поскольку пастораль имела длительную внемузыкальную историю и была широко распространена в различных видах искусства, музыкальная идиллия ассимилировала многие её атрибуты.

Исследование дало возможность обнаружить различные способы воспроизведения идиллии в музыкальной композиции: посредством пластических интонаций, театрально-образных включений, орнаментальных структур. Различные способы реализации пасторальных образов в музыкальном тексте рождают широкий диапазон модификации видов пасторали. В результате использования знаково-семиотического подхода в анализе музыкального текста пастораль перестаёт быть «неуловимой» и становится воспринимаемой не только на чувственно-интуитивном уровне, но и на уровне конкретных приёмов и способов воплощения. Их адекватная расшифровка помогает создавать необходимые художественные эффекты, свойственные идиллическим образам, конкретизировать и более точно формулировать в связи с этим исполнительские задачи.

Приоритет воплощения пасторали, как показывают наблюдения, принадлежит медленным частям сонат, в которых проявление пасторальных образов наиболее определённо и специфично. Именно в условиях медленной части использование пасторальных знаков производит особый художественный эффект: в медленном темпе обилие тонких деталей, включающих самые разные внемузыкальные константы, способствует созданию особого состояния созерцания, своеобразного «движения в статике». Впечатление отсутствия видимого активного действия усиливается медленным темпом, создающим эффект «лирики состояния» и позволяющим осмыслить многочисленные тонкие ассоциации, возникающие в момент осознания элементов интонационной лексики.

Основными механизмами воплощения пасторали в медленных частях являются как музыкальные, так и внемузыкальные источники. Это инструментальный, тембрально-образный тематизм неклавирного происхождения («текст в тексте», «жанр в жанре»); пластика в элементах музыкальной речи (внемузыкальное в музыкальной теме); «театральные диалоги» («кочующие» сцены и образы героев оперных произведений); внутренний и внешний тематический орнамент. Посредством последнего воплощается один из видов пасторали – бессюжетный, картинно-живописный.

Известно, что наставления в правильном применении украшений было одной из самых распространённых тем в музыкально-теоретической и педагогической литературе эпохи барокко и классицизма. Существовало множество трактатов по технике орнаментирования, среди них – работы Филиппа Эммануила Баха, Леопольда Моцарта, Иоахима Кванца, Сильвестро Ганасси, Диего Ортиса, Томаса де Санкта Марии и другие. Авторы стремились внести порядок в исполнительскую практику, вывести правила «вкуса и меры» в использовании такого тонкого выразительного средства, каким является орнаментика. Утверждалась в работах, прежде всего, эстетическая сторона практики украшения, так как правильное и свободное владение искусством орнаментирования было одним из ос-

новных критериев развития утончённого вкуса. В современных исследованиях обилие орнаментации в музыкальных произведениях барокко и классицизма порой объясняется необходимостью «продления слишком короткого» звука инструментов той эпохи – клавесина и клавикорда. Но такое признание необходимости использования орнаментики, по всей видимости, ограничивает эстетическую, художественную сторону её применения: «продление тона» было только одной из первоначальных (и не единственной) функций мелизмов, основное же назначение их – усиление выразительных возможностей интонирования. Иначе говоря, декоративные украшения, наряду с грамматической функцией, несут и семантическую нагрузку, и их смысловое наполнение, по наблюдениям, зависит от структуры музыкального орнамента.

Под орнаментом и в музыковедении, и в исполнительской практике подразумевают прежде всего существование лишь добавочного элемента внешней природы, украшающего основные структуры музыкального текста (мелизмы). Тем не менее, орнамент может иметь и другие структурные и содержательные характеристики. В фундаментальном исследовании М.Г. Арановского «Синтаксическая структура мелодии» рассматривается явление музыкального орнамента как взаимодействие «слоя основы» и «слоя орнаментации». Автор определил принципы соотношения этих слоёв: «принцип взаимодополнительности», «принцип срастания», «принцип включения» [2]. Слой орнаментации («узор») фактически оказывается над слоем основы *(«внешний»* орнамент) или помещается между тонами мелодического рисунка по принципу инкрустации («внутритематический» орнамент) [5].

Орнамент в ситуации музыкальной идиллии создаёт различный художественный эффект. Его лексикография зависит от характерного имитируемого тембра: часто декоративные интонации принадлежат quasi-флейте – непременной участнице пасторальных сюжетов, как знакуобразу пастушеских свирелей. Исполнительское воплощение орнаментальной структуры на фортепиано неотделимо в этом случае от тембра-образа отчётливого, «рассыпчатого», «серебристого» её звучания с помощью исполнительского штриха – легкого, точного, «мелкого», прозрачного staccato или non legato. Возможен и комбинированный штрих в исполнении орнаментальных «гирлянд» – звонкий и отчётливый в верхнем регистре и более легатный, «тёплый» – в среднем. Разнообразие штрихов определяет и разнообразие красок, тонкий колорит настроений, как на полотнах «галантных празднеств» Ватто, где мерцание оттенков создаёт особое настроение «психологичности» изображаемого.

Помимо внешних по отношению к тону украшений-мелизмов, также в гайдновских текстах существуют и иные структуры, являющиеся одним из видов орнамента, – так называемый внутритематический орнамент, в котором украшаются (диминуируются) музыкальные тоны. Подобное изложение обычно не принято относить к орнаментальным структурам, оно часто воспринимается как мелодическая линия, и исполняется, естественно, как кантилена, или «оперная ария», с обязательным её «пропеванием». Это приводит к искажению содержания произведения и стилистики исполнения.

Выразительный элемент орнамента, инкрустированный между тонами мелодического рисунка, как правило, «расцвечивает» основной слой узора. Декор часто «размывает» танцевальную метричность композиции, создаёт впечатление импровизационности, вносит в украшаемый музыкальный текст новые оттенки художественного смысла. Он усиливает впечатление наслаждения, приятных чувств, изящных любовных отношений, сопровождающих светские развлечения. По существу, появление орнаментики в тексте инструментального сочинения было вызвано стремлением усилить эмоциональность музыкальных интонаций, поэтому не удивительно, что обычное «место действия» мелизмов в пору их происхождения – самые «трепетные» моменты описываемых музыкальным текстом переживаний героев.

В такого рода орнаментальных структурах возможно представить один из способов воплощения пасторальных образов в фортепианных сонатах Гайдна, имеющий живописную природу. Отсутствие действия, сюжета, ярких персонажей не мешает, тем не менее, определить ситуацию – картину тонких эмоциональных переживаний – влюблённости, наслаждения слиянием с прекрасной природой, упоения её красотой. Орнамент в ситуации картинно-живописной, созерцательной пасторали выступает в своей «первоначальной» функции – украшения, то есть «разнообразия в едином», с привнесением новых эмоциональных оттенков.

Колорит пасторальной идиллии создаётся тонкими оттенками смысла, заключёнными в интонациях музыкальной речи в гайдновском «языке чувств». Они то более явные, (например, «шаги» и «приседания» галантного менуэта), то скрытые и еле уловимые, как аллюзия роговых сигналов на фоне интонаций ламентозной арии. Они могут привнести в разыгрываемую сцену свой тонкий смысл, и она зазвучит как воспоминание, или элегическое раздумье о призрачности надежд, недостижимости прекрасных иллюзий об идеальных отношениях. «Живописное» воплощение пасторали создаётся не сюжетом и действием, а общим колоритом описания тех «чувствований», которые наполняют «сладостную» пастораль.

Намечая танцевальные аллюзии или звучание роговых сигналов, где «мерцание» возникающих и исчезающих значений создают зыбкую

атмосферу сочетания тонких деталей, композитор создаёт своего рода зашифрованную ткань для исполнителя, что вполне соответствовало правилам эпохи, в которой ценилось умение высказываться «между строк» и «между слов». По всей видимости, музыка была своего рода шифром и для современников Гайдна, для которых искусство не являлось выражением вечных и непоколебимых истин, а служило неким подобием игры и искусным соединением реальности и фантазии.

Основой будущей интерпретации авторского текста и его грамотного интонирования может служить анализ интонационной лексики, расшифровка «словаря музыкальных значений», так как условием понимания музыки является знание слушателем семантических возможностей её языка. Жёстких правил исполнения той или иной смысловой структуры быть не может, но знание их содержательного и эмоционального наполнения есть ключ к разгадке тайн рождения стиля, руководство к действию. Интонации «с закреплёнными значениями» узнаваемы в музыкальном тексте и вполне конкретны, но вокруг них образуется всё время расширяющийся круг возможных значений, которые уходят в область невербальной семантики.

Список литературы

1. Арановский М.Г. Музыкальный текст: структура и свойства. – М.: Композитор, 1998. – 344 с.

2. Алексеева И.В. Смысловая организация фигурационно-мелодического тематизма бассо-остинатных жанров // Проблемы музыкальной науки. – 2008. – № 1. – С. 48–56.

3. Асфандьярова А.И. Интонационная лексика образов пасторали в тематизме фортепианных сонат Й. Гайдна. Исследование. – Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГАИ им. Загира Исмагилова, 2006. – 194 с.

4. Гордеева Е.В. Орнамент как смысловая структура текста клавирных произведений И.С. Бах // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство: тезисы IV международной научно-практической конференции, 25 января 2008 г. / Тамб. гос. муз.-пед. ин-т им. С.В. Рахманинова. – Тамбов, 2008. – Ч. I. – 110 с., С. 16–18.

5. Кириченко П.В., Тухватуллина Н.Л. Структура и функции орнамента в музыкальном тексте фортепианных сонат Й. Гайдна: Очерк «В помощь слушателям ФПК. – Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГИИ, 2002. – 24 с.

6. Шаймухаметова Л.Н. Мигрирующая интонационная формула как феномен музыкального мышления // Проблемы музыкальной науки. – 2011. – № 2. – С. 18–26.

7. Якимович А. Об истоках и природе искусства Ватто // Западноевропейская художественная культура XVIII века / под ред. В. Прокофьев. – М., 1980. – С. 41–79.

Исторические науки

ОБРАЗОВАНИЕ И РАСПАД ПЕРВОГО АФГАНСКОГО ГОСУДАРСТВА «ИМПЕРИИ ДУРРАНИ»

Паничкин Ю.Н.

Рязанский агротехнологический университет, Рязань, e-mail: panichkin@list.ru

Территории, населённые ныне народом пуштунов с древнейших времён имеют важное геополитическое значение. Вместе с другими, прилегающими к ним территориями, они издревле были связующим звеном между Ираном, Индией и Центральной Азией. Важность этого региона понимали ещё древнеиранские завоеватели и Александр Македонский. Чтобы убедиться в этом, достаточно прочесть четвёртую и пятую книги знаменитого труда Арриана «Поход Александра» [1]. Важнейшее значение имел этот регион и в средние века. Именно через него проходили вторжения завоевателей из Передней и Средней Азии, а также важнейшие караванные пути как внутрь Индии, так и к портам Аравийского моря и Бенгальского залива в т.ч. знаменитый «Шёлковый путь». Однако наиболее важное значение он приобрёл в Новое время после установления британского владычества в Индии.

Этот регион был населён с древнейших времён и, несомненно, потомки древнейшего населения составили одну из органических частей, вошедших в процессе исторического развития вы пуштунский этнос. Генезис и история пуштунского народа изучались как в нашей стране, так и за рубежом. Ю.В. Ганковский в книге «Народы Пакистана. (основные этапы этнической истории)» пишет, что в основе этногенеза афганцев или пуштунов лежит древнее восточно-иранское население Сулеймановых гор (к западу от долины Инда). Он также отмечает, что эти племена населяли указанный регион ещё в середине I тыс. до н.э. После распада державы эфталитов часть эфталитских племён была оттеснена в бедный пастбищами и водой район Сулеймановых гор, где и вошла в союз племён, образовавших основу пуштунского этноса. Рост народонаселения привёл к постепенному расселению пуштунов на соседних территориях. Часть племён становилась оседлыми, другая часть оставалась кочевниками [2]. В XII–XIV веках пуштуны заняли Газнийское плато, часть Пешаварской долины, Кохат, Банну, а также отдельные районы в области Кабула [3]. Расселению пуштунов способствовало наличие свободных земель, т.к. во время вторжений Чингис-хана и его преемников здесь было истреблено или переселилось в безопасные места населявшее эти районы ирано-таджикское и индо-арийское население. Постепенно пуштуны принимали ислам.

Развитие пуштунского общества привело к тому, что пуштуны стали втягиваться в торговые отношения с соседями. Однако долгое время у них не было собственных городов. Соседние народы достигли к этому времени большей степени развития, торговля и ремесло оставались в руках напуштунского населения. Даже в XVII – в начале XIX вв. в Пешаваре основная масса горожан принадлежала к пред-