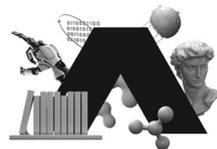




Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой»

ВЕСТНИК

АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА
им. А. Я. Вагановой



ПРОГРАММА
СТРАТЕГИЧЕСКОГО
АКАДЕМИЧЕСКОГО ЛИДЕРСТВА
«ПРИОРИТЕТ 2030»



ISSN 1681-8962

№ 6(95)
2024

Наши школы могут работать, лишь опираясь на солидный теоретический фундамент. Мы должны создать научно-исследовательский центр по хореографии и, в первую очередь, журнал по вопросам балетного искусства, на страницах которого мы имели бы возможность обсуждать и разрабатывать педагогические, творческие и исторические проблемы нашего искусства.

А. Я. Ваганова



Дорогие наши читатели и авторы!

Наступивший 2024 год богат на юбилейные даты. В этом году мы отмечаем юбилеи в области искусства классического балета: 120 лет со дня рождения американского хореографа, создателя нового направления классического балета США Джоржа Баланчина (1904–1983) и ленинградского артиста балета и балетмейстера Леонида Вениаминовича Яacobсона (1904–1975), 135 лет со дня рождения хореографа, танцовщика, участника дягилевских «Русских сезонов» Вацлава Фомича Нижинского (1889–1950), а также значимые даты театрального и музыкального искусства: 150 лет со дня рождения театрального режиссера, актера Всеволода Михайловича Мейерхольда (1874–1940); 200 лет со дня рождения чешского композитора, дирижера, пианиста, музыкального деятеля Бедржиха Сметаны (1824–1884); 180 лет со дня рождения композитора, дирижера, педагога, создателя петербургской композиторской школы, члена объединения «Могучая кучка» Николая Андреевича Римского-Корсакова (1844–1908); 185 лет со дня рождения композитора, члена объединения «Могучая кучка» Модеста Петровича Мусоргского (1839–1881), а также 220-летие со дня рождения Михаила Ивановича Глинки (1804–1857). Невозможно не упомянуть юбилейные даты, значимые для мировой и российской культуры, – 225-летие со дня рождения поэта, основоположника русского литературного языка Александра Сергеевича Пушкина (1799–1837); 135-летие поэтессы Анны Андреевны Ахматовой (1889–1966).

Все эти значимые имена будут в фокусе материалов журнала «Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой». Наши будущие авторы и их материалы в свете вышеупомянутых событий станут приоритетными для редакции.

*и. о. ректора,
народный артист Российской Федерации,
Н. М. Цискаридзе*


Главный редактор

Лаврова С. В. — д-р искусствоведения, доц., проф. каф. музыкального искусства Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой (Санкт-Петербург, Россия).

Заместитель главного редактора

Новик Ю. О. — д-р культурологии, доц., научный редактор Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой (Санкт-Петербург, Россия).

Редакционная коллегия

Абызова Л. И. — канд. искусствоведения, доц., проф. каф. балетоведения Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой (Санкт-Петербург, Россия).

Букина Т. В. — д-р искусствоведения, доц., проф. каф. музыкального искусства Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой (Санкт-Петербург, Россия).

Груцынова А. П. — д-р искусствоведения, доц., проф. каф. хореографии Российского института театрального искусства - ГИТИС, Москва, Россия.

Дробышева Е. Э. — д-р филос. наук, доц., проф. каф. балетмейстерского образования Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой (Санкт-Петербург, Россия).

Ирхен И. И. — д-р культурологии, доц., проф. каф. общей педагогики Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой (Санкт-Петербург, Россия).

Кисева Е. В. — д-р искусствоведения, доц., проф. каф. истории музыки Ростовской государственной консерватории имени С. В. Рахманинова (Ростов-на-Дону, Россия).

Максимов В. И. — д-р искусствоведения, проф., зав. каф. зарубежного искусства Российского государственного института сценического искусства (Санкт-Петербург, Россия).

Меньшиков Л. А. — д-р искусствоведения, проф., зав. каф. общественных и гуманитарных наук Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (Санкт-Петербург, Россия).

Никифорова Л. В. — д-р культурологии, проф., проф. каф. философии, теории и истории искусства Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой (Санкт-Петербург, Россия).

Журнал включен в Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук (Перечень Высшей аттестационной комиссии при Министерстве образования и науки Российской Федерации) по специальностям 5.10.1 Теория и история культуры, искусства; 5.10.3 Виды искусства (с указанием конкретного искусства).

The journal is included in the list of periodicals recommended by the Higher Attestation Commission of the Ministry of Education and Science of the Russian Federation for publishing scientific results of dissertation research. Specialties: 5.10.1 Theory and history of culture, art; 5.10.3 Arts (with specific arts listed).

Панов А. А. — д-р искусствоведения, проф., зав. каф. органа, клавесина и карильона Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Россия).

Пылаева Л. Д. — д-р искусствоведения, доц., проф. каф. теории и истории музыки Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета (Пермь, Россия).

Розанова О. И. — канд. искусствоведения, доц., проф. каф. балетмейстерского образования Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой (Санкт-Петербург, Россия).

Ступников И. В. — д-р искусствоведения, проф. (Санкт-Петербург, Россия).

Филановская Т. А. — д-р культурологии, доц., проф. каф. музыкального образования Владимирского государственного университета имени А. Г. и Н. Г. Столетовых (Владимир, Россия).

Шекалов В. А. — д-р искусствоведения, доц., проф. каф. музыкального искусства Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой (Санкт-Петербург, Россия).

СОДЕРЖАНИЕ

Редакционная коллегия	3
---------------------------------	---

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

<i>Кабачёк Н. Л.</i> Тема гендерных конфликтов в балетных версиях «Укрощения строптивой» Дж. Кранко и Ж.-К. Майо	6
<i>Лаврова С. В., Ирхен И. И.</i> Балет «Лебединое озеро» в оптике диалога композитора и хореографа	19
<i>Новик Ю. О., Чжан Сьминь.</i> Либретто в составе онлайн-программок и Интернет-видеозаписей балетного спектакля «Дуньхуан» / «Свет сердца»	38

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ

<i>Булатова Д. А.</i> Танцевальное искусство татар Волго-Уралья и традиционный инструментализм.	52
--	----

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

<i>Лаврова С. В., Шекалов В. А.</i> Интерпретации фаустианского мифа в оперных либретто конца XX — начала XXI века	63
<i>Лубяная Е. В.</i> Значение музыки фьюжн в истории развития джазового искусства	79
<i>Максимов В. И.</i> Эволюция традиционного японского театра в XXI веке	89
<i>Наумова М. А., Попова И. С.</i> Терминология исполнительских приемов на кыргызском комузе	100
<i>Приданова Е. В.</i> Семиотическая система Дельсарта в единстве теории и практики	122
<i>Редькова Е. С.</i> О подготовке специалистов по музыкальному фольклору в Ленинградской государственной консерватории в конце 1920-х годов	134
<i>Редькова Е. С., Филатенкова Е. К.</i> Жанры «материнского» фольклора и «детский ритм»	146
<i>Соломенцев Ф. Ф.</i> Звуковая партитура фильмов Терренса Малика (на примере второго периода творчества)	158
<i>Цинь Шиюй.</i> Применение элементов традиционной культуры в процессе развития китайских фортепианных миниатюр (на примере фортепианных произведений) Тань Дуня)	177
<i>Франтова Т. В.</i> «Желтый звук» А. Шнитке в диалоге с экспериментами постмодернистской эпохи	193

Перечень материалов, опубликованных в «Вестнике Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой» в 2024 году	205
--	-----

Выпускники Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой 2024 года	209
---	-----

Правила направления и опубликования научных статей	214
Порядок рецензирования научных статей	217
Редакционная политика журнала	219
Редакционная этика журнала	220
К сведению подписчиков	221

CONTENTS

Editorial Board	3
---------------------------	---

THEORY AND HISTORY OF CHOREOGRAPHIC ART

<i>Kabachek N. L.</i> The Theme of Gender Conflicts in the Ballet Versions of <i>The Taming of the Shrew</i> by Jh. Cranco and J.-C. Maillot	6
<i>Lavrova S. V., Irkhen I. I.</i> The ballet <i>Swan lake</i> in the optics of the composer and choreographer's dialogue	15
<i>Novik Yu. O., Zhang Simin.</i> Libretto of the Ballet Performance <i>Dunhuang / The Light of Heart</i> in its Online Programs and Internet Video Recordings	38

CROSS-DISCIPLINARY RESEARCH IN CHOREOGRAPHY

<i>Bulatova D. A.</i> Dance Art of the Tatars of the Volga-Ural Region and Instrumental Creativity	52
---	----

THEORY AND HISTORY OF ARTS

<i>Lavrova S. V., Shekalov V. A.</i> Interpretations of the Faustian Myth in Opera Librettos of the Late 20th – early 21st Centuries	63
<i>Lubyanaya E. V.</i> To the Question of Definition of Fusion in the History of Jazz Art	79
<i>Maksimov V. I.</i> The evolution of traditional Japanese theater in the 21st century	89
<i>Naumova M. A., Popova I. S.</i> Terminology Performing Techniques on Kyrgyz Komuz	100
<i>Pridanova E. V.</i> Delsarte's Semiotic System in the Unity of Theory and Practice	122
<i>Redkova E. S.</i> On the Training of Specialists in Musical Folklore at Leningrad State Conservatory in the Late 1920s	134
<i>Redkova E. S., Filatenkova E. K.</i> Genres of "Mother's" Folklore and "Children's Rhythm"	146
<i>Solomentsev F. F.</i> The Sound Score of movies by Terrence Malick (on the example of his second working period)	158
<i>Qin Shiyu.</i> The Application of Traditional Cultural Elements in the Development of Chinese Piano Miniatures (on the Example of Tan Dun's Piano Works)	177
<i>Frantova T. V.</i> <i>The Yellow Sound</i> by A. Schnittke in a Dialogue with Experiments of the Postmodern Era	193

Articles published in the Vaganova Ballet Academy bulletin in 2024	205
Vaganova Ballet Academy Graduates Class of 2024	209

Requirements for author's manuscripts	214
Peer-review	217
Editorial policy	219
Ethics policy	220
To data of followers	221

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 7.091+ 792+793

ТЕМА ГЕНДЕРНЫХ КОНФЛИКТОВ В БАЛЕТНЫХ ВЕРСИЯХ
«УКРОЩЕНИЯ СТРОПТИВОЙ» ДЖ. КРАНКО И Ж.-К. МАЙО

*Кабачёк Н. Л.*¹

¹ Крымский университет культуры, искусств и туризма, ул. Киевская, 39,
г. Симферополь, 295017, Россия.

Комедия «Укрощение строптивой» У. Шекспира стала источником многочисленных сценических, экранных версий и спектаклей в музыкальном театре (мюзикл, опера, балет). Исследование показывает, что в зрелищных жанрах каждой эпохи существовали характерные признаки интерпретации пьесы Шекспира, которые обобщали гендерные черты взаимоотношений и моральные характеристики героев, — от подчинения патриархальным нормам до «битвы полов». Наиболее показательным для интерпретации данной пьесы является жанр балета, поскольку он наглядно характеризует телесные контакты героев произведения и взаимосвязь с их духовными побуждениями.

Несмотря на то, что варианты воплощения «Укрощения строптивой» в драматическом театре, опере, кинематографе, балете и мюзикле уже рассматривались, комплексные исследования особенностей интерпретации гендерного конфликта пьесы в различных театральных жанрах не проводились. Автор строит свое исследование на гипотезе, что характер гендерного конфликта героев в драматургии балета также влияет на характер телесной выразительности в хореографическом воплощении. Версии Кранко, Майо и некоторых других балетмейстеров различаются гендерными смыслообразами, предопределяющими танцевально-пластические решения.

Ключевые слова: «Укрощение строптивой», гендерная проблематика, европейский балетный театр, Дж. Кранко, Ж.-К. Майо, музыка в балете.

THE THEME OF GENDER CONFLICTS IN THE BALLET VERSIONS
OF *THE TAMING OF THE SHREW* BY JH. CRANCO
AND J.-C. MAILLOT

*Kabachek N. L.*¹

¹ Crimean State University of Culture, Arts and Tourism, 39, Kyivskaya St., Simferopol, 295017, Russian Federation.

The comedy *The Taming of the Shrew* by W. Shakespeare has become the source of the numerous stages, the screen versions and performances in the musical theater (the musical, the opera, the ballet). The study shows that there were the characteristic signs of interpretation of Shakespeare's play in the entertainment genres of each epoch, which generalized gender traits of relationships and the moral characteristics of the characters – from subordination to the patriarchal norms to the “battle of sexes”. The ballet genre is the most indicative for the interpretation of this play, since it clearly characterizes the bodily contacts of the characters of the work and the relationship with their spiritual motives.

Despite of the variants of the embodiment of *The Taming of the Shrew* in the drama theater, the opera, the cinema, the ballet and the musical have already been considered, the comprehensive studies of the peculiarities of the interpretation of the gender conflict of the play in the various theatrical genres have not been conducted. The author bases his research on the hypothesis that the nature of the gender conflict of the characters in the drama of ballet also affects the nature of bodily expression in the choreographic embodiment. The versions of Kranko, Mayo and some other choreographers differ in gender meanings that determine dance and plastic solutions.

Keywords: *The Taming of the Shrew*, the gender issues, the European Ballet Theater, J. Kranko, J.-K. Mayo, the music in ballet.

Пьеса «Укрощение строптивой» У. Шекспира стала источником многочисленных сценических и экранных версий. Среди наиболее типичных киноадаптаций выделим самую первую – киноисторию Дэвида Гриффита (1908) о строптивой героине.

В 1961 году вышел советский фильм «Укрощение строптивой» с Людмилой Касаткиной и Андреем Поповым, построенный на концепции одноименного спектакля в Центральном театре Советской армии (режиссер Алексей Попов). В советском театре и кинематографе преобладала идея, что Петруччио не только укрощает Катарину, но и сам укрощается ею. А зрители, вспоминая центральную роль Л. Касаткиной в фильме «Укротительница тигров» (1955),

проникались мыслью, близкой советской идеологии: женщина — хозяйка своей судьбы и способна ее самостоятельно изменить.

В 1967 году вышел в прокат более темпераментный и зрелищно яркий фильм Франко Дзеффирелли с Элизабет Тейлор и Ричардом Бертоном, получивший множество международных наград. В нем Тейлор – Катарина вела себя агрессивно, но в финале склонялась к ногам супруга и призывала это сделать жен других мужчин, чтобы украсить и облегчить их жизнь. Однако это была уже не хвала патриархальной покорности, а дань уважения и любви к супругу. Киновед и филолог Елена Лулудова считает, что «хотя в советской киноверсии упор сделан на словесном поединке, а в зарубежной — на физическом противостоянии, в первой интерпретации все же показан конфликтный дуэт знающих себе цену, но готовых к сотрудничеству сильных личностей. В английской — акцентирована ожесточенная борьба за лидерство двух уверенных в своей позиции людей. То есть разница в донесении заложенного смысла и применение разных способов воздействия актерами является той или иной стороной единой проблемы человеческого общения, а значит, будет вечно подпитывать интерес и к автору, и к его произведению» [1, с. 227].

Опера Виссариона Шебалина «Укрощение строптивой», созданная композитором в 1956 году на либретто Абрама Гозенпуда, придерживалась подобных социальных нарративов и была объявлена теоретиками советского искусства «продолжением гуманистических традиций, которые готовились русским и советским театром в течение десятилетий» [2, с. 296]. Под «гуманистическими» традициями, по риторике тех лет, подразумевалось не только противопоставление «домострою» или фарсовым переработкам в стиле «укрощения злой ведьмы», но и создание достойной советской семьи как ячейки общества с социально равноправными членами, повышение в социуме женских прерогатив. Однако опера В. Шебалина имела неоспоримые художественные достоинства, хотя, по признанию того же исследователя, «без достаточных признаков комедийности».

Спустя почти двадцать лет, в 1980 году, идея «укрощения» с помощью аналогичных, но гендерно противоположных драматургических коллизий, была воплощена в фильме Франко Каstellано и Джузеппе Моччиа «Укрощение строптивого» с Адриано Челентано и Орнеллой Мути в главных ролях. Тогда же стала очевидной ранее имплицитная, но уже подготовленная для зрителей изменениями в социуме эротическая составляющая истории «укрощений», которая в финале фильма может и рассмешить, и даже шокировать.

«Шекспир на новый лад» («Shakespeare retold through our times») — сериал, показанный в 2005 году на телевидении Великобритании как переработка четырех произведений Уильяма Шекспира, в том числе «Укрощения строптивой». Действие перенесено в XXI век. Пьесу адаптировал для телевидения

Салли Уэйнрайт (режиссер Дэвид Ричардс). Кэтрин в этом современном фильме — член парламента. Она политически ангажирована, крайне резка в общении со всеми как на работе, так и в личной жизни. Ее сестра Бьянка — всеми любимая модель. Жених сестры, чтобы ускорить их свадьбу, устраивает встречу Кэтрин со своим другом — титулованным графом, чтобы, согласно правилам, сначала вышла замуж старшая сестра. Вот тогда и начинается «битва», доступная для просмотра (как следует из аннотации) детям с 12 лет [5].

Мюзикл по пьесе Шекспира «Целуй меня, Кэт» (авторы новых текстов Сэмюэл и Белла Спивак, композитор Кол Портер) после премьеры в Нью-Йорке (1948) выдержал более тысячи представлений на Бродвее и разошелся по всему миру. Причиной тому остается по сей день «мелодичная музыка, в том числе для танцев, удачное сочетание шекспировских текстов с городским сленгом, бытовыми ситуациями и придуманными для обрамления пьесы криминальными коллизиями» [6, с. 160].

Кстати, в театре австрийского режиссера-новатора XX века Макса Рейнхардта комедия «Укрощение строптивой» шла как пьеса, разыгрываемая перед единственным зрителем (оригинальная интродукция пьесы Шекспира, которая обычно купируется). У Рейнхардта Катарина и Петруччио являлись членами театральной труппы, из чего советский театровед С. Нельс сделала вывод, что режиссер отрицал всякую проблемность у Шекспира, доказывая зрителям, что это «веселая, занимательная, но только игра» [7, с. 314]. Вышеупомянутый режиссер Алексей Попов отказался от подобного пролога и формы «театр в театре» как отвлекающих от ее морального итога и, вероятно, из опасения, что этот прием может быть оценен как «формалистический».

К интерпретации комедии У. Шекспира «Укрощение строптивой» на балетной сцене обращались М. Бежар (музыка Д. Скарлатти в обработке Алвина. Париж, 1954), Вера Унтермюллерова (музыка О. Флосмана. Либерец, ЧССР, 1961), Дж. Кранко (музыка Д. Скарлатти в обработке К.-Х. Штольца. Штутгарт, 1969). Позднее исполнительница главной женской роли Марсия Хайде перенесла хореографию Кранко в своей редакции на сцену Королевского шведского балета в Стокгольме (1979), а венгерский хореограф Ласло Сереги поставил оригинальную версию балета в Будапеште с музыкой Карла Гольдмарка (1994).

Список балетных интерпретаций «Укрощения строптивой» продолжил Дмитрий Брянцев на сцене Музыкального театра имени К. Станиславского и В. Немировича-Данченко в Москве (композитор Михаил Броннер, 1996), а затем француз Ж.-К. Майо, выбравший для своей версии музыку Дмитрия Шостаковича. Премьера этого спектакля состоялась в 2014 году на Новой сцене Большого театра в Москве и только потом была показана балетной труппой Монте-Карло у себя дома (2017).

Штутгартскую интерпретацию балета «Укрощение строптивой» (в городе сохраняются балетные традиции Ж.-Ж. Новерра) увидели советские зрители в 1972 году, когда партию Гортензио, одного из женихов Бьянки, исполнил ученик Кранко Дж. Ноймайер. Впоследствии он, уже как балетмейстер, продолжил в Гамбурге линию «большого балета». У Ноймайера долгое время работал танцовщиком Ж.-К. Майо, впоследствии тоже автор многоактных, масштабных балетов. Майо, в свою очередь, в конце 1970-х годов танцевал партию Гремио в версии «Укрощения строптивой» Дж. Кранко в Гамбурге. Очевидно, что для Ж.-К. Майо и Дж. Кранко (также для Ноймайера) существовали не только магистральные устремления по сохранению крупной балетной формы, но и традиционные представления о конфликте в драматургии как лакмусовом индикаторе жанра. Однако Ноймайер менее всего проявлял склонность к комическому началу в балете и к теме гендерного угнетения или превосходства также не обращался.

Ласло Сереги выбрал музыку Карла Гольдмарка для своей хореографии, сделав композитора (спустя почти 80 лет после его смерти и с помощью аранжировок Фригиса Хидаса) своим соавтором в трактовке Шекспира. Балет «Укрощение строптивой» входит в шекспировский триптих Ласло Сереги вместе с «Ромео и Джульеттой» и «Сном в летнюю ночь». Понимание мировоззрения эпохи Возрождения проявилось не только в стиле его хореографии, но и в драматургическом таланте, с помощью которого Сереги переводил пьесы на язык танца так, что это интриговало широкую аудиторию. В «Укрощении строптивой» он «не просто излагал сюжет, а заключал двухактный балет в рамку с прологом и эпилогом: персонажи постепенно оживали, выходя из-под пера поэта, который сидит в кабаке и заполняет страницу за страницей. Сереги использовал как классический, так и народный танец, уместный в обрисовке второстепенных персонажей. Действие замыкалось в конце, когда работа была завершена, и Петруччио раскрывал себя как автор» [8].

В остальном Сереги, безусловно, был последователем бежаровской интерпретации «Укрощения строптивой», где французский хореограф «создал вполне шекспировскую дозировку юмора, любви, неотесанности и лирики, — все это заметно ослабляло узы, слишком тесно привязывающие Бежара к академическому языку, расширяло лексикон его танца.

При этом Бежар интересовался традициями комедии дель арте. Речь идет не о приемах стилизации, а о тонком усвоении жестов, связанных с определенным танцем: «Стравинский, склонившийся над Перголези (в балете «Пульчинелла». — Н. К.), — это Бежар, рисующий эскизы комедии дель арте! Но далее в его сценических опытах закономерно обнаруживается Шекспир и силуэт Катарины в «Укрощении строптивой». Это шекспировское присутствие станет важнейшей константой Бежаровского послания зрителям» [9, с. 43].

Принимая за основу высокие образцы мировой литературы, балетмейстеры всегда стремились привлечь музыку, соответствующую их образному строю и стилю. Считается, что «идея поставить хореографию “Укрощения строптивой” Кранко на музыку Скарлатти принадлежит Вальтеру Эриху Шеферу» [10, с. 17]. Вместе с немецким композитором и дирижером Кранко подбирал музыкальный материал для «Укрощения строптивой». В основу партитуры заложена музыка Доменико Скарлатти, скомпонованная К.-Х. Штольце и представленная в современной оркестровой обработке. Эта красочная, яркая музыка служит идеальным стимулом для подобной балетной комедии.

Кранко опирается на лексику классического танца, расширяя заложенные в ней возможности раскрывать богатства эмоционального мира человека и возможность динамично развивать сценическое действие. Живой и темпераментный, его спектакль соединяет изящество, безупречный вкус с юмором и множеством веселых неожиданностей (например, проездами вдоль рампы перед игровым занавесом игрушечной деревянной лошадки, которую тащит за веревку возница. Петруччио на этом «чудо-коне» сначала силой увозит не желающую покоряться строптивую жену домой, а потом примирившаяся пара, демонстрируя полное согласие, отправляется на свадьбу к Бьянке).

С помощью индивидуального пластического рисунка, множества остроумных находок, смелых поз и виртуозных па Кранко создает на сцене оригинальные характеры главных героев и насыщенные активным действием сцены их единоборства. Они составляют стержень спектакля и его главный образно-смысловый вектор. Катарина с самого начала стремительно врывается в ход событий и нарушает атмосферу ночной любовной серенады, которую в экспозиции по очереди отанцовывают три соперничающих поклонника ее сестры. Хореограф уверенно соединил здесь танец и элементы пантомимы, условный балетный язык с бытовыми движениями и жестами.

«Последовательное развитие сюжетной линии обеспечивают у Кранко жанрово-игровые эпизоды в таверне, в доме Баптисты при экстравагантном явлении жениха-укротителя на свадьбе, затем в доме самого Петруччио в окружении его слуг, которые в глазах измученной и голодной Катарины больше похожи на разбойников с большой дороги» [10, с. 16].

Зарубежные исследователи Шекспира склонны не приравнивать его идеи к патриархальным заветам покорности. Они считают, что автор «Укрощения строптивой» призывал «придерживаться равенства полов, основанном на взаимном чувстве. Однако эту эгалитарную тенденцию, в основе которой лежит идея создания общества с равными социальными и гражданскими правами всех членов общества, практически невозможно обнаружить в драме Шекспира, поскольку она находится в противоречии с текстом. Но сама по себе является симптомом скрытых проблем, вызывающих вопросы.

И драматург и рецепция его драм могут быть поняты через специфические конфликты интересов: кажущиеся вечными истины, в которых якобы заключается женское счастье — добровольно подчиниться сильному человеку — оказываются социально и политически близорукими, ибо современные женщины даже в обществе, где доминируют мужчины, не часто хотят, чтобы их «приручили» [11, с. 7].

Если перенести эти рассуждения в область балетного творчества, то здесь очевидно преобладание мужчин-хореографов, которые подчиняли себе танцующие женские тела. Хотя с наступлением эпохи феминизма именно женщины пытались порвать с так называемым «классическим» балетом XX века как в США, так и в немецком экспрессивном танце, выходя за рамки «патриархальной» традиции. Так в истории танца складывались закономерности, детерминированные гендерными ролями, но не всегда отраженные в хореографии.

Жан-Жорж Новерр, с которым идейно во многом связан Джон Кранко, считал, что хореография является не столько фиксированным формальным языком, сколько попыткой поставить форму и деятельность в новое соотношение друг с другом. Кранко также радикально не порывал с танцевальными условностями, но задел нерв эстетических концепций в конце 1960-х, во время всемирных студенческих протестов и нарастающей волны феминизма, когда выбрал «Укрощение строптивой» Шекспира. «Однако его балетная адаптация является как бы перестановкой между субъектом и объектом насмешек: женщины в образе Бьянки и Катарины по-прежнему остаются жертвами, а мужчины в образе их отца Баптисты и Петруччио (который как нарцисс озабочен прежде всего самим собой и воспроизводством отцовского закона) столь же смешны, как и женщины. То есть еще в 1969 году Кранко показал, что ему симпатичнее непокорные женские индивидуальности, чем их патриархальные «господа». И потому уже в начале действия Катарина ночью выливает содержимое ночного горшка на головы незадачливых женихов, после чего преследует их» [11, с. 11].

Комедийное начало балета подчеркивается и в других эпизодах, специфических балетных шутках. Например, урок музыки Бьянки с четырьмя переодетыми влюбленными содержит комичный па де катр и несколько аналогичных соло. Но юмор заключается не столько в обилии шуток, сколько в основной коллизии. Подлинная любовь между Катариной и Петруччио ощущается над поверхностью комических сцен, придает им лирическую теплоту и дополнительные эмоции (т. е. романтические сцены гораздо более убедительны именно в сочетании с комическими).

Кранко также прекрасно раскрывает побудительные мотивы персонажей. Катарина — не просто энергичная женщина. Она обижена вниманием, которое получает ее более красивая, но менее оригинальная сестра.

Петруччио — не циник, приезжающий в Падую, чтобы жениться на богатой невесте, а молодой, хоть и несколько порывистый, человек, всегда готовый к приключениям, но действующий зрело, когда этого требует ситуация.

В конце 1960-х годов дискуссия о возможных и невозможных формах современного действенного полнометражного балета достигла в Германии своего апогея, а попытки Джона Кранко с его линейным, повествовательным подходом и эффективным мастерством, в котором эмоции трансформируются в движение, глубоко и надолго затронули не только зрителей, но и критиков. «Спектакль Кранко во второй половине XX века считался самым забавным зрелищем, которое могла предложить западноевропейская балетная сцена. Он также провоцировал дискуссию о функциях и драматургии полномасштабного балета, который уже считался отживающим и имеющим лишь историческое значение» [11, с. 12].

Постановка Д. Брянцева сразу после премьеры (1996) была подвергнута критике. Не изменилось отношение к ней и после возобновления спектакля в 2010 году. Причины тому были вескими: в балетной версии Брянцева, в отличие от пьесы, исчезли все родственники Катарины — отец, сестра Бьянка и ее женихи. Массовка обезличена и приплясывает без веского повода или важных для драматургии обстоятельств. Кроме хлыста, «фрейдистского символа мужского могущества» [12], Петруччио не имеет других инструментов подчинения. То же касается главной героини, которая становится покорной, но не имеет лирического высказывания в дуэтном танце, которое бы убедило зрителей, что она действительно влюблена.

Вольную трактовку образов героев «Укрощения строптивой» выявляет и балет знаменитого хореографа из Монте-Карло Жана-Кристофа Майо, пока что последний из поставленных на эту тему в XXI веке. По его мнению, эта пьеса Шекспира — «великолепная история человеческих взаимоотношений, которая так и просится, чтобы ее перевели на язык тела». Это легендарная пьеса с достаточно сложной, запутанной интригой. Но больше всего хореографа привлекает то, что это — «одна из самых сексуальных пьес» английского драматурга. Майо уверен: эта история о том, «как встретились два уникальных человека, которые не выносят никаких “среднестатистических» отношений — ни с кем-либо иным, ни, тем более, друг с другом» [13]. Подобную категоричную позицию он занимает и в своем творчестве.

Майо — неординарный хореограф, но, пожалуй, сейчас пик его популярности и востребованности уже миновал. Он старается быть современным, живо откликаясь на любые тенденции в новых технологиях и мировых общественных событиях. Например, свой последний из поставленных балетов «Коппелия» на музыку Л. Делиба он посвятил проблеме использования искусственного интеллекта, но допустил слишком много самоповторов, надуманных идей (в том числе пластических).

Перед постановкой «Укрощения строптивой» хореограф из Монте-Карло подчеркивал, что коль скоро он начинает работать в России, то хочет, чтобы это был спектакль с музыкой именно русского композитора. Майо искал способ найти взаимопонимание с танцовщиками. «Не будучи русским, я не знаю философского смысла музыки Шостаковича, — признавал он, — но, как у любого человека, у меня есть право без подсказок почувствовать в ней эмоцию. Сам Шостакович принадлежит России, но его музыка принадлежит всему миру» [13].

Однако если согласиться с Майо по поводу сексуальности «Укрощения строптивой» в современном психологическом смысле, то жанровый просчет хореографа еще более очевиден. Если это и комедия, то в музыке не такая уж смешная, особенно для уха современников и соотечественников Д. Шостаковича (хотя, когда Катарина танцует соло под мелодию «Нас утро встречает прохладой», улыбнуться есть чему).

Сестру Катарины Бьянку постановщики также представили через не вполне соответствующую музыкальную характеристику — «Романс» из кинофильма «Овод». В другом эпизоде Петруччио приводит жену под мрачные своды своего замка. Ей страшно, а в это время звучит тема из Одиннадцатой симфонии Шостаковича «Вы жертвою пали в борьбе роковой». Есть в партитуре полька из оперетты «Москва, Черемушки» и даже непонятно откуда всплывший куплет «Подмосковных вечеров» В. Соловьева-Седого. Похоже, что музыку выбирал сам Майо, которому она показалась «подходящей». А московский дирижер Игорь Дронов вовремя не смог его переубедить. Бурная сцена первой брачной ночи проходит в спектакле под еврейские напевы Восьмого квартета Шостаковича, хотя у автора в опере «Катерина Измайлова» есть настоящая симфоническая «вакханалия» на эту тему.

«Сексуальной» комедии Шекспира не хватило, как оказалось, соответствующей музыки, чтобы извлечь из нее эротические коллизии и комические ситуации на сцене. Возможно, их следовало искать не в той нише, которую занимает сегодня Шостакович как композитор в нашем сознании. Однако зарубежные рецензенты, выставляющие оценку спектаклю вне традиционных музыкальных ассоциаций, вносят когнитивный диссонанс в эти представления.

«Укрощение строптивой», пишет балетный обозреватель Джудит Макрелл, всегда было проблемой для театральных режиссеров, но для балета оказалось еще более сложной задачей придать этой пьесе иные нюансы, нежели пособие для женоненавистников. Версия, созданная Джоном Кранко в 1969 году, до сих пор является примером того, насколько плохо хореографы могут воплотить Шекспира. Это грубая комедия, в которой в истории любви Катарины и Петруччио мало что можно показать, кроме битвы полов в стиле «Панч и Джуди» (супруги — персонажи народного кукольного театра. — Н. К.)

Жан-Кристоф Майо вернул положительное значение строптивости в этой смешной и остроумной версии для Большого театра. В его смелом переосмыслении Шекспира возлюбленная Петруччио — не мегера и не задира. Она — умная, упрямая, разочарованная женщина, разъяренная тем, что ее унизили и заставили выйти замуж. Он — развязный шутник с романтическим сердцем, которому обычное общество кажется невыносимо скучным. Их борьба за свой собственный, идиосинкразический вариант брака — это взаимно насмешливый, но в целом эротически насыщенный процесс.

Майо превращает сцены унижения в игру. Он еще больше дистанцируется от оригинального текста ярким, элегантным минимализмом сценографии и выбором партитуры — ловко аранжированного переплетения отрывков Шостаковича, которые подчеркивают привносимые в этот материал сатиру, игривость и гротеск.

Если и есть в данной версии «Укрощения» слабые места, то они заключаются в «путанице, возникающей из-за чересчур сжатого стиля повествования. Однако хореографическая “химия”, которую Майо создает с исполнителями, легко компенсирует это. Он старательно демонстрирует классические достоинства танцовщиков Большого театра — высокие поддержки и прыжки, но вместе с тем придает своему пластическому языку свободную, натуралистичную экспрессию, которая раскрепощает труппу и придает игре артистов абсолютную убедительность» [14].

Выводы. В рассмотренных вариантах трактовок гендерного конфликта пьесы Шекспира можно выделить в исторической ретроспективе некоторые обобщающие черты. Они проявляются в разных жанровых решениях (кино, драма, мюзикл, опера, балет) и могут быть сформулированы как укрощение «злой ведьмы» (фарсовые приоритеты), подчинение патриархальным нормам (сторонники «домостроя»), «примиряющая сила любви» (А. Д. Попов), двойное укрощение («театр в театре» в мюзикле «Целуй меня, Кэт»), смена гендерных установок (минисериал «Шекспир на новый лад») и жанровых амплуа главных героев, характера их конфликта, а также современные варианты «руководства для мачо» (Д. Брянцев), «битва полов» (Майо) и некоторые другие.

В зрелищных интерпретациях XX–XXI веков проявления этого конфликта часто напоминают ролевые игры, которые помогают понять смену социальных стандартов от феодальных традиций до последствий «сексуальной революции». Возникает парадоксальная ситуация, когда одна и та же пьеса в разных жанровых вариантах может быть рекомендована как для семейного просмотра, так и для зрительской категории 16+. Характер гендерного конфликта героев в драматургии балета также влияет на характер телесности в хореографическом воплощении. Версии Бежара, Серегги, Кранко, Брянцева, Майо вариативно различаются от духовного до плотского контакта и имеют свою иерархию смыслов, отражающую особенности их танцевально-пластического решения.

Решающее значение в хореографической постановке имеет музыка как созданная в постановочной бригаде (М. Броннер – Д. Брянцев), так и специально обработанная или подобранная для того или иного спектакля (Д. Скарлатти, Д. Шостакович, К. Гольдмарк). Музыка определяет особенности драматургической структуры и главные черты стиливого воплощения балетов. В целом же «Укрощение строптивой» обещает широкую перспективу дальнейших интерпретаций в зрелищных искусствах, поскольку гендерные установки в XXI веке меняются динамично и порой непредсказуемо.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Лулудова Е. М.* Экранная судьба пьесы «Укрощение строптивой»: проблемы интерпретации // Успехи гуманитарных наук. 2019. № 5. С. 221–227.
2. *Неймарк А.* Традиции и современность в опере В. Шебалина «Укрощение строптивой» // Шекспировский сборник. 1961 / Всерос. театр. о-во; ред. А. Аникст и А. Штейн. М.: Изд-во, 1963. 376 с.
3. *Хохлова Д.* Балет Жана-Кристофа Майо «Укрощение строптивой»: особенности авторской трактовки образов Катарины и Петруччо // Человек и культура. 2022. № 1. С. 32–50.
4. *Хохлова Д.* Три дуэта Катарины и Петруччо в балете Джона Кранко «Укрощение строптивой»: к вопросу хореографической трактовки литературного первоисточника // Культура и искусство. 2022. № 3. С. 1–15.
5. Шекспир на новый лад=ShakespeareRe-Told: [мини-сериал, состоящий из четырех телефильмов по пьесам Уильяма Шекспира. BBC One, ноябрь 2005 г.]. Text: electronic // URL: <https://en.wikipedia.org/wiki/ShakespeareRe-Told> (дата обращения: 16.11.2023).
6. *Werbowsky Ira.* Budapest Staatsoper: Der widerspenstigen zähmung – unterhaltsames Shakespeare-Ballett zur Saisoneroöffnung Text: electronic // URL: <https://onlinemerker.com/budapest-staatsoper-der-widerspenstigen-zaehmung-unterhaltsames-shakespeare-ballett-zur-saisoneroeffnung/> (дата обращения: 16.11.2023).
7. *Нельс С. М.* Шекспир на советской сцене. М.: Искусство, 1960. 506 с.
8. *Sonderhoff J.* Musical / Joachim Sonderhoff, Peter Weck. Augsburg: Weltbild Verlag, 1996. 276. S.
9. *Livio A.* L'age d'homme / Antoine Livio. Lausanne. 2004. 280 s.
10. *Черкашина М.* Балетная «шекспириана» в Баварской опере // Танец в Украине и мире. 2011. № 2. С. 16–17.
11. *Der Widerspenstigen Zähmung.* Bayerisches staatsballett von John Cranko // München. 2017. S. 84.
12. *Кузнецова Т.* Самобичевание танцем // Коммерсант. 2010. 24 февраля (№ 31).

13. Укрощение строптивой. О спектакле [Большой театр: сайт]. URL: <https://bolshoi.ru/performances/ballet/taming> (дата обращения: 16.11.2023).
14. *Mackrell J.* The Taming of the Shrew review – Bolshoi’s furiously funny battle of the sexes // The Guardian. 2016. August 4.

REFERENCES

1. *Luludova E. M.* Ekrannaya sud’ba p’esy «Ukroshchenie stroptivoj»: problemy interpretacii // Uspekhi gumanitarnyh nauk. 2019. № 5. S. 221–227.
2. *Nejmark A.* Tradicii i sovremennost’ v opere V. Shebalina «Ukroshchenie stroptivoj» // Shekspirovskij sbornik. 1961 / Vseros. Teatr. o-vo; red. A. Anikst i A. Shtejn. M.: Izd-vo, 1963. 376 s.
3. *Hohlova D.* Balet Zhana-Kristofa Majo «Ukroshchenie stroptivoj»: osobennosti avtorskoj traktovki obrazov Katariny i Petruchcho // Chelovek i kul’tura. 2022. № 1. S. 32–50.
4. *Hohlova D.* Tri dueta Katariny i Petruchcho v balete Dzhona Kranko «Ukroshchenie stroptivoj»: k voprosu horeograficheskoj traktovki literaturnogo pervoistochnika // Kul’tura I iskusstvo. 2022. № 3. S. 1–15.
5. Shekspir na novyj lad=ShakespeaRe-Told: [mini-serial, sostoyashchij iz chetyrekh telefil’mov po p’esam Uil’yama Shekspira. BBC One, noyabr’ 2005 g.]. Text: electronic // URL: <https://en.wikipedia.org/wiki/ShakespeaRe-Told> (data obrashcheniya: 16.11.2023).
6. *Werbovsky Ira.* Budapest Staatsoper: Der widerspenstigen zähmung – unterhaltsames Shakespeare-Ballett zur Saisoneroeffnung Text: electronic // URL: <https://onlinemerker.com/budapest-staatsoper-der-widerspenstigen-zaehmung-unterhaltsames-shakespeare-ballett-zur-saisoneroeffnung/> (data obrashcheniya: 16.11.2023).
7. *Nel’s S. M.* Shekspir na sovetsoj scene. M.: Iskusstvo, 1960. 506 s.
8. *Sonderhoff J.* Musical / Joachim Sonderhoff, Peter Weck. Augsburg: Weltbild Verlag, 1996. 276. S.
9. *Livio A.* L’age d’homme / Antoine Livio. Lausanne. 2004. 280 s.
10. *Cherkashina M.* Baletnaya «shekspiriana» v Bavarskoj opere // Tanec v Ukraine I mire. 2011. № 2. S. 16–17.
11. Der Widerspenstigen Zähmung. Bayerisches staatsballett von John Cranko. München. 2017. S. 84.
12. *Kuznecova T.* Samobichevanie tancem // Kommersant. 2010. 24 fevralya (№ 31).
13. Укрощение строптивой. О спектакле [Bol’shoj teatr: sajт]. URL: <https://bolshoi.ru/performances/ballet/taming> (data obrashcheniya: 16.11.2023).
14. *Mackrell J.* The Taming of the Shrew review – Bolshoi’s furiously funny battle of the sexes // The Guardian. 2016. August 4.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Кабачёк Н. Л. — канд. искусствоведения, проф., декан факультета худож. творчества;
natalidance@mail.ru
ORCID ID: 0000-0003-4108-4012

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Kabachek N. L. — Cand. Sci. (Art criticism), Prof., Head of the Faculty of Artistic Creativity;
natalidance@mail.ru
ORCID ID: 0000-0003-4108-4012

УДК 792.8

БАЛЕТ «ЛЕБЕДИНОЕ ОЗЕРО» В ОПТИКЕ ДИАЛОГА КОМПОЗИТОРА И ХОРЕОГРАФА

Лаврова С. В.¹, Ирхен И. И.¹

¹ Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, д. 2, Санкт-Петербург, 191023, Россия.

В статье воссоздается история творческого взаимодействия известных деятелей искусства – русского композитора Петра Ильича Чайковского и хореографов, причастных в разные культурно-исторические эпохи к постановке балета «Лебединое озеро». Излагаются факты совпадения и несовпадения творческих задач, решаемых хореографами Рейзингером, Петипа – Ивановым, Вагановой, Сергеевым, Бурмейстером, Нуреевым, Аштоном, Мэтью Борном, Матсом Эком, Прельжокажем и др. при обращении к шедевру Чайковского. Дается характеристика наиболее значимых результатов сотворчества. Отмечается, что многочисленные метаморфозы балетного спектакля обусловлены изменениями художественного мировосприятия.

Ключевые слова: хореографическая нотация, балет, «Лебединое озеро», Чайковский, Рейзингер, Петипа – Иванов, Бурмейстер, Ваганова, Сергеев, Нуреев, Аштон, Мёрфи, Ридман, Ноймайер, Мэтью Борн, Матс Эк, Прельжокаж.

THE BALLET *SWAN LAKE* IN THE OPTICS OF THE COMPOSER AND CHOREOGRAPHER'S DIALOGUE

Lavrova S. V.¹, Irkhen I. I.¹

¹ Vaganova Ballet Academy, 2, Rossi St., Saint-Petersburg, 191023, Russian Federation.

The article reconstructs the history of creative interaction between Russian composer Pyotr Ilyich Tchaikovsky and choreographers who were involved in the production of the ballet *Swan Lake* within different cultural and historical epochs. The article introduces the facts of coincidence and inconsistency of creative tasks being solved by choreographers – Reisinger, Petipa – Ivanov, Vaganova, Sergeyev, Burmeister, Nureyev, Ashton, Matthew Bourne, Mats Ek, Preljocaj, etc. – when addressing Tchaikovsky's masterpiece. The most significant results of the collaborations are characterized. The numerous metamorphoses of the ballet performance are noted to be determined by the changes in the artistic worldview.

Keywords: choreographic notation, ballet, *Swan Lake*, Tchaikovsky, Reisinger, Petipa - Ivanov, Burmeister, Vaganova, Sergeev, Nureyev, Ashton, Murphy, Ridman, Neumeier, Matthew Bourne, Mats Ek, Preljocaj.

История русского балета запечатлела немало замечательных творческих союзов хореографов и композиторов, в рамках которых рождались подлинные шедевры искусства. Петр Ильич Чайковский, Мариус Петипа и Лев Иванов, Игорь Федорович Стравинский, Михаил Фокин, Вацлав Нижинский и Джордж Баланчин — эти и другие тандемы способствовали раскрытию граней таланта в решении общих художественных задач, оставляя за рамками конечного результата долгий поиск взаимопонимания и точек взаимодействия.

Первичность той или иной фигуры — хореографа либо композитора — не может быть однозначно определена в балете, учитывая синтетический характер этого искусства. Именно прораствание звуковых форм в хореографию и составляет неповторимый художественный облик жанра. Известный балетный критик А. Л. Волынский подчеркивал, что в спектакле «Лебединое озеро» музыка и пластика сливаются воедино: «Все звуковые рисунки, оттенки, точки, параболы уплотняются на сцене в равноценные и равнозначные движения. Если мысленно загрузить, разрядить и распустить пластическую фигуру, то должно получиться музыкальное ее начертание в подробностях» [1, с. 17].

Родственные связи музыки и хореографии определяются тем, что основу балета составляют выразительные движения человеческого тела. Являясь репрезентацией образов, они в большинстве случаев обладают свойствами музыкальной организации. Сопоставляя движения с музыкальными элементами, их называют пластическими мотивами, или, по аналогии с основой музыкального смысла (как определял ее Б. В. Асафьев), интонациями [2, с. 355]. «Состояние тонового напряжения», обуславливающее и «речь словесную», и «речь музыкальную», он назвал интонацией [2, с. 335]. В фокусе первой книги асафьевского труда «Музыкальная форма как процесс», в котором осмысливается теория интонации, находится проблема движения, обеспечивающего событиями процесс становления музыки. Очевидно, что и в танце, и в музыке движение выступает одним из ключевых факторов. Чередование тонов и звуковых событий — аккордов и различных фигур — определяет музыкальные структуры и конечную форму. Эти же аспекты движения соотносятся с пластикой человеческого тела в балете.

Как уже отмечалось, элементы хореографических движений по аналогии с музыкой принято называть пластическими интонациями, или же мотивами. Таким образом, соотнесение пластических и музыкальных интонаций позволяет сопоставлять музыкальные и хореографические мотивы.

На взаимодействии звуковых и пластических интонаций строится хореографический текст, который, в отличие от текста музыкального, т. е. нотного, оказывается недоступным не только для дилетанта, но зачастую и для узко ориентированного профессионала.

История создания хореографического текста включает в себя множество моментов, когда унификация так и не смогла осуществиться, в отличие от музыкальной нотации. В XVI столетии появилась одна из первых систем хореографической нотации, созданная Туано Арбо. Позже, в XVIII веке, появилась система Рауля-Оже Фёйе, которая использовалась в течение столетия, а в XIX веке авторские системы фиксации хореографии были разработаны Карлом Блазисом, Артюром Сен-Леоном и Августом Бурнонвилем. В конце XIX столетия принципиально новый подход, который в дальнейшем послужил основой нотации Владимира Ивановича Степанова, предложил Альберт Цорн. Система Степанова, изобретенная в начале 1890-х годов, позволяла воссоздавать контуры танца, что было возможно лишь при условии ее использования целиком¹. Ее полноценное применение — непростой процесс, поскольку в течение короткого репетиционного времени фиксацию осуществить сложно. Не менее проблематично и конкретизировать этот тип нотации как координацию с музыкой. В системе Степанова мимические диалоги подлежали вербальной записи, а сам текст передавал то, что происходило на сцене [3]. Однако несмотря на ряд недостатков, «эта система нотации посредством передачи движений тела музыкальными знаками практически использовалась для записи балетов в Мариинском театре» [4, с. 40].

Еще одной значимой вехой в развитии нотации стало появление в XX веке системы Рудольфа фон Лабана. Это был универсальный способ записи, осуществляемый при помощи указателей направления движения (форма значка), его амплитуды (штриховка) и длительности (размер значка). Символы читались снизу вверх и были представлены вертикально.

В XIX веке к нотации стали относиться скептически из-за утраты аутентичности как в самой фиксации, так и в последующем воспроизведении, а балет получал свое распространение через повтор определенных приемов,

¹ В 1890-е танцовщик Владимир Степанов разработал новую систему обозначения движений, которая позволяла записывать классические балеты. Его книга «Alphabet des mouvements du corps humain», включавшая в себя также главы по анатомии, гимнастике и хореографии, была опубликована в Париже в 1892 г. К 1893-му Степанов предложил правящему комитету Императорского балетного училища и его головной труппы Императорского балета проект, который зафиксировал бы для потомков хореографию репертуара труппы. Нотация кодирует танцевальные движения музыкальными нотами, а не пиктограммами, так как разбивает сложные движения на элементарные движения, которые могут совершать отдельные части тела. Далее эти основные движения шифруются аналогично музыкальным знакам.

или плагиат. Известно, что интеллектуальная собственность на хореографию была признана лишь в 1862 году на процессе Жюлье Перро против Мариуса Петипа, причем последний выступал тогда в роли плагиатора, поставив танец Перро без соответствующего указания на авторство [5]. Перро в качестве свидетеля привлек Артюра Сен-Леона — создателя нотации, сформулированной в его книге «Стенохореография» (1852).

Великий Петипа весьма скептически относился ко всем существующим системам хореографических нотаций, в частности к системе Степанова, и в своем отзыве на его книгу писал: «Возможно, что найдутся балетмейстеры, у которых хватит терпения восстанавливать на сцене поставленные прежде танцы с помощью метода г. г. Туане Арбо, Фейе, Пекура, Сен-Леона, Цорна, Степанова и прочих... но я считаю чрезвычайно трудным указать в одном и том же такте и па, и положение рук, головы, таза, верхней части бедер, движения колен, торса, повороты корпуса, сгибания и разгибания плеч, кистей, запястья и проч. Талантливый балетмейстер, возобновляя прежние балеты, будет сочинять танцы в соответствии с собственной фантазией, своим талантом и вкусами публики своего времени и не станет терять свое время и труд, копируя то, что было сделано другими в стародавние времена <...> заслуженные балетмейстеры не станут пользоваться методом записи, который г-н Степанов, кстати, не первый открыл» [6, с. 32].

Оригинальный и очевидно более простой для балетмейстера способ фиксации танца предложил в 1904 году Александр Викторович Ширяев. Сперва это была кинофиксация: приобретя в Англии любительскую кинокамеру, он начал снимать артистов Мариинского театра на пленку и таким способом сохранял хореографический текст. В 1906 году Ширяев создал первый кукольный мультипликационный фильм, где танцевали 12 фигурок, а далее он фиксировал движения посредством рисованных мультфильмов с хореографией, которые служили пособиями для изучения танца. Будучи балетмейстером, Ширяев рисовал на бумажных лентах покадровые балетные па, совершая подлинные открытия в области мультипликации. Изготовив несколько десятков кукол размером около 25 сантиметров, он задействовал их в сценках «Шутка Арлекина», «Пьеро и Коломбина», где известные персонажи комедии дель арте воспроизводили то, что, с точки зрения Ширяева, должно было служить учебным материалом для будущих артистов балета. Однако, несмотря на предпринимаемые усилия, общепринятая система записи в хореографии до сих пор отсутствует.

Все музыкальные сочинения зафиксированы нотацией, посредством которой они существуют в веках. Что же касается хореографических произведений, то каждый из балетмейстеров так или иначе стремился сохранить созданный им танцевальный текст. Однако адекватное прочтение первоисточника всегда

оказывалось проблематичным. Вопрос, насколько он может поддаваться дешифровке, остается открытым, поскольку авторы хореографического текста не всегда использовали системы нотации — фиксации композиционных замыслов балетмейстера, существующие на протяжении нескольких столетий. В ряде случаев предпочтение отдавалось передаче информации о своем произведении «из ног в ноги». Традиции воссоздания «аутентичного текста» Петипа строились на передаче из поколения в поколение, от старших танцовщиков к младшим.

Однако существует коллекция нотаций, собранная танцовщиком того времени Николаем Сергеевым, занявшим в 1903 году пост режиссера Петербургского Императорского балета после ухода с этой должности самого Петипа. В 1960-х немалая часть хореографической документации Сергеева была приобретена Гарвардским университетом, включая и нотацию «Лебединого озера»².

Координация музыки и хореографии основывалась на разделении музыкального материала балетмейстером на периоды (16 или 32 такта), которые в дальнейшем дробились на более мелкие, двух-четырёхтактные фразы. В соответствии с первой выделенной фразой создавалась комбинация движений, повторявшаяся непосредственно до окончания музыкальной структуры, что в итоге формировало завершённый музыкально-хореографический номер. В последней музыкально-пластической фразе осуществлялся переход к следующему номеру. Номера могли быть как обособленными, так и включёнными в многосоставные ансамбли, структура которых выкристаллизовалась в спектаклях 1890–1900-х годов. Спектакль открывался совместным выступлением участников — антре, за которым следовали вариации: сольные или групповые. Кроме того, в антре были представлены основные движения — пластические лейтмотивы. Наиболее виртуозная часть хореографического материала присутствовала в вариациях, где лейтмотивы движений получали свое развитие.

Основной акцент традиционно делался на партии балерины — солистки, определявшей композиционный фактор всего спектакля в целом, а номера в стилистике и технике классического танца становились доминантными. Так складывалась форма *Grand spectacle*, итог балетмейстерских поисков эпохи романтизма. Постепенно разрабатывались система выразительных средств и коммуникативные принципы, согласно которым через движения и музыку проецировались основные линии либретто. Сложившийся в итоге ряд балетных форм, представленный на различных иерархических уровнях,

² Коллекция Сергеева — собрание хореографических нотаций, нот, эскизов декораций и костюмов, театральных программ, фотографий и других материалов более чем 20 спектаклям из репертуара Императорского балета.

соответствовал музыкальной композиции: от фразы или мотива (музыкального/хореографического) до целостной структуры произведения.

Новую веху в истории русского балета определил 1877 год, когда романтическая эпоха подошла к завершающему этапу своего развития. Созданный первый балет П. И. Чайковского сегодня справедливо считается символом этого жанра.

Величайший русский композитор-симфонист Чайковский предложил новый синтез драмы и музыки в формах классического балета. Его отношение к жанру предполагало иной ракурс: он не создавал прикладную музыку, предназначенную для классического танца, а стремился к художественной целостности драматургического содержания. Сотрудничество с Чайковским требовало от Петипа внедрения новых методов хореографического мышления, подразумевавшего понимание иерархической системы музыкальной формы и ее структурообразующих принципов в соотношении с пластической лексикой.

Первым балетом Чайковского, явившим миру новый облик жанра, стало «Лебединое озеро», созданное по заказу Большого театра в Москве. Композитор начал работать над произведением еще в 1875 году, несмотря на то что собственно музыку спектакля написал ранее, летом 1871 года в Каменке. В начале это был одноактный детский балет «Озеро лебедей», сочиненный А. И. Давыдовой специально для детей, которые участвовали в постановке, а в партитуру были включены фрагменты оперы «Ундина», так и не осуществленной. «Лебединый замок» Нойшванштайн короля Людвига II Баварского вдохновил Чайковского на этот сюжет, а самого короля считают возможным прообразом принца Зигфрида. Кроме того, образ девушки-лебедя можно встретить в мифах и сказках у различных народов.

Весной 1876 года в театре начались репетиции, а премьера балета состоялась в Большом театре 20 февраля (4 марта по новому стилю) 1877 года. Интерес публики к постановке подпитывался заранее изданным либретто, что обычно осуществлялось только для премьерных спектаклей, уже получивших признание за границей. Декорации создали художники Карл Вальц, Иван Шангин и Карл Гроппиус, а костюмы были на подборе. В ведущих партиях выступили танцовщики Полина Карпакова (Одетта–Одиллия), Арнольд Гиллерт (Зигфрид) и Сергей Соколов (Ротбарт). Согласно мнению современников, Карпакова была значительно более слабой балериной в сравнении с Анной Собещанской, планировавшейся ранее, но в итоге получила право на премьеру как бенефициантка.

Поразительным историческим фактом является то, что эта первая постановка мирового шедевра, ставшего в буквальном смысле символом русского классического балета, провалилась. Причины произошедшего многочисленны: невысокий уровень оркестра, который, очевидно, был слабее оперного, малое

количество оркестровых репетиций, возможное непонимание уровня партитуры Чайковского дирижером — бывшим артистом балета Степаном Рябовым. Среди основных причин провала называют также конфликт заурядного балетмейстера Вацлава Рейзингера (нем. — *Julius Wenzel Reisinger*) и гениального композитора, сопряженный с непониманием новаторских идей Чайковского. Несмотря на все эти обстоятельства, Петру Ильичу удалось оживить предложенную Рейзингером схему. В итоге, даже в исходной версии, первый акт балета обладал внутренней логикой, которая проходила через последовательность танцев: от лирического вальса через ансамблевые номера — па де трау и па де де — к торжественному полонезу. Однако, несмотря на усилия композитора, балет был обречен на неуспех в силу крайне неинтересной и драматургически не выверенной хореографии.

Известный музыкальный критик своего времени Герман Ларош описал спектакль как «едва ли не самый казенный, скучный и бедный балет из тех, что даются в России» [7]. Московский историк балета Д. Мухин в «Русских ведомостях» отмечал: «Рейзингер проявил если не искусство, соответствующее его специальности, то замечательное умение вместо танцев устраивать какие-то гимнастические упражнения. Кордебалет топчется на одном и том же месте, махая руками, как ветряные мельницы крыльями, а солистки скачут гимнастическими шагами вокруг сцены. Более оживленными вышли характерные танцы в III действии, но и здесь эти танцы “сочинены” не Рейзингером, а попросту позаимствованы им из разных других балетов. Вот “Русский танец”, по всей вероятности, составляет плод фантазии самого Рейзингера, ибо только немец может признать за русский танец те пируэты, которые должна была выделять г-жа Карпакова». Цит. по: [8, с. 35]. Это было «странное скопление на сцене дам разного возраста и разной комплекции в тяжеловесных костюмах с перьями, тщетно старавшихся изобразить горделиво плывущих лебедей. К радости публики, в конце спектакля вся эта разномастная птичья стая утонула в озере вместе с немецким принцем Зигфридом, бросившимся вслед за ними в воду». Цит. по: [8, с. 144].

Видный историк балета Юрий Слонимский утверждал, что «даже самые “поэтические” сцены балета в постановке Рейзингера казались “дикими»» [9]. «Картина лебедей в духе современной ему феерии», когда «танцовщицы держали в руках полотнища тюля, раскачивали их, изображая волны, и принимали “грациозные” пластические позы, а порой делали чуть ли не плавательные движения» [9, с. 4] — считалась пределом балетмейстерской выдумки. К тому же более поздняя постановка 1880 года, осуществленная Йозефом Гансеном, представляла «лебединые сцены» в аналогичном ракурсе. Позицию Слонимского разделяет и балетовед Л. И. Абызова: «Спектакль вошел в историю как не имеющий художественной ценности, но к его достоинствам

причисляли следование оригинальной партитуре и соответствующему музыке либретто» [10, с. 149]. «Постановка Вацлава Рейзингера шла на сцене семь лет, выдержала 39 представлений, но особенного успеха не имела» [11, с. 54].

Поворот в судьбе балета произошел после безвременной кончины Чайковского 25 октября 1893 года. Мемориальный концерт памяти композитора предполагал широкую жанровую панораму его сочинений, среди которых должен был быть и балет. 19 ноября директор Императорских театров И. А. Всеволожский объявил программу концерта, где предполагалось исполнить и второй акт «Лебединого озера» [12, р. 246]. Через год после этого, 15 января 1895-го, на сцене Мариинского театра состоялась премьера полной обновленной версии балета. Капельмейстер Риккардо Дриго создал новую редакцию партитуры, а Модест Ильич Чайковский, брат композитора, выступив в роли драматурга и либреттиста, переделал сценарий 1877 года. Именно хореографическая драматургия стала объектом редакторской работы, инициированной Мариусом Петипа; «улучшения исправляли не музыку Чайковского, а сценарный план Бегичева и Рейзингера, согласно которому Чайковский сочинял музыку» [13, с. 3].

Согласно воспоминаниям Петипа, «Балет “Лебединое озеро” был впервые поставлен в Москве и никакого успеха там не имел. Узнав об этом, я поехал к директору и сказал ему, что не могу допустить, чтоб музыка Чайковского была плоха, чтоб его произведение не имело никакого успеха... Я просил директора разрешить мне воспользоваться произведением Чайковского и, используя сюжет по-своему, поставить балет в Петербурге. Г-н Всеволожский сейчас же со мной согласился, мы обратились к Чайковскому, и “Лебединое озеро” прошло у нас с громадным успехом» [14, с. 55-56].

В силу обстоятельств и руководства спектаклем Мариусом Петипа постановка осуществлялась им лишь частично, часть работы была поручена второму балетмейстеру Льву Иванову. По словам В. М. Красовской, Петипа в период подготовки спектакля «пришел больной, посмотрел лебедей, помрачнел и объявил, что крестьянский вальс и праздник во дворце поставит сам» [15, с. 17], не дав, таким образом, Иванову срежиссировать «Лебединое озеро» целиком.

В своем письме от 16 августа 1894 года, адресованном Модесту Чайковскому, Риккардо Дриго так описывает сложившуюся ситуацию: «...по сей день не было никаких репетиций. Наши друзья Лев Иванов и Петипа еще отсутствуют в Петербурге, но я надеюсь, что скоро большая машина балета придет в движение. Тотчас же по получении новой программы я займусь, по договоренности с Ивановым и Петипа, установлением порядка музыкальных номеров...» [16, с. 130]. В итоге было установлено следующее формальное разделение авторства: «Иванову принадлежала постановка второй и четвертой картин, венецианского и венгерского танцев в третьей картине, Петипа — постановка первой картины и всех остальных номеров третьей» [17, с. 269].

На афишах спектакля значились фамилии двух режиссеров: Петипа и Иванова. И хотя в прежние времена «постановка приписывалась одному Петипа, тогда как Иванова считали лишь его ассистентом» [16, с. 130], отождествлять двух названных мастеров хореографии было бы в корне неверно. Разделяя фрагменты балета, авторство которых принадлежит Петипа, и те, которые создал Иванов, можно в этом наглядно убедиться.

Иванов был утонченной натурой: он играл на рояле и скрипке, сам сочинял музыку и дирижировал, обладал редкой музыкальной памятью. Именно эти качества позволили балетмейстеру создать синтез музыки и танца, достойный замысла Чайковского. Сосредоточив усилия на образности, он тонко продумал лебединые сцены. Второй акт балета воплотил в себе лучшие черты дарования Иванова. По мнению Б. В. Асафьева, «он чутко воспринимал самое основное, самое дорогое, самое правдивое, что есть в лирике Чайковского» [18, с. 78].

Осуществленная Ивановым постановка лебединых сцен кардинально разнилась с другими балетмейстерскими версиями: реалистичность образов в данном случае сочетается с утонченной грациозностью и красотой: это и не птицы, и не девушки, но девушки-птицы. В нетрадиционном подходе к классическому танцу нашло свое выражение новаторство хореографического мышления Иванова. «Неправильные», с точки зрения классического танца, позы помогали создать яркий, неповторимый образ, формируя новую историю классического балета, в которой прежде невозможное становилось традицией.

Согласно мнению Ю. Слонимского, не полностью дошедший до нас архив Петипа, связанный с «Лебединым озером», подтверждает основательную работу над композицией всех картин, кроме второй. В заметках Петипа отмечается, что «...вторая картина уже сочинена» [16, с. 130]. Согласно зарисовкам мизансцен с пояснениями Петипа, им был разработан подробный план четвертой картины, где он наметил последовательность сценических событий, мизансцены, численность и состав участников ансамблевых сцен и включил в них восьмерку черных лебедей [19].

Привлечение балетмейстера Иванова к постановке было прекрасной идеей, которая внесла свежую струю в развитие русского балета. Слонимский утверждает, что «если постановкой “Спящей красавицы” Петипа подводил итог развитию русского балета XIX столетия, то в лучших эпизодах “Лебединого озера” Иванов наметил многообещающие перспективы искусства танца XX века» [16, с. 126]. Ведь именно он, как никто другой, смог предложить новаторские находки и приблизиться к наиболее яркому раскрытию глубокого лирического содержания музыки Чайковского.

Очевидно, что создание нового спектакля взамен прежнего, мало удачного, представлялось крайне непростой задачей; было необходимо учесть все слабые стороны и сделать нечто принципиально иное, опираясь на прекрасную музыку

Чайковского. Сложности, сопровождавшие постановочный процесс, касались в том числе и исполнителей ведущих ролей. Традиционно главные партии в новых балетах отдавали иностранным звездам — гастролерам. Исходя из этого, роль Одетты-Одиллии дирекция доверила известной балерине-итальянке Пьерине Леньяни. Она, в свою очередь, игнорировала пантомиму, отдавая приоритет виртуозным сценам, что требовало кропотливой, тщательной работы постановщиков над образом, которая в итоге увенчалась успехом. Критик Сергей Худеков писал: «Прежней бесстрастной Леньяни нельзя было узнать» [20, с. 134].

Что касается роли Зигфрида, то все новинки репертуара, как утверждает Ю. Слонимский, в соответствии с негласным правилом того времени, отдавались пятидесятилетнему Павлу Гердту. «Отличный актер и танцовщик, он уже не мог участвовать в развитом танце, и это исключало для него исполнение роли Зигфрида. Но в 90-х годах все еще действовала старая эстетика, в силу которой исполнитель главной мужской роли создавал образ преимущественно мимически и лишь отчасти танцевально. Вот почему Петипа с легким сердцем благословил изъятие из I акта эпизодов танца Зигфрида и ограничил его одной вариацией во II (бывшем III) акте» [16, с. 132]. Гердт физически был не в состоянии осуществлять долгие поддержки балерины, а вторая картина посвящена лирической встрече Одетты и Зигфрида. В результате было найдено оригинальное решение: ввести второго танцовщика (Александр Горский), который исполнял роль друга принца и выполнял поддержки балерины. Основной идеей превращения дуэта в трио было то, что принц никогда не расставался с любимым оруженосцем. Тот появлялся и во второй картине первого акта, и во втором акте, заменяя Гердта в подержках. Несмотря на вышперечисленные трудности, премьера постановки кардинально обновленного балета состоялась, а Павел Гердт еще долгие годы танцевал партию принца Зигфрида на сцене Мариинского театра.

Известно, что на пластическую прорисовку образов лебедей Петипа и Иванов смотрели по-своему. Комментируя балетмейстерские экспликации к «Лебединому озеру», Федор Лопухов пишет об изначальном стремлении Петипа воспользоваться пластической лексикой движений теней из «Баядерки», но это было бы неверным решением. «Повторение, пусть удачно найденного, здесь неуместно. Тени — бессюжетная поэтическая хореосцена, композиция чистого танца, построенная на сонатной основе. Лебединая картина имеет ясное сценарное развитие; лебеди участвуют в самом действии спектакля. Поэтому Иванов и этой мыслью Петипа не воспользовался: образ лебедей у него возник на конкретной, именно на славянской основе. Корни этого — в поэтических сказаниях славян, где лебедь белая — одна из любимых птиц. А ведь лебеди, как известно, однолюбы, они соединяются в пары раз и навсегда. Это как бы предтема балета “Лебединое озеро”, основой содержания которого является верность» [14, с. 57].

Одна из самых известных и разносторонне интерпретируемых частей балета — знаменитый «Танец маленьких лебедей». Для создания этого яркого образа Иванов придумал композицию из скерцозных пластических тем лебединого мира.

Изначально, во избежание дублирования названия, данный номер в партитуре Чайковского фигурировал как па-де-катр (совершенно другой номер с таким же названием появляется в четвертом, заключительном акте), но в дальнейшем был переименован. «Артистки кордебалета все время двигались по сцене вместе, со сцепленными руками, выражая в танце “мысль о неразрывной верности-дружбе»» [21, с. 114]. Впоследствии этот номер стал символом не только «Лебединого озера», но и всего классического наследия XIX века [22].

Гениальное творение Чайковского, Иванова и Петипа после 1895 года обрело долгую и счастливую судьбу. Последующих версий и постановок было множество. В 1930-х А. Я. Ваганова предложила новую версию балета в социальном ключе, полностью изменив либретто. Действие было перенесено в 30-е годы XX века. Зигфрид стал романтиком-мечтателем, который видел в своей любви к девушке-птице выход из тесных границ замка. Дочь рыцаря Ротбарта Одиллия (в версии Вагановой эту роль исполняла другая балерина) ободряет юношу, а обманутая Зигфридом Одетта гибнет от его выстрела, после чего граф совершает самоубийство. Премьера состоялась 13 апреля 1933 года, в главных женских ролях выступили Галина Уланова (Одетта) и Ольга Иордан (Одиллия). Что касается правомерности подобной интерпретации, то возникло множество прямо противоположных мнений. Протокол совместного совещания творческих работников балета и дирекции Ленинградского государственного театра оперы и балета имени С. М. Кирова (1940) гласит: «...мы не должны допускать ставить балет в постановке Вагановой, об этом говорит буквально вся общественность Ленинграда. “Лебединое озеро” — это гордость нашего балета. Теперь у нас нет “Лебединого озера”. А наша общественность боролась за подлинное “Лебединое озеро”, и все это знают, <...> Ваганова лишила наш народ возможности смотреть эту дивную вещь Петипа...» [23]. И хотя вагановский спектакль утрачен, но некоторые весьма существенные детали той постановки, до сих пор живут на сцене, в частности — танцевальное решение сцены встречи Одетты и Зигфрида, прежде бывшее пантомимным..

Постановка 1945 года, осуществленная балетмейстером Федором Лопуховым в сотрудничестве с известным художником по костюмам Татьяной Бруни, подчеркивала сказочность повествования и фантастичность образов. Хореограф намеренно усилил партии Зигфрида и Ротбарта, подчеркивая танцевальное начало. Партию Одетты-Одиллии исполняла Наталья Дудинская, партию Зигфрида — Константин Сергеев, а партию Ротбарта - Игорь Бельский.

В «Лебедином озере» К. Сергеев предстал одновременно в двух ипостасях: как артист и как балетмейстер. После долгих поисков новых сценических решений Сергеев решил вернуться к истокам — к традиционному классическому варианту. Тем не менее он не восстановил первый акт из постановки Мариуса Петипа и оставил прежним только трио, воссоздав заново первую картину, — вальс и танец с кубками. Еще одной отличительной чертой спектакля стало введение новой партии Шута в ленинградской редакции балета (идея, заимствованная из московской версии Александра Горского).

В редакции хореографа Владимира Бурмейстера, осуществленной в 1953 году, можно наблюдать отход от канонической хореографии балета и внесение собственных изменений. Так, на музыку из па-де-де (адажио и вариация Зигфрида) хореограф создал дуэт Одиллии и Зигфрида. Эта идея интерполяции ансамбля в первый акт не убеждала ни зрителя, ни даже самих исполнителей, представляя собой драматургически неоправданный вставной номер [24, с. 242–243].

В 1958 году состоялась постановка «Лебединого озера» на сцене Малого оперного театра, которую вновь осуществил Лопухов. Это была редакция Федора Лопухова – Константина Боярского (1956), затем возобновленная Николаем Боярчиковым. Партию Одетты исполняла Вера Станкевич, партию Одиллии — Татьяна Боровикова, Зигфрида танцевал Юрий Малахов, Ротбарта — Николай Филипповский. В спектакле декларировалось возвращение к изначальной версии Петипа – Иванова. Тем не менее, расхождения были очевидны: малое сценическое пространство театра не позволяло всецело воспроизвести аутентичную хореографию, да и стертые благодаря множеству интерпретаций грани подлинной, изначальной хореографии не могли быть полностью восстановлены.

В постановке Рудольфа Нуреева 1964 года, осуществленной совместно с балетом Венской государственной оперы, принц Зигфрид (сам Нуреев) в финале тонет в холщовых волнах разбушевавшегося озера. Это было первой значительной режиссерской работой танцовщика на Западе, где он попытался создавать собственные редакции больших русских балетов. В роли Одетты-Одиллии выступала Марго Фонтейн.

Редакция Фредерика Аштона (1966), созданная в лондонском Королевском балете, восходившая к постановке Николая Сергеева, опиралась на основы хореографической нотации произведения. По мнению исследователей, значительная часть хореографии этой версии была переработана или сочинена заново Аштоном. И тем не менее сохранились некоторые детали, утраченные на русской сцене [22].

В 1968 году появилась киноверсия балета, осуществленная режиссерами Константином Сергеевым и Аполлинарием Дудко. В главных ролях были Елена Евтеева (Одетта-Одиллия), Джон Марковский (Зигфрид) и Махмуд

Эсамбаев (Ротбарт). В 1969 году картина получила «Золотую орхидею» Гран-при V Международного кинофестиваля балетных фильмов в Генуе.

В версии Джона Ноймайера «Иллюзии — как “Лебединое озеро”», поставленной Гамбургским балетом (1976), «реконструирован старинный сценический текст второй картины» [22]. Отталкиваясь от биографии «сказочного» короля Людвига II Баварского, хореограф стремился сопоставить жизненные ситуации Чайковского и Людвига II, ссылаясь на книгу «Посторонние» немецкого исследователя Ханса Майера. Очевидно, что для хореографа Король как главный персонаж не является буквальным воплощением Людвига, личность которого и история жизни служили источником вдохновения. В интерпретации Ноймайера этот балет повествует о неосуществимости любви, невозможности исполнить мечты: главный герой — сумасшедший властитель, запертый в четырех стенах, в сознании которого возникают образы лебедей и вымышленные воспоминания.

В создании редакции «Лебединого озера», осуществленной в 1987-м Энтони Дауэллом и лондонским Королевским балетом, в качестве консультанта участвовал специалист по творчеству Петипа и материалам коллекции Сергеева Роланд Джон Уайли, что в итоге позволило балетмейстеру приблизить к зафиксированному в нотации варианту ряд номеров [22].

В версии хореографа Матса Эка (1987) дается принципиально иная трактовка лебедей: это постмодернистская деконструкция романтического пафоса в свете иронии и скепсиса. Гендерная идентификация осложняется из-за наличия париков и облачения танцовщиков отчасти в пачки либо в купальники. В данном случае для хореографа не важна гендерная принадлежность, поскольку используемые им грубые, нервные движения не стыкуются с романтической эстетикой балета.

В концепции Мэтью Борна 1995 года образ лебедя предстает спасителем Зигфрида и, в то же время, символом его сокровенных желаний. Свободный и дерзкий Лебедь оказывается полной противоположностью Принцу, скованному этикетными правилами и обязательным церемониалом королевской семьи. Знаменитая и одновременно скандальная интерпретация «Лебединого озера» отличается от предыдущих спектаклей тем, что традиционно женские партии лебедей в ней исполняют мужчины. Инверсия очевидна: оппозиция «инь — ян» («мужское — женское») вытесняется диалогом равнонаправленных сил, а доминантный образ традиционной версии (девушка-лебедь Одетта и ее антипод Одиллия) растворяется и исчезает. В постановке просматривается специфический интерес хореографа к исключительно британским темам, касающимся истории королевской семьи (например, собаки корги ассоциируются с сопровождавшими Елизавету II питомцами). Как отмечает Л. И. Абызова, «... гений Борна превратил сказку о белом и черном лебеде и легкомысленном

принце в прекрасную грустную притчу об одиночестве» [24, с. 149], основная идея которой — понимание невозможности и рискованности выступить против всех. Эта постмодернистская рамка в балете Борна становится одним из основополагающих элементов спектакля.

В шведской постановке Фредерика Ридмана, премьеры которой состоялась в 2011 году, действие происходит в сегодняшнем мире, лебеди — это женщины легкого поведения в белых мехах и сверкающих туфлях на платформе. Проблема добра и зла фигурирует и у Ридмана, однако, в осовремененном варианте. В спектакле используется не только музыка Чайковского, но и специально написанные композиции поп- и рок-музыкантов Швеции и всего мира.

«Лебединое озеро» 2014 года хореографа Александра Экмана — совместная постановка со знаменитым шведским дизайнером Хенриком Вибсковом. Артисты танцуют в специально созданном водоеме, что заставляет вспомнить игру с объектами в спектаклях немецкого хореографа Пины Бауш, например в «Полнолунии».

В интерпретации австралийского балетмейстера Грэма Мёрфи (Graeme Murphy) ключевые метаморфозы затрагивают сюжет, хореографию, состав и порядок музыкальных номеров. Действие переносится в 1910-е годы. Одетта, заколдованная в белого лебедя, превращается в невесту принца — беспечного молодого человека, изменяющего своей возлюбленной даже накануне свадьбы. Зло показано многогранным и неоднозначным в образах колдуна Ротбарта и коварного Черного лебедя — Одиллии в облике баронессы фон Ротбарт. Так возникают аллюзии на недавнюю историю британской королевской семьи: образы проецируются на реальных персонажей: принцессу Диану, принца Чарльза и Камиллу Паркер-Боулз, несмотря на отсутствие прямых ассоциаций.

В 2020 году Анжелен Прельжокаж, чьи работы уже считаются современной классикой, создал свою уникальную версию «Лебединого озера» для труппы Ballet Preljocaj из Экс-ан-Прованса. В фокусе внимания хореографа оказывается непреходящая ценность природы, обнаруживаемая в названии балета: на первый план выдвигается не история лебедя, а озеро. Вокруг этого объекта разворачивается вечный сюжет любви, предательства, соблазнения и раскаяния. Соединяя в своем творчестве традиции и новации через универсальный язык танца, Прельжокаж ищет и находит вдохновение в самых разных источниках — мировой литературе, мифологии, этнографии, Библии. Его подход к канонической истории «Лебединого озера» не является ни иконоборческим, ни пассивно-подражательным — спектакль больше похож на кинематографический ремейк, в котором главные герои помещены в другой контекст. Сопоставление реального и фантастического миров, совершаемое в традиционном «Лебедином озере»,

трансформируется в конфликт между актуальной городской жизнью и природой. Тихая природная обитель — озеро, где живут лебеди, — пространство, находящееся в состоянии конфронтации с шумной средой мегаполиса. Лебеди Прельжокажа — это не заколдованные девы, а дикие водоплавающие птицы. Одетта же, королева лебедей, становится представительницей природы и вождем своего клана. Принц Зигфрид в этой версии балета — уже не наследник патрицианской династии, а сын богатого застройщика. Его отец вместе со своим деловым партнером, злодеем наподобие Ротбарта, планирует строительство химического завода, вследствие чего озеро будет уничтожено. Зигфрид — бунтарь и одиночка. Он сбегает с вечеринки, устроенной его родителями, и бродит по окраинам города в простой толстовке с капюшоном, что никоим образом не выдает в нем богатого наследника из клана миллионеров. После жестокого избиения местными браконьерами к жизни его возвращает девушка-лебедь. Пораженный этими обстоятельствами, Зигфрид обещает лебедю (Одетте) защитить ее и ее подруг. Несмотря на то, что у Прельжокажа лебеди изображены как дикие существа, они по-прежнему воплощают высшую женственность в своих томных, ласкающих движениях. Хореография Прельжокажа транспонирует знакомые зрителю движения, созданные Львом Ивановым, в иной пластический регистр, обнажая ту уязвимость, которая во всех постановках присуща обоим персонажам. Но зло не дремлет. В сцене корпоративного праздника, драматургически соответствующей представлению невест в третьем акте классического «Лебединого озера», Зигфрид влюблен в дочь делового партнера отца — загадочную женщину, одетую в черное платье, которая очертаниями отдаленно напоминает белого лебедя. Зигфрид объявляет о своей помолвке с этой девушкой и таким образом нарушает обещание, данное белому лебедю. Осознав ошибку, он впадает в отчаяние и, пытаясь изменить ситуацию, бежит к озеру, однако Одетта не в силах перенести предательство: она умирает на руках у Зигфрида. Другие лебеди также обречены на гибель, а когда опускается занавес, озеро превращается в грязную, маслянистую лужу. Смерть белого лебедя, заменившая самоубийство влюбленных, которое фигурировало в классической версии, становится символом пагубного господства человека над природой. Патологическая жадность корпораций, говорит в своей постановке Прельжокаж, калечит и уничтожает людей и природу. Пересказывая «Лебединое озеро» как историю природного объекта — средоточия красоты и чистоты, находящегося под угрозой исчезновения, хореограф соотносит классический балет с духом времени, его экологическими и социальными вызовами.

Приступая к созданию очередной версии «Лебединого озера», каждый хореограф должен найти авторский пластический язык для движений лебедей.

Хореографический почерк Льва Иванова, сохраняемый в большинстве интерпретаций, остается фактически неизменным (за небольшими исключениями), ибо его трансформация является значительно более сложной задачей, нежели инверсия времени действия и обстоятельств сюжета. Прельжокаж не полностью отрицает визуальные идиомы Петипа – Иванова, а заново воссоздает их посредством собственного представления танцевальных форм. Строгие линии статных фигур классических балерин-лебедей становятся для Прельжокажа эталоном и константой, с которой он работает в своей хореографии.

При создании очередной редакции балета любой хореограф сталкивается с чрезвычайно сложной задачей, требующей диалога с другими, уже имеющимися интерпретациями. Следует подчеркнуть, что в создании балета в его классической версии Петипа – Иванова также имелись крайне непростые художественные установки, связанные с провалом первого варианта спектакля. Хореографам невольно приходилось учитывать все отрицательные стороны, выстраивая концепцию вокруг гениальной музыки П. И. Чайковского. Высшим достижением балетного искусства стали «лебединые сцены», созданные Л. И. Ивановым, которые служат основным фактором художественно-эстетической полемики различных интерпретаций.

Таким образом, рефлексия балета «Лебединое озеро» свидетельствует о творческих поисках «ответа» хореографов на «вызовы» культурно-исторической эпохи и смену ценностей. Бессмертная музыка П. И. Чайковского, который, по словам М. Фокина, «велик во всем», в том числе и в балете, обеспечивает спектаклю продолжение сценической жизни как достижения всего человечества. "Лебединое озеро" называют истинно русским балетом, подразаумевая задушевную напевность мелоса Чайковского, хороводное начало в танцах лебедей, поэтический образ Царевны-Лебеди" [11, с.59] Наличие в репертуаре театров и классической версии, и современных постановок отражают изменения художественного мировосприятия. Соприкасаясь с шедевром Чайковского, русские хореографы сохраняли приверженность классике, с пиететом относились к наследию М. Петипа – Л. Иванова. Зарубежные хореографы, следуя постмодернистским изыскам в искусстве, привнесли в свои постановки многочисленные метаморфозы. Переживший изначально провал и жесткую критику, оглушительный успех и трансформации, балет «Лебединое озеро» стал воплощением гения П. И. Чайковского и вступивших в диалог с ним хореографов. Несмотря на изменения хореографического стиля, театрально-декорационного искусства и даже первоначального замысла спектакля, гениальная музыка русского композитора, воплощая духовные идеалы Истины, Добра, Красоты, Любви, остается вечной.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Вольнский А. Л.* Лебедь в движении // Жизнь искусства. 1924. № 1. С. 16–17.
2. *Асафьев Б. В.* Музыкальная форма как процесс. Л.: Музгиз, 1963. Кн. 1-2. 378 с.
3. *Stapanov V. I.* Alphabet des mouvements du corps humain: essai d'enregistrement des mouvements du corps humain au moyen des signes musicaux. Paris: Zouckermann, 1892. 66 p.
4. *Ирхен И. И., Лаврова С. В.* Нотация и фиксация хореографического текста в условиях функционирования медиасредств // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2017. № 3 (50). С. 39–51.
5. *Конаев С.* «Назвал это произведением своим...» // О театре [Электронный ресурс]. URL: <https://oteatre.info/nazval-eto-proizvedenie-svoim/> (дата обращения: 10.09.2023).
6. *Петипа М. И.* Отзыв о книге В. И. Степанова «Alphabet des mouvements du corps humain. essai d'enregistrement des mouvements du corps humain au moyen des signes musicaux» // Мариус Петипа: Материалы, воспоминания, статьи. Л.: Искусство, 1971. С. 23–68.
7. *Ларош Г. А.* Избранные статьи: в 5 вып. / сост. Г. Б. Бернандт. Л.: Музыка, 1975. Вып. 2: П. И. Чайковский. 365 с.
8. *Красовская В. М.* Русский балетный театр начала XX века: в 2 ч. СПб.: Лань, 2009. Ч. 2: Танцовщики. 520 с.
9. *Слонимский Ю. И.* «Лебединое озеро» П. Чайковского. Л.: Музгиз, 1962. 76 с.
10. *Абызова Л. И.* «Лебединое озеро»: два хореографа – один шедевр // Мариус Петипа. Жизнь и творчество. СПб.: Композитор, 2021. С. 149–171.
11. *Розанова О.И.* Шедевры 19 и 20 века в 21 веке. Изд. 2-е доп. СПб.: Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой, 2023. 294 с.
12. *Wiley R. J.* Tchaikovsky's ballet. New York: Oxford University Press, 2009. 546 p.
13. *Гамалей Ю. В.* Музыкальная сторона балетов П. И. Чайковского и степень ее отражения в работах постановщиков Мариинского театра. СПб.: СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 2006. 22 с.
14. Мариус Петипа: Материалы, воспоминания, статьи. Л.: Искусство, 1971. 446 с.
15. *Красовская В. М.* Павлова. Нижинский. Ваганова: Три балетные повести. М.: Аграф, 1999. 572 с.
16. *Слонимский Ю. П. И.* Чайковский и балетный театр его времени. М.: Музгиз, 1956. 335 с.
17. *Ширяев А. В.* Рядом с Петипа // Мариус Петипа: Материалы, воспоминания, статьи. Л.: Искусство, 1971. С. 266–274.
18. *Асафьев Б. В.* О балете. Статьи. Рецензии. Воспоминания. М.: Музыка, 1974. 296 с.
19. *Петипа М. И.* «Лебединое озеро» (Le lac des cygnes). Зарисовки мизансцен с пояснениями [1894]. На французском языке // ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. Архивно-рукописный отдел. Ф. 205. № 223, 224 (КП 106949; 106950). 2 ед. 3 л.

20. Худеков С. Н. История танцев: в 4 т. СПб.: МИЭЛЬ, 2008. Т. 4. 309 с.
21. Лопухов Ф. В. Хореографические откровения / вступ. ст. Г. Н. Добровольской. М.: Искусство, 1972. 215 с.
22. Галкин А. С. Поэтика балетного спектакля конца XIX века: первая петербургская постановка «Лебединого озера»: дис. ... канд. искусствоведения. М. 2015. 194 с.
23. «Классический балет есть замок красоты...»: к 140-летию постановки балета «Лебединое озеро» [Электронный ресурс]. URL: https://spbarchives.ru/web/group/swan_lake (дата обращения 10.03.2024).
24. Вихрева Н. А. Знал зрителя, понимал и чувствовал его // Владимир Бурмейстер: сборник / сост.: В. И. Уральская, Н. А. Вихрева, Г. В. Иноземцева. М.: Балет, 2001. С. 242–254.
25. Абызова Л. И. Балет Великобритании XX–XXI веков. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2023. 201 с.

REFERENCES

1. Volynskij A. L. Lebed' v dvizhenii // Zhizn' iskusstva. 1924. № 1. S. 16–17.
2. Asaf'ev B. V. Muzykal'naya forma kak process. L.: Muzgiz, 1963. Kn. 1–2. 378 s.
3. Stepanov V. I. Alphabet des mouvements du corps humain: essai d'enregistrement des mouvements du corps humain au moyen des signes musicaux. Paris: Zouckermann, 1892. 66 p.
4. Irkhen I. I., Lavrova S. V. Notaciya i fiksaciya horeograficheskogo teksta v usloviyah funkcionirovaniya mediasredstv // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2017. № 3 (50). S. 39–51.
5. Konaev S. «Nazval eto proizvedeniem svoim...» // O teatre [Elektronnyj resurs]. URL: <https://oteatre.info/nazval-eto-proizvedenie-svoim/> (data obrashcheniya: 10.09.2023).
6. Petipa M. I. Otzyv o knige V. I. Stepanova «Alphabet des mouvejmets du corps humain. essai d'enregistrement des mouvements du corps humain au moyen des signes musicaux» // Marius Petipa: Materialy, vospominaniya, stat'i. L.: Iskusstvo, 1971. S. 23–68.
7. Larosh G. A. Izbrannye stat'i: v 5 vyp. / sost. G. B. Bernandt. L.: Muzyka, 1975. Vyp. 2: P. I. Chajkovskij. 365 s.
8. Krasovskaya V. M. Russkij baletnyj teatr nachala XX veka: v 2 ch. SPb: Lan', 2009. Ch. 2: Tancovshchiki. 520 s.
9. Slonimskij Yu. I. «Lebedinoe ozero» P. Chajkovskogo. L.: Muzgiz, 1962. 76 s.
10. Abyzova L. I. «Lebedinoe ozero»: dva horeografa – odin shedevr // Marius Petipa. Zhizn' i tvorchestvo. SPb.: Kompozitor, 2021. S. 149–171.
11. Rozanova O.I. SHedevry 19 i 20 veka v 21 veke. Izd. 2-e dop. SPb.: Akademiya Russkogo baleta imeni A.YA. Vaganovoj, 2023. 294 s.
12. Wiley R. J. Tchaikovsky's ballet. New York: Oxford University Press, 2009. 546 p.

13. *Gamalej Yu. V.* Muzykal'naya storona baletov P. I. Chajkovskogo i stepen' ee otrazheniya v rabotah postanovshchikov Mariinskogo teatra. SPb.: SPbGK im. N. A. Rimskogo-Korsakova, 2006. 22 s.
14. Marius Petipa: Materialy, vospominaniya, stat'i. L.: Iskusstvo, 1971. 446 s.
15. *Krasovskaya V. M.* Pavlova. Nizhinskij. Vaganova: Tri baletnye povesti. M.: Agraf, 1999. 572 s.
16. *Slonimskij Yu. P. I.* Chajkovskij i baletnyj teatr ego vremeni. M.: Muzgiz, 1956. 335 s.
17. *Shiryaev A. V.* Ryadom s Petipa // Marius Petipa: Materialy, vospominaniya, stat'i. L.: Iskusstvo, 1971. S. 266–274.
18. *Asaf'ev B. V.* O balete. Stat'i. Recenzii. Vospominaniya. M.: Muzyka, 1974. 296 s.
19. *Petipa M. I.* «Lebedinoe ozero» (Le lac des cygnes). Zarisovki mizanscen s pojasneniyami [1894]. Na francuzskom yazyke // GCTM im. A. A. Bahrushina. Arhivno-rukopisnyj otdel. F. 205. № 223, 224 (KP 106949; 106950). 2 ed. 3 l.
20. *Hudekov S. N.* Istoriya tancev: v 4 t. SPb.: MIEL', 2008. T. 4. 309 s.
21. *Lopuhov F. V.* Horeograficheskie otkrovennosti / vstup. st. G. N. Dobrovol'skoj. M.: Iskusstvo, 1972. 215 s.
22. *Galkin A. S.* Poetika baletnogo spektaklya konca XIX veka: pervaya peterburgskaya postanovka «Lebedinogo ozera»: dis. ... kand. iskusstvovedeniya. M. 2015. 194 s.
23. «Klassicheskij balet est' zamok krasoty...»: k 140-letiyu postanovki baleta «Lebedinoe ozero» [Elektronnyj resurs]. URL: https://spbarchives.ru/web/group/swan_lake (data obrashcheniya 10.03.2024).
24. *Vihreva N. A.* Znal zritelya, ponimal i chuvstvoval ego // Vladimir Burmejster: sbornik / sost.: V. I. Ural'skaya, N. A. Vihreva, G. V. Inozemceva. M.: Balet, 2001. S. 242–254.
25. *Abyzova L. I.* Balet Velikobritanii XX–XXI vekov. SPb.: Akademiya Russkogo baleta imeni A. Ya. Vaganovoj, 2023. 201 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Лаврова С. В. — д-р искусствоведения, доц.; slavrova@inbox.ru
ORCID ID: 0000-0002-0887-8075
SPIN: 2675-7946

Ирхен И. И. — д-р культурологии, доц.; irkhen67@gmail.com
Orchid ID: 0000-0003-0831-0153
SPIN: 3823-9642

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Lavrova S. V. — Dr. Habil. (Art), Ass. Prof.; slavrova@inbox.ru
ORCID ID: 0000-0002-0887-8075
SPIN: 2675-7946

Irkhen I. I. — Dr. Habil. (Cultural Studies); Ass. Prof.; irkhen67@gmail.com
Orchid ID: 0000-0003-0831-0153
SPIN: 3823-9642

УДК 792.8

ЛИБРЕТТО В СОСТАВЕ ОНЛАЙН-ПРОГРАММОК
И ИНТЕРНЕТ-ВИДЕОЗАПИСЕЙ БАЛЕТНОГО СПЕКТАКЛЯ
«ДУНЬХУАН» / «СВЕТ СЕРДЦА»

Новик Ю. О., Чжан Сыминь¹

¹ Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, д. 2, Санкт-Петербург, 191023, Россия.

Статья посвящена оригинальному масштабному балетному спектаклю, ставшему символом национального китайского балета начала XXI столетия. Методом контент-анализа Интернет-источников — электронных программ и видеозаписей балетного спектакля разных лет — выявляется информация, значимая для понимания замысла, хроники создания балетного либретто. Дается общая текстовая характеристика либретто балета «Дуньхуан» / «Свет сердца», анализируются причины и некоторые последствия постоянных доработок текстов либретто либреттистом. Авторы приходят к выводу, что идейное содержание постановки, изложенное в либретто, перекликается с важными для китайской публики религиозными (буддийскими) и философско-аксиологическими (о добродетели в китайской системе ценностей) смыслами.

Ключевые слова: балетный спектакль, «Дуньхуан», «Свет сердца», либретто, онлайн-программки, Интернет-видеозаписи.

LIBRETTO OF THE BALLET PERFORMANCE *DUNHUANG* /
THE LIGHT OF HEART IN ITS ONLINE PROGRAMS
AND INTERNET VIDEO RECORDINGS

Novik Yu. O., Zhang Simin¹

¹ Vaganova Ballet Academy, 2, Zodchego Rossi St., St. Petersburg, 191023, Russian Federation.

The article is devoted to the original large-scale ballet performance, which became a symbol of the national Chinese ballet of the early 21st century. Using the method of content analysis of Internet sources, namely electronic programs and video recordings of ballet performances from different years, information is revealed that is significant for understanding the concept and the chronicle of the creation of the ballet libretto. A general textual characteristic of the libretto of the ballet *Dunhuang* (the same is *The Light of Heart*) is given, the reasons

and some consequences of the constant revisions of the libretto texts by the librettist are analyzed. The authors come to the conclusion that the ideological content of the production, set out in the libretto, echoes religious (Buddhist) and philosophical-axiological (about virtue in the Chinese value system) meanings that are important for the Chinese public.

Keywords: ballet performance, *Dunhuang*, *The Light of Heart*, libretto, online programs, Internet video recordings.

Как правило, непосредственно перед балетным спектаклем, особенно если его предстоит увидеть впервые, зритель спешит обзавестись печатной программкой, предварительно знакомящей с описанием содержания спектакля, делящейся иной полезной информацией об авторе, исполнителях, режиссерском замысле, постановочном процессе и т. п.

Реализации информативной функции такой «книжечки» (от лат. libretto) способствуют откристилизовавшаяся к началу XX века структура и порядок расположения элементов текста. На первой, титульной, странице театральной программки сверху или по центру располагается название спектакля; внизу — выходные сведения (место представления и год). Над заголовком печатают название театра, на развороте — второй и третьей страницах — указываются действующие лица и исполнители в два столбца. Если программка дополняется сведениями о создателях постановки — режиссере-постановщике, композиторе, хореографе, артистах и др. или об истории создания спектакля, то эта информация располагается после перечня действующих лиц. Центральная часть отводится под краткое содержание спектакля, собственно либретто.

На современном этапе развития информационно-коммуникационных технологий традиционные печатные театральные (балетные) программки дополняются, постепенно вытесняются цифровыми аналогами — программками-анонсами спектаклей, размещаемыми организаторами в глобальной сети Интернет. При создании цифровых текстов программкок широко используются оф- и онлайн-инструментарий. К примеру, в оперных театрах для перевода текстов песен на язык аудитории или транскрибирования текстов, которые могут быть трудны для понимания в момент исполнения, применяется система электронного либретто. Она задействует индивидуальные экраны, расположенные на спинках кресел, позволяя зрителям либо просматривать синхронный перевод, либо выключать его во время представления.

Нечто подобное происходит и на платформах организаторов и распространителей билетов на балетные спектакли. Здесь система электронного информирования потенциальных зрителей о содержании балетных программкок (включая содержание входящих в эти программки либретто) задействует

для трансляции переведенных с помощью онлайн-переводчиков, искусственного интеллекта текстов экраны мониторов персональных компьютеров пользователей глобальной сети Интернет.

Распространенным способом информирования современного зрителя о содержании, сюжете, идее, конфликте и других «параметрах» балета постфактум является размещение видеозаписей балетных спектаклей, снабженных субтитрами и титрами, на онлайн-платформах на базе порталов, предназначенных для трансляции мероприятий в сфере культуры. Видеозаписи состоявшихся спектаклей распространяются в Интернете через социальные сети сообществ таких порталов, а также через некоммерческие, реже — коммерческие, сайты.

Подобно программкам, титры к видеозаписям помогают акцентировать внимание на именах хореографа, композитора, сценариста и других участниках постановочного процесса; субтитры, если они сопровождают видео переводами текста либретто, делают балет более доступным для международной аудитории.

Сказанного достаточно для озвучивания тезиса об актуальности проведения источниковедческих исследований в области хореографии на новой цифровой базе.

Задача настоящей статьи — на примере одной балетной постановки продемонстрировать потенциал использования в качестве новых источников информации о ней двух видов электронных документов — размещенных в глобальной сети Интернет цифровых аналогов балетных программ и видеозаписей спектакля с текстовыми субтитрами бегущей строки и заключительными титрами.

Объект исследования — территориально удаленный от российского и европейского зрителя, следовательно, доступный для искусствоведческой рефлексии исключительно в цифровых версиях, китайский балет «Дуньхуан» / «Свет сердца»¹. Цель — дать общую текстовую характеристику либретто балета «Дуньхуан» / «Свет сердца», раскрыть причины и некоторые последствия постоянных доработок текстов либретто либреттистом.

Мировая премьера «Дуньхуана» состоялась в Пекинском театре Таньцзяо 20 сентября 2017 года, после чего он отправился в свой первый гастрольный тур по провинции Ганьсу КНР. В последующие годы спектакль не сходил с театральных подмостков страны происхождения, прочно вошел в репертуар Пекинской оперы, так как полюбился китайскому зрителю и был в состоянии обеспечить высокие кассовые сборы при возобновлении.

¹ В Китае балет известен как «Дуньхуан». Зарубежные показы (фрагментов) балета проходят под альтернативным названием «Свет сердца».

Возможность увидеть фрагмент из спектакля, как говорится вживую, впервые появилась у специалистов из России и других стран мира в 2023 году, в один из дней проведения в Москве международного балетного фестиваля *Benois de la Danse*: «... в гала-концерте номинантов ... зрители увидели... па де де из балета “Свет сердца” хореографии Фей Бо (член жюри Бенуа-2023, дипломант “Бенуа де ла Данс”, NBC) в исполнении номинантов этого года — Цю Юньтин и Ли Вэньтао» [1]. «В дуэте... лауреатка Цю Юньтин и ее партнер Ли Вэньтао явили непосредственные чувства и проверенные движения» (см.: илл. 1) [2].

Расценивая недавнее событие культурной жизни как своего рода заявку на максимально широкое распространение и, соответственно, признание произведения национальной хореографии за пределами Китая, авторы настоящей статьи посчитали важным ввести балет «Дуньхуан» / «Свет сердца» в поле зрения искусствоведов.

Заявленным целям и задачам в полной мере соответствует следующий отобранный нами интернет-контент: видеозапись спектакля 2023 года с титрами и субтитрами, находящаяся на онлайн-платформе Национального фонда поддержки искусства в прямом эфире КНР [3]; материалы официальных сайтов Театра Тяньцзяо [4], Центральной труппы Национального балета Китая (National Ballet of China) [5] и Национального центра исполнительских искусств в Пекине (National Centre for the Performing Arts) [6]. В трех последних сетевых источниках анализировались цифровые программки, включая цифровые либретто, анонсировавшие мировую премьеру 2017 года, возобновления спектакля 2018 и 2022 годов.

Сравнительный анализ Интернет-источников позволяет считать автором текстов либретто ко всем рассматриваемым версиям спектакля



Илл. 1. Дуэт из балета «Свет сердца» в исполнении Цю Юньтин и Ли Вэньтао. Фото из открытого Интернет-источника



Илл. 2. Фэй Бо.
Фото из открытого Интернет-источника

«Дуньхуан» / «Свет сердца» главного хореографа Национального балета Китая Фэй Бо² (см.: илл. 2).

Своей работой над сценарием и текстом либретто будущего спектакля Фэй Бо поддержал инициативу режиссера и художественного руководителя Национального балета Китая 2010-х Фэн Ина по созданию оригинального масштабного балета на тему искусства Дуньхуана — 45 тыс. м² изысканных древних фресок и 3 тыс. расписных скульптур и других буддийских реликвий, хранящихся в пещерном храмовом комплексе в пустыне Такла-Макан, расположенном неподалеку от исторического города Дуньхуан.

Духовный настрой постановки как нельзя лучше передают следующие слова Фэн Ина: «Балет “Дуньхуан” — это наша благородная дань славному и великому тысячелетнему искусству гротов Могао в древности и современности! Это также высокая дань уважения

духу и вере “людям Дуньхуана”³, которые упорно боролись с пустыней, настойчиво защищая и сохраняя китайскую культуру!» [4].

По сложившейся в Китае еще в 1960-е годы традиции «проводить полевые исследования» на начальном этапе поиска сюжета будущего балета, его литературного описания, а также разработки сценария Фэй Бо в 2012 году впервые приехал в Дуньхуан, после чего ежегодно возобновлял поездки в Могао вплоть до самой премьеры (2017) спектакля. Известно, что однажды он три месяца подряд прожил под одной крышей с археологами и художниками-реставраторами, знакомясь с техникой копирования и консервации фресок,

² Фэй Бо (род. в 1980 г.) начал изучать современные танцы с 16 лет. После окончания Пекинской академии танца (2002) был зачислен в Центральную балетную труппу Национального балета Китая в качестве актера, где начал создавать танцы. В 2005 г. он получил свою первую международную хореографическую премию за современный танец «Воспоминания». На счету Фэй Бо — множество известных хореографических постановок, включая симфонический балет «Век», классические балеты «Конфуций 2012», «Пионовая беседка», современный балет «Гамлет» и др. (см. об этом: [7]).

³ «Людьми Дуньхуана», а также «защитниками Дуньхуана» в текстах либретто называются археологи, художники-реставраторы, строители, рабочие и другие участники масштабных археологических и реставрационных работ по спасению, сохранению и научному изучению пещер Магао, развернувшихся в Китае в 1940-е годы и продолжающихся поныне.

наблюдая за движением ветров и песка с вершин скального комплекса Магао [8]. Знакомство и личное общение со «спасателями» культурного наследия не только помогли ему с сюжетом, но, главное, — создали предпосылки для переосмысления, точнее, рассмотрения в новом ракурсе, основной темы балета: «Первое, что приходило мне на ум, когда я слышал о Дуньхуане, как и другим, — это фрески, пока я не осознал, что за стенами Дуньхуана находятся люди, коллектив мастеров, “защищающих” эти фрески» [9]. Скорее всего, именно тогда у Фэй Бо и зародилась идея переименования балета «Дуньхуан» в «Свет сердца»⁴ (илл. 3).



Илл. 3. Фонарь в руках буддийского монаха — знак сердечного света.
Фото из открытого Интернет-источника

Сравнительный структурный анализ двух вариантов либретто балета, подготовленных к премьере 2017-го и возобновлению 2018 года, позволяет сделать вывод, что, помимо основной темы искусства Дуньхуана, либреттистом и сценаристом также изначально прорабатывалась побочная тема Франции, точнее, тема причастности Франции к подготовке национальных художественных кадров Китая в 1930–40-е годы⁵.

Либретто спектакля в обеих версиях делится на два действия. В Первом действии премьерного варианта — четыре картины, в возобновлении 2018-го —

⁴ В китайской философии сердце, или «синь» (от кит. — xīn) — душа, дух, интеллект, мысль, разум, рассудок; желания, намерения, настроение; воля, устремленность. Словосочетание «свет сердца» не может быть истолковано однозначно. Исходя из содержания балета, «свет сердца» для Фэй Бо — это и стойкое желание творить и сохранять искусство, подобно буддийским монахам, и мерцающая (в ритме сердечных сокращений) лампада в руках буддийского монаха.

⁵ Большинство китайских художников и музыкантов середины XX века получили образование во Франции, после чего стали выдающимися деятелями искусства Китая.

только три. Тема Франции получает сюжетное развитие в Первом действии Первой картины либретто 2017 года (далее — Л 2017⁶):

Знаменитый Париж 1940-х полон людей. Юная музыкант Нянь Юй бродит по столице искусства Запада и натывается на старую книжку с картинками. Сквозь пожелтевшие страницы мистическим блеском просвечивается древний мир восточного искусства. Лучи света касаются кончиков пальцев Нянь Юй, направляя ее в Дунхуан, на родину альбома.

Картина полностью изымается из текста либретто 2018 года (далее — Л 2018), означая утрату интереса сценариста к теме Франции и возвращение в Первом действии Первой картины к основной теме искусства Дунхуана:

Гроты Дунхуана, Могао. Оживленная рабочая сцена. Юная Нянь Юй, не расстающаяся с любимой скрипкой, приезжает в Могао издалека.

Своеобразным эхом отклоненной темы Франции в постпремьерных текстах либретто остается лишь ремарка либреттиста по поводу исключительности персонажа Нянь Юй. Она — не просто юная скрипачка, но «девушка-музыкант (композитор), живущая во Франции».

В либретто есть ремарки, работающие на уровне ассоциаций, т. е. намекающие на существование у человеческих персонажей реальных прототипов. Уловить связь между первыми и вторыми можно, лишь погрузившись в историко-культурный контекст, в котором, к примеру, «У Мин — “защитник” Дунхуана» тождественен Чан Шухуну — первому китайскому художнику-реставратору, посвятившую жизнь исследованию фресок, умершему и покоещемуся в Могао под могильной с плитой с надписью «Защитник Дунхуана».

Чан Шухун обучал начинающих археологов. Одна из его учениц, Фан Цзиньши, после ухода из жизни наставника, продолжила его дело и возглавила Исследовательскую академию Дунхуана, основанную Чан Шухуну в 1944 году. Именно биография Фан Цзиньши была творчески переосмыслена хореографом-постановщиком, стала прообразом взаимоотношений между «защитником» Дунхуана У Мином и его помощницей Шуй Вэнь (см. об этом: [10]). Все эти подробности важны для понимания меры оригинальности балета, поставленного Фэй Бо.

Содержание балетного спектакля раскрывается несколькими сюжетными линиями и множеством персонажей. «Реальные» персонажи взаимодействуют друг с другом, а также с «виртуальными» персонажами из условной группы небожителей — буддийскими монахами (обобщенные «образы дунхуанских монахов и художников прошлого тысячелетия»), Фэйтянь, также известными

⁶ Переводы Л 2017, 2018, 2022 сделаны с китайского языка, а Л 2023 — с английского.

как божества Сянъинь⁷ (обобщенные «образы искусства Дуньхуана»), сладко-голосой птицей Калавинкой⁸ и исполнителями танца хусюань⁹.

Основная сюжетная линия предопределяется встречей главных героев — Нянь Юй и У Мина — в гротах Могао. В варианте либретто 2018 года знакомство происходит в **«Сцене оживленной работы в гротах Могао»** (Первое действие, Первая картина). Событие описывается деловито; рабочие моменты акцентируются.

Л 2017:

«Защитники» потеют, как дождь, и полны энергии. Стоящий перед чертежной доской и сосредоточенный на копировании фресок У Мин привлекает внимание Нянь Юй.

Л 2018:

Нянь Юй не может дождаться, чтобы войти в пещеру в первый раз, красота искусства Дуньхуана превосходит ее воображение.

Спина художника, сосредоточенного на копировании фресок, привлекает внимание Нянь Юй. Выдающегося молодого художника зовут У Мин.

Текст либретто 2023 года (далее — Л 2023) более пространственный:

Девушке не терпится осмотреть украшающие стены подземного храма фрески. Красота увиденного превосходит все ожидания и вдохновляет на сочинение музыки.

Там же, в одном из гротов Могао, она встречается с молодым и талантливым художником У Мином, копирующим фрески.

Следующий этап развития основного сюжета — пробуждение нежных чувств героев (Л 2017, 2023: Нянь Юй и У Мин бродят по тысячелетнему храму искусства. Яркие фрески превращаются в прыгающие ноты под пером Нянь Юй, в то время как У Мин вместе с другими реставраторами обсуждает техники консервации фресок Могао.) Все, что происходит в это время на сцене, поясняется кратко и сухо.

⁷ В Китае именем Фэйтянь (кит. — «летающие в небе») называются буддийские апсары как женского, так и мужского обличья. В индуистской мифологии апсары — полубогини, духи облаков или воды. Изображались в виде прекрасных женщин, одетых в богатые одежды и носящих драгоценности. В ведийской мифологии являлись женами и возлюбленными гандхаров. При переходе в индуистскую мифологию приобрели функции небесных танцовщиц и куртизанок. По преданиям, апсары развлекают павших в бою героев в раю Индры. Число апсар колеблется, по различным данным, от нескольких десятков до сотен тысяч.

⁸ Калавинка в буддизме — фантастическое бессмертное существо с человеческой головой, птичьим туловищем и длинным развевающимся хвостом.

⁹ Хусюань — это согдийский танец вихря. Пришел в Китай из Средней Азии, обрел популярность в эпоху династии Тан (618–907 гг. н. э.). Танец отличается стремительностью оборотов, гибкостью движений, сочетанием уверенности и плавности.

Кульминация и драматическая развязка сюжета — прощание и расставание влюбленных:

Л 2017, 2018, 2022, 2023:

Музыкальное творение Нянь Юй почти готово, и она, волнуясь, предлагает У Мину поехать в Париж, чтобы там завершить начатое ею в Дуньхуане дело. Однако столкнувшийся с неотложными работами по «защите» Дуньхуана У Мин колеблется.

Личная драма двух творческих людей заключается в том, что она осознает и, соответственно, ведет себя как «свободный художник» и гражданин мира, он — как художник, понимающий свободу творчества как осознанную необходимость подчинения личного общественным, точнее, национальным интересам. По оценкам художественных критиков из КНР, хореографическая драма, созданная Фэй Бо, «...дает новое представление о ... китайском гуманистическом духе, который она выражает символически с позиции современности» [10].

Главная сюжетная линия либретто завершается трагическим финалом и патетическим эпилогом: Нянь Юй возвращается в Дуньхуан, где узнает, что ее возлюбленный, чья жизнь в период расставания проходила в бесконечных трудах и заботах о сохранности фресок Могао, тяжело заболел и умер на рабочем месте.

Л 2017, 2018, 2022, 2023:

Нянь Юй возвращается в Дуньхуан, где прошлое (память) встречается с настоящим. Стоя на желтом песке, она вглядывается в голубое небо со слезами на глазах, и блестящий мир медленно открывается. Время и пространство уходят. Ей кажется, что У Мин стоит бок о бок с другими «защитниками» прямо перед ней (илл. 4).



Илл. 4. Неизвестные герои посвящают свою жизнь защите искусства пещеры Могао. Фото из официального аккаунта NBC в WeChat

Заключительная часть текста либретто, эпилог, проясняет культурный и философский смыслы всего балета. С одной стороны, автор либретто «нужными» словами привлекает внимание к особенностям построения грандиозной финальной сценической композиции («защитники» *стоят рядами, бок о бок...*), с другой стороны, повествует о происходящем на сцене таинстве превращения душ ушедших из жизни «защитников Дуньхуана» в бессмертные сущности, способные далее реинкарнироваться в новые поколения «защитников» китайского искусства.

Л 2017:

Все они, когда-то жившие, превратились в бессмертных духов; стали «песчинками желтого песка».

Л 2023:

Под надгробными плитами, укрытыми песком, тихо покоятся души людей, чья жизнь раньше была такой же блестящей, как фрески, а ныне стала лучами солнечного света. Озаряемые этим светом, новые поколения «защитников» Дуньхуана продолжают двигаться вперед, вперед и вперед...

Финальный текст вновь (как это было, например, в эпизоде расставания Нянь Юй с У Мином) подводит к национальной традиции оценивания значимости художественного произведения с позиции гуманности (жэнь) — главного вида добродетели в китайской системе ценностей.

«В китайской... философской традиции под гуманным обществом подразумевается такое общество, в котором личностные интересы индивида отходят на второй план, а главное — это всеобщее процветание нации.

...именно вследствие исторически сложившейся особенности китайского менталитета — пренебрегать личностными интересами — развились такие свойства национального характера, как жертвенность, коллективизм» [11].

Мы не нашли в китайском искусствоведении каких-либо отдельных трудов, непосредственно посвященных балету «Дуньхуан» / «Свет сердца», но некоторые ответы на интересующие нас вопросы все-таки обнаружили в китайской периодике. Так, сравнительный анализ четырех вариантов текстов либретто, помещенных в онлайн программки и видеозаписи, убедительно продемонстрировал наличие у режиссера, хореографа Фэй Бо постоянной потребности бесконечно улучшать, шлифовать и дорабатывать балет, предположительно свидетельствующей о неполной удовлетворенности творца своим творением.

В интервью, данном корреспонденту «Китайской художественной газеты», Фэй Бо подтвердил наши догадки признанием, что всегда боялся упустить что-то важное в своем «рассказе» о Дуньхуане, в полной мере осознавая *избыточность содержания*, за хореографическое изложение которого взялся. Трудно было безошибочно определиться с темой, столкнувшись с «тысячелетиями художественных практик и поколениями “защитников”» [12]; выбрать нужные

чувства из целого спектра человеческих чувств и эмоций; сделать реальным, оживить в танце ирреальное и божественное.

С первого раза, в 2017 году, как считает хореограф, справиться со всеми трудностями ему не удалось, поэтому «работа над ошибками» продолжилась год спустя: «В процессе воссоздания балета [на этапе актуализации либретто. — Ю. Н., *Сьминь Чжан*] на этот раз я изо всех сил постарался кратко изложить свои сокровенные мысли, пойдя в новой редакции даже на некоторое их “упрощение” [12]. Отношения между персонажами после этого, по мнению Фэй Бо, должны были стать более понятными и прозрачными.

Ярким примером того, как хореограф-постановщик и, соответственно, либреттист дорабатывал характеристики персонажей в их взаимосвязи друг с другом является сокращение их общей численности на одного в Либретто 2018 года.

Итак, списочный состав персонажей из категории «защитников» Дуньхуана в Либретто к премьере спектакля 2017 года представлен парой влюбленных (Нянь Юй и У Мин) и парой соратников У Мина (Шуй Вэнь и Ле Шан). В самом спектакле обе роли Шуй Вэнь и Ле Шан — эпизодические.

Л 2017:

Местные защитники Шуй Вэнь и Ле Шан тепло приветствуют (приехавшую в Дуньхуан) Нянь Юй.

Ливневая вода проникает в гроты Могао. Защитники пытаются спасти фрески, рискуя жизнью. Ле Шан погибает во время обрушения сводов одной из пещер.

Поскольку характер персонажа Ле Шана был недостаточно продуман, а его присутствие не способствовало развитию сюжетного действия, то в Либретто 2018 года Фэй Бо просто исключил его из числа основных персонажей.

Вопрос с другим второстепенным по значимости персонажем, девушкой Шуй Вэнь, не мог быть решен столь же радикально ввиду большей его вовлеченности в действия основного персонажа — наставника У Мина. В либретто к возобновленному спектаклю 2018 года отношения между Шуй Вэнь и У Мином, чтобы они не казались отношениями в любовном треугольнике «Шуй Вэнь – У Мин – Нянь Юй», были максимально упрощены и сведены к «простым взаимоотношениям учителя и ученицы», трогающим зрителя нравственной чистотой.

Л 2018, 2022:

Столкнувшийся с угрозой стремительного разрушения двухслойной фрески, У Мин настолько расстроен, что продолжает копировать ее с Шуй Вэнь, игнорируя сон и еду.

Думая, как поступить с персонажем Шуй Вэнь после 2017 года, Фэй Бо также исходил из того, что «простые отношения» между персонажами наиболее предпочтительны для драматургии спектакля, т. к. максимально обеспечивают понимание происходящего на сцене аудиторией.

В заключение скажем, что современные онлайн-программки, Интернет-видеозаписи являются чрезвычайно информативными источниками о балетных спектаклях. В нашем случае благодаря контенту этих цифровых источников удалось достаточно подробно проанализировать тексты четырех либретто (2017, 2018, 2022 и 2023 годов) к балетному спектаклю «Дуньхуан» / «Свет сердца» на предмет оригинальности его содержания, истории создания и историко-культурных условий разработки этого содержания режиссером-постановщиком и либреттистом балета Фэй Бо. Сквозной анализ либретто разных лет позволил выявить идейный замысел постановки, понять его связь с важными для китайской публики религиозными (буддийскими) и философско-аксиологическими (о добродетели в китайской системе ценностей) смыслами.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Степченков В.* Назвали имена победителей международного балетного приза «Бенуа де ла данс» // ТАСС. 21.06.2023 [Электронный ресурс]. URL: <https://tass.ru/novosti-partnerov/18074785?ysclid=m2uoumb2hh540467253> (дата обращения: 29.10.2024)
2. *Кузнецова Т.* Апофеоз прошлости на конкурсе Benois de la danse в Большом театре // Коммерсантъ. 22.06.2023 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/6055703?ysclid=m2un6g3a78369033491> (дата обращения: 29.10.2024)
3. Видеозапись балетного спектакля «Свет сердца» 26.10.2023 с субтитрами в бегущей строке и заключительными титрами [Электронный ресурс]. URL: 【中央芭蕾舞团】敦煌 全剧 曹舒慈 马晓东 邱芸庭 等_哔哩哔哩_bilibili. Национальный фонд поддержки искусства в прямом эфире (дата обращения: 29.10.2024)
4. Программка мировой премьеры спектакля «Дуньхуан» на сцене Театра Тяньцзяо 20.09.2017. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.tianqiaojuyuan.com/news/63.html> (дата обращения: 29.10.2024)
5. Цифровой анонс (программка) спектакля 26.12.2018: National Ballet of China Dunhuang [Электронный ресурс]. URL: https://www.nbc.cn/img_content-3443-10665.html (дата обращения: 29.10.2024)
6. Цифровой анонс (программка) спектакля 09–10.06.2022: National Ballet of China Dunhuang – NCPA CHINA (chncpa.org). [Электронный ресурс]. URL: https://en.chncpa.org/whatson/zdyc/202206/t20220606_242568.shtml (дата обращения: 29.10.2024)
7. Фэй Бо. [Электронный ресурс]. URL: <https://benois.theatre.ru/participants/jury/bo/> (дата обращения: 29.10.2024)
8. Балетный спектакль «Дуньхуан». Режиссер Фэй Бо: "... позволить творчеству вернуться к истокам" // Народная газета. 14.10.2017 [Электронный ресурс]. URL:

https://ent.cnr.cn/zx/20171014/t20171014_523986503.shtml (дата обращения: 16.11.2024)

9. Оригинальный балетный спектакль «Дуньхуан»: искусство, отражающее «преданное сердце» защитников Дуньхуана // Китайская служба новостей. 02.02.2018 [Электронный ресурс]. URL: <http://culture.people.com.cn/n1/2018/0202/c1013-29801791.html> (дата обращения: 16.11.2024)
10. Чэнь Цзе. От пещер к сцене [Электронный ресурс]. URL: https://www.chinadaily.com.cn/culture/2017-09/11/content_31836838.htm (дата обращения: 29.10.2024)
11. Митькина С. А. Категория гуманности в китайской культурно-философской традиции // Знание. Понимание. Умение. 2015. № 2. С. 330–337. [Электронный ресурс]. DOI: 10.17805/zpu.2015.2.35 (дата обращения: 29.10.2024)
12. Возвращение в Дуньхуан с «Дуньхуаном»: хореограф китайского балета Фэй Бо о создании балета // Китайская художественная газета. 28.09.2018 [Электронный ресурс]. URL: http://www.cflac.org.cn/xw/bwyc/201809/t20180928_421719.html (дата обращения: 12.11.2024)

REFERENCES

1. *Stepchenkov V.* Nazvali imena pobeditelej mezhdunarodnogo baletnogo priza «Benua de la dans» // TASS. 21.06.2023 [Elektronnyj resurs]. URL: <https://tass.ru/novosti-partnerov/18074785?ysclid=m2uoumb2hh540467253> (data obrashcheniya: 29.10.2024)
2. *Kuznecova T.* Apofeoz proshlosti na konkurse Benois de la danse v Bol'shom teatre // Kommersant". 22.06.2023 [Elektronnyj resurs]. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/6055703?ysclid=m2un6g3a78369033491> (data obrashcheniya: 29.10.2024)
3. Videozapis' baletnogo spektaklya «Svet serdca» 26.10.2023 s subtitrami v begushchej stroke i zaklyuchitel'nymi titrami [Elektronnyj resurs]. URL: 【中央芭蕾舞团】敦煌 全剧 曹舒慈 马晓东 邱芸庭 等_哔哩哔哩_bilibili. Nacional'nyj fond podderzhki iskusstva v pryamom efire (data obrashcheniya: 29.10.2024)
4. Programmka mirovoj prem'ery spektaklya «Dun'huan» na scene Teatra Tyan'czyao 20.09.2017. [Elektronnyj resurs]. URL: <https://www.tianqiaojuyuan.com/news/63.html> (data obrashcheniya: 29.10.2024)
5. Cifrovoj anons (programmka) spektaklya 26.12.2018: National Ballet of China Dunhuang [Elektronnyj resurs]. URL: https://www.nbc.cn/img_content-3443-10665.html (data obrashcheniya: 29.10.2024)
6. Cifrovoj anons (programmka) spektaklya 09–10.06.2022: National Ballet of China Dunhuang – NCPA CHINA (chncpa.org). [Elektronnyj resurs]. URL: https://en.chncpa.org/whatson/zdyc/202206/t20220606_242568.shtml (data obrashcheniya: 29.10.2024)
7. Fej Bo. [Elektronnyj resurs]. URL: <https://benois.theatre.ru/participants/jury/bo/> (data obrashcheniya: 29.10.2024)

8. Baletnyj spektakl' «Dun'huan». Rezhisser Fej Bo: pozvolit' tvorchestvu vernut'sya k istokam // Narodnaya gazeta. 14.10.2017 [Elektronnyj resurs]. URL: https://ent.cnr.cn/zx/20171014/t20171014_523986503.shtml (data obrashcheniya: 16.11.2024)
9. Original'nyj baletnyj spektakl' «Dun'huan»: iskusstvo, otrazhayushchee «predannoe serdce» zashchitnikov Dun'huana // Kitajskaja sluzhba novostej. 02.02.2018 [Elektronnyj resurs]. URL: <http://culture.people.com.cn/n1/2018/0202/c1013-29801791.html> (data obrashcheniya: 16.11.2024)
10. *Chen' Cze*. Ot peshcher k scene [Elektronnyj resurs]. URL: https://www.chinadaily.com.cn/culture/2017-09/11/content_31836838.htm (data obrashcheniya: 29.10.2024)
11. *Mit'kina S. A.* Kategoriya gumannosti v kitajskoj kul'turno-filosofskoj tradicii // Znanie. Ponimanie. Umenie. 2015. № 2. S. 330–337. [Elektronnyj resurs]. DOI: 10.17805/zpu.2015.2.35 (data obrashcheniya: 29.10.2024)
12. Vozvrashchenie v Dun'huan s «Dun'huanom»: horeograf kitajskogo baleta Fej Bo o sozdanii baleta // Kitajskaya hudozhestvennaya gazeta. 28.09.2018 [Elektronnyj resurs]. URL: http://www.cflac.org.cn/xw/bwyc/201809/t20180928_421719.html (data obrashcheniya: 12.11.2024)

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Новик Ю. О. — д-р культурологии, доц.; yulianvk@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-6953-4452
SPIN код: 7659-2914
RESEARCHER ID: AAC-3132-2022

Чжан Сыминь — аспирант; 2419155875@qq.com
ORCID ID: 0009-0007-3755-3134

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Novik Yu. O. — Dr. Habil. (Cultural Studies), Ass. Prof.; yulianvk@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-6953-4452
SPIN код: 7659-2914
RESEARCHER ID: AAC-3132-2022

Zhang Simin — Postgraduate Student; аспирант; 2419155875@qq.com
ORCID ID: 0009-0007-3755-3134

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ

УДК 7; 394.3

ТАНЦЕВАЛЬНОЕ ИСКУССТВО ТАТАР ВОЛГО-УРАЛЬЯ И ТРАДИЦИОННЫЙ ИНСТРУМЕНТАЛИЗМ

*Булатова Д. А.*¹

¹ Российский институт истории искусств, Исаакиевская пл., д. 5, Санкт-Петербург, 190000, Россия.

Статья поднимает проблему взаимоотношения танцевального искусства татар Волго-Уралья с инструментальным творчеством. Значение музыканта как инициатора танцевального процесса, включение его в драматургию танца, поощрение им танцоров позволяют говорить о важной роли музыканта-инструменталиста в процессе танцев у татар. Рассматриваются инструменты, участвовавшие в танцевально-инструментальных ансамблях, инструментальные и вокально-инструментальные жанры, которыми сопровождали танцевальные действия. Источником для изучения стали труды ведущих этнохореологов Татарстана Г. Х. Тагирова, Д. И. Умерова, К. М. Бикбулатова, в которых представлена обширная панорама традиционного татарского танцевального искусства, переданы особенности взаимодействия танцоров и музыкантов, а также собственные экспедиционные материалы автора по инструментальной культуре татар Волго-Уралья.

Ключевые слова: традиционное татарское танцевальное искусство, музыкальные инструменты, инструментализм, этнохореология.

DANCE ART OF THE TATARS OF THE VOLGA-URAL REGION AND INSTRUMENTAL CREATIVITY

*Bulatova D. A.*¹

¹ Russian Institute for the History of the Arts, 5, Isaakievskaya Sq., St. Petersburg, 190000, Russian Federation.

The article raises the problem of the relationship between the dance art of the Tatars of the Volga-Ural region and instrumental creativity. The importance of the musician as the initiator of the dance process, his inclusion in the dramaturgy of the dance, and his encouragement of the dancers allow us to talk about the important role of the instrumentalist in the process of dancing among the Tatars. The instruments that participated in dance-instrumental ensembles, instrumental and vocal-instrumental genres that accompanied dance actions are considered. The source for the study was the works of leading ethnochoreologists of Tatarstan G. Tagirov, D. Umerov, K. Bikbulatov, which conveyed the features of the interaction of dancers and musicians in the Tatar dance art, as well as the author's expedition materials on the instrumental culture of the Tatars of the Volga-Ural region.

Keywords: traditional dance art of Tatar, ethnochoreology, musical instruments, instrumentalism.

Танец (по тат. — бию¹) на протяжении многих столетий является частью традиционной художественной культуры татар Волго-Уралья, одним из самых любимых в народе видов традиционного творчества. Синкретический характер танцевального искусства был неоднократно отмечен исследователями разных традиционных культур. По точному высказыванию исследователя мордовского танца А. Г. Бурнаева, «в искусстве народного танца сливаются в единое целое народная пластика, музыка, устно-поэтический фольклор, народный театр и различные виды прикладного народного творчества» [1, с. 15].

Инструментализм является одним из важных составляющих синкретизма танцевального искусства: танец неразрывно связан с ним своей кинетической функцией. Движение заложено в онтологических основах как танцевального, так и инструментального творчества: их обоих объединяют определенная ритмическая основа и формообразование как основополагающие средства организации временных видов искусства.

¹ В татарском языке нет различий между «пляской» и «танцем»; оба эти понятия передаются с помощью термина «бию».

Тесно связанные с инструментальной музыкой, традиционные танцы татар Волго-Уралья зачастую сопровождаются игрой на музыкальных инструментах. Ученые прошлого и настоящего приводят множество музыкальных инструментов, выступавших сопровождением танца [2–12]. Анализ репертуара татарских музыкантов свидетельствует о включении танцевальных мелодий в репертуар исполнителей на хордофонах — мандолине, скрипке (эскрипкә), гусях (гөслә), аэрофоне курай, идиофоне кубыз и многих других. В XX–XXI веках ведущие позиции начинают занимать разные виды гармоник: тальянка (тальян гармун), хромка, саратовская гармонь и др. Астраханские татары плясали под хордофоны — кобыз, скрипку и домбру; аэрофоны — сорнай, сыбызгы; саратовскую гармонь (саз); мембранофон — бубен (кобал).

Народная мудрость татар воплотила в себе единство танцевального и инструментального искусства. Так, в пословицах и поговорках получила отражение прочная связь между музыкантом и танцором: «Атасы гармунчы булса, баласы биюче булмый хәле юк» («Если отец гармонист, то его ребенок не может не быть танцором»), а также между инструментальной игрой и танцем: «Уйнавына күрә биюе» («По игре и танец», или «Какая игра, таков и танец») [13, с. 97].

Исследователи быта татар XIX века часто упоминали об игре на музыкальных инструментах как сопровождении пляски. Так, исследователь быта, миссионер и этнограф Е. Малов описывал игру музыканта-скрипача, находившегося в кругу танцующих татар в деревне Алдермыш Казанского уезда² в 1864 году: «...я вышел из избы и направился к речке. Здесь очень много молодых татар собрались и образовали из себя кружок. Один татарин в кругу наигрывал в скрипку, а другие плясали и помахивали платками» [3, с. 78].

О сопровождении игрой на музыкальных инструментах танцев татар-кряшен Уфимской губернии на свадьбах и поминках писал С. Матвеев [4; 5]. Музыкальные инструменты сопровождали танцы татар-кряшен Уфимской губернии на свадьбах или поминках [8; 9]. Не обходился без музыкантов свадебный пир в доме родителей невесты, где «в числе приглашенных бывает два-три музыканта со скрипкой, балалайкой и гармоникой. Начинается пляска с хозяйина или хозяйки дома, а затем поочередно, в одиночку или попарно, пляшут почти все свахи и сваты и многие из приглашенных с саумом. Мужчины пляшут, русскую большею частью в присядку и с громким притоптыванием ногами, а женщины тихо вертятся на месте. Что касается музыки, то ее бывает тихо слышно: звуки инструмента заглушаются шумным разговором и топанием ног пляшущих и самого музыканта» [4, с. 26]. Обращает на себя внимание, что музыкант, по всей видимости, либо участвует в танце, либо притоптывает в такт пляшущим, что говорит о его активном включении в танцевальный процесс.

² Ныне это деревня Алдермыш Высокогорского района Татарстана.

Достоверными, ценными в своей полноте и разнообразии источниками, зафиксировавшими самобытное танцевальное искусство татар 30–70-х годов XX века, являются труды знаменитого татарского этнохореолога Г. Х. Тагирова. В двух его книгах — «Татарские народные танцы» (1960) [7] и «100 татарских фольклорных танцев» (1988) [8] — содержатся результаты исследований танцев татар разных регионов Волго-Уралья. Книги Г. Х. Тагирова являются подлинной энциклопедией татарского танцевального искусства. В книгах этнохореолога не только говорится об особенностях традиционного татарского танцевального творчества, но и отражены наблюдения об инструментальном сопровождении танцев.

Анализ образцов татарского танца и зафиксированных Г. Тагировым номеров [8] свидетельствует о том, что роль музыканта в танце в большинстве случаев не ограничивалась простым сопровождением. Значение его было велико: как правило, он организовывал, приглашал к танцу его участников, подбадривал призывными возгласами танцоров, а нередко и сам становился участником танцевальных действий.

Одна из танцевально-игровых ситуаций описана Г. Тагировым в № 15 «Ша!», записанной в селе Таканыш Мамадышского района: «Гармонист становится лидером игровых действий и руководит участвующими в них девушками и юношами, своим возгласом “Ша!” поворачивая движение кругового танца, или оставивая танец, чтобы девушки или юноши нашли свою пару» [8, с. 29].

Подобный игровой момент, когда гармонист прерывает свою музыку, после чего юноша должен поймать свою девушку, описан в № 18 «Ротозей!», записанном в деревне Сугышлы Бугульминского района Татарстана [8, с. 32–33].

Игровая ситуация, при которой гармонист сидит в центре круга рядом с «водящим» (руководителем игры), описана в № 63 «Тугэрэк уен», записанном в деревне Бизяки Менделеевского района Татарстана. Здесь передается взаимодействие водящего и гармониста: водящий заказывает музыку, останавливается около гармониста, обходя весь круг, несколько раз притоптывает около него ногой, завершает свой танец поклоном гармонисту [8, с. 97]. Аналогичные действия описаны и в № 64 «Тибешле» («Приглашение»), записанном в той же деревне. Один из участников выходит на середину полукруга, заказывает себе музыку, гордо проходит по кругу, подходит к гармонисту и выбивает перед ним дробь [8, с. 98].

В № 87 «Яулык салыш» («Танец с передачей платка»), записанном в деревне Татарская Дымская Бугульминского района Татарстана, танец начинается по взмаху платка его зачинателя, становящемуся сигналом гармонисту о начале танца. Затем танцор останавливается перед гармонистом и выбивает дробь, размахивая платочком. Далее танцоры передают платочек друг другу, показывают свое танцевальное мастерство [8, с. 130].

В игровые ситуации, помимо танцоров, часто включаются и музыканты. Так, шуточный момент запечатлен в танце № 2 «Аерым бию» («Сольный танец»), записанном в деревне Татарские Карамалы Сармановского района в исполнении 72-летней Бадар Нафиговой [8, с. 15–16]. Исполнительница в процессе танца вынимала из внутреннего кармана платочек, а в конце танца кокетливо вытирала платочком сначала свой нос, а потом нос музыканта. Этот шуточный момент, с одной стороны, был призван вызвать улыбку у зрителей, с другой — передавал особое отношение к музыканту, внимание к его искусству, ведь он был соучастником действия, равноправным партнером в танцевально-инструментальном дуэте.

О роли гармониста в танце говорится в песне «И дүдәме, дүдәме», сопровождающей одноименный хороводный танец № 94, записанный в деревне Большие Терешки Ульяновской области:

*«И дүдәме, дүдәме,
Гармунчыгыз өйдә ме?
Өйдә булса, килсен әле,
Биетеп китсен әле».*

*«Эй, дүдәме, дүдәме,
Гармонист ваш дома?
Если дома, пусть придет,
Пусть поможет нам танцевать»³
[8, с. 141]*

Очень примечательно, что у татар существует выражение: «Гармун (гармунчы) биетә» — «гармонь / гармонист заставляет плясать / призывает к пляске». Эта особенность зафиксирована и в народной пословице по отношению к другому музыкальному инструменту: «Кубыз биетми, моңы биетә» («Не только кубыз заставляет плясать, а душа заставляет плясать») [13, с. 91].

Разные типы взаимодействия музыкантов и танцоров зафиксированы современным этнохореологом, автором исследований об этнических танцах татар Среднего и Нижнего Поволжья Д. Умеровым [10; 11; 12]. В ряде танцев астраханских татар автор отмечает руководящую роль находящегося в тесном взаимодействии с музыкантом (гармонистом) тамады. При описании обрядового танца юртовских татар «Кияусый», или «Кияусылы» («Угощение жениха»), исследователь отмечает, что его «начинал и заканчивал, как правило, выбранный хозяевами тамада или тархан праздничного вечера» [12, с. 90–91]. Участвующие в танце женщины и мужчины сперва передают друг другу платочки, затем отдают их тамаде, который, в свою очередь, передает платочки гармонисту в знак окончания танца. Другой обрядовый танец «Акчатыр» / «Акшатыр» («Белый шатер», или «Белая юрта») завершался гармонистом по взмаху тархана, наблюдающего за исполнением его участниками [12, с. 124–127].

³ Перевод автора статьи.

Музыканты и танцоры в процессе исполнительства всегда образовывали слаженные ансамбли. Ведущую роль музыкантов в танце, их полномочное, а зачастую и лидирующую роль очень тонко подметил Д. Умеров: «Аутентичные исполнители татарских плясок, как и мастера, играющие на гармониках, ценились и были в почете у народа... У каждого аутентичного мастера исполнения плясок был свой музыкант, гармонист, под аккомпанемент которого ему было удобнее плясать и исполнять красивые движения. И когда на свадьбе танцору давали деньги за прекрасно исполненный танец, он отдавал их музыканту, мотивируя тем, что если бы гармонист так не сыграл, то он не смог бы так красиво исполнить свой танец» [10, с. 360].

Анализ музыкального материала, используемого в качестве сопровождения к танцам, показывает применение широкого диапазона мелодий.

Татарские музыканты-инструменталисты имеют в своем репертуаре танцевальные мелодии (бию к йл ре), которые сопровождали традиционные татарские танцы [14]. В экспедициях нам приходилось записывать от каждого из музыкантов по несколько инструментальных композиций этого жанра. Зачастую танцевальные мелодии бытуют без определенных названий. Исполняя их преимущественно во время танцев, музыканты и при обычном инструментальном исполнении четко идентифицируют жанр подобных композиций, называя наигрыш «бию к е» («танцевальная мелодия»). Отдельные танцевальные мелодии имеют, тем не менее, закрепленные за ними названия, связанные с определенными танцами. Большой популярностью среди музыкантов пользуются «Чабата», «Чыштык», «З лид » и др.

Примечательна особенность татар танцевать под мелодии иноэтнического происхождения. Большой любовью у казанских татар пользовались наигрыши «Барыня», гопак, «Казачок», «Ой, за гаем, гаем», «Кабардинка», «Яблочко», бытовые танцы (например, полька-мазурка). Звучат они в оригинальном созвучном татарскому уху стиле. Д. Умеров эту особенность отмечал по отношению к астраханским татарам, у которых бытуют калмыцкая «Шарка Барка», кавказская «Тамара», дагестанская лезгинка. По свидетельству исследователя, «заимствованные танцы совсем не похожи на оригиналы и исполняются в манере присущей астраханским татарам, под звуки зажигательной саратовской гармошки и бубна» [12, с 131].

Проникновение в репертуар татарских музыкантов наигрышей других народов фиксировалось еще в XIX веке, что свидетельствовало об открытости татарской культуры разного рода влияниям. Известный этнограф и историк XIX века, профессор Казанского университета К. Фукс так отразил свои впечатления от игры инструменталистов на татарском празднике джиген: «Несколько курайчев (Татарских музыкантов), играя на самодельных

скрипках, приглашали к пляске... Я удивлялся, слыша тут Немецкия и Французския танцовальныя пиэсы, и смотря на пляску козачка» [2, с. 111].

О своей игре мелодий разных народов в начале 30-х годов XX века во время помочей при валке сукна (тула өмәсе) в деревне Аеркул вспоминал С. Муратов: «На лавке, занимающей почти половину площади гостиной, ...установлен валяльный стан. На стене — шерстяное самотканное полотно, которое следует свалить до консистенции сукна (по-татарски: тула) <...> Обычно девушки, занимаясь валянием, поют песни. Когда же отдыхают, затевают пляски. Вот тут-то и требуется музыка. В этот вечер я играл на скрипке татарскую плясовую «эпипэ», русскую «барыню», «камаринскую», башкирскую «карабай», еще ту-степ, «сербияночку» и другое, а также аккомпанировал на скрипке, когда все пели» [6, с. 58]. Отмеченная К. Фуксом и С. Муратовым характерная деталь (стремление татар танцевать в сопровождении скрипки или курая под русские, белорусские, немецкие, французские и даже американские мелодии) прослеживается до наших дней. Подобные образцы встречаются в исполнении татарских музыкантов и в настоящем, наряду с богатым интонационным фондом собственного танцевального репертуара [15].

Сопровождением танцев часто становились такмаки — проговариваемые или пропеваемые и исполняемые в подвижном темпе 8–7-сложные четверостишия («Эпипэ», «Әнисә» (женские имена), «Бас әле, Өммегөлсем» («Топни-ка, Өммегөлсем») и др.), обладающие содержанием преимущественно шуточного характера [16, с. 73]. Многие инструменталисты имеют в своем репертуаре инструментальные варианты такмаков.

Несколько танцевальных мелодий (бию көйләре) или такмаков нередко в процессе сопровождения танца объединялись в единую композицию. Последовательное исполнение двух или нескольких мелодий получило название тезмә (тат. — «нанизывание»). Эта форма имеет черты сходства с попури.

Танцы могли сопровождаться такмаками и в отсутствие музыкальных инструментов. Сопровождением выступали и мелодии песенных жанров кыска көй как быстрого («Алмагачлары», «Баламишкин» и др.) и умеренного («Ай, былбылым», «Каз канаты» и др.) темпов, так и смешанных, в которых мелодии чередуются по принципу «умеренно-быстро» (напр., «Әй, йолдызым», «Челтәр элдем читәнгә»)⁴.

Специфика исполнения плясовых мелодий и такмаков подразумевает активное использование аутоинструментального сопровождения или корпоромузыки (от лат. *corpus, corpora* — тело⁵), т. е. сопровождения звуками, воспро-

⁴ Зачастую это мелодии игровых (уен көйләре) и хороводных (эйлән-бэйлән көйләре) песен.

⁵ Термины И. В. Мациевского.

изводимыми при помощи человеческого тела — хлопками в ладоши, топанием, художественным свистом. Часто музыканты отбивали ногой в такт исполняемых мелодий. Исполнители и зрители хлопали в ладоши, подбадривая танцоров. Своего рода ритмическим сопровождением становились и хореографические притопывания самих танцоров.

Огромная роль в татарском танце отдана движениям ног. Из зафиксированных Г. Тагировым хореографических движений 23 — движения ног и лишь 3 — движения рук. Часто встречающиеся движения «вак тыпырдау» (мелкая дробь), «беренче тыпырдаулы йөреш», «икенче тыпырдаулы йөреш» (первый дробный ход и второй дробный ход), «борынгы тыпырдау» (старинная дробь) создают характерный звуковой фон танцевальным мелодиям [8, с. 155–159]. Д. Умеров отмечает в танцах астраханских татар применение такого типа дроби, как «тыпырдап аяк тибү», «аяк тибеп добердату» («дробь с выбросом ноги») [12, с. 90; 93; 114]. Особое значение дроби приобретали в танцах рекрутов татар-мишарей и юртовских татар («Кайтага»), когда исполнители-рекруты «так сильно втапывают сапогами землю, что после них земля становится твердой, как асфальт» [12, с. 93].

Как отмечает Д. Умеров, различные дроби, аутоинструментальные звуки и другие шумовые комплексы, сопровождающие танцы татар-мишарей, юртовских и кундровских татар, могут выполнять магическую функцию, поскольку это «тот шум, что отгоняет злых духов, оберегая ритуалы перехода и людей-танцоров, в них участвующих» [12, с. 146]. Ученый приводит в пример старинный свадебный обряд саратовских татар-мишарей, когда матери жениха и невесты соревновались в плясках на подносе. Характерный звон, по мнению Д. Умерова, был необходимым атрибутом, так как имел особое предназначение — изгонять злых духов: «Стук о железные предметы: заслонку печи, ведро, поднос или другие предметы обихода — древние шаманы использовали при изгнании албасты или шайтана» [12, с. 147]. Такие предметы, или «звуковые орудия», использовались в качестве ритмошумового сопровождения инструментальных мелодий у татар. Подобные явления также относятся к сфере инструментализма, являясь средством ритмической организации танцевального действия.

Танцевальное искусство татар Волго-Уралья как один из важнейших и любимейших в народе видов традиционного художественного творчества базируется на специфических формах взаимодействия его исполнителей — танцоров и музыкантов. Своеобразие танцев татар основано и на важной роли инструменталистов в ансамбле с танцорами, их включении в танцевальные действия. Изучение этого важнейшего аспекта, предпринятое в настоящей статье, представляется актуальной задачей современной этнохореологии.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бурнаев А. Г.* Танцевально-пластическая культура мордвы (опыт искусствоведческого анализа): автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Саранск. 2012. 32 с.
2. *Фукс К.* Казанские татары в статистическом и этнографическом отношениях. Казань: Унив. тип., 1844. 132 с.
3. *Малов Е. А.* Миссионерство среди мухаммедан и крещеных татар. Казань: Типо-лит. Имп. ун-та, 1892. 462 с.
4. *Матвеев С. М.* Свадебные обычаи и обряды крещеных татар Уфимской губернии. – Казань: Типо-лит. Имп. ун-та, 1896. 39 с.
5. *Матвеев С. М.* Погребальные и поминальные обряды крещеных татар Уфимской губернии. Казань: Типо-лит. Имп. ун-та, 1899. 35 с.
6. *Муратов С. Н.* Страницы пережитого. Через тернии к возрождению. Рожденное в размышлениях. М.: Лада М, 1995. 245 с.
7. *Тагиров Г. Х.* Татарские танцы / ред. Ю. В. Виноградов. Казань: Тат. книж. изд-во, 1960. 220 с.
8. *Тагиров Г. Х.* 100 татарских фольклорных танцев / вступ. ст. В. Горшкова. Казань: Тат. книж. изд-во, 1988. 158 с.
9. *Бикбулатов К. М.* Танцы татар-мишарей. Казань: [б. и.], 1999. 102 с.
10. *Умеров Д. И.* Лексико-семантическая типология праздничных, игровых и обрядовых плясок казанских татар // Традиционная культура народов Поволжья: материалы V Всерос. науч.-практ. конф. Казань: Ихлас, 2019. С. 358–368.
11. *Умеров Д. И.* Семантика песенно-плясовых игр татар-мишарей Саратовской области // Народный танец XXI века: опыт, традиции, перспективы: материалы Всерос. науч.-практ. конф. / науч. ред., сост. Ю. В. Гушул. Челябинск: Челяб. гос. ин-т культуры, 2022. С. 124–134.
12. *Умеров Д. И.* Хореографический фольклор астраханских татар как фактор формирования и сохранения культурной идентичности. Казань: Изд-во Академии наук Республики Татарстан, 2022. 184 с.
13. *Галиуллин К. Р.* Татар фольклоры теле: мәкальләр, канатлы әйтелмәләр, жор сүзләр һәм әйтемнәр: сүзлек = Язык татарского фольклора: пословицы, крылатые выражения, присловья и поговорки: словарь / фәнни ред. К. М. Миңнуллин. Казан: ТӘҺСИ, 2018. 588 б.
14. *Булатова Д. А.* Танцевальные мелодии в традиционной татарской скрипичной музыке // Сравнительное искусствоведение – XXI век. Вып. 3: статьи и материалы III Международ. конф. «Орловские чтения», 15–16 октября 2018 г. / ред.-сост. О. В. Колганова; отв. ред. И. В. Мацневский. СПб.: РИИИ, 2021. С. 158–170.
15. *Булатова Д. А.* Наигрыши иноэтнического происхождения в традиционной татарской инструментальной культуре // Временник Зубовского института. 2021. Вып. 4. С. 120–130.

16. Абдуллин А. Х. Тематика и жанры татарской дореволюционной народной песни // Вопросы татарской музыки: сб. науч. работ / под ред. Я. М. Гиршмана. Казань: [б. и.], 1967. С. 3–80.

REFERENCES

1. Burnaev A. G. Tanceval`no-plasticheskaya kul`tura mordvy` (opy`t iskusstvovedcheskogo analiza): avtoref. dis. ... d-ra iskusstvovedeniya. Saransk. 2012. 32 s.
2. Fuks K. Kazanskie tatory` v statisticheskom i e`tnograficheskom otnosheniyax. Kazan`: Univ. tip., 1844. 132 s.
3. Malov E. A. Missionerstvo sredi muxammedan i kreshheny`x tatar. Kazan`: Tipo-lit. Imp. Un-ta, 1892. 462 s.
4. Matveev S. M. Svadebny`e oby`chai i obryady` kreshheny`x tatar Ufimskoj gubernii. – Kazan`: Tipo-lit. Imp. Un-ta, 1896. 39 s.
5. Matveev S. M. Pogrebal`ny`e i pominal`ny`e obryady` kreshheny`x tatar Ufimskoj gubernii. Kazan`: Tipo-lit. Imp. Un-ta, 1899. 35 s.
6. Muratov S. N. Stranicy perezhitogo. Cherez ternii k vozrozhdeniyu. Rozhdennoe v razmy`shleniyax. M.: Lada M, 1995. 245 s.
7. Tagirov G. X. Tatarskie tancy / red. Yu. V. Vinogradov. Kazan`: Tat. knizh. izd-vo, 1960. 220 s.
8. Tagirov G. X. 100 tatarskix fol`klorny`x tancev / vstup. st. V. Gorshkova. Kazan`: Tat. knizh. izd-vo, 1988. 158 s.
9. Bikbulatov K. M. Tancy tatar-misharej. Kazan`: [b. i.], 1999. 102 s.
10. Umerov D. I. Leksiko-semanticheskaya tipologiya prazdnichny`x, igrovy`x i obryadovy`x plyasok kazanskix tatar // Tradicionnaya kul`tura narodov Povolzh`ya: materialy` V Vseros. nauch.-prakt. konf. Kazan`: Ixlas, 2019. S. 358–368.
11. Umerov D. I. Semantika pesenno-plyasovy`x igr tatar-misharej Saratovskoj oblasti // Narodny`j tanecz XXI veka: opy`t, tradicii, perspektivy` : materialy` Vseros. nauch.-prakt. konf. / nauch. red., sost. Yu. V. Gushul. Chelyabinsk: Chelyab. gos. in-t kul`tury`, 2022. S. 124–134.
12. Umerov D. I. Xoreograficheskij fol`klor astraxanskix tatar kak faktor formirovaniya i soxraneniya kul`turnoj identichnosti. Kazan`: Izd-vo Akademii nauk Respubliki Tatarstan, 2022. 184 s.
13. Galiullin K. R. Tatar fol`klory` tele: məkal`lär, kanatly` äjtelmälär, жор сызләр һәм әjtemnär: syzlek = Yazy`k tatarskogo fol`klora: posloviy, kry`laty`e vy`razheniya, prislov`ya i pogovorki: slovar` / fənni red. K. M. Miñnullin. Kazan: TƏhSI, 2018. 588 b.
14. Bulatova D. A. Tanceval`ny`e melodii v tradicionnoj tatarskoj skripichnoj muzy`ke // Sravnitel`noe iskusstvovedenie – XXI vek. Vy`p. 3: stat`ii i materialy` III Mezhdunarod. konf. «Orlovskie chteniya», 15–16 oktyabrya 2018 g. / red.-sost. O. V. Kolganova; otv. red. I. V. Macievskij. SPb.: RIII, 2021. S. 158–170.

15. *Bulatova D. A.* Naigry`shi inoe`tnicheskogo proisxozhdeniya v tradicionnoj tatarskoj instrumental`noj kul`ture // Vremennik Zubovskogo instituta. 2021. Vy`p. 4. S. 120–130.
16. *Abdullin A. X.* Tematika i zhanry` tatarskoj dorevolucionnoj narodnoj pesni // Voprosy` tatarskoj muzy`ki: sb. nauch. rabot / pod red. Ya. M. Girshmana. Kazan`: [b. i.], 1967. S. 3–80.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Булатова Д. А. — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора инструментоведения; dinara.bulatova@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Bulatova D. A. — Cand. Sci. (Art), Senior Researcher, Organology Department; dinara.bulatova@mail.ru

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

УДК 7.01

ИНТЕРПРЕТАЦИИ ФАУСТИАНСКОГО МИФА В ОПЕРНЫХ ЛИБРЕТТО КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА

Лаврова С. В.¹, Шекалов В. А.¹

¹ Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, д. 2, Санкт-Петербург, 191023, Россия.

Статья посвящена анализу интерпретаций фаустианского мифа в оперных либретто конца XX – начала XXI века. Отправной точкой исследования служит роман Томаса Манна «Доктор Фаустус», фигурирующий в ряде оперных либретто. Также анализируются оперы «Ваш Фауст» Анри Пуссёра, «Последняя ночь Фаустуса» Паскаля Дюсапена, «Доктор Фаустус» Конрада Бедера, «Фауст и Йорик» Вольфганга Рима, «Фауст» Филиппа Фенелона, а также «Доктор Атом» Джона Адамса. Итоговым выводом из проведенного исследования становится тезис о том, что множество самых различных источников, присутствующих на всех уровнях в либретто опер второй половины XX – начала XXI века, созданных на основе фаустианского мифа, представляют его постмодернистскую трактовку; сюжет мифа актуализируется в зависимости от потребностей общества и слушателя.

Ключевые слова: Фауст, фаустианский миф, постмодернистская опера, оперное либретто.

INTERPRETATIONS OF THE FAUSTIAN MYTH IN OPERA LIBRETTOS OF THE LATE 20th – EARLY 21st CENTURIES

Lavrova S. V., Shekalov V. A.¹

¹ Vaganova Ballet Academy, 2, Zodchego Rossi St., St. Petersburg, 191023, Russian Federation.

The article is devoted to the analysis of interpretations of the Faustian myth in opera librettos of the late 20th – early 21st centuries. The starting point of the study is Thomas Mann's novel *Doctor Faustus*, which also appears in a number

of opera librettos. The operas *Your Faust* by Henri Pousseur, *The Last Night of Faustus* by Pascal Dusapin, *Doctor Faustus* by Konrad Böhmer, *Faust and Yorick* by Wolfgang Rihm, *Faust* by Philippe Fénelon, and *Doctor Atom* by John Adams are also analyzed. The final conclusion from the conducted research is the thesis that the multiplicity of the most diverse sources present at all levels in the librettos of operas of the second half of the 20th – early 21st centuries, created on the basis of the Faustian myth, represents its postmodernist interpretation, updated depending on the needs of society and the listener with a variety of semantic accents.

Keywords: Faust, Faustian myth, postmodern opera, opera libretto.

В трактате «Закат Европы» [1], впервые опубликованном в 1918 году, Освальд Шпенглер предсказал последующее объединение Европы. Он представил свою концепцию цивилизационного развития, предложив классификацию типов культуры. Так, развитие и становление культуры уподобляется живым организмам, которые, проходя определенные стадии развития, в итоге умирают, превращаясь в механистическую цивилизацию. Согласно разработанной Шпенглером социальной теории, западноевропейское общество относится к фаустианской культурной эпохе и Фауст, становясь своего рода метафорой, определяет содержание эпохи модерна. Известно, что реальный персонаж, Фауст, впервые появляется в письменных источниках в 1507 году, однако к этому времени он уже становится легендой.

В известном романе Томаса Манна («Доктор Фаустус», 1947) гений, продавший душу дьяволу, превратился в некую резонансную точку между модерном и постмодерном. Главный герой романа композитор Адриан Леверкюн, последовательно проводящий линию эстетического модернизма, в конечном счете потерпел фиаско. Образ современного композитора представлял собой инвариант Фауста: в его очертания были вплетены жизненные траектории Ницше, а прототипом музыканта-философа, ставшего ярким прообразом Леверкюна, называют Арнольда Шенберга (1874–1951).

Известно также, что в роли консультанта у Томаса Манна выступил Теодор Адорно, живший с ним по соседству в Лос-Анджелесе. Несмотря на явную увлеченность идеей додекафонии, постулированной и обоснованной Томасом Манном в методе композиции Леверкюна, Адорно критически относится к проблеме творчества в рамках предустановленных правил. В своей «Философии новой музыки» он пишет о современном композиторе следующее: «Не творец... Уровень техники предстает как проблема в каждом такте, о коем он осмеливается думать... Композиция теперь не что иное, как такие ответы, не что иное, как решение картинок-загадок, а композитор — единственный, кто в состоянии их прочитывать»

[2 с. 87]. В книге «Жизнь как музыка» ее автор музыковед Джованни Ди Стефано [3] раскрывает роль музыки в «Докторе Фаустусе»: «Соответствие между историей Леверкюна и историей Германии, естественно, символично, но не лишено и отдельных проблемных аспектов. Обращение к истории шенберговской додекафонии имеет символическое значение. Его творчество, как известно, преследовалось режимом как образец дегенеративного искусства. Этим фактом объясняется и гневная реакция Шёнберга по прочтению романа» [3, р. 41].

Леверкюн в романе предстает композитором, приверженцем рациональных принципов создания музыки, что, в частности, представлено в XXII части романа, где излагаются основы додекафонии: «...свобода становится принципом всесторонней экономии, не оставляющим в музыке ничего случайного и создающим любое многообразие из одного и того же материала. Где нет ничего нетематического, ничего, что нельзя было бы толковать как производное от неизменного, там едва ли можно говорить о свободном стиле...» [4]. В то же время жизнь Леверкюна частично повторяет отдельные вехи биографии Рихарда Вагнера — также весьма неоднозначной фигуры на германском культурно-политическом олимпе.

Очевидно, что легенда о Фаусте не только в XX веке, но и в другие времена стала одним из самых значительных, определяющих нарративов западной цивилизации. Ключевые элементы ее истории, несмотря на множество различных интерпретаций, все же остаются неизменными в большинстве версий. Так, одержимый жаждой знаний и опыта, которые дают власть над миром, Фауст заключает договор с Мефистофелем. В музыкальном искусстве в целом и в композиторском творчестве в частности Фауст стал знаковым мифом для композиторов XIX века, включая Берлиоза, Шумана и Гуно, Листа. Некоторые сочинения на сюжет Фауста появились и в первой половине XX века: опера «Доктор Фауст» Феруччо Бузони, которая осталась незаконченной. Это сочинение основано не на произведении Иоганна Вольфганга фон Гёте, а на более ранних версиях легенды о Фаусте и драме Карло Гоцци. Завершить своего «Фауста» Бузони не успел: в 1924 году он умер в Берлине в возрасте пятидесяти восьми лет. В итоге опера была завершена его учеником Филиппом Ярнахом (1892–1982), а премьера состоялась в Дрездене в 1925 году (1916–1924). Специфика трактовки оперного жанра у Бузони состояла в идее разделения музыки и действия: так, в «Докторе Фаусте» присутствует разговорная роль поэта и немые роли призраков. С жанровой точки зрения сочинение определяется как «музыкально-поэтическое представление с двумя прологами, одной интермедией и тремя основными сценами» [5].

Во второй половине XX века легенда о Фаусте оказалась не менее востребованной, однако контуры истории размываются во множестве постмодернистских трактовок.

С конца 1960-х годов появляется более десяти опер на сюжет «Фауста», начиная с экспериментальной алеаторической оперы Анри Пуссёра «Ваш Фауст» (1960–1968) и заканчивая «Трагедией дьявола» (2009) Питера Этвоша. Между ними были: «Последняя ночь Фаустуса» Паскаля Дюсапена (2003–2004), «Доктор Фаустус» Конрада Бемера (1980–1983), «Фауст и Йорик» Вольфганга Рима (1976) и «Фауст» Филиппа Фенелона (2007), «Доктор Атом» Джона Адамса (2005), «Фауст, травестименто» Луки Ломбарди (1986–1991) и кантата «История Иоганна Фауста» Альфреда Шнитке (1983–1994).

В опере «Ваш Фауст» («*Votre Faust*»), созданной Анри Пуссёром совместно с литератором Мишелем Бютором, широчайший спектр различных цитат от Веберна до Монтеверди и от Вареза до Шумана сочетается со сложной алеаторической структурой, живыми звуками и звуками, данными в записи. Центральный персонаж «Вашего Фауста» — композитор, которого также звали Анри, становится фаустовским альтер эго Пуссёра, когда он подвергает сомнению свое отношение к высокому модернизму, борется с классическим музыкальным наследием и пытается ориентироваться во множестве доступных ему перспектив. Подлинно энциклопедический диапазон музыкальных и литературных цитат, озвученных в «Вашем Фаусте», демонстрирует разнообразие возможностей, которые главный персонаж оперы изучает, прежде чем перейдет к созданию своей оперы. Этот принцип оказывается основополагающим и в попытках самого Пуссёра работать одновременно и в сериальной технике, и моделями полистилистики. В период создания оперы Пуссёр ощутил, что сериализм стал слишком жесткой системой. Он интересовался такими композиторскими принципами, которые помогли бы ему преодолеть разрыв со слушательской аудиторией. При первом появлении на сцене в «Прологе на (о) театре»¹ Анри выступает со вступительной речью о современной музыке по просьбе Директора театра.

Директор театра представляет Пуссёра публике как автора «блестящих» и «провокационных» статей о современной музыке. Он полагает, что они способны объяснить некоторые из «проблем» современной музыки, которые вызывают трудности ее восприятия. Звучит фонограмма с записью речи Пуссёра, одновременно с которой актер, играющий Анри (Пуссёра), обращается к публике, имитируя речевой процесс. Текст состоит из отрывков реально существующей и опубликованной статьи Пуссёра («*Pour une périodicité généralisée*») [6, p. 241–290].

¹ Отсылка к «Прелюдии в театре» в начале «Фауста» Гёте. «Пролог в театре», или «Театральное вступление» представлено у Гёте как беседа Директора театра с Поэтом и Комиком о задачах театрального зрелища, миссии искусства и художника.

По мере того, как звучащий в записи текст затихает, Анри напрямую обращается к аудитории. Он жалуется на то, что в основном путешествует, представляя теоретические доклады о современной музыке, и у него остается совсем мало времени на сочинение музыки: «Конференция здесь, конференция там, поезд, самолет... Не успеваю увидеть места, мимо которых проезжаю... Все это ради какой выгоды?! И всегда приходится говорить о проблемах современной музыки, вместо того, чтобы создавать ее, по-настоящему работать... Кто даст мне решение?» [7, р. 3–5]. Во время речи Анри через колонки воспроизводятся «Thema Omaggio a Joyce» Берно и «Gesang der Jünglinge» Штокхаузена. Сцена в начале первого акта еще больше подчеркивает отстраненность от публики современного композитора: в отсылках к начальным сценам первой части пьесы Гёте, где Фауст размышляет в уединении своего кабинета, Анри оказывается один в своей квартире, где анализирует Вторую кантату Веберна, сидя за «фортепиано». В постановке оперы актер, изображающий Анри, имитирует фортепианную игру на столе, в то время как инструментальный ансамбль играет сбоку от сцены. Эта сцена оказывается единственной в опере, когда Пуссёр ограничивается одним стилем — цитатами коротких фрагментов из кантаты Веберна, исполняемых на скрипке и фортепиано. Параллельно звучит декламация баритона с заменой оригинального текста на текст из сцены Вальпургиевой ночи из «Фауста» Гёте в тот момент, когда в комнату входит его друг Ришар, который упрекает композиторов в многократном изучении одного и того же произведения. Несмотря на вторгающиеся в звуковое пространство обрывки разговоров прохожих на улице, однообразное звучание скрипки со стороны соседа студента-скрипача, Анри усердно продолжает изучать Веберна до тех пор, пока его вновь не прерывает приход Директора театра. С того момента, когда Анри принимает заказ от Мефистофеля (Директора театра) на создание оперы «Фауст», он оставляет далеко позади ограничивающее существование чтение лекций по современной музыке и анализу Веберна и внезапно открывает широкий спектр музыкально-стилистических и литературно-постмодернистских впечатлений. Пуссёр представляет комбинации разнообразных музыкальных цитат из разных стилей и периодов существования фаустианской темы в качестве основ интеллектуально-звукового пространства конца 1960-х годов. Его ключевая идея состояла в том, чтобы овладеть новыми возможностями художественной коммуникации, противопоставив их прежней изоляционистской позиции. Воспроизведение широкого спектра самых разных музыкальных стилей должно было подчеркнуть важность восстановления утраченных связей с традицией в современной музыке. Композитор смело экспериментировал с различными способами комбинирования цитат и стилистических аллюзий, заимствуя их как из прошлого, так и настоящего. В тот момент, когда

автор оперы покидает пространство своей квартиры и отправляется на поиски вдохновения, Пуссёр представляет три вида материала, связанные с различными общественными пространствами, — кабаре, улицей и ярмаркой. По мере того, как он оказывается в каждой из этих локаций, удельный вес литературных и музыкальных цитат существенно возрастает, достигая кульминации в сложном взаимодействии между различными музыкальными и языковыми слоями в ярмарочной сцене. Получив заказ от Директора театра, Анри сначала отправляется в уличное кафе у церкви, где встречает Грету и Мэгги. Он слышит, как певица из кабаре (контральто) поет французский перевод из серенады Мефистофеля. Сама же сцена — цитата колыбельной Мари из «Воццека» Берга, однако, представленная в синкопированных, скорее, джазовых ритмах. Фонограмма со звуками фонтанов, щебетанием птиц и звоном бокалов дополняется цитатами из Дебюсси. Таким образом, слушатель может легко воспринять каждую из музыкальных ссылок, присутствующих в сцене. В следующем эпизоде, сцене на улице, где живет Мэгги, общая плотность звука и число аллюзий постепенно увеличиваются. Здесь Пуссёр объединяет записанные звуки уличных шумов с ударными инструментами и различными звучаниями электроники, вызывающими ассоциации с музыкой Эдгара Вареза. Анри и Мэгги встречают бездомного, который поет арию, служащую аллюзией на «Бориса Годунова» Мусоргского, а также отсылку к музыке Бартока. Пуссёр сталкивается с невероятным по своему охвату спектром разных цитат и аллюзий в центральных сценах оперы. Эти ярмарочные сцены представляют собой поворотные моменты сюжета, выходом из которых служит голосование зрителей. Расширенная ярмарочная сцена происходит во втором акте, где ряд вмешательств публики определяет последовательность различных представлений. Пуссёр адаптировал цитаты из произведений прошлого в язык XX века, исследуя таким образом возможности взаимодействий. Каждый стенд представляет тот или иной национальный колорит. Выставка на «французском» стенде составлена из цитат «Фауста» Гуно и Берлиоза, «Кармен» Бизе и «Манон» Массне, подчиненных в общих чертах стилистике Мийо. «Немецкая» версия включает в себя фрагменты из Лорцинга и Вебера, а также цитаты из Вагнера, и все это преобразовано «в стилистику Шенберга». «Итальянский» стенд — цитаты бельканто от Россини до Пуччини, которые Пуссёр стремился представить в стиле Стравинского. На «английском» стенде ярмарки звучат отрывки из «Мессии» Генделя, «Аве Мария» Баха — Гуно, «Свадебного марша» Мендельсона и «Похоронного марша» Шопена, а также «Панис Ангеликус» Сезара Франка. Все они — в хиндемитовском неоклассическом стиле. Преобладающее ощущение стилистического шока усиливается включением фонограммы с шумами, дополняющими диалоги персонажей. В еще более масштабной ярмарочной сцене из второго акта Пуссёр стремился

к стилистическим контрастам. На протяжении всего акта от зрителей требуется не только определять общие траектории развития сюжета, но и делать выбор в каждой сцене, чтобы заставить действие переключаться между различными контекстами. Когда Анри приходит на кукольный спектакль Фауста на ярмарке, зрителю доступен выбор между различными возможными версиями спектакля. Пуссёр и Бютор предполагали четыре возможные версии кукольного шоу², каждая из которых имеет отличительный музыкальный фон. *E1* содержит отрывок из «Орфея» Глюка, записанный в качестве фонограммы, который часто звучит на фоне атональных аккордовых кластеров у инструментального ансамбля, присутствующего на сцене. Все звучащее также сопровождается «романтической фантазией для фортепиано», которая отсылает к музыке Бетховена, Шумана, Листа и Шенберга, чьи цитаты звучат среди музыки прочих композиторов. *E3* представляет собой запись полностью представленной финальной сцены прихода Командора из оперы «Дон Жуан» Моцарта, дополненной различными выставками из инструментального ансамбля. В эпизоде *E4* сочетаются цитаты из хорала Баха со ссылками на «Трехгрошовую оперу» Вайля. На протяжении сцены кукольного представления Фауста зрителям неоднократно задают вопрос, хотят ли они, чтобы исполнители продолжили текущую версию или переключились на другую? В финале оперы персонаж Пуссёра (Анри) так и не преодолевает творческий тупик. Творческая амбивалентность Анри становится результатом полной дезориентации во множестве возможностей, открывающихся перед ним. Так проявляет себя поэтика открытого произведения в опере «Ваш Фауст».

Продолжительная (в большинстве версий — более трех часов) опера Пуссёра и Бютора не всегда находила понимание публики. Понимая элитарную репутацию оперного жанра, стремясь преодолеть это свойство, Мишель Бютор и Анри Пуссёр пытались таким образом восстановить связь с аудиторией. Созданная авторами оперы невероятная культурная общность поставила миф о Фаусте в центр полиязыковой концепции (в соприкосновении немецкого, французского, итальянского и английского языков) как с вербальной точки зрения, так и музыкальной.

Немецкий композитор Вольфганг Рим (род. 1952), также создавший оперу «Фауст и Йорик» (1976) на фаустианский сюжет, основывал свое либретто на короткой абсурдистской пьесе под названием «Фауст Йорик» (1966) Жана Тардьё. В этой очень короткой (около двадцати минут) «опере» персонаж Фауста — это Ученый (*Der Gelehrte*), собирающий человеческие черепа, с целью поиска научных доказательств завершающего этапа эволюции и появления на этом этапе нового, сверхразумного человека. Одноактная опера

² Они обозначены в либретто оперы как E1, E2, E3 и E4.

представляет собой серию кратких сцен из жизни Ученого, семь из которых охватывают сорок лет жизни главного персонажа. В конечном счете, череп, который мог бы стать неопровержимым доказательством гипотезы ученого, остается ненайденным, и он умирает, не завершив свой проект. Но опера заканчивается ироничным поворотом: после смерти ученики Ученого обнаруживают, что именно его череп содержал идеальные измерения, которые тот искал в течение всей своей научной практики [8, р. 89–90]. Так, полностью погруженный в изучение человеческих черепов Ученый оказывается в полном отрыве от повседневной человеческой жизни. Он постепенно стареет и дряхлеет на протяжении семи сцен оперы, находясь все в том же положении, сидя за столом среди книг и бумаг. Несмотря на то, что большинство сцен отражают ключевые моменты биографии Ученого (день его женитьбы, рождение ребенка, разговор со взрослой дочерью о ее разводе, смерть жены), он остается абсолютно отстраненным и безучастным к этим событиям. В сценах, где члены семьи обращаются к нему, композитор всячески подчеркивает поглощенность персонажа работой. Во всех случаях Ученый повторяет одну фразу: «Череп, да, да, череп, вот в чем большая проблема!»

Вокальная стилистика, отражающая образ Ученого, всегда тяжеловесна; его вокализованная речь сухая, декламационная. Возвращение к более мягким динамическим уровням и более сдержанной декламации происходит лишь в тех случаях, когда персонаж поясняет, как он пришел к идее своего исследования, сосредоточившись на человечестве и его эволюции. Рим со свойственным ему юмором подчеркивает вокальную линию повторяющимися тридцать вторыми нотами с фигурациями у флейты и кларнета. Другие персонажи также высмеивают странную одержимость ученого, как и сам автор оперы: в четвертой сцене дочь сообщает, что он является объектом насмешек в университете, где преподает. В пьесе Тардьё и опере Рима не только предполагается, что далеко не все научные исследования приносят реальную пользу человечеству, но и содержится намек на возможные «темные» цели научных исследований. Так, представляется идея существования физической основы «идеального» человека, которая резонирует с идеями расового превосходства и евгеникой. Такое возможное прочтение текста Жана Тардьё «Фауст и Йорик» в качестве критических оснований нацистской идеологии подтверждается тем, что во время нацистской оккупации Франции писатель был связан с Сопротивлением. Стихотворения, опубликованные писателем во время фашистской оккупации, высмеивают огромную нацистскую коллекцию черепов, которую Ученый накопил к концу своей жизни, и, наряду с тем, вызывают в памяти образы массовых захоронений жертв геноцида.

Следующей в ряду фаустианских опер стал «Доктор Фауст» (1980–1983) голландского композитора Конрада Бёмера (род. 1941). Премьера оперы состоялась в Парижской опере в 1985 году. Это сочинение в принципе

не основано на каких-либо предыдущих литературных произведениях. Автор оперного либретто Хьюго Клаус основывался скорее на некоторых анекдотах об «историческом» Фаусте, т. е. Иоганне Георге Фаусте. Действие либретто, основанное на рассказах о якобы реально существовавшем странствующем алхимике и маге, происходит в конце XV — начале XVI века. Главный персонаж — Иоганн Тритемиус — реинтерпретация известной исторической фигуры. Он — аббат-бенедиктинец, заменяющий Мефистофеля в его традиционной роли спутника Фауста.

Опера являет собой эклектичное собрание музыкальных идиом от сериализма до рок-музыки и лютеранских хоралов, что не помешало ей стать достаточно успешной (Бёмер был удостоен премии Рольфа Либермана). Бёмер и Клаус в принципе не собирались реконструировать историю жизни Фауста, а, скорее, пытались обнаружить множественные несоответствия между фигурой, возникшей из исторических документов, и изображением Фауста в различных литературных версиях, представляя типично постмодернистское недоверие к метарассказам, деконструируя миф и следуя принципам его развенчания. Бёмер представляет странствующего алхимика как «лжеца, бродягу и нищего», как контр-Фауста [9, р. 68]. Сочетание сериальной техники у Бёмера с «полистилистической дикостью» фрагментов поп-музыки подчеркивает идею псевдонаучного противодействия природе, что отражается во взаимодействии холодной бесчеловечности звукового рационализма с варварством массового искусства.

Опера «Доктор Фаустус» (1982–1988) итальянского композитора Джакомо Мандзони (род. 1932) была создана на либретто, адаптированное композитором к роману Томаса Манна. Премьера состоялась в миланском Ла Скала в 1989 году в постановке известного режиссера Роберта Уилсона. Имя композитора, сериалиста Манцони, широко известно в Италии переводами теоретических работ Арнольда Шёнберга и Теодора В. Адорно. В либретто Манцони сжал повествование романа Манна и преуменьшил политический контекст. Три акта оперы сосредоточены на ключевых моментах. Манцони устраняет большинство второстепенных персонажей романа Манна.

Итальянский композитор Лука Ломбарди (род. 1945) обратился к Фаусту как к теме своей первой оперы «Фауст: Маскировка» («*Faust, un travestimento*», 1986–1991). Премьера состоялась в Базеле в 1991 году. Опера также исполнялась на немецком языке в Веймарском национальном театре в 1993 году. Ломбарди создал либретто по пьесе Эдуардо Сангвинети по мотивам «Фауста» Гёте. Текст Сангвинети служит одновременно пародией и осовремениванием пьесы Гёте. Так, Фауст впервые видит свою возлюбленную, Грету, в порнофильме, а сцена Вальпургиевой ночи происходит в ночном клубе. Полистилистический язык Ломбарди в этой опере основывается

на атональных формах с цитатами из музыки XIX века (Шуберта и Вагнера), а также вкраплений рок музыки.

В операх 2000-х годов «Фауст» (2007) французского композитора Филиппа Фенелона на либретто самого композитора, адаптировавшего «Фауст-поэму» Николауса Ленау (1836), отражена фрагментарность оригинального текста, созданного из нескольких коротких сцен, но в итоге растянутых на два акта. В финальной сцене Фауст совершает самоубийство.

Концепция Фенелона абсолютно нигилистическая. Он утверждает, что «ни наука, ни религия не приносят абсолютного знания, а семейная жизнь уныла. Ничто из того, что составляет нашу повседневную жизнь, не может нас удовлетворить» [10]. Стремление Фауста к поискам истины также тщетно, полагает Фенелон. Жизнь Фауста — путь одиночки. Фауст заключает договор с Мефистофелем, который обещает помочь ему в поисках истины в обмен на душу. Фенелон описывает отношения между Мефистофелем и Фаустом в парадигме мастера и ученика. Мефистофель приводит Фауста к такому развороту различных жизненных ситуаций, которые служат испытаниями. Фауст почти во всех случаях терпит фиаско. Премьера «Фауста» Фенелона состоялась в Театр дю Капитолия в Тулузе в 2007 году, а затем была поставлена в Опера де Париж в 2010 году.

Премьера «Трагедии дьявола» («*Die Tragödie des Teufels*»), оперы венгерского композитора Петера Этвеша (род. 1944), состоялась в Баварской государственной опере в Мюнхене в феврале 2010 года. Либретто немецкого драматурга Альберта Остермайера было создано по мотивам «Трагедии человека» Имре Мадаха (известной как «Венгерский Фауст», 1861), а также фильма «Матрица» и двух его продолжений. В опере Люцифер отправляет Фауста в различные виртуальные миры. В финале Люцифер также понимает, что он лишний в этом мире, и принимает таблетку, которая заставляет его исчезнуть.

«Последняя ночь Фауста» — опера Паскаля Дюсапена (2003–2004). В ней композитор создал одного из самых ярких отрицательных персонажей Фауста в истории интерпретации этого сюжета. Описывая Фауста как «опасного интеллектуала», он представляет его стремление к превосходству и контролю, которое лежит в основе поиска знаний в современном мире. Кем бы был Фауст сегодня? В любом случае, он не был бы врачом-гуманистом, готовым поддаться дьявольскому искушению, чтобы расширить свои познания о мире. Сегодня Фауст был бы тем, кто любил бы абсолютную власть. Музыкальный язык Дюсапена и его специфический подход к вокальной стилистике призваны подчеркнуть безумие Фауста. В то время, как партию главного героя исполняет баритон, Дюсапен располагает материал в основном в самой верхней части тесситуры, часто даже в манере, напоминающей крик, а иногда и фальцетом.

Хотя композитор и предпочитает плавные вокальные линии в других партиях, вокальные трансформации Фауста возникают особенно часто и представлены в экстремальном диапазоне (например, во внезапном переходе от медленной, лирической линии к маниакально быстрой декламации). Эти изменения вокального стиля явно связаны с изменчивой натурой Фауста.

На протяжении оперы Фауст претерпевает несколько экстремальных и непредсказуемых изменений настроения и мировоззрения. Например, только во второй сцене эмоциональное состояние Фауста меняется от паранойи к ярости и экстатической радости. Возможно, из-за того, что опере не хватает традиционной сюжетной структуры, а внутренние потрясения Фауста и резкие перепады настроения становятся центральным драматическим фокусом произведения. Дюсапен использует различные музыкальные ресурсы (включая расширенные вокальные и инструментальные приемы и резкие изменения в динамике и фактуре), чтобы изобразить неустойчивость Фауста. Еще одним ярчайшим воплощением фаустианского мифа стала опера американского композитора Джона Адамса «Доктор Атом». Изначально Адамс в соответствии с идеей режиссера Селларса должен был создать оперу об изобретателе атомной бомбы Дж. Роберте Оппенгеймере, которая изображала бы его «американским Фаустом». Премьера состоялась в Оперном театре Сан-Франциско в 2005 году в постановке Селларса и затем также была поставлена в Метрополитен-опере в 2008 году режиссером Пенни Вулкок. Селларс создал либретто из рассекреченных на тот момент правительственных документов и воспоминаний ученых, участвовавших в Манхэттенском проекте, соединив их с отрывками из индуистского священного текста Бхагавадгиты и текстами песен коренных американских племен тева, а также стихами Джона Донна, Шарля Бодлера и Мюриэл Рукейзер. Действие «Доктора Атома» происходит в течение 48 часов, предшествующих взрыву бомбы на полигоне Тринити в Лос-Аламосе, штат Нью-Мексико, в июле 1945 года.

Идея параллели открытий физики, несущих в себе смерть, и фаустианского мифа возникла еще в пьесе «*Blegdamsvej Faust*», которая была пародией на «Фауста» Гёте, физики в ней были главными персонажами. Блегдамсвей — это копенгагенский адрес, по которому располагался Институт теоретической физики Нильса Бора. «*Blegdamsvej Faust*» 1932 года был полностью переписан и сокращен молодыми учеными на конференции Бора. Пьеса переработана в то, что по сути является юмористической пародией на физиков того времени. Герои Гёте были заменены современными физиками, их более молодые коллеги надевали маски, чтобы играть тех на сцене. Мефистофель стал вспыльчивым австрийцем Вольфгангом Паули, а Фауст стал Паулем Эренфестом, близким другом Эйнштейна. Роль Бога была отведена, что вполне уместно, Нильсу Бору.

Фаустианский миф как символ «вечного повторения» в документальной опере, а именно таким образом Адамс определил жанр оперной трилогии «Никсон в Китае», «Смерть Клингхоффера» и «Доктор Атом», привносит в последнюю из них эпохальный определяющий штрих. Как утверждает Адамс, нет более яркого образа, чем атомная бомба и ее распускающееся грибовидное облако. В его детстве, приходившемся на 1950-е годы и в начало 1960-х доминировал этот единственный мрачно-угрожающий, но в то же время странно неотразимый образ [11].

Бомба для того времени была достижением науки. С ее появлением все человеческие изобретения мгновенно поднялись на мифологический уровень. Сила ее символизма была огромной, захватывала воображение и проникала в глубочайшие области общественной психики мира. Его необычайные способности позволили ему с помощью интуиции создать нечто такое, что продвинуло физику на много лет вперед и заставило его коллег-физиков пытаться следовать этому новому времени. Ему повезло родиться в то время, когда современная физика вступала в эпоху расцвета, и именно поэтому он извлек огромную пользу из этого. Предшествовавшие ему, поколения, к которым принадлежали Эйнштейн, Бор, Планк и Гейзенберг, заложили фундамент, но деяния Оппенгеймера были несоизмеримо больше.

Оппенгеймер в конце 1930-х — начале 1940-х не ассоциировался с политикой. Таким образом, заключает Адамс, идея общности между Фаустом и Оппенгеймером стала весьма подходящей для того, чтобы создать сюжет для американского Фауста. Величайший парадокс заключался в том, что этот чрезвычайно одаренный человек, выходец из богатой семьи, харизматичный интеллектual стал человеком, который возглавил создание первой в мире атомной бомбы. Но чем больше Адамс читал об Оппенгеймере, тем меньше видел рационального в параллели между самим Оппенгеймером и Фаустом [11]. Манхэттенский проект стал одной из величайших ироний нацизма. Значительное число интеллектуалов, выдающихся ученых, сыгравших важную роль в создании атомной бомбы, были евреями-эмигрантами. Блестящие молодые физики, химики, инженеры и математики, собравшиеся на горе в Лос-Аламосе, штат Нью-Мексико, считали для себя приемлемым вовсе не то, чтобы заключить договор с дьяволом. Бомба для Адамса была связующим звеном множества важных тем, которые лежали в центре человеческой истории. Не последним из них был союз научного знания и технологии разрушения. И в этом ракурсе миф о Фаусте резонировал со всеми сопутствующими темами. Питер Селларс Адамс сделали этот парадокс центральным во всей истории. В июльское утро 1945 года, когда взорвалась плутониевая бомба, высвободив ранее невообразимое количество энергии, отношение человеческого вида к планете безвозвратно изменилось: «Бомба была живым доказательством

того, что мы, как биологический вид, теперь обладаем возможностью разрушить свой мир. Это было сейсмическим событием, полностью перевернувшим человеческое сознание. Поразительно, с какой скоростью атомная бомба превратилась в миф. Вероятно, что эта опера — одно из самых противоречивых повествований о современном Фаусте» [11].

Селларс, помня, что имеющиеся архивные материалы о Лос-Аламосе и Манхэттене сами по себе являются интереснейшим материалом, рассказал в своем либретто сложную драматическую историю. Либретто было создано из первоисточников, которые включали в себя цитаты из подлинных фраз ученых и военных, позаимствованных из воспоминаний, из писем или из современных отчетов.

В либретто фигурируют цитаты из воспоминаний Теллера. В начальной сцене Теллер читает письмо физика Лео Сциларда, призывающее ученых, участвовавших в создании атомной бомбы, обозначить свою общественную позицию. К лету 1945 года, когда впервые была испытана атомная бомба, ученым из Лос-Аламоса стало очевидно, что их оружие будет использовано против японских городов. Сцилард был одним из немногих, кто чувствовал необходимость протестовать против того, что, несомненно, станет причиной уничтожения сотен тысяч мирных жителей в конце войны. Либретто Селларса использует именно тот текст, который Сцилардом был отправлен для распространения среди ученых в Лос-Аламосе.

В тексте либретто с невероятной изобретательностью переплетаются цитаты их хроник, документальных и литературных источников и, в том числе, из книги 1945 года «Атомная энергия для военных целей» [12], составляющей текст хора в прологе оперы. Используются также выдержки из журналов, стенограммы интервью с учеными, которые участвовали в этом проекте. В первом акте можно найти текст, который произносит сам Оппенгеймер³. Для этого текста Адамс искал особые возможности музыкального выражения.

Одни лишь архивные источники — стенограммы и цитаты из писем и высказываний физиков лишили бы оперу возможности достичь некоего художественного уровня, как полагал изначально Адамс. И именно поэтому в либретто «Доктор Атом» были включены поэтические источники. Так, в партии Оппенгеймера использовались тексты некоторых его любимых поэтов, таких как Шарль Бодлер и Джон Донн, звучали также тексты из Бхагавадгиты. Тексты поэтессы Мюриэл Ракейзер, современницы Оппенгеймера, стали основой для разработки персонажа Китти Оппенгеймер, жены главного героя.

³ Это текст из рассекреченной в 1980-е стенограммы встречи в Вашингтоне (округ Колумбия), на которой присутствовал Оппенгеймер.

Опера фокусируется на научных и общечеловеческих дискуссиях, развернутых учеными Робертом Оппенгеймером, Эдвардом Теллером и Робертом Уилсоном в лаборатории проекта. Жаркие споры о возможных последствиях испытаний атомной бомбы разгораются между одержимым создателем термоядерного («водородного») оружия Теллером и Оппенгеймером — создателем плутониевой ядерной бомбы, названной «Худыш» (Thin Man). Сцена, которая изображает повседневную деятельность ученых за работой, формирует общественный образ Оппенгеймера — блестящего ученого и государственного служащего. Другие грани образа раскрываются в отношениях Оппенгеймера с его женой Китти (Акт I, Сцена 2), то отчуждение, которые они чувствовали по отношению друг к другу из-за Манхэттенского проекта, формирует иной образ Оппенгеймера. «Священный сонет № XIV», созданный около 1609 года поэтом Джоном Донном, вдохновил его назвать полигон в Лос-Аламосе и плутониевую бомбу именем «Троицы». Это обстоятельство подчеркивает и формирует представление об Оппенгеймере не как просто об ученом, но как о глубоко тонком знатоке мировой литературы, человеке, обладающем особой художественной чуткостью, подлинном «Homo Universalis». Представляя главного героя — Оппенгеймера, опера также воспроизводит коллективный образ «Большой науки», изображающий военно-научный комплекс, в котором ведется интенсивная работа над проектом. Военные, политики, государственные деятели — все они взаимодействуют и вносят свой непредсказуемый вклад в науку и вероятность гибели человечества от собственных изобретений и открытий. «Фауст атомной эпохи» Оппенгеймер — яркая тема, особенно актуальная для нашего времени.

Подводя итоги проведенному исследованию, отметим, что множественность самых различных источников, присутствующих на всех уровнях в либретто опер второй половины XX — начала XXI века, созданных на основе фаустианского мифа, представляет его постмодернистскую трактовку.

ЛИТЕРАТУРА

1. Шпенглер О. Закат Европы. Новосибирск: Наука, 1993. 590 с.
2. Адорно Т. В. Философия новой музыки. М.: Логос, 2001. 345 с.
3. Di Stefano G. La vita come musica. Milano: Marsilio; 1991. 280 p.
4. Манн Т. Доктор Фаустус. [Электронный ресурс] URL: https://librebook.me/doktor_faustus/vol1/22 (дата обращения: 03.12.2024)
5. Busoni F. Doktor Faust. Dichtung für Musik in 2 Vorspielen, einem Zwischenspiel und 3 Hauptbildern // Klavierauszug vokal beider Fassungen / Breitkopf & Härtel ed. 360 p.
6. Pousseur H. Fragments théoriques I sur la musique expérimentale. Brussels: Éditions de l'Institut de Sociologie, Université Libre de Bruxelles, 1970. 290. p.

7. *Butor M., Pousseur H.* Votre Faust: Fantaisie variable genre opera // Centre d'études et de recherches marxistes. 1968. № 62. P. 3–5.
8. *Рим В.* «Фауст и Йорик»: камерная опера, партитура. 1976 (1977). Vien: Universal Edition, 2009. P. 89–90.
9. *Boehmer K.* Aspects historiques et esthétiques, et implications dramatiques de la composition sonore // Musique et dramaturgie: Esthétique de la représentation au XXe siècle / ed. Laurent Feneyrou. Paris: Publications de la Sorbonne, 2003. 543 p.
10. *Banoun B.* «Das Land der Sehnsucht ist die Erde nur ». Le Faust de Philippe Fénélon d'après Lenau (2007) // Cahiers d'études germaniques. 2013. # 65. URL: <https://journals.openedition.org/cege/6379> (дата обращения: 01.12.2024)
11. *Siegel R.* Music Interviews. John Adams Writes an Opera for the Atomic Age // NPR October 7, 2005. URL: <https://www.npr.org/2005/10/07/4948871/john-adams-writes-an-opera-for-the-atomic-age> (дата обращения: 01.12.2014)
12. *Смит Г. Д.* Атомная энергия для военных целей. М.: Гос. транспорт. железнодорожн. изд-во, 1946. 140 с.
13. *Ehman C.* Reimagining Faust in Postmodern Opera // PHD-Thesis University of Rochester. New York. 2013. 356 p.

REFERENCES

1. *Shpengler O.* Zakat Evropy. Novosibirsk: Nauka, 1993. 590 s.
2. *Adorno T. V.* Filosofiya novoj muzyki. M.: Logos, 2001. 345 s.
3. *Di Stefano G.* La vita come musica. Milano: Marsilio; 1991. 280 p.
4. *Mann T.* Doktor Faustus. [Elektronnyj resurs] URL: https://librebook.me/doktor_faustus/vol1/22 (data obrashcheniya: 03.12.2024)
5. *Busoni F.* Doktor Faust. Dichtung für Musik in 2 Vorspielen, einem Zwischenspiel und 3 Hauptbildern // Klavierauszug vokal beider Fassungen / Breitkopf & Härtel ed. 360 p.
6. *Pousseur H.* Fragments théoriques I sur la musique expérimentale. Brussels: Éditions de l'Institut de Sociologie, Université Libre de Bruxelles, 1970. 290 p.
7. *Butor M., Pousseur H.* Votre Faust: Fantaisie variable genre opera // Centre d'études et de recherches marxistes. 1968. № 62. P. 3–5.
8. *Rim V.* «Faust i Jorik»: kamernaya opera, partitura. 1976 (1977). Vien: Universal Edition, 2009. P. 89–90.
9. *Boehmer K.* Aspects historiques et esthétiques, et implications dramatiques de la composition sonore // Musique et dramaturgie: Esthétique de la représentation au XXe siècle / ed. Laurent Feneyrou. Paris: Publications de la Sorbonne, 2003. 543 p.
10. *Banoun B.* «Das Land der Sehnsucht ist die Erde nur ». Le Faust de Philippe Fénélon d'après Lenau (2007) // Cahiers d'études germaniques. 2013. # 65. URL: <https://journals.openedition.org/cege/6379> (data obrashcheniya: 01.12.2024)

11. *Siegel R.* Music Interviews. John Adams Writes an Opera for the Atomic Age // NPR October 7, 2005. URL: <https://www.npr.org/2005/10/07/4948871/john-adams-writes-an-opera-for-the-atomic-age> (data obrashcheniya: 01.12.2014)
12. *Smit G. D.* Atomnaya energiya dlya voennykh celej. M.: Gos. transport. zheleznodorozhn. izd-vo, 1946. 140 s.
13. *Ehman C.* Reimagining Faust in Postmodern Opera // PHD-Thesis University of Rochester. New York. 2013. 356 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Лаврова С. В. — д-р искусствоведения, проф. каф.; proscience@vaganovaacademy.ru
ORCID ID: 0000-0002-0887-8075

Шекалов В. А. — д-р искусствоведения, проф. каф.; shekalov@inbox.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Lavrova S. V. — Dr. Habil. (Arts), Prof. of the Chair; proscience@vaganovaacademy.ru
ORCID ID: 0000-0002-0887-8075

Shekalov V. A. — Dr. Habil. (Arts), Prof. of the Chair; shekalov@inbox.ru

УДК 78.036.9

ЗНАЧЕНИЕ МУЗЫКИ ФЬЮЖН В ИСТОРИИ РАЗВИТИЯ ДЖАЗОВОГО ИСКУССТВА

*Лубяная Е. В.*¹

¹ Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова,
Будёновский пр-кт, д. 23, Ростов-на-Дону, 344002, Россия.

Сложившееся в джазовом исполнительстве во второй половине 1960-х годов направление фьюжн оказало важное влияние на формирование новых норм в отношении джазового инструментария, саунда и репертуара. Целью исследования являлось выявление роли фьюжн в процессах смены джазовой музыкальной парадигмы конца 1960–70-х. Задачи сконцентрированы на определении особенностей данного направления и исторического значения фьюжн в динамике развития джазовой культуры. В процессе исследования были привлечены источники на английском языке. Статья содержит важные выводы о роли фьюжн в истории развития джаза и его значении для мировой музыкальной культуры.

Ключевые слова: история джаза, джазовое искусство, фьюжн, джаз-рок, поп-культура.

TO THE QUESTION OF DEFINITION OF FUSION IN THE HISTORY OF JAZZ ART

*Lubyayana E. V.*¹

¹ Rostov State Conservatory named after S. V. Rachmaninov, 23, Budennovskiy Ave.,
Rostov-on-Don, 344002, Russian Federation.

The article examines the significance of the fusion movement in the history of jazz art. Having emerged during the crisis period in jazz performance in the second half of the 1960s, fusion had an important influence on the formation of new norms regarding jazz instrumentation, sound and repertoire. The aim of the study was to identify the role of fusion in the processes of changing the jazz musical paradigm of the late 1960–70s. The objectives are focused on determining the features of this movement and the historical significance of fusion in the dynamics of jazz culture. In the process of the research, sources in English of such authors were used. The article contains important conclusions about the role of fusion in the history of jazz development and its significance for world musical culture.

Keywords: history of jazz, jazz art, fusion, jazz-rock, pop culture.

Джазовое искусство на протяжении всей истории своего развития сочетало в себе множество элементов различных стилей — как джазовых, так и заимствованных из других видов музыкального искусства. Развитие джазового исполнительства конца 1960–70-х годов было представлено несколькими значимыми, но не родственными друг другу течениями. Среди них — постбоп, фри-джаз, джазовый ренессанс, джаз-рок, позже фьюжн. Некоторые из них переживали творческий кризис, а другие предлагали в это же время новые музыкальные нормы и смыслы, новое звучание и новые подходы к главным составляющим джаза.

Фьюжн (от англ. — «сплав») — направление, первые опыты которого датируются 1965 годом, спорно в плане его идентификации¹. Первоначально фьюжн, использовавший элементы рок-музыки и джаза, нашел отклик среди музыкантов и аудитории. Это было во многом связано с электрификацией инструментов, которая придала мощный импульс для переосмысления актуального саунда. Молодые джазмены охотно принимали вызов от рок-музыкантов и переходили на электронные версии гитар, фортепиано и др. Также охотно они интегрировали в исполнительство находки рокеров. В результате фьюжн оставил обширный массив музыкального материала и еще больше неопределенности в отношении его принадлежности, миссии и музыкальных ценностей.

Несмотря на относительно активное творчество джазовых музыкантов в актуальных направлениях конца 1960-х, роль фьюжн оказалась ведущей для того, чтобы заявить о смене музыкальной парадигмы на рубежах джаза и поп-культуры² США. Такое пограничное положение музыка «фьюжн» заняла, поскольку отчасти использовала наработки джазовой практики, отчасти взяла на вооружение электронные новшества и некоторые особенности построения музыкальных композиций молодого направления рок-музыки. Но в процессе развития фьюжн все сложнее было относить эту музыку к существующим течениям из-за ее синтетической природы и разнопланового,

¹ В исследованиях американских авторов между жанрово-стилевыми категориями не проводится столь четких граней, как в отечественном музыкознании. Это во многом связано со спецификой более широкого исследовательского подхода, ориентированного на междисциплинарный и социокультурный ракурсы.

² Поп-культура (популярная культура) США — процесс индустриализации различных видов культуры и искусства США, в том числе музыки, проходивший примерно с 1880-х по 1930-е. Итогом процесса стало позиционирование творческих продуктов как товаров и включение их в потребительскую систему общества. Подробнее об этом см.: S. Hall, W. Leach, T. Lears, Ch. McGovern, D. Taylor, S. Fox и др.

но имеющего определенные опознавательные факторы звучания. В итоге компромиссным значением для данной музыки стало: «не джаз и не рок»³.

Ввиду того, что фьюжн явился сплавом из нескольких и без того неоднородных направлений, в 1970-е годы невозможно было найти для него четкого определения. Исследователи спорили о том, следует ли считать джаз и рок — вместе или каждый в отдельности — стилями популярной музыки? Пострадал ли джаз от слияния с рок-музыкой и фанком? Как повлияла электрификация инструментария на аутентичность джазового саунда? Возможно ли, чтобы новые веяния были способны вывести джазовое исполнительство из жанрового кризиса? Какое место в этом сплаве занимает фанк? И является ли он равноценной единицей по отношению к джазу и року?

Значимые и фундаментальные работы относятся к более поздним периодам (от 1980-х и далее) и дают возможность взглянуть на уже сформировавшийся синтез джаза и других направлений музыки 1960–80-х годов. Авторы таких работ, являясь современниками процессов, предоставили комплексное видение проблемы, что приближает нас к ее более глубокому пониманию сегодня.

Вопросы определения принадлежности фьюжн по отношению к параллельно существующим направлениям напрямую связаны с терминологическими обозначениями и понятиями, фигурировавшими в исследовательской и журналистской среде, начиная с конца 1960-х. Учитывая, что фьюжн часто позиционируется как вторичный после джаз-роковых опытов продукт синтеза элементов джаза и популярной музыки США, авторы проводят параллели между джаз-роком и фьюжн, а иногда используют их в качестве синонимов. Данный подход недостаточно оправдан, поскольку для направления «джаз-рок» существуют более четкие характеристики, чем для музыки «фьюжн» во временном, звуковом, репертуарном аспектах, а также в отношении инструментария, аранжировок и смысловой направленности музыкального продукта.

Несмотря на это, исследователи использовали различные варианты в поисках определений для музыки того времени. Джаз-рок, джаз-фьюжн, поп-джаз, фьюжн, джаз-фанк, джаз-рок-фьюжн — самые распространенные из них. Непосредственное участие джазовых элементов в этом слиянии осмыслялось учеными в двух направлениях: фьюжн явился продолжением развития джазового искусства; фьюжн отрицал идиомы джаза. М. Уильямс, обратившийся одним из первых в 1980-е к подробному изучению явления, предложил называть

³ Понятие «не джаз и не рок» курсировало в научной литературе, начиная с 1970-х, но подробное описание оно получило в фундаментальном исследовании К. Фелижа «Birds of fire: jazz, rock, funk and the creation of fusion» [4]. Оно, несмотря на позицию автора, так же, как и большинство терминов для обозначения фьюжн, не отражало вклада фанка и других направлений в данный синтез, но способствовало уменьшению противостояния джаза и других элементов синтеза в музыке «фьюжн».

такой синтез «джаз-рок» или «фьюжн». Уравнивая два значения в правах, он размышлял об этом сквозь призму развития джаза: «...мы собираемся оглянуться на недавнее прошлое джаза⁴, но есть одно явление, которое, похоже, стоит на пути — фьюжн, джаз-рок — называйте это как хотите» [2, р.46].

В 1990-е ряд авторов обратил внимание на описание музыки фьюжн. С. Николсон, поддерживая термин «джаз-рок», писал, что он был так же популярен в то время, как и термин «фьюжн» [3]. Тем не менее подразумеваемое привилегированное положение джаза относительно рока усложняло проблему. Это было позже нивелировано позиционированием фьюжн как «не джаза и не рока». Партнер Николсона Б. Ласвэлл в предисловии к книге презентовал мнение о том, что музыканты фьюжн намеренно отказывались от причастности к джазу: «Для этого им пришлось выбраться из ловушки представления традиции того, что тогда называлось “джазом”. Результату было присвоено название “фьюжн”» [3, р. ix].

Отделил фьюжн от джаза Скотт Дэво, который утверждает: «фьюжн — это “не джаз”, так как в погоне за коммерческим успехом он вобрал в себя некоторые черты (использование электроинструментов, звукозаписи, особое ритмическое чувство, ориентированное на рок или фанк), которые нарушают основную природу джаза» [4, р. 528]. Это категоричное мнение требует дополнительного доказательства, поскольку компоненты, которые фьюжн заимствовал из джазового искусства, как раз и принадлежат к джазовым основам. Среди них — расширенные импровизационные разделы, сложные нестрофические формы, акцент на технически сложном, концептуальном исполнительстве и др. К моменту формирования музыки фьюжн в конце 1960-х в арсенале джазменов эти компоненты имели большое значение, несмотря на отсутствие однородности в джазовом искусстве.

Возможно, кардинальное разделение с джазом было результатом процессов, которые произошли в период становления фьюжн. «Не джаз и не рок» не оправдал жанровых ожиданий слушателей и критиков, так как эта музыка не коррелировала ни с одним из существующих течений. Б. Мильковски пишет о фьюжн как о смешении компонентов музыки того времени и акценте на джазовой эстетике, стоящей выше популярных течений того времени: «Фьюжн амбициозно объединил инструментальную виртуозность на уровне Чарли Паркера и Диззи Гиллеспи с явными децибелами *The Who* и психоделикой альбома *The Beatles* “Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band”, попутно обратив поколение стойких рокеров к джазу» [5, р. 502].

⁴ Здесь автор высказывается в контексте связи джазовых традиций и «джазового ренессанса» под эгидой У. Марсалиса в 1970-е гг.

Исполнители были уверены в том, что их «новая» музыка не уступает в виртуозности и профессионализме непосредственно джазу. Джей Беккенштейн из группы *Spyrogyra* говорил: «Наша музыка станет мэйнстримом 1980-х. Время это покажет» [6, p. 21]. Саксофонист Кенни Джи отметил: «Мы — молодые музыканты, создающие нечто новое и необычное, называемое до этого времени джазом» [7, p. 6–18]. Хэрби Хэнкок «Джаз-рок, джаз-фьюжн, джаз-фанк — еще одна идиома, использующая элементы джаза и популярных форм, которая устанавливает собственные нормы» [1, p. 15].

Группа мнений о музыке «фьюжн» через принадлежность или несоответствие ее центральной линии развития джаза со временем сменилась на более глубокое погружение в жанровые аспекты этого явления, поскольку существующие результаты исследований становились неактуальными и не отражали полной картины развития этого явления. Вслед за сменой научного курса в рассмотрении данной проблемы постепенно нивелировалась ценность джаза как эталона, и границы фьюжн были размыты еще больше.

Когда направление окрепло и прошло несколько этапов преобразований, взгляды исследователей в 2000-е изменились. Ф. Холт высказал мнение о том, что термин «фьюжн» более адекватно представляет множественность и гибридность явления, чем любые сочетания слов, написанные через дефис (например, джаз-рок-фьюжн). Таким образом, автор выразил лояльную точку зрения на синтез джаза и других видов американской музыки.

К. Фелиж, предложивший характеристику «не джаз и не рок» и не поддерживавший синонимичность джаз-рока и фьюжн, также предостерегал от чрезмерной ориентированности фьюжн только лишь на рок, поскольку тогда могут остаться за пределами фьюжн-контекста фанковые опыты Х. Хэнкока, соединения с блюграсс в творчестве группы *Dixie dregs* и транскультурные слияния проекта *Shakti*, которые также рассматривались современниками как фьюжн. Его понимание данных процессов звучит, как «не джаз и не рок, но фьюжн, как набор музыкальных практик» [1, p. 19].

Как было отмечено ранее, позиция фьюжн была результатом научных дискуссий авторов, рассматривающих это явление в контексте понятия жанра в музыке.

Для всестороннего взгляда на проблему формирования музыки фьюжн необходимы уточнения параметров, которые призваны классифицировать джаз, рок, фанк и другие элементы смешения. В связи с гибридной природой фьюжн по этому пути идет большинство исследователей: прежде, чем найти определяющие компоненты для этого направления, изучаются вопросы жанровых категорий в контексте развития джазовой, популярной и рок-музыки. Ряд авторитетных исследований на тему музыки фьюжн в начале 1980-х открывает работа Ф. Фаббри, который рассматривал ее в призме процессов развития

популярной музыки. Он изложил механизмы объединения музыкальных и идеологических факторов посредством правил жанров, отметил исполнение центральным событием в эстетике популярной музыки, а также обозначил пять определений: формальные, технические, семиотические, социальные, идеологические, коммерческие и юридические правила [8, p. 52].

В следующем десятилетии, когда практики фьюжн укрепились в исполнительстве, появился целый ряд работ, уточняющих предыдущие идеи. С. Фрит сократил список Ф. Фаббри до звуковых (слышимых) условностей, условностей исполнения (видимых), условностей упаковки музыкальных продуктов (как продается данный тип музыки) и воплощенных ценности (идеология музыки).

Рассуждая о границах жанров, С. Фрит писал: «Жанры определяются не только музыкальными характеристиками, но и ритуалами исполнения, внешним визуальным видом, типами социальных и идеологических коннотаций, а также связанными с этим материальными категориями» [9, p. 94].

Исследователь процессов, происходящих в музыке 1970–80-х, Ф. Холт отметил, что жанры определяются не только музыкой, но и культурными ценностями, ритуалами, практиками, территориями, традициями и группами людей [10, p. 3].

Подобное мнение со сдвигом к маркетинговым технологиям высказывает К. Негус, размышляющий о жанрах как о «кодифицированных правилах и условностях не только в контексте музыкальных компонентов (мелодия, ритм, саунд и др.), а также в отношении ожиданий аудитории, рыночных категорий и привычек потребления» [11, p. 27].

Основное понимание жанров в научных кругах того времени лежит между их способностью передавать информацию о музыкальных продуктах и функциональностью в рамках законов существования социума. Так, целый ряд исследователей высказывается о жанрах как инструментах аппарата корпоративной музыкальной индустрии и правительственных институтов. Для выполнения данных функций приемлемы только легализованные жанры; именно поэтому музыка нуждается в категоризации.

Рассуждая о том, что общей музыки не существует, а есть лишь конкретная, созданная людьми с определенным способом мышления, вышеупомянутый Ф. Холт уточняет: «Жанровую категорию можно установить только в том случае, если у музыки есть название. Дать название музыке — это способ узнать о ее существовании и отличить ее от других видов. Имя становится точкой отсчета и делает возможными определенные формы коммуникации, контроля и специализации на рынках, в канонах и дискурсах» [10, p. 3].

Саймон Фрит отмечает, что жанр — лишь «способ определения музыки на ее рынке или, альтернативно, рынка ее музыки ... важность этого вопроса

в том, что он объединяет вопрос о музыке (как она звучит) с запросом о рынке (кто ее будет покупать)»⁵ [9, р. 76].

Соответственно, если музыкальный продукт гибридный, то он может претендовать на более широкую аудиторию (составные или перекрестные рынки), которая интересуется направлениями, составляющими эту гибридность.

Развивая идеи понимания жанров как точки пересечения формального, технического описания музыки и ее социальных функций, Д. Брекетт обращается к рассмотрению смыслового поля жанров. Он отмечает: «В жанрах содержатся смысловые коннотации о музыке (например, актуальные для искусства того времени бунтарство, коммерциализм, конформизм и др.)» [13, 67].

Сформированные (легализованные) жанры также кодируют эмоции от прослушивания музыки: например, грусть от прослушивания кантри отличается от грусти при прослушивании блюза или поп-баллады. Таким образом, слушатели размещают смыслы отдельных композиций в более широкие смысловые поля — жанровые категории. «В жанрах курсируют смыслы и объекты, к которым эти смыслы прикреплены» [там же]. Продолжая ход мыслей исследователей, для размещения информации об отдельных композициях необходимы легализованные индустрией и властью жанры. Эти же структуры и формируют у слушателей чувство «джаза» или «фанка», предлагая записи данных направлений.

Многосторонние отношения в рамках существования жанровых категорий способствуют конкретизации параметров от предыдущего объекта взаимодействия к следующему объекту. То есть вновь созданная композиция не имеет такого спектра смыслов, какой она демонстрирует на этапе популярности у слушателей. Далее, через многообразие музыкальных композиций происходит расширение смыслов самой жанровой категории. Но, несмотря на достаточную обширность диапазона звуковых возможностей жанра, они не бесконечны.

В условиях культурной перестройки, длившейся на протяжении 1960-х-1970-х годов, было создано бесчисленное количество вариаций сочетания компонентов джаза, рока, фанка и других направлений — своего рода многообразие «фьюжн»-вариантов внутри «фьюжн». Это было связано с тем, что музыканты не ставили перед собой цель в аккуратном сочетании жанровых источников, а брали на вооружение различные наборы составляющих. Тем более, что каждый из значимых исполнителей изначально был ориентирован на определенные виды искусства, как выделенные К. Фелижем в исследовании

⁵ Музыканты фьюжн отзывались о маркетинговой ценности музыки порой презрительно. Джо Завинул в одном из интервью заметил, что ему предлагали написать еще один “Birdland” для продажи еще миллиона пластинок, на что он ответил: «Мы будем делать только то, что хотим делать» [12, р. 8–9].

инструменталисты Дж. Маклафлин, Т. Уильямс, Х. Хэнкок — на джаз, а певица Джонни Митчелл — на рок-музыку.

Описывая вариативность музыки фьюжн и расширяя пространство музыкальных сочетаний, М. Уильямс отметил: «Уэйн Шортер, Джо Завинул и “Weather Report” выбрали джаз и электрический рок, Джон МакЛафлин и его “Mahavishnu Orchestra” — версию психоделического рока, которая склонялась к восточному мистицизму, Херби Хэнкок увлекался разнообразностью джазового R&B, Чик Кория — объединением джаза и сальсы» [2, р. 47]. Соответственно, фьюжн можно воспринимать не как объединение исполнителей, соединяющих джаз с не-джазом, а пространство, в котором музыканты продвигали свое творчество вопреки социальным ограничениям, условностям музыкальной индустрии и требованиям жанров.

Музыка фьюжн своим влиянием с течением времени преобразовала все элементы, участвующие в рождении нового музыкального продукта 1970-х. Если принять эти элементы за противоположности, то идея нахождения фьюжн между жанрами может стать основой их взаимодействия, возможно, с частичным изменением исходных параметров, а возможно, с их безвозвратной трансформацией.

«Музыканты фьюжн артикулировали неравномерные и разнообразные музыкальные слияния, которые не вытесняли полностью данные жанровые термины (джаз, рок, фанк), но позволили термину “фьюжн” оспаривать данные категории. Фьюжн, как “не совсем жанр”, указывает на неустойчивость жанровых обозначений того времени и подчеркивает изменчивость музыкальных практик, которые используют названия этих жанров» [1, р. 16].

Что касается ее роли в контексте развития джазового искусства, то рождение музыки фьюжн стало переломным моментом в определении традиционности и новаторства в джазе, став базисом для возникновения новой традиции и ее последующего развития в джазовой практике конца XX века. Здесь речь идет не о трансформации имеющегося джазового опыта, а о создании новых форм музыкальной практики. Джазовое искусство, оказавшееся в кризисной ситуации, о котором упоминало множество авторов конца 1960-х, получило новые возможности для развития с использованием устоявшихся норм звучания, подходов к созданию музыкальных композиций, взаимодействий музыкантов и др.

Позиционирование фьюжн вне жанровых категорий принесло много положительных результатов в осмысление процесса становления этой музыки. В первую очередь были минимизированы споры о принадлежности или несоответствии музыкальным направлениям, которые вошли в синтез в качестве компонентов. Также были смягчены жесткие рамки рассмотрения фьюжн как этапа развития джаза и дискуссии о традициях и новациях в русле развития

джазовых стилей. Благодаря мощному развитию музыкального маркетинга и массовому росту продаж различных музыкальных продуктов, коммерческий успех уже не был противопоставляем творческой значимости фьюжн. Также ослабли расовые споры, поскольку социокультурная ситуация, достигнув определенных позиций, развивалась не так революционно.

Позже, в 1980-е, возрастающая популярность фьюжн-музыки сдвинула акцент в ее принадлежности, скорее, к поп-культуре, нежели к джазу. В 1990-е фьюжн сменился компромиссным направлением *Smooth jazz*, которое утратило конкурентоспособность относительно чистых джазовых направлений (например, постбопа), но продолжило линию альтернативного, легкого для восприятия стиля, основанного на джазовых компонентах.

Глобализация музыкального исполнительства избавила ведущих музыкантов фьюжн от многих условностей и ожиданий. Они творчески соединяли музыкальные практики джаза, рока и фанка, а также других актуальных направлений того времени, расширив границы и закрепив инновации. Музыкальные продукты такого рода сильно подорвали традиционные представления о компонентах творчества исполнителей. Эти представления, ранее являвшиеся выгодными и удобными для большинства музыкантов, критиков и аудитории, в 1970-е были окончательно заменены новой музыкальной парадигмой. Несмотря на статусность музыкантов фьюжн в джазовом мире, это направление не стало продолжением эволюции джазового искусства. С появлением фьюжн произошло окончательное разделение джазовой, популярной и рок-музыки, а фьюжн как пограничное явление, став рубежом для этого важного разделения, выполнил свою роль и занял достойное место в мировой музыкальной культуре.

ЛИТЕРАТУРА / REFERENCES

1. *Fellezs K.* Birds of Fire: Jazz, Rock, Funk, and the Creation of Fusion. Durham, London: Duke University Press Books, 2011. 312 p.
2. *Williams M.* Jazz in its time. First Edition. New York: Oxford University Press, 1989. 288 p.
3. *Nicholson S.* Jazz Rock: A History. New York: Schirmer, 1998. 472 p.
4. *DeVeaux S.* Constructing the Jazz Tradition // Black Music Research Journal. 1991. Vol. 25. № 3. P. 525–560.
5. *Milkowski B.* FUSION. The Oxford companion to jazz. New York: Oxford University Press, 2000. 864 p.
6. *Santoro G.* Myself When I Am Real: The Life and Music of Charles Mingus. New York: Oxford University Press, 2001. 480 p.
7. *Stein S.* Kenny G: Songbird in full flight // Downbeat. 1988. Vol. 55. № 1. P. 16–18.

8. *Fabbri F.* A Theory of Musical Genres. Two Applications // Popular Music Perspectives / ed. by D. Horn and P. Tagg. Göteborg and Exeter: International Association for the Study of Popular Music, 1981. P. 52–81.
9. *Frith S.* Performing Rites: On the Value of Popular Music. London: Harvard University Press, 1998. 362 p.
10. *Holt F.* Genre in Popular Music. Chicago: University of Chicago Press, 2007. 221 p.
11. *Negus K.* Music Genres and Corporate Cultures. London: Routledge, 1999. 224 p.
12. *Henderson B.* Meteorology and Me: The Joe Zawinul Interview // Black Music & Jazz Review. 1978. Vol. 6. № 12. P. 8–9.
13. *Brackett D.* (In Search of) Musical Meaning: Genres, Categories and Crossover in Popular Music Studies / ed. by D. Hesmondhalgh and K. Negus. London: Arnold-Oxford University Press, 2002. p. 65–83.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Лубяная Е. В. — канд. искусствоведения, ст. препод.; mselen@mail.ru
ORCID ID: 0000-0002-7280-8629

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Lubyanaya E. V. — Cand. Sci. (Arts), Ass. Prof.; mselen@mail.ru
ORCID ID: 0000-0002-7280-8629

УДК 792

ЭВОЛЮЦИЯ ТРАДИЦИОННОГО ЯПОНСКОГО ТЕАТРА В XXI ВЕКЕ

*Максимов В. И.*¹

¹ Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, д. 2, Санкт-Петербург, 191023, Россия.

В статье рассматриваются принципы, по которым развиваются и меняются в настоящее время традиционные виды японского театра: но, кабуки, бунраку. Автор приходит к выводу, что наблюдается синтезирование жанров внутри видов театра и развитие межвидовых связей. Влияние европейских форм театра приводит к возникновению в Японии самостоятельных театральных коллективов. Описываются отдельные спектакли современного репертуара: «Дом с призраками» (кабуки), «Путешествие на Запад» (бунраку), а также деятельность современного режиссера Мотои Миуры в театре Читэн.

Ключевые слова: но, кабуки, бунраку, актерское исполнительство в Японии, Мотои Миура.

THE EVOLUTION OF TRADITIONAL JAPANESE THEATER IN THE 21st CENTURY

*Maksimov V. I.*¹

¹ Vaganova Ballet Academy, 2, Rossi St., Saint-Petersburg, 191023, Russian Federation.

The article deals with the principles according to which traditional forms of the Japanese theater (Noh,) are currently developing and changing. The author comes to the conclusion that a synthesis of genres within the types of theater and a development of interspecific relations can be observed. The influence of European forms of theater gives rise to independent theater groups in Japan. Several performances of the modern repertoire are described: "The Haunted House" (Kabuki), *Journey to the West* (Bunraku), and also the activities of a modern stage director Miura Motoi and his theater company Chiten.

Keywords: Noh, Kabuki, Bunraku, acting in Japan, Miura Motoi

Общее мировое развитие театрального искусства с начала XX века начинает формироваться во взаимодействии театральных систем и национальных школ. Это происходит в контексте эволюции единой мировой культуры, возникшей в противовес европейской (или европоцентристской) и других сепаратных культур.

Японский театр в середине XX века освоил формы европейского театра. Аналогичный процесс примерно в то же время происходит в Китае и Корее. Процесс европеизации начался раньше — в последние десятилетия XIX века.

До этого времени представление японцев о Европе основывалось на редчайших случайных свидетельствах. Характерным примером является подробная запись вынужденного путешествия четырех японских моряков, оказавшихся в 1793 году на Алеутских островах, добравшихся до Петербурга и возвращенных в Японию в 1804 году. В частности, японцы описали и балетный спектакль: «Хотя язык совершенно непонятен, но обстановка в целом и настроение точно такие, как в нашем театре. В танцевальных кёгэнах танцевали пятнадцать мужчин и женщин, разделившись на две группы. Из них отдельно поднялись на высокую скалу три женщины. Эта скала медленно съёжилась и упала вниз, а женщины слетели и продолжали танцевать. Множество танцоров подпрыгивали в высоту пять-шесть сяку и танцевали, вертясь на одной ноге. В это время зрители хлопали в ладоши и хвалили. Когда государь, расчувствовавшись, ударил в ладоши, все остальные зрители тоже вслед за ним ударили в ладоши» [1, с. 275–276]. Даже по этому описанию очевидна не только постоянная заинтересованность во всем необычном, но и способность к восприятию.

В новой ситуации рубежа XX–XXI веков японский театр пришел к синтезу ранее автономных национальных форм. Процесс преемственности западных явлений и адаптации национальной классики к этому времени завершился. Наступает новый процесс развития. Происходит активное развитие классических традиций, достигших совершенства в предшествующие века, но консервировавшихся и дрейфующих к музейности.

Сложилась ситуация, аналогичная в какой-то степени классическому европейскому балету, долгое время развивавшемуся автономно внутри существующих направлений, а потом почувствовавшему потребность выйти за пределы искусства. Примером творческого переосмысления традиции в Японии может служить жанровое и сюжетное преобразование репертуара в крупнейшем театре Токио — Кабукидза.

Основным видом сценического искусства Японии является кабуки. Вид, родившийся в начале XVII века, вообрал в себя главные принципы эстетики театра но, однако, преобразовал их. Главные черты единого процесса — система амплуа, репертуар, актерское искусство. Главные отличия — переход

от замкнутой аристократической аудитории к самым широким зрительским сословиям, отказ от маски и использование грима.

Начало кабуки датируется 1603 годом и обозначается ранней формой «Окуни кабуки» по имени основательницы — танцовщицы и жрицы Окуни. Ни женские, ни смешанные, ни подростковые труппы не продержались долго. К 1652 году были запрещены все формы, кроме мужской труппы. Мужское исполнительское искусство продолжало совершенствоваться, и до сих пор оно остается главным воплощением художественной уникальности японского театра. Актерские династии кабуки и их высочайшее мастерство обеспечивают непререкаемый авторитет кабуки во всем мире. При этом кабуки остается ярко выраженным актерским театром, трудно представить его в рамках театра режиссерского.

К концу XIX века сформировалась система основных трупп кабуки, имеющих постоянные помещения. Центральное место с тех пор занимает театр Кабукидза в Токио. Здание театра было уничтожено бомбой в мае 1945 года, как и большинство других театров.

Зал и сцена восстановленного театра в настоящее время представляют смесь традиционного кабуки с европейским театральным пространством. Это одна глубокая сцена, как в итальянской сцене-коробке. Но с левой стороны сцены через весь зал идет традиционная «дорога цветов» — ханамити, разделяющая «партер» на две неравные части. В задней части зрительского пространства имеется несколько ярусов, также заимствованных из Европы. Огромный поворотный круг на сцене, позволяющий быстро менять место действия, — не заимствование у Запада. Он был изобретен для кабуки в середине XVIII века.

Примером современной интерпретации формы кабуки (вида театра, драматургии, жанровой принадлежности, исполнения) может служить спектакль «Дом с призраками» по роману Ямамото Сягуро, написанному в 1950 году. Инсценировка сделана Яда Яхати и была представлена впервые в театре Майдзидза в 1959 году [2, с. 83].

Спектакль и инсценировка представляют новую форму кабуки, сложившуюся в XX веке, сохраняющую структуру классической драматургии ёкёку, но обогащенную приемами традиционного фарса кёген и, что еще важнее, обильными словесными диалогами, близкими европейской драме.

Сюжет начинает развиваться с первых реплик, в которых объявляется об уходе жены Оканэ из дома мужа — пьяницы и бездельника Яроко. Основная площадка представляет собой разрез крестьянского дома. Костюмы и бутафория отсылают приблизительно к XIX веку, возможно, к более позднему быту, но никак не к современности.

Муж-пьяница выходит в первой сцене нетвердой походкой, как и полагается, по ханамити. Сразу после ухода жены к заснувшему, но просыпающемуся мужу, является женщина-призрак Сомэдзи и предлагает стать его женой.

Почти все первое действие строится на идентификации персонажа. Муж заявляет, что призраки так не разговаривают, и тогда условно-бытовое действие сменяется классическим каноном кабуки. Актер, играющий призрака, демонстрирует пластику, статику и голос классических ролей женского амплуа.

Новый уровень развития традиции — в том, что мужчины-исполнители демонстрируют не только классический канон, но и бытовой женский образ. Эстетизированное воплощение канона предполагало точность и утрирование женской манеры поведения. Современный исполнитель, конечно, не переходит на жизнеподобие, но пластика, походка, само тело прочитываются как естественное женское поведение.

Яроко откликается на предложение Сомэджи. Он читает ей «Сутру сердца» (Праджняпарамита). Бытовая коллизия поднимается на поэтический уровень. Проникаясь идеей соединить свою судьбу с видимой только ночью гейшей-привидением, Яроко декларирует: «Форма есть пустота! Пустота есть форма!» Но тут же следует фарсовое снижение: «Пустота — это мой желудок!»

Проходит месяц их совместной жизни. Чтобы решить материальные проблемы, Сомэджи предлагает бизнес. Она соберет группу призраков, а Яроко найдет клиентов, которым нужно избавиться от своих врагов. Призраки будут за деньги являться к обидчикам и побуждать их к самоубийству. Проходит еще месяц; бизнес процветает. Но нанятые духи проникаются сочувствием к своим жертвам и сомневаются в честности заработка. Пожилая пара духов, выход которых по ханамити идет под гром аплодисментов, через некоторое время разочаровывается в новой деятельности и хочет достичь просветления. Призраки прощаются и движутся к ханамити, но вдруг медленно опускаются в люк — не за кулисы, а в вечный покой. Кроме того, возникает еще одна гейша-привидение, которая тоже претендует на Яроко. Ревнивая Сомэджи превращается в грозного летающего демона и пытается убить Яроко. Яроко бьет в гонг у алтаря Будды и прогоняет призрака. Возвращается Оканэ, которая все это время страдала, а теперь видит, что муж изменил образ жизни и хочет совершить нечто полезное. Коллективно персонажи читают сутру, чтобы Сомэджи обрела покой.

Основное действие спектакля происходит на границе двух миров — бытового и фантастического. Кто есть Сомэджи? Дух или авантюристка? Может, все привиделось пьянице во сне? Эта эстетика переключается с европейским пиранделлизмом. Но можно сказать, что здесь противопоставляются не реальность и театральность, а два уровня игровой реальности. Персонажи играют в быт, а в другой ипостаси играют в классические формы кабуки. Однозначные ответы не предполагаются.

Новые формы японского театра рождаются не из синтеза искусств, как в Европе, а в условиях развития и усовершенствования имеющихся видов классического театрального искусства.

Бунраку — особый вид кукольного театра, сформировавшийся в XVII–XVIII веках; это три актера, особым образом ведущие одну куклу, плюс певец, озвучивающий всех персонажей. При певце — постоянный аккомпаниатор на ситре.

Зритель на протяжении всего спектакля воспринимает два игровых плана. Один — сюжетный, в котором действует персонаж-кукла. (Драматургия бунраку разнообразна и насыщена действием. Шедевром репертуара можно назвать пьесу Тикамацу «Самоубийство влюбленных на острове Небесных сетей».) Другой игровой план — это актерская техника, которая открыта для зрителя и представляет самостоятельный сюжет. Этот сюжет является процессом оживления куклы группой исполнителей.

Актер, управляющий головой куклы (каждый палец нажимает на рычаг, управляющий отдельной деталью лица) и правой рукой, работает с открытым лицом и не в черном костюме. Двое других (левая рука, корпус, ноги) — полностью в черном, лица закрыты. Таким образом, коллективный исполнитель представлен одним лицом и тремя телами. Отношений исполнителя и куклы нет (как это часто бывает в европейских кукольных спектаклях). Действия исполнителей — это отдельная игровая реальность.

Ролан Барт, посетивший Японию в 1966 году, писал о бунраку: «Что касается мастера, его голова открыта; лицо гладкое, без грима, вид у него совершенно обычный (не театральный), его лицо предоставлено читающему взору зрителя, однако то, что действительно старательно предполагается прочесть, так это то, что читать нечего» [3, с. 65–66].

Да, японский актер — это исполнитель вне земных страстей. Он передает нам то состояние, которое противоположно эмоциональности одухотворенной куклы (маски) эпического героя. Мы имеем дело с более сложным и более очевидным взаимодействием формы и материала. Этот эффект усиливается «безликими» исполнителями. «Но в бунраку нам не положено пренебрегать странноватыми кукловодами в черных одеждах. Именно наличие операторов сообщает бунраку исключительную, мифическую обезличенность и возвышенную эмоциональность» [4, с. 148]. Первый оператор — божественная отстраненность, двое других — зримое исчезновение и человека, и бога.

В основе современных представлений — те же мифологические и фольклорные сюжеты, что и в классическом репертуаре. Лучшим театром бунраку является на сегодняшний день театр в Осаке, в репертуар которого наряду с классикой включены современные спектакли на традиционные сюжеты. Например, спектакль-миниатюра «Битва с гигантским сомом» использует жанр кёген. Элементарное действие заключается в борьбе незадачливого рыбака и гигантского сома. Но сюжет развивается именно в сценическом воплощении этой динамики. Новаторство заключается в преобразовании кукольного пространства.

Сцена разделена на две параллельные площадки. На одной рыболов на берегу реки, на параллельной — подводный мир, в котором сом ловит сброшенный с потолка крючок. Понятно, что эти миры имеют разный масштаб: во втором мире крючок гигантский.

Место действия обозначается задником каждого пространства, который часто меняется. Ближе к развязке сом тащит за леску рыбака по краю берега, и пространство приходит в движение, убегая в противоположную сторону. Заканчивается сюжет примирением сторон, когда уставший рыбак решает перекусить, а сом съедает его онигири.

Спектакль «Путешествие на Запад» — на сюжет классического китайского романа-эпопеи «Си ю цзы», написанного У Чэн-энем в XVI веке. Роман повествует о путешествии легендарного монаха VII века в Индию за буддистскими книгами. Его сопровождают чудесные существа, в частности царь обезьян Сунь У-кун. С царем обезьян связаны 72 чудесных превращения, происходящие в романе. По сюжету спектакля монах освобождает царя обезьян, а далее попадает в дом ведьмы, которая, выступая в качестве сводни, заманивает прохожих с помощью прекрасной благородной девушки, которая у ведьмы в подчинении.

Весь драматический сюжет строится на превращениях персонажей. Если в кабуки характеристика героя четко задается его амплуа (общее ограничение столь же строгое как в *commedia dell'arte*), то в бунраку куклы в руках исполнителей резко меняют свою сущность. Зритель готов именно к этому, и это составляет сюжет спектакля.

Главным воплощением зла оказывается благородная красавица, а старуха-ведьма превращает еще одного спутника монаха, обжору и развратника Чжу Ба-цзе, в поросенка. Обезьяна вступает с ней в борьбу, в результате которой ведьма закаляется.

Действие переносится в пространство, которое обозначается как водное, и красавица превращается в русалку. В момент превращения происходит мгновенная смена и маски, и костюма. Зритель видит сам процесс подготовки исполнителей, но момент преображения все равно поражает и становится событием более важным, чем литературный сюжет. Выйдя из пространства воды, русалка обретает свой истинный облик демона.

Обезьяна и демон сражаются с помощью мечей, выдвигаются на ханамити, а курамбо присоединяют к спинам исполнителей тросы. Над головами зрителей взмывают два главных исполнителя с фигурами кукол и, не прерываясь, продолжают бой. Когда фигуры поднимаются по тросу к потолку над последними рядами, обезьяна поражает демона мечом в рот, и оттуда изливается золотой дождь.

Сюжет спектакля в спектакле, построенный на актерском мастерстве и обнаружении исполнительского процесса, переходит в прямое взаимодействие со зрителем: пространство зала и золотая кровь, изливающаяся на зрительские

головы. В финале актерское мастерство сменяется техническим. Эмоция усиливается, но, конечно, адаптируется. Характерно, что структура не предполагает какой-либо морали или даже судьбы персонажей. Эпический сюжет полностью заслоняется открытой театральностью и переключением игровых реальностей.

В общем процессе эволюции современного японского театра, разумеется, есть альтернативная тенденция. Это собственно режиссерский театр в европейском понимании. При этом современный режиссерский театр перестал быть заимствованием западных образцов. Он самостоятелен, но развивается в общем русле мировой режиссуры.

Яркий представитель японской режиссуры — Мотои Миура, руководитель театра Читэн в Киото. Миура воспринимает национальный японский театр как закостеневшую традицию, которая зависит от клановости и наследственности и не способна к обновлению. Процессы развития и синтеза в традиционном театре не представляются режиссеру принципиальными, т. к. в них нет режиссуры, но есть замкнутые актерские организации.

Встраивание режиссуры Миуры в мировой процесс определяется, прежде всего, репертуаром. Он ставит Шекспира, Чехова, Горького, Достоевского, Йона Фоссе, Елинек. Причем произведения этих же авторов становятся материалом для зарубежных постановок. Тем не менее Миура, разумеется, использует и развивает национальную традицию. Проявляется это в заимствовании и развитии зарубежных форм, присущем японской культуре изначально.

Независимо от того, в каком жанре ставится спектакль, его эстетика включает гротескные элементы и использует приемы жанра кёген. В процессе обучения в японском театральном институте изучались традиционные жанры (кёген в особенности) и система Станиславского.

Пластическое решение спектаклей Миуры заключается в четкой заданности рисунка каждому персонажу и в повторяемости основных пластических движений. Эта пластика — не кабуки, но усваивается актером и передается зрителю именно как подражание форме «косицу» (правила, сокровенные принципы), обоснованной Дзэами Мотокиё в «Предании о цветке стиля» (часть 5) [5, с. 119].

То же со звуковой партитурой, где происходит повторение каждым персонажем индивидуальных формул (отдельных фраз) драматургического текста, но с разным отношением, разными интонациями. Эти словесные и пластические формулы актер должен наполнить энергией реального художественного процесса.

Освоив в институте общие принципы системы Станиславского, Миура разрушает в европейских текстах последовательность характеров: персонажи лишаются психологизма и выстраивают событийный ряд на основе развития конфликтных ситуаций, знаков, архетипов. Вся эта знаковая система

заявляет себя именно как форма, равная пустоте, не подразумевающая конкретное смысловое значение, а выражающая чистую эстетическую реальность. Это — художественный процесс, преодолевающий форму и становящийся общечеловеческим «эстетическим феноменом».

В этом бесспорное следование национальной театральной традиции. Подлинной реальностью становится процесс исполнения. Задачей актера становится присвоение этой искусственной формы, переживание формы, а не характера. Ограниченность существования актера в чистой форме становится созданием самостоятельной художественной реальности. Удивительно, что режиссеру удается добиться актерского исполнения даже от иностранных (в том числе русских) исполнителей.

Характерный пример — постановка Мотои Миурой романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» в Большом драматическом театре им. Товстоногова (2023): «Одна рука Раскольникова (Геннадий Блинов) снова и снова будто бы превращается в лопасть топора, сама вырывается из кармана широкого пальто и бьет Родю в лоб, и тяготит, и пугает его. Сонечка (Александра Соловьёва) опять и опять преклоняет колени и неистово кладет крест, или вдруг резко раскидывает руки в стороны, и крестом становится всё её тело. Эстетика повторений и резкие чередования замедленных или стремительных движений являются важнейшей отличительной чертой всего действия ногаку. Механические повторяющиеся много раз подряд движения героев сопровождаются резкими выкриками, репликами с измененными интонациями, которые теряют из-за способа произнесения бытовой характер, но становятся музыкальной партитурой каждого из героев и всего спектакля» [6, с. 209].

Исполнительский процесс в режиссуре Мотои Миуры воплощает основополагающие принципы Театра Повторения: исполняя роль, актер существует между стремлением превратиться в механизм совершенной формы и создать игровую реальность для естественного персонажа.

Принцип освоения актером повторяющегося ритмического рисунка получает новую интерпретацию в режиссуре Мотои Миуры. В японской версии в театре Читэн спектакля «Преступление и наказание» (предшествующей постановке в БДТ) Миура использует ключевые жесты, почерпнутые в тексте Достоевского. Так, жест Раскольникова (покаяние на коленях на Сенной площади) возведен в общий принцип, объединяющий персонажей. Для японского менталитета обращение, произносимое с колен, вызывает комический эффект, а почтительность выражается, непременно, в стоянии на ногах и максимально согнутой пояснице. Поставив задачу исполнителям произносить все основные реплики с колен, Миура добился исчезновения комического эффекта при многократном повторении жеста.

Последней работой Митои Миуры стала премьера в театре Читэн «Горе от ума» А. С. Грибоедова (премьера 21 сентября 2024 г.). Как всегда, режиссерское решение строится на новаторстве игрового пространства (сайт-специфик). Основное пластическое действие происходит на сцене театра, расположенного в подвальном этаже старого (но не центрального) района Киото (рядом с «тропой философа» и «Серебряным павильоном»). Но зритель расположен в глубине сцены, а узкое пространство зрительного зала становится игровой площадкой. Еще одной площадкой (третьим планом) становится открытое за зрительным залом пространство зрительского кафе. Таким образом, мы видим все пространство дома Фамусова с параллельно развивающимися сюжетными линиями. Действие происходит в условной современности, с включением бытовых деталей. Однако, помимо сюжета, между персонажами происходит взаимодействие на уровне однообразных жестов, что создает впечатление объединенности и общей заикленности персонажей. При этом режиссер доводит исполнение жеста до автоматизма. Через это возникает естественность существования в максимально художественной форме. Появление Чацкого вносит иной ритм, иную пластику и иную атмосферу. Возбужденность и веселость мира Фамусова порождает конфликт с трагическим и взвинченным существованием Чацкого (см.: илл. 1–3).



Илл. 1. Сцена из спектакля «Горе от ума». Фото Такуя Мацуми (Takuya Matsumi) из открытых источников



Илл. 2. Сцена из спектакля «Горе от ума». Софья — Асукэ Куросава. Фото Такуя Мацуми (Takuya Matsumi) из открытых источников



Илл. 3. Сцена из спектакля «Горе от ума». Чацкий — Йохэй Кобаяси. Фото Такуя Мацуми (Takuya Matsumi) из открытых источников

Митои — автор книг, в которых размышляет об искусстве режиссера и ищет универсальные законы мирового театра: «Чем короче строки, тем лучше. Жизнь такая ложь, если ты много говоришь. Да, для актера главное перекрыть свою реальную жизнь жизнью своего персонажа. Нет, это не такая уж скупость: сама роль — это ваша жизнь. И если вы сможете вести себя в роли естественно, вы сможете стать трансцендентным существом, актером. Актерам даже приходится забывать свою профессиональную методику, выступая в реальных спектаклях. ...Тот, кто здесь, — Я настоящий, Правда. Если я прищурюсь, я смогу увидеть мир» [7, р. 22]. Миура четко говорит о необходимости на сцене создания иного художественного мира, о создании другой реальности, независимой от обыденной.

Японское театральное искусство развивается в разных направлениях, но всегда чувствуется связь с культурной традицией, с японским мировоззрением и готовность к восприятию других культур.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Оцуки Гэнтаку, Симура Хироюки*. Канкай ибун. Удивительные сведения об окружающих Землю морях. СПб.: Гиперион, 2009. 391 с.
2. В августе ощути прохладу в кабуки: буклет [八月納涼歌舞伎]. Токио: 東京, 2024. 94 p. (на яп. яз.)
3. *Барт Р.* Империя знаков. М.: Ад Маргинем Пресс, 2023. 167 с.
4. *Сонтаг С.* Заметки о бунраку // *Сонтаг С.* Под ударением. М.: Ад Маргинем, 2024. С. 146–149.
5. *Дзэами Мотокиё*. Предание о цветке стиля, или Предание о цветке. М.: Наука, 1989. 199 с.
6. *Степанова П. М.* Элементы ритуально-театральной формы ногаку в постановке Мотои Миура «Преступление и наказание» (2023) Ф. М. Достоевского в Большом Драматическом театре // Записки Санкт-Петербургской театральной библиотеки. Вып. 15. СПб.: Чистый лист, 2023. С. 208–212.
7. *Миура Митои*. Размышление о пьесе, которая потом стала трагедией [三浦基. やっぱり悲劇だった: 「わからない」演劇へのオマージュ] / 東京都千代田区: 岩波書店, 2019. 194 p. (на яп. яз.)

REFERENCES

1. *Osuki Gentaku, Simura Hiroyuki*. Kankaj ibun. Udivitel'nye svedeniya ob okruzhayushchih Zemlyu moryah. SPb.: Giperion, 2009. 391 s.
2. V avguste oshchuti prohladu v kabuki: buklet [八月納涼歌舞伎]. Tokio: 東京, 2024. 94 p. (na yap. yaz.)

3. *Bart R.* Imperiya znakov. M.: Ad Marginem Press, 2023. 167 s.
4. *Sontag S.* Zametki o bunraku // Sontag S. Pod udareniem. M.: Ad Marginem, 2024. S. 146–149.
5. *Dzeami Motokiyo.* Predanie o cvetke stilya, ili Predanie o cvetke. M.: Nauka, 1989. 199 s.
6. *Stepanova P. M.* Elementy ritual'no-teatral'noj formy nogaku v postanovke Motoi Miura «Prestuplenie i nakazanie» (2023) F. M. Dostoevskogo v Bol'shom Dramaticheskom teatre // Zapiski Sankt-Peterburgskoj teatral'noj biblioteki. Vyp. 15. SPb.: Chistyj list, 2023. S. 208–212.
7. *Miura Mitoi.* Razmyshlenie o p'ese, kotoraya potom stala tragediej [三浦基. やっぱり悲劇だった: 「わからない」演劇へのオマージュ] / 東京都千代田区: 岩波書店, 2019. 194 r. (na yap. yaz.)

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Максимов В. И. — д-р искусствоведения, проф.; vadim_maksimov@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Maksimov V. I. — Dr. Habil. (Art), Prof.; vadim_maksimov@mail.ru

УДК 785.1+781.63.

ТЕРМИНОЛОГИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ПРИЕМОВ НА КЫРГЫЗСКОМ КОМУЗЕ

Наумова М. А.¹, Попова И. С.²

¹ Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, д. 2, Санкт-Петербург, 191023, Россия.

² Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Театральная пл., д. 3, Санкт-Петербург, 190000, Россия.

Статья посвящена специальной терминологии, сформировавшейся у народных исполнителей на кыргызском комузе и использующейся профессиональными музыкантами и педагогами-наставниками. Внимание исследователей привлечено к изучению понятий, характеризующих приемы исполнения на народном музыкальном инструменте в рамках фольклорной традиции, технику звукоизвлечения, актуализацию терминов в педагогической практике, а также способы отображения особенностей артикуляции в учебных и учебно-методических изданиях. Основное внимание уделено особым формам виртуозных орнаментальных движений, осуществляемых правой рукой комузиста. Этот стиль исполнительства уникален в контексте традиционных форм инструментального музицирования родственных кыргызам этносов Центральной Азии. Характеристика приемов игры на кыргызском комузе прослеживается на примере образцов виртуозного исполнительского стиля, представленных в публикациях разных лет. В результате анализа проведенного исследования воссоздается перечень применяемых техник игры на комузе и поднимается проблема их отражения в нотной графике.

Ключевые слова: комуз, комузист, исполнительские приемы, орнаментальные движения, виртуозный стиль игры.

TERMINOLOGY PERFORMING TECHNIQUES ON KYRGYZ KOMUZ

Naumova M. A.¹, Popova I. S.²

¹ Vaganova Ballet Academy, 2, Zodchego Rossi St., St. Petersburg, 191023, Russian Federation.

² Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, 3, Teatral'naya Sq., St. Petersburg, 190000, Russian Federation.

The article is devoted to the study of special terminology, formed by folk performers on the Kyrgyz komuz and functioning among professional

musicians and mentors. The attention of the researchers is drawn to the study of concepts that characterize the methods of performance on a folk musical instrument of the folklore tradition, the technique of sound production, the actualization of terms in pedagogical practice, as well as ways to display the features of articulation in educational and educational publications. The main attention is in the special forms of virtuoso ornamental movements carried out by the right hand of the komuzist. This style of performance is unique in the context of traditional forms of instrumental music-making of ethnic groups related to the Kyrgyz ethnic groups of Central Asia. The characteristics of the methods of playing the Kyrgyz komuz can be traced on the example of samples of the virtuoso performing style presented in publications of different years. As a result of the analysis of the conducted research, the palette of applied techniques of playing the komuz is recreated and the problem of their reflection in musical notation is raised.

Keywords: komuz, komuz player, ornamental movements, virtuoso-playing genre, musical folklore, publications, research.

Комуз — один из любимых музыкальных инструментов кыргызского народа. Это лютня грушевидной формы с шейкой, длина которой составляет порядка 70 см (по классификации Хорнбостеля–Закса, № 321.321-6 (см. об этом: [1, с. 13]). Корпус инструмента изготавливается из цельного абрикосового дерева, в ряде случаев — из ореха, сосны, дуба, груши, тополя. Комуз имеет небольшой вес, поскольку он не должен усложнять передвижение кочевников. Для струн применяются жилы животных, шелковые, нейлоновые нити. Музыкальный инструмент является щипковым трехструнным хордофоном, относится к категории безладовых; игра на нем возможна в шести игровых позициях.

Комуз зачастую имеет кварто-квинтовую настройку в различных вариантах реализации. В фольклорной традиции абсолютная высота звучания струн не имеет принципиального значения, однако в современной исполнительской практике обычно используется настройка по камертону *a1*. Вторая (средняя) струна считается основной (имеет самый высокий звук по сравнению с остальными), а третья струна используется в качестве бурдона (она позволяет воспроизводить низкие звуки). Мелодию (по-кыргызски, *күү*) комузисты играют на первой и второй струнах.

Мастерство исполнения на комузе достигло у кыргызов невероятного уровня развития. Репертуар *комузистов* (по-кыргыз. комузчу) обширен. В сольном репертуаре комузистов особое место занимают виртуозные-игровые мелодии (по-кыргызски — *айтым күү*), воспроизведение которых требует от музыкантов солидной техники и артистизма.

Представим в хронологическом порядке публикации о кыргызском фольклоре, акцентируя внимание на особенностях исполнительского стиля народных музыкантов-виртуозов на комузе.

Этномузыкологические работы по кыргызскому фольклору появляются в советский период. В первом сборнике первого профессионального собирателя музыкального фольклора кыргызов А. В. Затаевича¹. «1000 песен киргизского народа» (1925) записи инструментальной музыки отсутствуют. Во втором издании «250 киргизских инструментальных пьес и напевов»² (1934), приводятся сведения о «кóмусе» (далее будет использоваться общепринятое название инструмента — «комуз»), представлен обширный репертуар наигрышей на музыкальных инструментах, включая 82 образца на комузе в слуховых³ нотациях автора. .

А. В. Затаевич записал в Бишкеке (тогда — г. Фрунзе), т. е. дал яркие описания их исполнительской техники, нескольких комузистов, в том числе — выдающихся народных исполнителей М. Куренкеева⁴, Т. Орозова⁵ и Т. Сатылганова⁶. Так, в комментариях к мелодии «Тóгус – кáйрыш»⁷ в исполнении Т. Сатылганова он пишет: «Обращает на себя внимание также мастерство киргизских виртуозов, заключающееся в умении разнообразить тембры комуса путем тех или иных приемов игры, как напр[имер] щипка у самой подставки, отрывистого, ярко ритмического задевания струн скрюченными пальцами твердой, напряженной кисти правой руки, резко и с механической

¹ Затаевич Александр Викторович (1869–1936) — г. Болхов, Орловская губерния. Известный русский-советский музыкант-этнограф, композитор, собиратель народной музыки кыргызов. Автор «1000 песен киргизского народа» (1925) [3], «250 киргизских инструментальных пьес и напевов» (1934) [4].

² В издании используются русский и латинизированный кыргызский языки.

³ А. В. Затаевич делал только слуховые нотации. Все его материалы паспортизированы: указан исполнитель, приведена краткая справка (место и год рождения), дано оригинальное название наигрыша в двух формах написания (кыргызский язык на кириллице и латинице), информация о «сюжете» мелодии. Такие особенности исполнения как импровизационность, частые смены ритмики и быстрый темп не позволили автору публикации в полной мере отразить характер звучания. Репертуар традиционных мелодий запечатлен им отрывочно, а нотации не адаптированы к игре на комузе.

⁴ Мураталы Куренкеев (1860–1949) – акын (певец – импровизатор). Исполнитель на кыл-кыяке, комузе, чооре. Народный артист Киргизской ССР. См. о нем [5].

⁵ Токтомамбет Орозов (1883–1960) – акын, комузист. Прозвище в народе – Карамолдо Орозов. См. о нем [6].

⁶ Токтогул Сатылганов (1864–1933) — комузист, акын, импровизатор. См. о нем [7].

⁷ Такой вариант названия наигрыша предложил А. В. Затаевич, ныне принятое название «Тогуз кайрык» [18].

Алайдын 108. Алајдын 77
„Миң-Киал.“ „Миң-Оьјал.“
 . (1000 мечтаний Алая)

Комуз. 

Умеренно скоро. ♩ = 168. Токтогул Сатылганов.



Илл. 1. Затаевич А. В. Слуховая нотация мелодии № 108 «1000 мечтаний Алая» (кыргыз. — «Алайдын Миң-Киал») [4, с. 122].

равномерностью колеблющейся у самого запястья, умения извлекать из инструмента то нежные, воздушные флажолеты, то резкие, свистящие звуки (последние посредством размашистого броска по струнам ногтями правой кисти, вывороченной ладонью кверху) и т. д.» [4, с. 11].

А. В. Затаевич отметил широкое применение в технике игры разнообразных «ударных элементов ... в виде пристукиваний, прищелкиваний по кузову», обозначил другие манипуляции с инструментом («...то поглаживания комуза, то помахивания им над головой и плавного окручивания его вокруг корпуса»), которые счел за «наивные трюки ... народных забавников и своего рода музыкальных чародеев» [4, с. 11–12]. Кроме того, Затаевич был первым ученым, высказавшим мысль о том, что наличие пластического и мимического элементов в исполнительской технике комузистов компенсирует «до известной степени... отсутствие танцев, которых в быту киргизов вообще не существует» [4, с. 11–12].

Для обозначения исполнительских приемов в нотной графике Затаевич использовал арсенал штрихов, сформировавшихся в европейской музыкальной традиции. Очевидно, что проставленные нотировщиком акценты, маркато, тенуто, флажолеты и морденты лишь частично позволяют сформировать представление о способах игры на комузе. Динамику звучания характеризуют общепринятые итальянские термины и графические знаки, темп обозначен с помощью метронома и, частично, текстовыми пометами (см.: илл. 1). Сведения о характере музыки приводятся только на русском языке: «Тяжеловесно, ярко маркируя» [4, с. 31], «Размашисто и скоро» [4, с. 55], «Покойно и тяжеловато, в характере пасторали» [4, с. 60], «Весело отзванивания» [4, с. 61], «Мерно, но с задором и щегольством» [4, с. 82] и др.

Последователем А. В. Затаевича стал В. С. Виноградов⁸, который с 1938 года более трех десятилетий делал записи комузистов. В отличие от своего предшественника этот фольклорист использовал в работе фонограф и дискограф (с 1940-го) и создал обширную коллекцию звукозаписей. Безусловной заслугой В. С. Виноградова является создание систематического описания кыргызских народных инструментов, сбор и публикация биографических данных о традиционных музыкантах..

В сборнике В. С. Виноградова «100 кыргызских песен и наигрышей» (1956) [9] обнародованы расшифровки традиционных мелодий, выполненные им по собственным записям. Основное внимание автора книги уделено историко-стадиальному изучению песенного фольклора кыргызов. Издание содержит пять разделов, последний из которых полностью посвящен инструментальной музыке. В нем автор опубликовал восемь образцов, записанных в 1940 году: мелодии «Кербез»⁹ и «Белый лебедь»¹⁰ А. Огонбаева¹¹, «Ботой»¹² и «Девять вариаций»¹³ в исполнении К. Акиева¹⁴, «Новый день»¹⁵, сыгранный И. Тумановым¹⁶, и др.

Все образцы инструментальной музыки собиратель сопровождал метрономом и лаконичными пояснениями характера звучания музыкального материала: «Зажигательно. Как пляс» [9, с. 55]; «Эпично» [9, с. 57]; «Звучно.

⁸ Виноградов Виктор Сергеевич (1899–1992) — известный русский-советский музыкант-этнограф, композитор. Выпускник теоретико-композиторского факультета Московской консерватории (1929). Основоположник научного направления кыргызской народной музыки, автор сборника «100 кыргызских наигрышей» (1956), монографий «Атай Огонбаев» (1956), «Токтогул Сатылганов и кыргызские акыны» (1952). См. о нем [8].

⁹ Лексема переводится на русский язык как «капризный».

¹⁰ На кыргызском языке «Ак Куу».

¹¹ Атай Огонбаев (1900–1949) – виртуозный комузист, акын; родом из Таласского р-на Таласской обл. Автор многих шедевров кыргызской инструментальной музыки на комузе. Среди них: «Маш Ботой», «Жаштар Маршы», «Саадак какты» и многих других. См. о нем [10, с.8].

¹² Употребляется в значении нежной, печальной элегической музыки.

¹³ На кыргызском языке «Тогуз кайрык».

¹⁴ Калык Акиев (1883–1953) — известный акын, сказитель; родом из Жумгалского р-на Нарынской обл. На основе его исполнения был записан и опубликован эпос «Курманбек», авторская книга «Бессмертный герой» (1940), сборник «Стихи и поэмы» (1940). См. о нем [11].

¹⁵ На кыргызском языке «Жаңы күн».

¹⁶ Ныне — Ыбырай Туманов (1888–1967) — виртуозный исполнитель на комузе, родом из с. Ак-Булуң Каракольского уезда. Произведения: «Боз салкын», «Кара тулпар», «Жаш тилек». См. о нем [12].

№ 89 КЕРБЕЗ
(Непереводимо)

Зажигательно. Как пляс. Огонбаев Ата" 1940

Камуза

Илл. 2. «Кербез» в расшифровке В. С. Виноградова [9, с. 55].

Свободно» [9, с. 57]; «Легко. Изящно» [9, с. 56]. Отметим, что средства графической фиксации исполнительской техники применялись В. С. Виноградовым весьма экономно. Как видно из примера ниже (см.: илл. 2), нотировщик пользовался лишь знаками акцентуации и мелизматике (форшлагги), так что составить впечатление о реальном звуковом образе виртуозного движения наигрыша по данной нотации невозможно. Однако нам удалось обнаружить в сборнике «100 киргизских песен и наигрышей» один чрезвычайно выразительный комментарий о манере игры комузиста Атая Огонбаева, раскрывающий образную составляющую произведения, его «сюжет»: Атай Огонбаев

«исполнял эту песню [«Жалоба птички» (по-кыргыз. — «Армандуу чымчык»)]. — М. Н.] с помощью выразительной жестикуляции, изображая руками, как порхает и бьется птичка, как крадется змея и т. д.» [9, с. 83].

В более поздней монографии «Киргизская народная музыка» (1958) В. С. Виноградов представил развернутую характеристику репертуара традиционных инструменталистов и выявил свойство программности в наигрышах на комузе. В этой работе автор подробно и весьма художественно описал характер движений правой руки комузиста в процессе игры: «...исполнитель привлекает и немзыкальные средства. Во время игры он подсказывает слушателям развитие сюжета, сопровождает рассказ жестами, мимикой. Он прицеливается из комуза, “стреляет”, недоуменно смотрит на улетающего лебедя. Кисть его правой руки в это время изображает взмах крыльев, летит, кружится в воздухе, но комуз продолжает звучать» [13, с. 151]. Приведем еще одно описание В. С. Виноградова, ориентирующее читателя на специфику образного строя произведения, созданного и исполняемого традиционным музыкантом: «Ибрай Туманов впервые увидел паровоз в советское время и поэтому сложил пьесу “Кара тулпар” — черный тулпар (волшебный конь). Он поставил своей задачей изобразить в ней нарастание скорости бега отходящего от станции паровоза и постепенное замедление темпа по мере приближения его к другой станции. Сделал он это с подлинным мастерством. (Его рука изображает движение поршня паровой машины.)» [13, с.157].

Наиболее подробно В. С. Виноградов охарактеризовал виртуозную манеру игры комузиста Атая Огонбаева в одноименной брошюре (1952): «Атай знал десятки всевозможных приемов извлечения звука на комузе: всеми пальцами правой руки, одним пальцем, щипком, щелчком у подставки, у грифа, круговым вращательным движением кисти, сверху вниз, снизу вверх и т. д. Он играл, положив комуз на плечо, на голову, заложив его за спину, вращая его вокруг туловища, поражая слушателей виртуозной техникой» [14, с. 13]. В. С. Виноградова вдохновила творческая изобретательность *комузичу* в воссоздании художественных образов при исполнении мелодии «Белая птичка, голубая птичка» (по-кыргыз. «Ак тамак, Көк тамак»): «Пальцы его правой руки стремительно скользили по грифу инструмента вверх и вниз, изображая бегающих, порхающих птичек и при этом незаметно задевали струны» [14, с. 12].

Наконец, в своей последней работе, «Киргизские народные музыканты и певцы» (1972), В. С. Виноградов вновь вернулся к вопросу о программности кыргызских мелодий, исполненных на комузе, обобщив накопленные ранее музыкальные материалы. Наименования приемов игры комузистов, как и в прежних работах данного автора, отсутствуют. В этой книге фольклорист обратил внимание по большей части не на технические, а на содержательные аспекты исполнительской техники комузистов. Так, В. С. Виноградов

связал задействованные приемы игры с раскрытием образного плана музыкального повествования: «Теперь с помощью кисти и пальцев правой руки на грифе и около него разыгрывается целая сцена, в которой участвуют два героя, два действующих лица, имеющих яркие отличительные черты. Они раскрываются и в музыке, и в движениях» [15, с. 17].

С 1980-х годов собиратели фольклора, музыканты-практики проявляют все больший интерес к традиционному комузу, стремясь постигнуть секреты исполнительской техники и применить их в обучении игре на этом музыкальном инструменте. Это время знаменует начало нового, можно сказать, технологического этапа «познания» комуза. Так, в 1980–90-е годы было выпущено несколько грампластинок, посвященных исполнительскому мастерству выдающихся комузистов: «Карамолдо Орозов» (1980); «Токтогул» (1984); «Комуз күүлөрү» (на рус. — «Мелодии на комузе») (1998).

В сборнике статей К. Дүйшалиева¹⁷ «О киргизской народной музыке» (1984) содержится развернутая характеристика виртуозно-игрового стиля исполнительства у комузистов, отмечена их темпераментность, «зримость и наглядность изображаемых образов», зафиксирована большая амплитуда движений правой руки музыкантов — «играть играючи рукой» (по-кыргыз. *кол ойнотуп ойно*) [17, с. 31]. К. Дүйшалиев, вслед за предшественниками, определяет подобную манеру игры как показатель «школы» комузного исполнительства «концертно-эстрадного» направления [там же].

Рассмотрим одну из работ Ч. Исабаева¹⁸, «Избранные мелодии для комуза»¹⁹ (1987) [19], где предпринята попытка фиксации, систематизации и описания исполнительских приемов кыргызских инструменталистов. В данном издании представлено значительное число мелодий, где традиционно применяются разнообразные орнаментальные движения правой рукой. Среди них те, которые уже упоминались выше, и некоторые иные, ранее на названные музыкальные произведения: «Белая птичка, голубая птичка» (по-кыргыз. «*Актамак Көктамак*») и «Мастер Ботой» (по-кыргыз. «*Маш Ботой*») А. Огонбаева, «Чайкама» (на рус. не переводится) Т. Сатылганова, «Паровоз» Ы. Туманова.

¹⁷ Камчыбек Дүйшалиев (род. 1944) — музыковед, доктор искусствоведения, профессор. См. о нем: [16].

¹⁸ Чалагыз Исабаев (1937–1991) — известный комузист, выпускник Института искусств им. Б. Бейшеналиевой, основатель ансамбля «Камбаркан», Заслуженный артист Кыргызской Республики. См о нем [18].

¹⁹ Книга кыргызского автора и комузчу в одном лице, была опубликована на кыргызском языке, что способствовало расширению доступности учебного материала для населения. Вплоть до настоящего времени сборник широко используется в обучении игре на комузе.

Условные обозначения	На кыргызском языке	Перевод на русский язык
	<u>Сөөмөй менен ылдый кагуу белгиси.</u>	Указательным пальцем вниз.
	<u>Сөөмөй менен ойдо кагуу белгиси.</u>	Указательным пальцем вверх.
	<u>Бармактын ылдый кагуусу.</u>	Большим пальцем вниз.
	<u>Бармактын өдө кагуусу.</u>	Большим пальцем вверх.
	<u>Ылдый оң колдун манжалары менен бадырата уруп чертүү.</u>	Дробь вниз пальцами правой руки.
	<u>Бармак, сөөмөйдүн жардамы менен кабат ейде уруп чертүү.</u>	Большой палец с помощью указательного пальца извлекает дробь вверх.

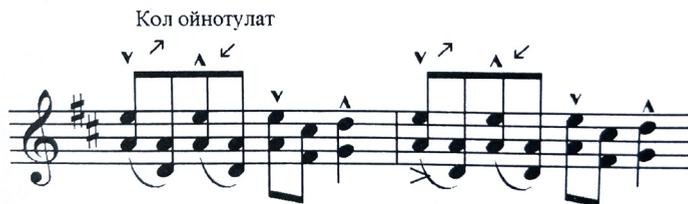
Илл. 3. Условные обозначения приемов игры на комузе правой рукой [19, с. 6].

В книге Ч. Исабаева используются обозначения штрихов, принятые в нотной литературе для русской балалайки²⁰ (см., напр.: [20]). Автор детализирует аппликатуру в названиях исполнительских приемов (указательный палец — *сөөмөй*, средний — *ортон*, безымянный — *аты жок*, мизинец — *чыпалак*), предлагает достаточно развернутые характеристики техники игры комузистов, пользуется составными наименованиями и различными графическими символами (см.: илл 3).

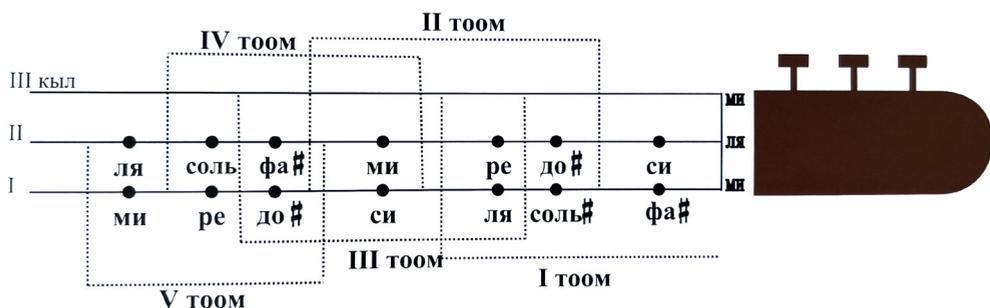
Для обозначения исполнительских приемов виртуозной манеры игры Ч. Исабаев вводит специальные знаки в виде диагональных восходящих и нисходящих стрелочек, сопровождаемых текстовыми пояснениями над нотным станом. К примеру, комментарий «рука играет» (по-кыргыз. *кол ойнотулат*) (см.: илл 4) является вариантом одного из традиционных терминов комузистов, приведенных в работе К. Дүйшалиева.

Однако и в этом издании детальные комментарии о способах исполнения инструментальных мелодий, к сожалению, отсутствуют. Можно лишь предположить, что графические символы обозначают рисунок движений правой руки комузиста: стрелка, направленная вправо и вверх, характеризует отведение руки «от себя», стрелка в противоположном направлении (влево и вниз) символизирует возвратный ход «к себе».

²⁰ См., например: Дорожкин А. Прием игры «бряцание» // Самоучитель игры на балалайке. М.: Сов. композитор, 1963. С. 10-11 [20].



Илл. 4. Условное обозначение орнаментальных приемов игры правой руки в мелодии «Актамак, Көктамак» [19, с. 126].



Илл. 5. Обозначение игровых позиций на грифе комуза [21, с. 18].

Работа Ч. Исабаева, опубликованная на кыргызском языке, оказала огромное влияние на развитие исполнительской культуры на комузе. Вплоть до настоящего времени это издание широко используется в образовательной практике. Принципы фиксации исполнительских приемов комузистов на основе балалаечной техники, предложенные Ч. Исабаевым, стали применяться в публикациях других авторов.

Интересные наблюдения о традиционных приемах игры на комузе представлены в относительно недавно изданном учебном пособии Г. Актановой «Знакомство с комузом» / «Комуз Таануу» (2010). В нем содержится 37 мелодий, а музыкальный материал дополнен краткими биографическими очерками о комузистах прошлого. Жанр издания обусловил некоторые его особенности. Так, например, методическую ценность при обучении начинающих учащихся имеет схема, в которой отображены шесть возможных игровых позиций (по-кыргыз. *тоом*) левой руки (см.: илл. 5).

Фиксируя исполнительскую технику правой руки, Г. Актанова пользуется преимущественно теми же графическими символами, что и Ч. Исабаев (восходящими и нисходящими косыми стрелками). В связи с тем, что издание предназначено для начинающих исполнителей, виртуозная манера «игры рукой» (по-кыргыз.

кол ойнотуу) описана автором пособия буквально в одном предложении, хотя и очень поэтично: «Локоть правой руки должен двигаться (букв. — «писать») мягко и широко, указательный палец — опускаться вниз, большой палец — подниматься вверх, а рука — парить, словно в красивом танце» [21, с. 39]. Тем самым автор подтверждает мысль, высказанную еще в 1934 году А. В. Затаевичем, о родстве пластики движений рук комузиста с танцевальной лексикой.

Весьма интересный подход к проблеме фиксации приемов игры на комузе относительно недавно предложил Н. Абдырахманов²¹. В монографии «Эн белги менен комуз үйрөнүү» (рус. — «Обучение на комузе по руническим знакам») (2010) [22] описаны основные приемы игры на комузе и приведены авторские способы записи инструментальной музыки на кыргызском языке (см.: Приложения. Табл. 1). Автор делится с читателями собственной системой записи традиционных мелодий на основе *Орхоно* — енисейского рунического письма, древнетюркского алфавита V–VIII веков (см.: илл. 6; 7). Это яркий пример *этнонотирования* — самозаписи музыки носителем традиционной культуры.

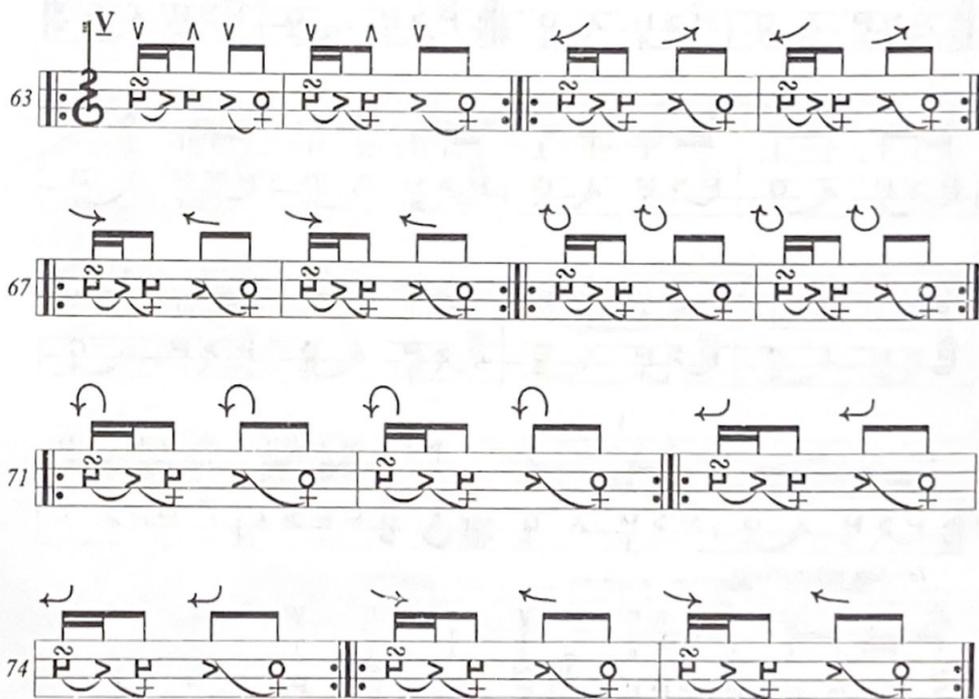
Новизна подхода Н. Абдырахманова заключается в соединении индивидуальных черт с классической нотацией. Музыкальный материал размещается на четырех линейках, где пространство между линейками (их три, по числу струн комуза) указывает, где должен быть воспроизведен тот или иной звук. На месте скрипичного ключа в начале нотного примера приведено схематическое изображение музыкального инструмента, над ним указана игровая позиция для левой руки, знаки альтерации не проставлены. Знаки *Орхоно* применяются для обозначения пальцев. Из академической музыки заимствуются обозначения повторов, пустых струн («+»), знаки мелизматике и акцентуации.

Автор монографии дает определение основным техникам игры правой руки, наделяя их условными обозначениями. Н. Абдырахманов широко применяет авторские обозначения, не используя специальных терминов для обозначения исполнительских приемов правой руки. В книге содержится описание условных знаков и их техника исполнения. Способ записи исполнительских приемов игры правой рукой опирается на методику Ч. Исабаева. Так, прямые стрелки представлены у Н. Абдырахманова четырьмя возможными комбинациями, отражающими виды орнаментальных движений правой руки музыканта: 1) влево и вниз, 2) вправо и вверх, 3) вправо и вниз, 4) влево и вверх. Кроме того, данный автор применяет изогнутые стрелки (выгнутые и вогнутые в различных направлениях), располагая их непосредственно над нотной головкой (см.: илл. 6; 7).

²¹ Нурак Абдырахманов (1947–2014) — комузист, акын, импровизатор, педагог. Народный артист Кыргызской Республики (1992). См. о нем: [22, с. 272–275].



Илл. 6. Мелодия «Маш Ботой», фрагмент.
Пятилинейная нотация, дополненная авторскими знаками Н. Абдырахманова [23, с. 51–53]



Илл. 7. Мелодия «Маш Ботой», фрагмент.
Оригинальная авторская нотация Н. Абдырахманова на основе знаков Орхоно-енисейского рунического письма [23, с. 47–50]



Илл. 8. Н. Абдырахманов исполняет «Маш Ботой».

Новаторством подхода в обучении игры на комузе можно считать создание приложения на DVD-диске с записями прекрасных образцов игры на комузе. Трехканальная видеозапись позволяет начинающим комузистам рассмотреть нюансы исполнительской техники в нескольких проекциях и различных ракурсах: 1) общий план; 2) средний план, охватывающий подвижную часть корпуса музыканта; 3) крупный план, детализирующий движения правой и левой рук (см.: илл. 8).

К сожалению, в видеозаписи не осуществлен эффект замедления, столь необходимый при самостоятельной работе начинающих комузистов. Кроме того, отсутствуют пояснения, касающиеся выполнения конкретных приемов игры, что несколько снижает перспективы применения DVD-диска в методических целях. Вместе с тем видеоприложение имеет огромную ценность как документальный источник о сформировавшихся у кыргызских комузистов приемах исполнения и в значительной степени дополняет материал, опубликованный в книге.

Среди других авторов, проявивших интерес к исполнительству на комузе, — Балбай Алагушов²². В 2013 году он написал крупную обобщающую работу об этом инструменте: «Антология кюу для комуза» [25]. Характеристика исполнительской техники комузистов основывается на записях от Ш. Шеркулова 1962 года. Автор предлагает подробные текстовые описания исполнительских приемов (по-кыргыз. *ыкмалар*) и штрихов (по-кыргыз. *чертмелер*), сопровождая их фотофиксациями. Орнаментальные движения обозначены собирательным понятием *кол ойнотмо* («игра рук»). В антологии Б. Алагушова предпринят первый опыт систематизации способов исполнения на комузе и упорядочивания народных терминов на кыргызском языке для наиболее распространенных штрихов (см.: Приложения. Табл. 2).

Из последних концептуальных работ, посвященных комузному исполнительству, отметим статью Р. Амановой²³ «Жанровая природа кыргызских

²² Балбай Алагушов (1936–2021) Тонский р-н., Иссык-Кульская обл. Выпускник Кыргызского государственного университета им.Ж.Баласагына, факультет филологии (1959); Музыкальное училище им. М. Куренкеева (1973). Этнограф, автор научных публикаций посвященных кыргызской музыке «Струны столетий» (1983), «Антология комуза» (2013). См. о нем: [23].

²³ Роза Аманова (1972–) Токтогульский р-н., Джалал–Абадская обл. Сказительница народных фольклорных произведений — дастан, комузистка. Народная артистка Кыргызской Республики (2009) [27], кандидат искусствоведения, проф., зав. каф. муз. иск. факультета искусств Кыргызско-Турецкого университета «Манас» [27, с. 5].

кюев для комуза (синкретизм музыки и языка жестов)» (2016) [27], где впервые высказаны несколько перспективных идей об интерпретации семантики орнаментальных движений рук музыканта. Автор приходит к выводу, что жестикуляция была широко распространена в охотничьей культуре кочевых кыргызов и в боевых практиках, выступая основным способом передачи информации в горной местности, когда воспроизведение звуковых сигналов было невозможно (например, во время охоты или тайных действиях во время войн). Исследователь, в частности, пишет: «Эти движения [2, сложившиеся в определённые устойчивые комплексы, можно сравнить с танцевальными па, имеющими свои названия, или же со словарными единицами некоего языка. Подобие комплексов движений словарным единицам позволяет утверждать, что музыка для комуза развивалась в устойчивой связи с “языком жестов”» [27, с. 8].

Характерные приемы игры на комузе составляют важную часть музыкально-исполнительской культуры кыргызов. Ключевое значение имеют особые орнаментальные движения, осуществляемые правой рукой комузиста при воспроизведении виртуозных мелодий *айтым куу*. В ранних публикациях (А. В. Затаевич, В. С. Виноградов) внимание собирателей было обращено на образную сферу исполнительства, обусловленную содержанием (программой) музыкального произведения. Исполнительская техника комузчу в те годы описывались с помощью кратких текстовых пояснений, обозначений характера и темпа, изредка получала отражение в нотной графике.

Начиная с 1980-х, изучение приемов игры на комузе протекает в более тесной связи с исполнительским процессом: делаются фотофиксации поз и движений традиционных инструменталистов (Б. Алагушов), исследуются данные народной терминологии, характеризующие особый виртуозно-орнаментальный стиль движений рук комузистов (К. Дүйшалиев, Ч. Исабаев, Г. Актанова, Б. Алагушов).

Некоторые авторы экспериментируют в сфере нотной графики — переносят обозначения балалаечных штрихов в образцы комузных мелодий (Ч. Исабаев, Г. Актанова), другие изобретают собственные системы фиксации музыкального материала (Н. Абдырахманов).

Весьма важны результаты проделанной научной работы по систематизации приемов игры и штрихов с учетом кыргызских традиционных понятий и терминов (Б. Алагушов) и подходы к их семантической реконструкции (Р. Аманова). Однако одним из главных достижений современного этапа развития научного знания о комузном исполнительстве можно считать создание видеопродукции, позволяющей максимально полно раскрыть особенности исполнительской техники комузчу (Н. Абдырахманов).

Как показало наше исследование, активные движения правой рукой (помахивания, повороты, резкие подъемы инструмента и др.) сначала сложились у конкретных традиционных музыкантов в связи с реализацией определенной художественной задачи, а уже затем вошли в общую практику современных инструменталистов как показатель виртуозного владения кыргызским комузом.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Субаналиев С.* Кыргызские музыкальные инструменты: Идиофоны, мембраны, аэрофоны. Фрунзе: Кыргызстан, 1986. 168 с.
2. Музей истории российского кадетства // Затаевич Александр Викторович. URL: <https://cadethistory.ru/zataevich-aleksandr-viktorovich> (дата обращения: 21.04.2023).
3. *Затаевич А. В.* 1000 песен и кюев казахского народа. Алматы: Драйк-Пресс, 2004. 496 с.
4. *Затаевич А. В.* 250 киргизских инструментальных пьес и напевов. Алматы: Гос. муз. изд-во, 1934. 198 с.
5. Куренкеев Мураталы [foto.kg: сайт]. URL: <https://foto.kg/galereya/337-istoricheskie-lichnosti-kurenkeev-murataly-kurenkeevich.html> (дата обращения: 21.04.2023).
6. Карамолдо Орозов (1883–1960) [open.kg: сайт]. URL: <https://open.kg/about-kyrgyzstan/famous-personalities/kyrgyz-musicians/1654-karamoldo-ozov-18831960.html> (дата обращения: 21.04.2023).
7. Токтогул Сатылганов (1864–1933) [open.kg: сайт]. URL: <https://open.kg/about-kyrgyzstan/famous-personalities/kyrgyz-musicians/1596-toktogul-satylganov-18641933.html> (дата обращения: 21.04.2023).
8. Виноградов Виктор Сергеевич [Музыкальная академия: сайт]. URL: <https://mus.academy/authors/vinogradov-viktor-sergeevich> (дата обращения: 21.04.2023).
9. *Виноградов В.* 100 киргизских песен и наигрышей. М.: Муз. фонд СССР, 1956. 254 с.
10. *Виноградов В.* Кыргызские народные музыканты и певцы. М.: Сов. композитор, 1972. 96 с.
11. Калык Акиев [open.kg: сайт]. URL: <https://open.kg/about-kyrgyzstan/famous-personalities/kyrgyz-musicians/1598-kalyk-akiev-18831953.html> (дата обращения: 21.04.2023).
12. Ыбырай Туманов [Союз композиторов Кыргызской республики: сайт]. URL: <http://kompozitor.kg/composers/80-ybyray-tumanov.html> (дата обращения: 21.04.2023).
13. *Виноградов В.* Кыргызская народная музыка. Фрунзе: Киргизгосиздат, 1958. 334 с.
14. *Виноградов В.* Атай Огонбаев. М.: Сов. композитор, 1959. 61 с.

15. *Виноградов В.* Киргизские народные музыканты и певцы. М.: Сов. композитор, 1972. 96 с.
16. Дюшалиев Камчыбек Шаменович (1944) [open.kg: сайт]. URL: <https://open.kg/about-kyrgyzstan/famous-personalities/scientists-kyrgyzstan/33395-dyushaliev-kamchybek-shamenovich.html> (дата обращения: 21.04.2021).
17. *Дюшалиев К. Ш.* Музыка для комуза // О кыргызской народной музыке: сб. ст. Фрунзе: Кыргызстан, 1984. 104 с.
18. Чалагыз Исабаев и Самарбюбю Токтахунова [open.kg: сайт]. URL: <https://open.kg/about-kyrgyzstan/famous-personalities/kyrgyz-musicians/1658-chalagyz-isabaev-i-samarbyubyu-toktahunova.html> (дата обращения: 21.04.2023).
19. *Исабаев Ч.* Комуздун тандалма күүлөрү жана обондору. Фрунзе: Кыргызстан, 1987. 219 с.
20. *Дорожкин А.* Самоучитель игры на балалайке. М.: Сов. композитор, 1963. 60 с.
21. *Актанова Г.* Комуз Таануу. Бишкек: Турар, 2010. 96 с.
22. *Абдырахманов Н.* Эн белги менен комуз үйрөнүү. Бишкек: Айгине, 2010. 276 с.
23. Балбай Алагушов: некролог [Президент Кыргызской Республики: сайт]. URL: https://www.president.kg/ru/sobytiya/19976_nekrolog_balbay_alagushov (дата обращения: 21.04.2023).
24. *Алагушов Б.* Антология кюу для комуза. Бишкек: Мара, 2013. 280 с.
25. Шекербек Шеркулов [open.kg: сайт]. URL: <https://open.kg/about-kyrgyzstan/famous-personalities/kyrgyz-musicians/1656-shekerbek-sherkulov-19021980.html> (дата обращения: 21.04.2023).
26. Роза Аманова — өмүр баяны [Sputnik.kg: сайт]. URL: <https://sputnik.kg/20230611/roza-amanova-omur-bayany-1076158926.html> (дата обращения: 21.04.2023).
27. *Аманова Р.* Жанровая природа кыргызских кювет для комуза (синкретиз музыки и языка жестов) // Наука вчера, сегодня, завтра. 2017. № 4. 96 с. .

REFERENCES

1. *Subanaliev S.* Kirgizskie muzykal'nye instrumenty: Idiofony, membrany, aerofony. Frunze: Kyrgyzstan, 1986. 168 с.
2. Музей истории российского кадетства // Zataevich Aleksandr Viktorovich. URL: <https://cadethistory.ru/zataevich-aleksandr-viktorovich> (data obrashcheniya: 21.04.2023).
3. *Zataevich A. V.* 1000 pesen i kyuev kazahskogo naroda. Almaty: Drajk-Press, 2004. 496 с.
4. *Zataevich A. V.* 250 kirgizskih instrumental'nyh p'es i napevov. Almaty: Gos. muz. izd-vo, 1934. 198 с.
5. Kurenkeev Murataly [foto.kg: sajt]. URL: <https://foto.kg/galereya/337-istoricheskie-lichnosti-kurenkeev-murataly-kurenkeevich.html> (data obrashcheniya: 21.04.2023).

6. Karamoldo Orozov (1883–1960) [open.kg: sajt]. URL: <https://open.kg/about-kyrgyzstan/famous-personalities/kyrgyz-musicians/1654-karamoldo-orozov-18831960.html> (data obrashcheniya: 21.04.2023).
7. Toktogul Satylganov (1864–1933) [open.kg: sajt]. URL: <https://open.kg/about-kyrgyzstan/famous-personalities/kyrgyz-musicians/1596-toktogul-satylganov-18641933.html> (data obrashcheniya: 21.04.2023).
8. Vinogradov Viktor Sergeevich [Muzykal'naya akademiya: sajt]. URL: <https://mus.academy/authors/vinogradov-viktor-sergeevich> (data obrashcheniya: 21.04.2023).
9. *Vinogradov V.* 100 kirgizskih pesen i naigryshej. M.: Muz. fond SSSR, 1956. 254 s.
10. *Vinogradov V.* Kirgizskie narodnye muzykanty i pevcy. M.: Sov. kompozitor, 1972. 96 s.
11. Kalyk Akiev [open.kg: sajt]. URL: <https://open.kg/about-kyrgyzstan/famous-personalities/kyrgyz-musicians/1598-kalyk-akiev-18831953.html> (data obrashcheniya: 21.04.2023).
12. Ybyraj Tumanov [Soyuz kompozitorov Kyrgyzskoj respubliki: sajt]. URL: <http://kompozitor.kg/composers/80-ybyray-tumanov.html> (data obrashcheniya: 21.04.2023).
13. *Vinogradov V.* Kirgizskaya narodnaya muzyka. Frunze: Kirgizgosizdat, 1958. 334 s.
14. *Vinogradov V.* Ataj Ogonbaev. M.: Sov. kompozitor, 1959. 61 s.
15. *Vinogradov V.* Kirgizskie narodnye muzykanty i pevcy. M.: Sov. kompozitor, 1972. 96 s.
16. Dyushaliev Kamchybek Shamenovich (1944) [open.kg: sajt]. URL: <https://open.kg/about-kyrgyzstan/famous-personalities/scientists-kyrgyzstan/33395-dyushaliev-kamchybek-shamenovich.html> (data obrashcheniya: 21.04.2021).
17. *Dyushaliev K. Sh.* Muzyka dlya komuza // O kyrgyzskoi narodnoj muzyke: sb. st. Frunze: Kyrgyzstan, 1984. 104 s.
18. Chalagyz Isabaev i Samarbyubyu Toktahunova [open.kg: sajt]. URL: <https://open.kg/about-kyrgyzstan/famous-personalities/kyrgyz-musicians/1658-chalagyz-isabaev-i-samarbyubyu-toktahunova.html> (data obrashcheniya: 21.04.2023).
19. *Isabaev Ch.* Komuzdun tandalma kyylory zhana obondoru. Frunze: Kyrgyzstan, 1987. 219 s.
20. *Dorozhkin A.* Samouchitel' igry na balalajke. M.: Sov. kompozitor, 1963. 60 s.
21. *Aktanova G.* Komuz Taanuu. Bishkek: Turar, 2010. 96 s.
22. *Abdyrahmanov N.* En belgi menen komuz yjrønyy. Bishkek: Ajgine, 2010. 276 s.
23. Balbaj Alagushov: nekrolog [Prezident Kyrgyzskoj Respubliki: sajt]. URL: https://www.president.kg/ru/sobytiya/19976_nekrolog_balbay_alagushov (data obrashcheniya: 21.04.2023).
24. *Alagushov B.* Antologiya kyuu dlya komuza. Bishkek: Mara, 2013. 280 s.
25. Shekerbek Sherkulov [open.kg: sajt]. URL: <https://open.kg/about-kyrgyzstan/famous-personalities/kyrgyz-musicians/1656-shekerbek-sherkulov-19021980.html> (data obrashcheniya: 21.04.2023).
26. Roza Amanova – ømyr bayany [Sputnik.kg: sajt]. URL: <https://sputnik.kg/20230611/roza-amanova-ømur-bayany-1076158926.html> (data obrashcheniya: 21.04.2023).
27. *Amanova R.* Zhanrovaya priroda kyrgyzskih kyuvet dlya komuza (sinkrezis muzyki i yazyka zhestov) // Nauka vchera, segodnya, zavtra. 2017. № 4. 96 s. .

ПРИЛОЖЕНИЯ

Таблица 1. Техника игры правой рукой. Условные обозначения приводятся по: [22, с. 15]

№	Условные обозначения приемов звуко-извлечения	Описание приема звукоизвлечения на кыргызском языке	Перевод описания приема звукоизвлечения с кыргызского на русский язык
1.		«Шар чертүү же оң колдун бармактан башка манжаларынын тырмактарынын сырты акрыклуу комуз кылдарын жогортон төмөн карай чертүү» [22, с. 15].	«Все пальцы, кроме большого, ударяют по струнам ногтевыми фалангами сверху вниз».
2.		«Оң колдун сөөмөй манжасынын тырмагынын сырты менен төмөн шилтеп чертүү» [22, с. 15].	«Ударьте вниз ногтевой фалангой указательного пальца правой руки».
3.		«Бармактын тырмагынын сырты менен өйдө шилтеп чертүү» [22, с. 15].	«Взмахнуть вверх ногтевой фалангой большого пальца».
4.		«Бармак жаздыкчасы менен көрсөтүлгөн кылды төмөн карай шилтебестен, ирмеп чертүү» [22, с. 15].	«Защипнуть указанную струну подушечкой большого пальца вниз, не опуская руку».
5.		«Оң колдун бармак жаздыкчасы менен көрсөтүлгөн кылды чымчып тарткан сыяктуу курч добуш чыгарып чертүү» [22, с. 15].	«Резкий щипок струны подушечкой большого пальца».
6.		«Оң бармактын тырмагынын сырты менен көрсөтүлгөн кылды өйдө карай ирмеп (шилтебестен) чертүү» [22, с. 15].	«Приподнимите вверх струну ногтевой фалангой большого пальца правой руки».
7.		«Жарым шилтеп чертүү же шилтеп чертүү менен терип чертүүнүн ортосундагы маанайда оң колдун сөөмөйүнүн тырмагынын сырты менен төмөн карай чертүү. Бул ыкмада билек муунун жардамга келип, терип чертүүгө караганда эки же үч кылдын катышуусу менен чыгарма демдүүрөөк аткарылат» [22, с. 15].	«Что-то среднее между полувзмахом и полным ударом; при этом удар выполняется ногтевой фалангой указательного пальца по двум или трем струнам одновременно. В этом способе звукоизвлечения используется запястье, чтобы звук был более выраженным».
8.		«Жогорудагы ыкма бир аз басым жасоо менен аткарылат» [22, с. 15].	«Вышеупомянутый прием звукоизвлечения выполняется с небольшим давлением».
9.		«Оң колдун сөөмөй жаздыкчасы менен өйдө карай ипмеп, жарым шилтеп маанайында аткарылат» [22, с. 15].	«Исполнить прием подушечкой указательного пальца правой руки в полумаховом движении вверх».
10.		«Оң колдун сөөмөй тырмагынын сырты менен көрсөтүлгөн кылдар төмөн карай терип чертилет. Бул ыкмада оң колдун бармагы менен атыжок манжалары комуздун капкагына таянып, билек муун кыймылсыз абалда болот» [22, с. 15].	«Указательный палец правой руки ударяет вниз ногтевой фалангой. При таком способе большой и безымянный пальцы правой руки упираются в деку, а запястье остается неподвижным».

11.	▲	«Оң колдун сөөмөй жаздыкчасы менен көрсөтүлгөн кылдар өйдө карай терип чертилет» [22, с. 15].	«Указанные струны перебираются шипком вверх подушечкой указательного пальца».
12.	↵	«Оң колдун бармагы менен сөөмөйү аралыктары ачык кармалып комуз кылдарын шилтем менен төмөн карай чертип өтөт. Натыйжада комуз кылдарына катары менен эки ур (удар) тийип өтөтөт жана байкалууга тийиш» [22, с. 15].	«Большой и указательный пальцы правой руки раскрыты вместе с остальными. Расстояние между ними широкое. Двумя пальцами играем вниз, в результате получают-ся два последовательных удара».
13.	↶	«Жогорудагы ыкма тетирусинен бармактын тырмагынын сырты менен өйдө шилтеп башталып, сөөмөй жаздыкчасынын кошумча ирмеми аркылуу ишке ашырылат» [22, с. 15].	«Вышеописанный прием необходимо исполнить наоборот. Внешнюю сторону большого пальца выводим вверх; подушечка указательного пальца в этот момент играет вспомогательную роль».
14.	♯	«Бул ыкма атыжок, ортон, сөөмөй манжаларынын тырмактары бармак манжасына кыстарылып, атыжоктон баштап сөөмөйгө чейин комуз кылдарын төмөн карай чертип өтөт. Натыйжада бир урмактын (удардын) ордуна үч урмак болгон сыяктуу добуш берилиши керек. Бул ыкма европалык нотадагы трель сыяктуу аткарылат» [22, с. 15]	«Этот прием исполняется безмян-ным, средним, указательным пальца-ми. Для начала необходимо собрать пальцы в слабый кулак, затем последовательно раскрыть. Исполнение быстрое, удар выполняется вниз, постепенно раскрывающимися окончаниями ногтевых фаланг. В результате вместо одного удара, за счет движе-ния пальцев, звучат три звука. Этот прием в европейской нотации назы-вается трелью».
15.	♯	«Жогорудагы ыкма тетирусинче атыжок манжасынын жаздыкчасы менен өйдө карай ирмеп башталып, аны ортон, сөөмөй манжалары кош-тоосу керек. Натыйжада жогоруда-гы ыкма сыяктуу бир урмак менен үч добуш чыгаргандай асер берүүгө тий-иш. Оң колдун манжаларынын туюн-тулушун» [22, с. 15].	«Выполняется способом, описан-ным выше: движением вверх безы-мянным, средним и указательным пальцами. В результате за один удар рукой мы получаем три равных зву-ка. В данной технике участвуют все пальцы правой руки, пальцы кото-рой держатся близко друг к другу».
16.	(б)	«Эгерде б тамгасы III же II кылга жа-зылып кашаага алынган болсо, анда ошол көрсөтүлгөн кылды оң колдун бармагы менен жаап, үнүн чыгарбай туруу керек» [22, с. 15].	«Если буква б пишется на III или II струне и заключена в скобки, то ука-занная струна должна быть прикры-та большим пальцем правой руки, а звук издаваться не должен».

Таблица 2. Орнаментальные движения правой руки комузиста.
Фотофиксация исполнения Ш. Шеркулова (1962) по: [24]

1.	<p>Терип чертме / «Выборочный» [24, с. 81].</p>  <p>Прим. 1: «Выборочная игра» [24, с. 85]</p>
2.	<p>Аралаш же шарт чертме / «Смешивая, резко» [24, с. 81].</p>
3.	<p>Калтыдатып чертме / «Покачивая» [24, с. 81]: «Музыкант закрывает ладонью струны в месте привязки струн к нижней стороне комуза (куткун), располагая пальцы над кобылкой (тээк) и, быстро покачивая (вибрируя), двигает указательным пальцем» [24, с. 82].</p>
4.	<p>Илип чертме / «Цепляя» [24, с. 81]. Вариант «Потягивая» [24, с. 83]: «Исполнитель играет по своему усмотрению, потягивая желаемую струну с одного конца в разных позициях» [24, с. 83].</p>  <p>Прим. 2: «Потягивая» [24, с. 83]</p> <p>Прим. 3: «Цепляя» [24, с. 83]</p>
5.	<p>Кол ойнопто / «Игра рук» [24, с. 81]: «Здесь таланты по своему желанию используют разные позиции. К примеру, исполнитель нажимает на струны, располагая руку вдоль или поперек инструмента, ребром, тыльной стороной ладони, надавливая на струны согнутыми пальцами или собрав их в кулак. Одновременно комузист может играть, поместив инструмент на правое или левое плечо, на лоб, кружа им над головой или ставя у ног. Распространенный штрих «кол ойнопто» схож с перечисленными штрихами «укуп чертме», «сыртынан салып чертме», «кагып чертме», «басып чертме», «жанып чертме». Несмотря на это, вышеназванные штрихи имеют свои характерные особенности» [24, с. 84].</p>  <p>Прим. 4: «Поочередно перебирая» [24, с. 88],</p> <p>Прим. 5: «Игра на плече» [24, с. 86]</p> <p>Прим. 6: «Игра большим пальцем руки» [24, с. 86]</p>

6. **Жаньп чертме** / «Подтрунивая»: «Работа в различных позициях: ладонью и ее тыльной стороной» [24, с. 83]



Прим. 7: «Подтрунивая» [24, с. 85]



Прим. 8: «Подтрунивая» [24, с. 89]

7. **Сыргынан кагып чертме** / «Ударяя снаружи»: «Музыкант играет тыльной стороной правой руки в разных позициях или прикладывает тыльную сторону руки и ударяет указательным и средним пальцами» [24, с. 83].



Прим. 9: «Ударяя снаружи» [24, с. 89]



Прим. 10: «Ударяя снаружи» [24, с. 88]

8. **Басып чертме** / «Надавливая»: «В большинстве случаев прием используется в произведениях эстрадного жанра, когда слышен приглушенный низкий приятный звук. «Басып чертме» используется в быстром темпе» [24, с. 83].



Прим. 11: «Надавливая» [24, с. 86]



Прим. 12: «Надавливая кулаком» [24, с. 90]

9.	<p>Укуп чертме / «Втыкая»: «В основном прием используется в жанре “айтым күү”. Исполнитель использует его произвольно» [24, с. 83].</p> <div data-bbox="577 287 806 567" data-label="Image"> </div> <p data-bbox="499 571 886 602">Прим. 13: «"Втыкая", штрих» [24, с. 87]</p>
10.	<p>Чымчылап чертме / «Ущипывая»: «Исполнители не перебирают струны, а берут их щипком. Иногда этот штрих путают со штрихом “терип чертме”. В “чымчылап чертме” главную роль играют большой и указательный пальцы правой руки. Исполнитель играет, ущипывая струны большим и указательным пальцем. При этом позиция левой руки такова: она надавливает струны с серединой, концевой или верхней части инструмента. Этот штрих не применяется в чистом виде, его можно совместить с “аралаш чертме” или “терип чертме» [24, с. 84].</p>
11.	<p>Көтөрүп чертме, уруп чертме / «Приподнимая», «ударяя» [24, с. 84].</p> <div data-bbox="345 815 569 1121" data-label="Image"> </div> <p data-bbox="301 1124 613 1155">Прим. 14: «Поднимая» [24, с. 88]</p> <div data-bbox="716 815 1136 1121" data-label="Image"> </div> <p data-bbox="744 1124 1115 1155">Прим. 15: «Ударяя снаружи» [24, с. 87]</p>

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ.

Наумова М. А. — магистрант; naumovamariya.kyrg@gmail.com.
 Отличник культуры Кыргызской Республики (2017), Почетная грамота президента Кыргызской Республики (2024).
 Попова И. С. — канд. искусствоведения, доц.; etnomus@mail.ru.

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS.

Naumova M. A.* — Master's student; naumovamariya.kyrg@gmail.com.
 Excellence in Culture of the Kyrgyz Republic (2017), Certificate of Honor of the President of the Kyrgyz Republic (2024).
 Popova I. S. — Cand. Sci. (Art); Ass. Prof; etnomus@mail.ru

УДК 78.01

СЕМИОТИЧЕСКАЯ СИСТЕМА ДЕЛЬСАРТА В ЕДИНСТВЕ ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ

*Приданова Е. В.*¹

¹ Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, ул. Пискунова, д. 40, Нижний Новгород, 603005, Россия.

Франсуа Дельсарт (1811–1871) – выдающийся французский певец, вокальный педагог, теоретик сценического искусства, разработавший оригинальную систему телесной выразительности исполнителя в видах искусства, связанных со словом, звуком и жестом. В результате кропотливого изучения выразительных возможностей естественного человеческого самопроявления в единстве ощущений, эмоций и мысли он впервые в истории музыкально-театрального искусства сформировал систему, включающую философско-эстетическое обоснование и структурированное описание основных поз, жестов и выражений лица человека с указанием их семантики. Будучи талантливым певцом и актером, Дельсарт уделил особое внимание вопросам взаимосвязи и взаимодействия пластики, тембра, вокальной интонации и дикции.

В современном научном дискурсе его идеи нашли отражение в трудах театроведов, культурологов, философов. Однако в сфере музыковедения значимость учения Дельсарта до сих пор представляется недооцененной. Перспективно рассмотрение его идей в свете достижений современных наук о человеке (нейробиологии, психологии, когнитивистики), что особенно актуально в связи с укреплением позиций телесно-ориентированной эпистемологии и междисциплинарным интересом к семиотике. На основе изученных материалов в статье освещены особенности семиотической системы Дельсарта, в том числе относящиеся к «жестовому» потенциалу музыкального искусства, а также предложен вектор развития его исследовательской программы применительно к изучению музыкальных текстов с позиции возможностей выявления их семантики.

Ключевые слова: Дельсарт, семиотика, эстетика, музыковедение, жест, витальный аффект.

DELSARTE'S SEMIOTIC SYSTEM IN THE UNITY OF THEORY AND PRACTICE

*Pridanova E. V.*¹

¹ Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire (Academy), 40, Piskunova St.,
Nizhny Novgorod, Russian Federation.

François Delsarte (1811–1871) was an outstanding French singer, vocal teacher, and stage art theorist who developed an original system of bodily expression of the performer in art forms related to word, sound, and gesture. As a result of painstaking study of the expressive possibilities of natural human self-expression in the unity of sensations, emotions and thought, for the first time in the history of musical and theatrical art, he formed a system that includes a philosophical and aesthetic justification and a structured description of the basic poses, gestures and facial expressions of a person with an indication of their semantics. Being a talented singer and actor, Delsarte paid special attention to the relationship and interaction of plasticity, timbre, intonation and diction.

In modern scientific discourse, his ideas are reflected in the works of theater critics, cultural scientists, and philosophers. However, in the field of musicology, the importance of Delsarte's teaching still seems to be underestimated. It is promising to consider his ideas in the light of the achievements of modern human sciences (neuroscience, psychology, cognitive science), which is especially important in connection with the strengthening of the positions of body-oriented epistemology and interdisciplinary interest in semiotics. Based on the studied materials, the article highlights the features of Delsarte's semiotic system, including those related to the "gestural" potential of musical art, and also the vector of development of his research program in relation to the study of musical texts from the perspective of the possibilities of identifying their semantics is proposed.

Keywords: Delsarte, semiotics, aesthetics, musicology, gesture, vital affect.

Феномен Дельсарта, поразивший воображение современников в середине XIX века, вновь оказался в центре внимания в 1890-е годы благодаря усилиям популяризаторов его учения: актера Стиля Маккэя, актрисы, педагога и автора гимнастической школы Женевьевы Стеббинс, артиста Большой оперы, профессора Парижской консерватории Жиродэ, дочери Дельсарта Мари Жеральди и др. В России система французского мастера получила широкую известность благодаря директору Императорских театров С. М. Волконскому, который издал в 1913 году книгу «Выразительный человек. Сценическое воспитание жеста (по Дельсарту)» [1].

По справедливому наблюдению Ф. Вэйл [2], сам ход жизни и решение проблем, с которыми пришлось столкнуться на своем пути Дельсарту, стали одним длительным экспериментом, в ходе которого складывалась и совершенствовалась эта творческая система. Начало поискам положили трудности, возникшие в процессе работы над убедительным сценическим воплощением одного из персонажей спектакля. Проблема была решена случайно, благодаря сходной жизненной ситуации, подсказавшей правильную органику движений. Не найдя среди профессионалов сколь-нибудь убедительной системы обучения актера пластике, Дельсарт заинтересовался ее основами. Материалом для изучения стали обычные люди в ситуациях, когда они могли позволить себе свободно проявлять свои чувства, например дети, их мамы и няни в Тюильрийском саду, родные и близкие в моменты семейного общения. Кроме того, Дельсарт наблюдал за больными и умирающими людьми, посещал анатомический театр с целью соотнесения поз живых и умерших людей, изучал античные скульптуры и живопись эпохи Возрождения — то есть обращался к тем периодам в искусстве, когда внимание художников было сосредоточено на постижении природы человека. Все наблюдения пропускались им сквозь призму собственного жизненного и творческого опыта [3].

В результате кропотливого изучения выразительных возможностей естественного человеческого самопроявления в единстве ощущений, эмоций и мысли сформировалась система, включающая философско-эстетическое обоснование и структурированное описание основных поз, жестов и выражений лица человека с указанием их семантики. Будучи талантливым певцом и актером, Дельсарт особое внимание уделил взаимодействию пластики, звука и слова.

Учение французского мастера можно рассматривать не только с художественных, но и с антропологических позиций, поскольку он ставил перед собой масштабную задачу целостно рассмотреть возможности самовыражения человека и способствовать тем самым его эволюционному возвышению (см. об этом: [4]). Вот почему в своих высказываниях он постоянно акцентирует преобразующую функцию искусства.

Антропология Дельсарта имеет религиозную основу, и его терминология отражает принятое в философском дискурсе того времени понимание человека как телесного существа, наделенного душой. Однако вместо традиционного дуализма в противопоставлении этих двух начал он акцентирует внимание именно на взаимосвязи и взаимовлиянии человеческих способностей — едином действии «божественной души», жизненных сил и ума. Каждая из них имеет свои функции: жизнь манифестирует, душа соединяет, разум различает. Если вынести за скобки религиозное толкование души, понимая ее как совокупность психических явлений, можно увидеть в этой системе следование современному холистическому принципу объяснения человеческой природы (см. об этом подробнее: [4]).

Чувства и разум, по Дельсарту, порождены коммуникативными потребностями людей: «Душа общается с душой только через чувства. Чувства — это состояние человека как паломника на этой Земле. Человек обязан материализовать все: ощущения через голос, чувства через жест, идеи через речь. Средства передачи всегда материальны. Вот почему в церкви есть таинства, внешнее поклонение, песнопения, церемонии. Все его институты вытекают из этого в высшей степени философского принципа» [5].

Жест, звук (голос) и речь, таким образом, являются средствами коммуникации и, соответственно, семиотическими системами. Несмотря на то, что они тесно связаны между собой, как и те способности, которые их порождают, эти системы неравнозначны: «Жест превосходит любой другой язык, потому что он охватывает все составляющие нашего существа. Жест включает в себя все, что находится внутри нас. Звук — это жест голосового аппарата. Согласные и гласные — жест ротовой полости, а жест, собственно так называемый, — продукт мышечного аппарата» [5].

В этом утверждении отражается исключительно личный интроспективный и эмпирический опыт, но оно неожиданно оказывается созвучным современным изысканиям ученых — представителей так называемой когнитивной или динамической семиотики, которые изучают фундаментальные условия производства значений («семиозис»), то есть принципы формирования «довербальной», прото- или первосемантики. Смежная наука — психология развития, посвященная самому раннему телесному опыту общения ребенка со взрослыми, позволяет конкретизировать детали этого процесса и свидетельствует о наличии так называемого амодального гештальта, соединяющего слуховое, визуальное и двигательное выражение в единый «витальный аффект», который и является базовым способом передать в коммуникации некоторое первичное значение (см. об этом подробнее: [6]). Несмотря на отсутствие его принадлежности к определенной сенсорной системе, именно жест как один из наиболее естественных способов конкретизировать сообщение является следующим шагом коммуникации, что и обуславливает его ведущее значение в ряду других чувственных ощущений (зрение, слух).

Семиология жеста (в широком понимании последнего как способа телесного выражения человека) — наиболее разработанная часть системы Дельсарта, подробно описанная на русском языке в книге С. М. Волконского. Французский певец понимает под семиотикой интерпретацию органического движения как определенного настроения (чувства). Он выделяет следующие параметры означаемого: эмотивное (т. е. указывающее на степень чувства, напряженность без указания на его характер), аффективное (проявление характера чувства: влечение или отвращение), волевое [1, с. 34].

Основой для классификации всех движений послужили три базовых состояния «внутреннего» человека как «отправной точки всех своих проявлений и конечной точки всех своих восприятий» или, иными словами, некоторого центра воображаемой окружности, т. к. человек «мыслит или от себя, или по отношению к себе» (см. об этом подробнее: [1, с. 46]).

Если жест первичен и находится ближе всего к самому существу экспрессии, то далее, по мысли Дельсарта, он может разворачиваться в звук, который в большей степени способен выразить чувство человека: «голос — таинственная рука, которая трогает, обволакивает и ласкает сердце» [5]. Семантика голоса зависит, прежде всего, от его принадлежности тому или иному участку диапазона: «грудной голос — это выражение чувствительной или витальной жизни и интерпретатор всех физических эмоций. Средний регистр выражает эмоции морального плана. Головной регистр интерпретирует все, что касается интеллектуальных явлений». Следовательно, эти участки диапазона соответствуют эксцентрическому, нормальному или концентрическому типу самовыражения [3]. Здесь важно отметить, что данные характеристики, скорее всего, свойственны именно французской вокальной музыке, которая по своей природе гораздо ближе к декламации, чем, например, итальянская. Этот аспект учения Дельсарта требует специального изучения с точки зрения доказательств универсальности (исторической, стилевой, национальной) обозначенной им закономерности.

Особое внимание автор уделяет интенсивности пропевания интонации, которая также может быть эксцентрической (движение вверх), концентрической (движение вниз) и нормальной (монотонность). Соответственно, первый вариант выражает в зависимости от контекста восторг, изумление или конфликт, второй — одобрение, нежность или подавленность, третий — нерешительность (колебания) [3].

Среди большого разнообразия интонаций им выделяются «особые интонации»: восклицания (резкие, громкие, страстные звуки), крики (продолжительные восклицания, которые выражают сильные страдания, радость или ужас — звук «а», призыв к помощи — звук «о»), стоны (жалобный, жалкий голос, издающий два последовательных тона), плач (громкий, жалобный, отчаянный и упрямый голос), рыдание (непрерывная последовательность звуков, производимых легким, непрерывным вдохом, иногда судорожным и заканчивающимся долгим и сильным вдохом), вздох (слабый низкий тон, производимый быстрым выдохом, за которым следует медленный и глубокий вдох), смех (последовательность громких, быстрых, монотонных звуков, образованных непрерывной серией легких выдохов, быстрых и несколько конвульсивных, более или менее острого и продолжительного тона, произведенных глубоким вдохом), пение. Несмотря на интуитивную ясность семантики этих

интонаций, важна попытка описать их с помощью конкретных комбинаций выразительных средств (фонема, высота тона, сила звука, последовательность тонов, сочетание звука и дыхания). Кроме того, еще раз подчеркнем мысль автора о том, что интонация — это своеобразное инобытие жеста, и она подчиняется тем же выразительным принципам.

Третий этап самовыражения человека — речь, отражающая возможности ума. Одним из наиболее значимых свойств речи является артикуляция. Автор акцентирует внимание на согласных звуках, которые формируют интеллектуальный смысл слова (тогда как гласные в большей степени отражают эмоцию). Поэтому четкое произнесение первого согласного — принципиальное условие для понимания смысла слова.

Таковы природные выразительные возможности человека, взятого в единстве его физического, эмоционального и интеллектуального проявлений. Эту часть учения, как уже упоминалось, Дельсарт назвал семиотикой. Он, кстати, замечал, что сами по себе эти природные ресурсы существуют в трех видах: конституционных (свойственных человеку от рождения), привычных (модифицированных под влиянием обстоятельств) и ускользающих (возникающих под влиянием страсти) формах. Однако они имеют божественную природу, т.е. потенциально совершенны. Именно такого человека создает искусство, которое стремится раскрыть «последние степени» его возможностей и потому является «озаренной природой»: «Искусство есть знание тех внешних приемов, которыми раскрываются человеку жизнь, душа и разум — умение владеть ими и свободно направлять их. Искусство есть нахождение знака, соответствующего сущности» [1, с. 35]. Природа дает большое количество выразительных средств, и задача художника — узнать их для того, чтобы осознанно использовать те или иные ресурсы для создания необходимого образа. Умение «выводить из определенного настроения определенную органическую форму» определяется им как эстетика.

Если ценные наблюдения французского мастера нашли свое применение и развитие в театральной сфере и искусстве танца, то в музыкальной среде его учение оказалось забыто. В то же время интерес современных музыковедов к феномену жеста и изучение его моделирования средствами звукового искусства показывает, что рассматриваемая система приобретает новую актуальность и провоцирует на более подробное изучение возможностей ее применения в сфере музыковедения.

Каковы перспективы переноса наблюдений французского певца над жестом в сферу семантики музыкального искусства? В России наиболее востребованной для анализа произведений до сих пор остается теория интонации, которую развивал в первой половине XX века Б. В. Асафьев. Вот почему теория жеста воспринимается как нечто вторичное по отношению к ней. Действительно,

изучая вопрос происхождения музыки, Асафьев приходил к мысли о ее вокальной природе. По отношению к русской музыке он использовал слово «мелос», которое обозначало песенность, распевность, мелодическую текучесть. В труде о П. И. Чайковском Асафьев разработал термин «симфонизм», понимая под ним умение композитора развивать тематизм через последовательное внутреннее изменение, сопоставление, конфликтное столкновение различных музыкальных образов. В этом процессе для него очень важным представлялось понимание инструментального мелоса. Он пишет о том, что музыку немислимо себе представить без дыхания, которое обуславливает ту или иную степень песенной напряженности, а значит, в этом смысле и скрипка поет. Эту энергию песенности он называл мелос. Еще один важный для его теории концепт — «тон», то есть напряжение, усилие, необходимое для высказывания эмоционального состояния. Именно это качество музыки делает ее средством общения людей.

Ученого интересовал вопрос соотношении речи и мелодии. В работе «Речевая интонация» [7] он отмечал, что речевая и музыкальная интонации — это ветви одного потока. Например, он говорил, что крестьянское чтение вслух — тоже пение. Поэтому он применял термин «интонация» не только к речи, но и к музыке. Свою теорию Асафьев сформулировал в книге «Музыкальная форма как процесс» [8]. Интонация — это состояние тонового напряжения, которое становится способом запечатления в звуках мысли. Прежде всего, она представляет собой осмысленную комбинацию звуков, образующих между собой взаимосвязь. В создании интонации участвуют интервал, лад, ритм и тембр, например, мы говорим о героических, радостных или скорбных интонациях. Кроме того, ученому принадлежит идея об интонационном словаре эпохи, благодаря наличию которого композитор может быть понятным широкой аудиторией.

Если сопоставить наблюдения русского ученого и рефлексию французского артиста, можно обнаружить их определенное сходство и, вместе с тем, разницу, обусловленную культурными установками и масштабностью теоретической мысли. Асафьев акцентирует в музыке эмоциональный и интеллектуальный компоненты. Дельсарт предлагает телесно-ориентированный подход к пониманию музыки, то есть акцентирует внимание на моменте рождения смысла — жесте, который является первичным способом означивания, что созвучно представлениям современных западных авторов [6].

На наш взгляд, понятие жеста является более широким, чем интонация, поскольку интонация может восприниматься как музыкальная артикуляция («инобытие», специализация) кинестетического движения. Так, анализируя интонацию, можно учитывать не только ее привычный смысловой аспект (интонации вдоха, восклицания, речитация и т. д.), но и физиологический,

обращая внимание на такие параметры, как дыхание и интенсивность. Подобный опыт по отношению к литературному тексту произвел выдающийся русский ученый, основатель культурно-исторической школы в психологии искусства Лев Выготский в статье, посвященной анализу новеллы Ивана Бунина «Легкое дыхание» [9].

По мнению Выготского, в качестве основного художественного приема писатель использует прием снятия психологического напряжения читателя путем выстраивания самой структуры нарратива: повествование начинается с кульминации (убийство главной героини), и вся последующая композиция воспринимается как разрешение этого напряжения. Ученый пишет о цели писателя так: «Погасить, уничтожить то непосредственное впечатление, которое исходит на нас от этих событий, и превратить, претворить его в какое-то другое, совершенно обратное и противоположное первому» [9, с. 15]. Этот прием отражается на структуре фраз и предложений, которые выстроены таким образом, чтобы сделать дыхание читателя легким и свободным.

Выготский произвел ряд экспериментальных записей дыхания во время чтения этого рассказа, подтвердив гипотезу о том, что чувства человека непосредственно отражаются на его дыхании. «Заставляя нас тратить дыхание скупое, мелкими порциями, задерживать его, автор легко создает общий эмоциональный фон для нашей реакции, фон тоскливо затаенного настроения. Наоборот, заставляя нас как бы выплеснуть разом весь находящийся в легких воздух и энергично вновь пополнить этот запас, поэт создает совершенно иной эмоциональный фон для нашей эстетической реакции» [9, с. 20]. Наблюдения психолога можно перенести и в сферу интерпретации музыкального текста.

Возвращаясь к Дельсарту, важно отметить, что исследователи его учения делают акцент либо на философско-эстетических, либо на исполнительских аспектах предложенной автором системы. Это оправдано самим характером его деятельности, преимущественно, артистической и просветительской (он проводил открытые лекции по эстетике). Его теория не разработана строго логически и сохранилась фрагментарно в черновых набросках и воспоминаниях талантливых учеников и последователей. Тем не менее, заявив еще в середине XIX века о том, что искусство запечатлевает высшие проявления человека в единстве тела, души и ума, он предвосхитил современную теорию «воплощенного сознания», а в музыкальной науке — формирование ее новых отраслей («нейромузыкологии», «сравнительного музыковедения»). Отталкиваясь от его наблюдений, а также утверждений современной нейронауки о том, что экспрессивная (связанная с выражением) и перцептивная (связанная с восприятием) системы человека имеют общую основную структуру [6, с. 25], можно высказать предположение, что для полноценной интерпретации музыкального произведения недостаточно только интеллектуальных

инструментов и непосредственных эмоциональных реакций. Уловить весь спектр невербализируемых нюансов послания творца сможет лишь человек, который на высоком уровне способен интегрировать базовые телесные (биологические) поведенческие реакции, высокоразвитую эмоциональную отзывчивость и интеллектуальную рефлексию.

Реципиент, стремящийся к интерпретации музыки, наиболее близкой оригинальному замыслу, в идеале должен представлять собой хорошо подготовленный для этой цели инструмент познания, поскольку в этом качестве, согласно современной концепции «воплощенного сознания», служит физическая активность всего организма. Нечто подобное, в частности, имел в виду один из выдающихся последователей Дельсарта в XX веке — Эмиль Жак Далькроз, который писал о необходимости ритмического воспитания тела музыканта. «Нервная система точно так же, как и мускульная, поддается развитию, — пишет он. — У гениев эти образы, должно быть, являются врожденными, или, во всяком случае, природа наделила их способностью ясных восприятий и отчетливых образов. Как кажется, воспитание им не нужно» [10]. Безусловно, данный вопрос заслуживает специального исследования, однако, в качестве одного из примеров, подтверждающих это наблюдение, можно привести А. Н. Скрябина, утонченная натура которого, по многочисленным воспоминаниям родных и друзей, была крайне восприимчива к движениям и жестам.

Вот почему Далькроз настаивает на том, что в процессе обучения музыканта ритмическое воспитание тела должно подкрепляться культивацией чувственных реакций, но не спонтанных и хаотичных, а осмысленных или так называемых «умных эмоций». Эстетическое развитие и широкий культурный кругозор, умение отдавать себе отчет в своих реакциях завершают портрет «совершенного интерпретатора» музыки, как мы могли бы предложить его называть. Теперь этот высокоразвитый «инструмент» готов к выполнению сложной задачи выявления смысла музыкального произведения, заложенного в нотном тексте, а не только к его исполнению.

Шаг навстречу такой трансформации человека (без приложения к сфере музыкаловедения) был сделан в эпоху рубежа XIX–XX веков, когда многочисленные энтузиасты попытались воплотить на практике заветы Дельсарта и развить в новом русле высказанную Вагнером мечту о создании артистического человека: «Воспитание, основанное на развитии сил, на заботе о физической красоте, станет преимущественно художественным благодаря хотя бы любви к ребенку, ...благодаря радостному созерцанию развития его красоты; и каждый человек в известном смысле будет действительно художником» [11]. Среди профессиональных музыкантов наиболее далеко продвинулся в этом направлении уже упомянутый выше Далькроз, дидактические разработки

которого, однако, ограничилась более узкой задачей ритмического развития музыканта через движение [12].

Интересным примером пластической интерпретации музыки стала деятельность Айседоры Дункан, которая, как известно, брала уроки у французского маэстро, и опыты которой могут служить образцом весьма тонкого и убедительного перевода звуковых структур на язык пластики. Однако в сознании теоретиков искусства Дункан остается именно танцовщицей, творчество которой стало яркой вспышкой торжества свободного танца, уступившего место иным формам двигательной активности. Между тем, ее опыты можно считать частичным воплощением той исследовательской программы, о которой идет речь, серьезным шагом на пути к ее реализации. Из заданного ею импульса в России развилась школа Стефаниды Рудневой (1890–1989), которая не только успешно воспитывала юных танцовщиц, но и пыталась через эту практику осмыслить взаимодействие музыки и движения. Так, например, она пишет: «В определенной ситуации наша большая моторика (скелетные мышцы), а с ней вместе дыхание реагирует несколько не меньше на ладовую структуру музыки, на ее смысловой эмоционально-динамический процесс в его деталях, чем на ритм» [13]. Свой подход она назвала «действенным слушанием» музыки, суть которого заключается в том, чтобы позволить нашей моторике свободно реагировать на все сложные и разнообразные эмоции и музыкальные «ситуации», отвечать на все перипетии музыкального эмоционально-динамического процесса.

Сегодня в музыкальной психологии известен феномен под названием «внутренний танцовщик» (метафора Пер Оге Брандта). Как писал Оле Кюль, «внутренняя артикуляция значения представляет собой телесно-обоснованный процесс, интернализованную репрезентацию экспрессивного жеста» [6, с. 73]. Таким образом, воспитанное через освоение разнообразных пластических возможностей тело может откликаться на заложенные в музыке структурно-содержательные паттерны (как это уже успешно делали ученицы школы Стафаниды Рудневой и те, кто сегодня продолжает ее движение под руководством В. Н. Рязановой на базе Российского университета дружбы народов). Следующим шагом к появлению семантической теории, основанной на живой практике и подкрепленной дальнейшими исследованиями нейронауки, может стать культивация тренированного самосознания, умеющего осмысливать свой двигательный и интроспективный опыт. Наконец, если речь идет о музыке прошлого, необходимо учитывать исторический контекст, а именно те конвенции относительно двигательной активности и разного рода тропов и топосов, которые характерны для изучаемой эпохи, то есть культурный аспект семантической интерпретации.

Безусловно, обрисованная здесь исследовательская программа является в высокой степени гипотетической и лишь намечена в самых общих контурах.

Однако эвристический потенциал учения Дельсарта, по всей вероятности, далеко не исчерпан и может заключаться в развитии подхода к изучению специфически-музыкальной содержательности с учетом жестово-кинетических позиций, а значит, способствовать новому утверждению изначально целостного существования музыки как вида искусства в тесном единстве теории и практики.

ЛИТЕРАТУРА

1. Волконский С. Выразительный человек. Сценическое воспитание жеста (по Дельсарту). СПб.: Лань; Планета музыки, 2012. 176 с.
2. Waille F. Corps, arts et spiritualité chez François Delsarte (1811–1871). Des interactions dynamiques. Thèse soutenue le 17 décembre 2009 à 14h30 à l'Université Jean Moulin-Lyon 3.
3. Приданова Е. Учение о «выразительном человеке» Франсуа Дельсарта в аспекте художественной антропологии // Музыка в диалоге культур и цивилизаций. Н. Новгород, 2021. С. 181–184.
4. Приданова Е. Художественная антропология Ф. Дельсарта в ее исторической перспективе // Вопросы музыкальной науки. 2021. Вып. 4 (45). С. 58–67.
5. Delaumosne A., Delsarte F. Delsarte System of Oratory: Including the Complete Works of M. L'abbe Delaumosne and Mme. Angelique Arnaud (pupils of Delsarte) with the Literary Remains of Francois Delsarte, Procured of Mme. Delsarte and Given Literally in Delsarte's Own Words, Without Alteration Or Annotation, and Addenda. Fourth Edition. New York. Edgar S. Werner. 1893 546 s. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.gutenberg.org/files/12200/12200-h/12200-h.htm> (дата обращения: 01.11.2024)
6. Кюль О. Музыкальная семантика. Белгород: Институт прикладной психологии, 2022. 237 с.
7. Асафьев Б. Речевая интонация. М.; Л.: Музыка, 1965. 136 с.
8. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка. Ленингр. отд., 1971. 376 с.
9. Выготский Л. Психология искусства. М.: Искусство, 1968. 576 с.
10. Шторк К. Система Далькроза. Л.; М.: Петроград, 1924. 134 с.
11. Вагнер Р. Искусство и революция [Электронный ресурс]. URL: <http://wagner.su/book/export/html/348> (дата обращения: 28.09.2021)
12. Жак-Далькроз Э. Ритм. М.: Классика XXI, 2001. 248 с.
13. Руднева С. Дыхание и дыхательность как средство выразительности движения на разных этапах музыкально-двигательной работы. Рукопись. [Электронный ресурс]. URL: <https://dancefrommusic.ru/vvodnaja-chast/> (дата обращения: 28.09.2021)

REFERENCES

1. *Volkonskij S.* Vyzritel'nyj chelovek. Scenicheskoe vospitanie zhesta (po Del'sartu). SPb.: Lan'; Planeta muzyki, 2012. s.
2. *Waille F.* Corps, arts et spiritualité chez François Delsarte (1811–1871). Des interactions dynamiques. Thèse soutenue le 17 décembre 2009 à 14h30 à l'Université Jean Moulin-Lyon 3.
3. *Pridanova E.* Uchenie o «vyrazitel'nom cheloveke» Fransua Del'sarta v aspekte hudozhestvennoj antropologii // Muzyka v dialoge kul'tur i civilizacij. N. Novgorod, 2021. S. 181–184.
4. *Pridanova E.* Hudozhestvennaya antropologiya F. Del'sarta v ee istoricheskoy perspektive // Voprosy muzykal'noj nauki. 2021. Vyp. 4 (45). S. 58–67.
5. *Delaumosne A., Delsarte F.* Delsarte System of Oratory: Including the Complete Works of M. L'abbe Delaumosne and Mme. Angeliqne Arnaud (pupils of Delsarte) with the Literary Remains of Francois Delsarte, Procured of Mme. Delsarte and Given Literally in Delsarte's Own Words, Without Alteration Or Annotation, and Addenda. Fourth Edition. New York. Edgar S. Werner. 1893 546 s. [Elektronnyj resurs]. URL: <https://www.gutenberg.org/files/12200/12200-h/12200-h.htm> (data obrashcheniya: 01.11.2024)
6. *Kyul' O.* Muzykal'naya semantika. Belgorod: Institut prikladnoj psihologii, 2022. 237 s.
7. *Asaf'ev B.* Rechevaya intonaciya. M.; L.: Muzyka, 1965. 136 s.
8. *Asaf'ev B.* Muzykal'naya forma kak process. L.: Muzyka. Leningr. otd., 1971. 376 s.
9. *Vygotskij L.* Psihologiya iskusstva. M.: Iskusstvo, 1968. 576 s.
10. *Shtork K.* Sistema Dal'kroza. L.; M.: Petrograd, 1924. 134 s.
11. *Vagner R.* Iskusstvo i revolyuciya [Elektronnyj resurs]. URL: <http://wagner.su/book/export/html/348> (data obrashcheniya: 28.09.2021)
12. *Zhak-Dal'kroz E.* Ritm. M.: Klassika HHI, 2001. 248 s.
13. *Rudneva S.* Dyhanie i dyhatel'nost' kak sredstvo vyrazitel'nosti dvizheniya na raznyh etapah muzykal'no-dvigatel'noj raboty. Rukopis'. [Elektronnyj resurs]. URL: <https://dancefrommusic.ru/vvodnaja-chast/> (data obrashcheniya: 28.09.2021)

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Приданова Е. В. — канд. искусствоведения, доц.; epridanova@yandex.ru
ORCID ID: 0000-0002-8729-8772

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Pridanova E. V. — Cand. Sci. (Arts), Prof.; epridanova@yandex.ru
ORCID ID: 0000-0002-8729-8772

УДК 781, 78.072.2, 784.4

О ПОДГОТОВКЕ СПЕЦИАЛИСТОВ ПО МУЗЫКАЛЬНОМУ ФОЛЬКЛОРУ В ЛЕНИНГРАДСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ В КОНЦЕ 1920-х ГОДОВ

*Редькова Е. С.*¹

¹ Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, ул. Глинки, 2 А, Санкт-Петербург, 190068, Россия.

Становление научно-музыкального направления в Ленинградской государственной консерватории во второй половине 1920-х годов связано с разработкой учебных программ, началом подготовки исследовательских и педагогических кадров. Данный период — важная веха не только в развитии отечественного музыкознания в целом, но и этномузыкологии, поскольку с конца 1920-х годов в консерватории стали готовить и специалистов по музыкальному фольклору. Значительная роль в этом принадлежит Б. В. Асафьеву, не только развивавшему музыкально-фольклористическую специализацию, но и ориентировавшему некоторых своих учеников на изучение народной музыки.

На основе впервые вводимых в научный оборот документов из Архива Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова и Центрального государственного архива литературы и искусства Санкт-Петербурга раскрываются некоторые вопросы, касающиеся учебного процесса, выявляются выпускники, изучавшие дисциплины, связанные с народной музыкой, устанавливается круг преподавателей. Понимание истории развития образования в области музыкального фольклора — важный этап на пути к пониманию принципов формирования научной школы Санкт-Петербургской (Ленинградской) консерватории, а также некоторых общих закономерностей развития отечественной науки о музыкальном фольклоре. В их числе взаимообусловленность научно-исследовательского (теоретического и практического) и образовательного направлений, которая проявилась в изначальной системной связи экспедиционной работы с формированием специализированных фоноархивов, на базе которых должны осуществляться исследования музыкального фольклора, а также привлечением к решению этих научных задач молодых специалистов еще на этапе их обучения.

Ключевые слова: Б. В. Асафьев, Е. В. Гиппиус, Х. С. Кушнарв, Ленинградская консерватория, научно-музыкальное отделение, музыкально-этнографическая специализация, фольклорно-этнографические экспедиции.

ON THE TRAINING OF SPECIALISTS IN MUSICAL FOLKLORE AT LENINGRAD STATE CONSERVATORY IN THE LATE 1920s

*Redkova E. S.*¹

¹ Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, 2A Glinki St., St. Petersburg 190068, Russian Federation.

The development of the scientific and musical direction at Leningrad State Conservatory in the second half of the 1920s is associated with the development of curricula and the beginning of the training of research and teaching staff. This period is an important milestone not only in the development of domestic musicology in general, but also in ethnomusicology, since from the end of the 1920s the conservatory began to train specialists in musical folklore. A significant role in this belongs to B. V. Asafiev, who not only developed the musical and folkloristic specialization, but also oriented some of his students toward the study of folk music.

Based on documents from the Archive of St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory and the Central State Archive of Literature and Art of St. Petersburg, introduced into scientific circulation for the first time, some issues related to the educational process are revealed, graduates who studied disciplines related to folk music are identified, and the circle of teachers is established. Understanding the history of the development of education in the field of musical folklore is an important step towards understanding the principles of the formation of the scientific school of St. Petersburg (Leningrad) Conservatory, as well as some general patterns of development of the domestic science of musical folklore. Among them is the interdependence of scientific research (theoretical and practical) and educational directions, which was manifested in the initial systemic connection of expeditionary work with the formation of specialized phonoarchives, on the basis of which research into musical folklore should be carried out, and the involvement of young specialists in solving these scientific problems even at the stage of their training.

Keywords: B. V. Asafiev, E. V. Gippius, H. S. Kushnarev, Leningrad State Conservatory, scientific and musical department, musical and ethnographic specialization, folklore and ethnographic expeditions.

Период второй половины 1920-х годов в истории Ленинградской консерватории связан с развитием исследовательского направления. С 1925/1926 учебного года на научно-композиторском факультете стало функционировать научно-музыкальное отделение, впервые в отечественном музыкальном

образовании перед вузом ставилась задача подготовки специалистов в области истории и теории музыки. Важной фигурой, стоявшей у основания этих преобразований, был Борис Владимирович Асафьев. Не вызывает сомнения и вклад Б. В. Асафьева в разработку программ по подготовке специалистов в сфере «музыкальной этнографии»¹. В связи с изучением истории данного вопроса особый интерес вызывает публикация Л. Г. Данько разработанных Б. В. Асафьевым учебных планов научно-музыкального отделения² [2]. По ним можно судить о комплексном университетском подходе к организации образования. Как указывает Л. Г. Данько, основные дисциплины осваивались всеми студентами отделения в обязательном порядке, а для получения специализации (в 1928 году — исследовательской или педагогической, по выбору обучающегося) следовало пройти специальные семинарии и курсы. Предметы, связанные с музыкальным фольклором, могли взять для изучения те, кто планировал получить исследовательскую специализацию. Так, в план 1928 года по кафедре музыкальной этнографии и сравнительного музыкознания, были включены: «1. Русская народная песня (включая на III курсе семинарий по изучению взаимоотношения русской речевой и музыкальной интонации); 2. Основы сравнительного музыкознания; 3. Музыка народов СССР; 4. Музыкальное краеведение и прикладная музыкальная этнография; 5. Семинарий или специальный курс» [2, с. 102–103]. План музыковедческого отделения весной 1929 года был отредактирован, позволял завершать обучение по одной из четырех специализаций на выбор: музыкально-теоретической, музыкально-исторической, музыкально-критической, музыкально-этнографической. Для оканчивающих консерваторию по музыкально-этнографическому направлению необходимо было прослушать дисциплины на кафедре музыкальной этнографии и материальной культуры: «1. Общее учение о музыкальных инструментах в связи с их систематикой и морфологией; 2. История музыкальных инструментов; 3. Основы музыкальной этнографии; 4. Музыка народов СССР; 5. Практикум по описанию и определению музыкальных инструментов; 6. Практикум по технике фонографических записей и расшифровок; 7. Специальный семинарий» [2, с. 104–105]. С момента публикации этих документов прошло более двадцати лет, однако до сих пор нет полной информации о преподавателях, контингенте обучающихся, выпускниках по музыкально-этнографической специализации. Изучение документальных

¹ О вкладе Б. В. Асафьева в развитие этномузыкологии, в том числе о специфике некоторых учебных дисциплин см.: [1].

² Отметим и деятельность А. В. Оссовского, который поддерживал Б. В. Асафьева, принимал активное участие в согласовании, разработке и продвижении учебных программ, являясь в тот период проректором по учебной работе.

материалов консерватории, хранящихся в архиве вуза и Центральном государственном архиве искусства и литературы Санкт-Петербурга, позволяет приблизиться к раскрытию некоторых из обозначенных вопросов.

Среди учеников Б. В. Асафьева наиболее известным этномузыкологом, существенно повлиявшим на развитие данного научного направления в стране, был Евгений Владимирович Гиппиус. Сегодня фактам его биографии, изучению научного наследия уделяется значительное внимание, однако до сих пор сведений об обучении и начале работы в консерватории известно лишь в общих чертах. Посвятив 100-летию юбилею Е. В. Гиппиуса публикацию статей и материалов, Е. А. Дорохова и О. А. Пашина характеризуют жизненный и творческий путь ученого, приводя об этом периоде его биографии следующие сведения: «С 1917 года стал брать уроки теории композиции у Б. В. Асафьева. В 1922 году Гиппиус поступил в Петроградскую государственную консерваторию, где учился сразу на нескольких отделениях (класс теории и композиции М. О. Штейнберга, дирижерский класс проф. Н. А. Малько, музыковедческое отделение — класс проф. Б. В. Асафьева), закончив полный курс в 1928 году» [3, с. 7].

Факт окончания консерватории в 1928 году подтверждается данными личного дела Е. В. Гиппиуса, в частности, выпиской из протокола № 25 заседания правления Ленинградской государственной консерватории от 9 июня 1928 года, в которой указано, что обучение на музыкально-научном отделении он завершил вместе со студентом Зандером (указание специализации отсутствует) [4, л. 13].

В протоколе № 2 заседания правления научно-музыкального отделения³ научно-композиторского факультета Ленинградской государственной консерватории от 27 апреля 1928 года приводится список дисциплин, которые студенту Е. В. Гиппиусу было необходимо сдать для завершения обучения: «Для окончания предложить иметь зачеты по следующим предметам: Введение в музыковедение, мелодика, гармония, полифония, fuga, инструментовка, анализ фактуры, анализ формы, органика, история оркестра в связи с эволюцией партитуры, чтение партитуры, общая история музыки, методология истории музыки, русская народная песня, основы сравнительного музыковедения, муз. краеведение и прикладн. муз. этнография, история муз. нотаций, русская семейнография, источниковедение, акустика, сольфеджио, обязат. фортепиано, новый язык, общественно-полит. и военный минимум. Считать возможным принятие от него комбинированных зачетов» [5, л. 31]. Данный перечень дисциплин согласуется с учебным планом 1928 года научно-музыкального отделения, а по рекомендованным к сдаче курсам можно сделать вывод о том, что Е. В. Гиппиус

³ Присутствовали Б. В. Асафьев, С. Л. Гинзбург, П. Б. Рязанов и студент Н. Н. Сергеев.

завершал обучение по «исследовательскому уклону». Отметим, что по кафедре музыкальной этнографии и сравнительного музыкознания перечислены практически все дисциплины, за исключением «Музыки народов СССР».

Из текста протокола заседания научно-музыкального отделения № 3 от 4 мая 1928 года следует, что учебный процесс в первые годы работы отделения был не вполне отлажен, не хватало преподавателей, в связи с этим по решению пленума консерватории требовалось закрепить за каждым предметом специалиста, «знающего его в полном объеме и отвечающего за его преподавание» [5, л. 33]. Однако кадровый вопрос удалось решить частично, ряд дисциплин читались аспирантами Б. В. Асафьева под его руководством, например, к «Психологии музыкального творчества» привлекли Ю. К. Белого, а «Музыкальное источниковедение» поручили Г. П. Орлову. Не были закреплены преподаватели за «Психологией и психофизиологией», «Новым языком» (французским). Музыкальные дисциплины распределились следующим образом: «Считать специалистом по имеющимся на 4 курсах отделения предметам: “Введение в музыкознание” — Б. В. Асафьева; “Мелодики” — П. Б. Рязанова; “Гармонии” — Ю. Н. Тюлина; “Полифонии” — Х. С. Кушнарёва; “Фуги” — Х. С. Кушнарёва; “Инструментоведения” — М. М. Чернова; “Оркестровки” — М. М. Чернова; “Анализа фактуры” — Ю. Н. Тюлина; “Анализа форм” — В. В. Щербачева; “Органики” — С. Л. Гинзбурга; “Истории муз. инструмент.” — С. Л. Гинзбурга; “Истории оркестра” — С. Л. Гинзбурга; “Практич. занятий по чтен. партитур” — В. А. Дранишникова; “Общей истории музыки” — Б. В. Асафьева; “Истории музыкальной литературы” — А. В. Оссовского; “Истории и систематики муз.-эст. воззрений” — А. В. Оссовского; “Русской народной песни” — П. Б. Рязанова; “Основы сравнит. музыкознания” — Б. В. Асафьева; “Истории муз. нотации” — А. В. Оссовского; “Русской семейнографии” — А. В. Преображенского <...>. “Акустики” — Г. М. Римского-Корсакова <...>. “Сольфеджио” — М. А. Юдина» [5, л. 33].

Возвращаясь к вопросу о выпускниках научно-музыкального отделения, хотелось бы остановиться на некоторых сведениях о Юрии (в некоторых документах Георгии) Александровиче Зандере⁴. Изучение личного дела дает осно-

⁴ Ю. А. Зандер родился 20 сентября 1898 г. в городе Боржом в семье врача, в г. Петрограде окончил Училище Св. Петра (Четвертую единую трудовую школу). С 1919 по 1923 г. был краснофлотцем (комсостав флота). В августе 1921 г. подал заявление с просьбой принять его по специальной теории композиции. Поступил сначала в класс В. П. Калафати, с 1922 г. перешел к М. О. Штейнбергу, в 1926 г. был переведен в класс Б. В. Асафьева. Параллельно с обучением в консерватории работал в Третьей государственной музыкальной школе (вел «Историю музыки»), в 1922–1925 гг. состоял на службе в Государственном институте истории искусств в должности научного сотрудника 2 категории сверх штата без жалования, подрабатывал в ТЮЗе, пианистом в живой газете «Комсоглаз». В 1929 г. пытался поступить в аспирантуру консерватории, но получил отказ [6].

вание высказать предположение о его причастности к собирательской работе и открывает перспективу уточнить ряд фактов, касающихся первых экспедиций, которые осуществлялись преподавателями и студентами Ленинградской консерватории с 1927 года.

Из свидетельства от 13 июня 1928 года узнаем, что к 1927 году Ю. А. Зандер прослушал курс «Русского народного творчества»: *«На основании Положения о Ленинградской и Московской консерваториях выдано настоящее свидетельство Правлением Ленинградской государственной консерватории в том, что гражданин Зандер Георгий Александрович, родившийся в 1898 г., поступил в Ленинградскую государственную консерваторию в 1921 г. на Научно-композиторский факультет и в 1927 г. окончил таковой по музыкально-научному отделению, пройдя курсы: элементарной теории, сольфеджио, гармонии, инструментовки, контрапункта, фуги, мелодики, формы, истории музыки, русского народного творчества, исторического материализма и общего курса фортепиано и сдал все установленные учебным планом зачеты. Вследствие чего, как обладающий соответствующим общеобразовательным цензом, гражданин Зандер является кандидатом на получение в установленном порядке диплома на квалификацию ХУДОЖНИКА ПО МУЗЫКОВЕДЕНИЮ»*⁵ [6, л. 20 А].

5 мая 1927 года Ю. А. Зандер направил в правление Ленинградской консерватории заявление следующего содержания: *«По постановлению Совета Научно-композиторского факультета я командируюсь 25 июля на производственную практику на южный Кавказ по собиранию и записи кавказских народных песен. При этом 15 июня с. г. я принужден выехать по тому же маршруту [Ленинград – Тифлис] для показательной работы среди рабочих организаций и профорганизаций [показательные представления новой советской оперетты “В трех соснах” моего сочинения]. Ввиду совпадения маршрутов и вступления моего в состав экспедиции в Тифлис, ходатайствую о выдаче мне проездных документов, полагающихся мне по командировке, с 15 сего июня»* [6, л. 13]. То, что летом 1927 года Х. С. Кушнаревым,

⁵ В данном документе год окончания указан как 1927-й, в дело вложены рукописные черновики и машинопись без подписей ректора и проректора по учебной работе. Вероятно, свидетельство было подготовлено, но не подписано, т. к. срок окончания консерватории был перенесен. Имеющаяся в деле письменная работа по анализу сонаты Листа h-moll, проверенная Б. В. Асафьевым 30.01.1928, содержит его рукописную резолюцию: *«Считаю возможным данную работу Ю. А. Зандера по форме зачесть и выдать ему [неразб. – вариант прочтения «повторно»] свидетельство об окончании»* [6, л. 16]. Отметим, что переносы дисциплин с курса на курс, в том числе по причинам отсутствия возможности прочитать студентам какие-либо лекции в связи с перегрузкой или отсутствием преподавателя, как и переходы студента с одной специальности на другую (особенно в рамках инструкторско-педагогического и научно-композиторского факультетов), были распространенным явлением, влиявшим на срок обучения в консерватории.

Е. В. Гиппиусом и З. В. Эвальд была осуществлена экспедиция в Грузинскую и Армянскую ССР⁶, — хорошо известный в истории науки факт, однако среди участников Ю. А. Зандер не упоминался. Вопрос, безусловно, требует дальнейшего исследования с целью поиска документальных источников, которые, возможно, подтвердят участие в полевой работе и этого ученика Б. В. Асафьева, одного из первых выпускников научно-музыкального отделения консерватории.

Подчеркнем еще и то, что в приведенном документе указывается о направлении студента на производственную практику в экспедицию. Случившееся незадолго до этого (1 марта 1927 года) открытие в консерватории по инициативе Б. В. Асафьева этнографического кабинета⁷ при научно-музыкальном отделении было связано с обеспечением планируемых экспедиций⁸ и хранением записанных материалов. Предполагалось, что данное подразделение вуза в первую очередь обратится к сбору и исследованию музыкального фольклора народов СССР⁹. К началу 1930-х годов в этнографическом кабинете консерватории было сформировано собрание звукозаписей музыки различных народов (около 500 фоноваликов)¹⁰. Благодаря усилиям

⁶ Позже фонографические записи, сделанные в Закавказье, были переданы при участии Е. В. Гиппиуса вместе с другими записями из Музыкально-этнографического кабинета консерватории в Фонограммархив Института русской литературы Академии наук СССР, сейчас вместе с материалами других экспедиций 1928–1930-х гг. они составляют его исторические коллекции, включенные в список всемирного документального наследия программы ЮНЕСКО «Память мира».

⁷ В названии кабинета встречаются разночтения: этнографический кабинет, кабинет музыкальной этнографии, музыкально-этнографический кабинет.

⁸ Сегодня не вызывает сомнения тот факт, что фольклорные экспедиции этнографического кабинета консерватории, проводимые в рамках практики, были скоординированы с научной деятельностью Государственного института истории искусств, подчинялись единому плану, реализация которого в перспективе должна была способствовать формированию фундаментального собрания звукозаписей музыкального фольклора в масштабах страны. На базе института с 1926 г. организовывались комплексные экспедиции на Русский Север, что закономерно, т. к. в структуре института были секции и специалисты различных научных направлений. По линии кабинета консерватории проводились специализированные экспедиции с целью фиксации музыкальной культуры народов СССР (см. [7], [8]).

⁹ Показательно, что одно из первых упоминаний о кабинете народного музыкального творчества Ленинградской консерватории в публикации происходит именно в этом контексте: «1 марта 1927 года был основан этнографический кабинет, немедленно приступивший к сборанию фонографических записей песен наименьшинств» [9, с. 124].

¹⁰ Подробнее об этой экспедиции см. [8].

Х. С. Кушнарера¹¹, особенно масштабно в фонде кабинета был представлен материал по Закавказью. Кроме упомянутой экспедиции 1927 года, в 1928-м в Грузии работал Ш. С. Асланишвили, в 1928–1929-м — в Армении и Грузии делали записи Х. С. Кушнарев, Ю. Н. Тюлин, а также студенты Т. Г. Тер-Мартirosян и А. Л. Степанян. В коллекцию музыкально-этнографического кабинета консерватории также входили: материалы стационарных экспедиций Е. В. Гиппиуса и З. В. Эвальд 1927–1929 годов, проходивших в Ленинграде в Центральном институте живых восточных языков с целью фиксации музыки различных национальностей от прибывших из республик студентов; звукозаписи, сделанные ими же в экспедиции 1927 года в Узбекистане; фоновалики экспедиции В. К. Томилина 1930 года, привезенные из Чувашии; переданные записи из экспедиции в Оренбургскую губернию в 1899 году С. Г. Рыбакова и 1911 года в Волынскую губернию — С. А. Рапопорта (Ан-ского). Думается, что опыт экспедиционной работы, предпринятый на базе этнографического кабинета Ленинградской консерватории, послужил основой для разработки важного для отечественной науки проекта «Песни народов СССР», впоследствии задуманного Е. В. Гиппиусом¹².

Как отмечалось выше, в качестве самостоятельной музыкально-этнографическая специализация на научно-музыкальном отделении была выделена в учебном плане в 1929 году. В «Списке окончивших Ленинградскую консерваторию в учебных годах: 1929–1930, 1930–1931, 1932–1933, 1935–1936» содержится запись о Вере Николаевне Ногтевой-Левашевой¹³, которая указана

¹¹ Неслучайно даже в таком формальном кадровом документе, как «Список членов совета Историко-теоретического факультета ЛОЛГК», Х. С. Кушнарев получил такую характеристику: «Известный композитор-музыковед. Один из лучших специалистов по полифонии. Знаток народной песни, особенно армянской. Активный общественный деятель. Награжден орденом Трудового Красного Знамени» [10, л. 35].

¹² «В течение предвоенного десятилетия под руководством Е. В. Гиппиуса работали свыше двадцати песенных экспедиций по теме “Песенный фольклор народов СССР”. По результатам этой работы Е. В. Гиппиуса и З. В. Эвальд были подготовлены к публикации первые шесть томов серии: белорусский, удмуртский, чувашский, осетинский, карельский и коми. Из них увидел свет лишь один — «Белорусские народные песни» (1941). Остальные не были изданы в связи с началом войны, однако вступительные исследовательские статьи к некоторым из этих томов (карельскому и удмуртскому) были опубликованы в журналах» [3, с. 10].

¹³ В. Н. Ногтева родилась 7 октября 1901 г. в Оренбурге. Детство провела в Фергане, где отец был заведующим мельницей. В 1918-м окончила Первую Скобелевскую женскую гимназию, музыкальное образование начала в Ташкенте в Государственном музыкальном техникуме, а продолжила в Ленинграде во Втором музыкальном техникуме (гармонию осваивала в классе Ю. Н. Тюлина). Вторая часть фамилии получена в замужестве за И. В. Левашовым, с которым в 1926 г. развелась. В Ленинграде В. Н. Ногтева известна как педагог-теоретик, а позже директор Государственной музыкальной школы для взрослых имени Н. А. Римского-Корсакова. В годы Великой Отечественной войны трудилась в блокадном городе, за работы по очистке которого (была начальником санитарного звена) получила медаль «За оборону Ленинграда» [11].

в списке оканчивающих консерваторию в декабре 1930 года по музыкально-теоретическому факультету с пометкой «Музыковед. Теор. и этнограф.» [12, л. 5 об.]. Данная запись фактически является первым найденным подтверждением наличия контингента по специализации.

В. Н. Ногтева поступила в консерваторию осенью 1926 года на инструкторско-педагогический факультет. В опросном листе для поступающих, отвечая на вопрос пункта 11: «Намерены ли по окончании курса Консерватории стать профессиональным муз. работником и в какой именно специальности, или же обучаетесь музыке для пополнения своего образования вообще или в виде подсобного знания?», она указала, что «намерена стать профессиональным работником в деле музыкального просвещения масс в провинции (в Туркестанском крае) и, в частности, для собирания, записывания и обработки народного музыкального материала Туркестанского края» [11, л. 9]. Поиск истоков интереса В. Н. Ногтевой к собиранию фольклора (возможно, повлияло обучение в классе Ю. Н. Тюлина в Ленинграде во Втором музыкальном техникуме), а также наличия и степени его дальнейшей реализации в профессиональной деятельности пока остаются перспективами исследования.

Представленные документальные материалы позволяют сделать следующие выводы:

1. Разработка учебных планов и программ для подготовки специалистов по музыкальному фольклору в рамках музыковедческих специализаций осуществлялась в Ленинградской консерватории в конце 1920-х годов параллельно с развитием экспедиционной деятельности, становлением идеи формирования фольклорно-этнографического фонограммархива всесоюзного значения как базы для научных исследований народной музыки. Подготовка музыкантов-исследователей музыкального фольклора была обусловлена актуальными для того времени научно-исследовательскими задачами.

2. Состав преподавателей научно-музыкального отделения был немногочисленным, при этом даже педагоги, не связанные непосредственно с ведением дисциплин по музыкальному фольклору, включались в практическую экспедиционную работу (например, Ю. Н. Тюлин, Х. С. Кушнарев и другие). Думается, что это свидетельствует не только об этапе развития науки о музыкальном фольклоре (еще не выделившейся в самостоятельное научное направление), но и о понимании значимости для композиторов и музыковедов знания народной музыки как высокохудожественной части мирового музыкального наследия.

3. Впервые представленные документальные подтверждения наличия контингента обучающихся (тоже малочисленного, что в целом было характерно для открытого в 1925 году в консерватории музыковедческого направления) позволяют утверждать, что в отечественной системе профессионального

музыкального образования музыкально-фольклористическое направление развивалось практически одновременно с началом подготовки профессиональных музыковедческих кадров. Очевидно, что современные учебные планы предлагают студентам, обучающимся по специальности «музыковедение», более скромные возможности для погружения в специфику народной музыки как с теоретической точки зрения, так и с практической. Для сравнения укажем, что в большинстве современных учебных планов сохранились две дисциплины — «Народное музыкальное творчество» и «Фольклорно-этнографическая практика», которая реализуется в большинстве случаев стационарно. При этом отметим, что во многих вузах сегодня осуществляется подготовка по профилю «Этномузыкология» (направление «Музыкознание и музыкально-прикладное искусство», уровни бакалавриата и магистратуры), который, напротив, включает большой объем дисциплин, связанный не только с формированием научно-исследовательских навыков, но и исполнительских, что важно в связи со все возрастающей актуальностью решения задач по сохранению нематериального культурного достояния народов России, к которому, безусловно, принадлежат многие подлинные образцы народной традиционной музыкальной культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лобкова Г. В. Этномузыкология в системе высшего образования: история формирования научно-образовательного центра в Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова // Народные традиции: музыка – поэзия – танец. 2021. № 1 (1). С. 32–44. DOI 10.53086/2713-0452-2021-1-1-003.
2. Данько Л. Г. Первые годы работы Б. В. Асафьева в Петроградской консерватории. Приложение: Учебный план 1928–29 гг. Справочно-биографический материал // Петербургские страницы русской музыкальной культуры: сборник статей и материалов / Ред.-сост.: Л. Г. Данько, Т. В. Брославская. СПб.: б/и, 2001. С. 96–108.
3. Дорохова Е. А., Пашина О. А. Жизненный и творческий путь Е. В. Гиппиуса // К 100-летию со дня рождения Е. В. Гиппиуса: Материалы и статьи. М.: Композитор, 2003. С. 7–17.
4. ЦГАЛИ СПб. Ф. 298. Оп. 2. Д. 759. 19 л.
5. ЦГАЛИ СПб. Ф. 298. Оп. 1. Д. 135. 69 л.

6. ЦГАЛИ СПб. Ф. 298. Оп. 2. Д. 1185. 32 л.
7. *Подрезова С. В.* «Хороший человек — без интриг; свободен и может ехать»: три эпизода биографии Е. В. Гиппиуса // *Opera musicologica*. 2024. Т. 16. № 2. С. 60–81.
8. *Редькова Е. С.* Из истории первых экспедиций Этнографического кабинета Ленинградской консерватории // *Opera musicologica*. 2019. № 3 [41]. С. 44–55.
9. *Кремлёв Ю. А.* Ленинградская государственная консерватория (1862–1937). М.: Музгиз, 1938. 178 с.
10. ЦГАЛИ СПб. Ф. 298. Оп. 4. Д. 251. 81 л.
11. ЦГАЛИ СПб. Ф. 298. Оп. 2. Д. 2328. 26 л.
12. Архив СПбГК. Д. 30а. 136 л.

REFERENCES

1. *Lobkova G. V.* Jetnomuzykologija v sisteme vysshego obrazovanija: istorija formirovanija nauchno-obrazovatel'nogo centra v Sankt-Peterburgskoj gosudarstvennoj konservatorii imeni N. A. Rimskogo-Korsakova // *Narodnye tradicii: muzyka – poezija – tanec*. 2021. № 1 (1). S. 32–44. DOI 10.53086/2713-0452-2021-1-1-003.
2. *Dan'ko L. G.* Pervye gody raboty B. V. Asaf'eva v Petrogradskoj konservatorii. Prilozhenie: Uchebnyj plan 1928–29 gg. Spravochno-biograficheskij material // *Peterburgskie stranicy russkoj muzykal'noj kul'tury: sbornik statej i materialov* / Red.-sost.: L. G. Dan'ko, T. V. Broslavskaja. SPb.: b/i, 2001. S. 96–108.
3. *Dorohova E. A., Pashina O. A.* Zhiznennyj i tvorcheskij put' E. V. Gippiusa // *K 100-letiju so dnja rozhdenija E. V. Gippiusa: Materialy i stat'i*. M.: Kompozitor, 2003. S. 7–17.
4. CGALI SPb. F. 298. Op. 2. D. 759. 19 l.
5. CGALI SPb. F. 298. Op. 1. D. 135. 69 l.
6. CGALI SPb. F. 298. Op. 2. D. 1185. 32 l.
7. *Podrezova S. V.* «Horoshij chelovek — bez intrig; svobodен и mozhet ehat'»: tri jepizoda biografii E. V. Gippiusa // *Opera musicologica*. 2024. Т. 16. № 2. С. 60–81.
8. *Red'kova E. S.* Iz istorii pervyh jekspedijj Jetnograficheskogo kabineta Leningradskoj konservatorii // *Opera musicologica*. 2019. № 3 [41]. С. 44–55.
9. *Kremljov Ju. A.* Leningradskaja gosudarstvennaja konservatorija (1862–1937). М.: Muzgiz, 1938. 178 с.
10. CGALI SPb. F. 298. Op. 4. D. 251. 81 l.
11. CGALI SPb. F. 298. Op. 2. D. 2328. 26 l.
12. Arhiv SPbGK. D. 30a. 136 l.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Редькова Е. С. – кандидат искусствоведения, доцент кафедры этномузыкологии;
e_redkova@mail.ru
ORCID: 0000-0003-4073-3308
SPIN-код: 2119-5522

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Redkova E. S. – Cand. Sci. (Arts), Ass. Prof. of the Dept. of Ethnomusicology;
e_redkova@mail.ru
ORCID: 0000 0000-0003-4073-3308
SPIN-code: 2119-5522

УДК 784.4

ЖАНРЫ «МАТЕРИНСКОГО» ФОЛЬКЛОРА И «ДЕТСКИЙ РИТМ»

Редькова Е. С.¹, Филатенкова Е. К.¹

¹ Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, ул. Глинки, 2 А, Санкт-Петербург, 190068, Россия.

Вопросы, связанные с анализом ритмики детского (в том числе «материнского») фольклора, в отечественном этномузыкознании рассматриваются в русле общих аналитических подходов. Такой взгляд позволяет видеть закономерности организации различных песенных жанров, но не способствует формированию специфической терминологии, раскрывающей их отличительные свойства. Однако именно детский фольклор наиболее тесно связан с закономерностями онтогенеза человека, что обуславливает многие структурные и ритмические параметры текстов, которые должен осваивать ребенок, формируя необходимые речевые и музыкальные навыки. Наблюдая общие черты на уровне ритмической организации в образцах детского фольклора у разных народов, румынский этномузыколог Константин Брэилоу в середине XX века предложил определять их термином «детский ритм». В рамках настоящей статьи осуществляется сопоставление этого термина с теми, что сложились в российской этномузыкологии в отношении стабильных по времени построений (последовательности из восьми восьмых, объединенных парно как в хореической стопе) на примере образцов, записанных в экспедициях в Вологодской области.

Ключевые слова: детский фольклор, материнский фольклор, «детский ритм», К. Брэилоу, А. А. Банин, Б. Б. Ефименкова, колыбельные песни, потешки, восьмивременник, музыкально-ритмический период.

GENRES OF “MOTHER’S” FOLKLORE AND “CHILDREN’S RHYTHM”

Redkova E. S.¹, Filatenkova E. K.¹

¹ Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, 2 A Glinki St., St. Petersburg, 190068, Russian Federation.

The issues related to the analysis of the rhythm of children’s (including “mother’s”) folklore are considered in the mainstream of general analytical approaches in Russian ethnomusicology. This view allows us to see the patterns of organization of various song genres, but does not contribute to the formation of specific terminology that reveals their distinctive properties. However, it is

children's folklore that is most closely connected with the patterns of human ontogenesis, which determines many structural and rhythmic parameters of the texts that a child must master, forming the necessary speech and musical skills. Observing common features at the level of rhythmic organization in samples of children's folklore among different peoples, the Romanian ethnomusicologist Constantin Brailoiu in the middle of the 20th century proposed to define them with the term «children's rhythm». In this article, this term is compared with those that have developed in Russian ethnomusicology in relation to time-stable constructions (sequences of eight eighth notes, combined in pairs according to the trochee type) using the example of samples recorded during expeditions in the Vologda region.

Keywords: children's folklore, mother's folklore, "children's rhythm", Brailoiu C., Banin A. A., Efimenkova B. B., lullabies, nursery rhymes, eight-time period, musical-rhythmic period.

В 1954 году румынский композитор и этномузыколог Константин Брэилоу¹ опубликовал статью «Детский ритм: предварительные замечания». Его работа оказала значительное влияние на оценку европейскими этномузыкологами специфики ритмической организации жанров фольклора, связанных с детской культурой. Термин «детский ритм» стал применяться для обозначения такого принципа организации ритмики, как опора на серию из восьми равных единиц («восьми восьмых нот») [4, р. 390], сгруппированных по две, — по типу хорической стопы. В рамках последовательности конкретные ритмические значения, с помощью которых она реализуется, могут изменяться (варьироваться), не добавляя ничего к основной схеме из восьми единиц, их образующих. Таким образом, в характеристике «детского ритма» Брэилоу выделил такие свойства, как стабильность по времени звучания построения, вариативность ритмического рисунка в рамках построения, наличие парной группировки

¹ Брэилоу (Brăiloiu) Константин (1893–1958) — румынский этномузыколог, композитор, музыкально-общественный деятель. Внес значительный вклад в науку как собиратель музыкального фольклора Румынии и других стран. При его участии основаны Фольклорный архив Общества румынских композиторов, Международный архив народной музыки при Этнографическом музее Женевы. Брэилоу осуществил издание первой в мире звуковой антологии народной музыки на 40 пластинках («Collection universelle de musique populaire», 1951–1958). Получил известность как автор работ о специфике жанров румынского музыкального фольклора (в том числе плачей, свадебных песен), о методологии научных исследований и методике экспедиционной работы, о ладовых закономерностях народной музыки. Кроме того, занимался проблемами стихосложения румынского фольклора и ритмикой народной музыки различных народов (работы о «болгарском ритме», «детском ритме»), см.: [1; 2, с. 84].

счетных единиц. При этом первая единица будет находиться в сильной позиции (икт) и соотноситься с ударным слогом (в хореической стопе это соблюдается не всегда), а вторая — в слабой (и соотноситься с безударным слогом).

Брэилоу считал, что организованная таким образом ритмическая схема является «универсалией», признаком однородности детской музыкальной культуры, поскольку встречается в детских игровых песнях у разных этносов. Идентичность прослеживается вне зависимости от региона проживания детей, языка, особенностей традиционной музыкальной культуры, социально-экономического развития и других факторов. Брэилоу отмечал, что «несмотря на многообразие <...> языков, детские ритмы распространены на значительной части Земли, от Гудзонского залива до Японии» [4, р. 390]. Организованные по описанному принципу образцы он записывал в экспедициях, выявлял в звукозаписях и публикациях по детскому фольклору по всей Европе (Испания, Португалия, Франция, Британские острова, Нидерланды, Фландрия, Валлония, французская и немецкая Швейцария, Италия, Германия, Австрия, Венгрия, Румыния, Греция, Югославия, Россия, Норвегия, Турция), а также у кабилов, туарегов, народов Сенегала, Дагомеи и Судана, Формозы.

Термин «детский ритм» (вариант перевода: «детская ритмика») в отечественном этномузыкознании не получил распространения. В рамках настоящей статьи хотелось бы сопоставить его с определениями российских ученых, характеризующими подобные закономерности ритма, оценить целесообразность его использования с учетом распространенности подобной ритмической структуры в детском фольклоре².

В научной традиции отечественного этномузыкознания вопросы ритмической организации песен рассматриваются не обособленно, а с учетом комплекса факторов (вида стихосложения, ритма пропевания слогов, наличия или отсутствия цезур, временной протяженности периодов, местоположения акцентов, особенностей координации словесного и музыкального рядов), что закономерно в связи с доминированием песенных жанров в народной традиционной культуре. Так, А. А. Банин в статье «К изучению русского народно-песенного стиха» на основе сопоставления словесно-ритмических и музыкально-ритмических свойств песен различных жанров выделил три ритмосинтаксических типа. Один из них соотносится со слогоритмическими структурами, «в которых нерасширенный стих характеризуется ... постоянным количественно-слоговым составом и постоянным объемом музыкального времени» [5, с. 124]. В этой группе среди колыбельных, колыбельных и игровых песен, обладающих стабильным музыкально-временным периодом,

² Отметим, что первично К. Брэилоу выделил свойства «детского ритма» при рассмотрении детских игровых песен.

выделяются четырехмерные³ по протяженности образцы (со слогочислительным показателем от 4 до 8) [5, с. 127].

Несколько иной с терминологической точки зрения подход у Б. Б. Ефименковой в исследовании «Ритм в произведениях русского вокального фольклора» [6]. Образцы, которые состоят из равновеликих формул музыкально-слогового ритма, т. е. обнаруживают константность величины их музыкального времени, определяются ею как временники. При этом, «ритмический ... рисунок формулы в такой группе оказывается нерелевантным» [6, с. 55], вместе с тем, часто можно наблюдать стабильность местоположения сильных (акцентных) позиций на третьем и седьмом музыкальном времени (счетной единице).

Подчеркнем, что ни А. А. Банин, ни Б. Б. Ефименкова не ставили цель выявить закономерности ритмики исключительно образцов детского фольклора, но охарактеризовали формы с такими ритмическими параметрами в различных песенных жанрах, многие из которых связаны с движением (колядки, колыбельные, прибаутки, плясовые песни и другие жанры).

Обращаясь к сфере детского фольклора, целесообразно отметить исследование Т. И. Калужниковой «Акустический текст ребенка» [7], которое основано на записях спонтанного пения городских детей (от двух с половиной месяцев до семи лет). Музыкально-аналитическую оценку записанных вокализаций Т. И. Калужникова осуществила в опоре на подходы, предложенные Б. Б. Ефименковой. Важным научным результатом работы Т. И. Калужниковой является не только систематизация детских вокализаций (от глоссолалий до песенных форм) в связи с параметрами их организации (в том числе звуковысотной, ритмической, синтаксической), но и выявление закономерностей становления музыкальной речи (музыкального интонирования) ребенка в процессе онтогенеза, которые она интерпретировала с учетом достижений специалистов из других научных сфер (психологии, физиологии, дефектологии).

Т. И. Калужникова указывает, что объем оперативной памяти человека соответствует в среднем 7 (5–9) знакам. Возможно, что доминирование в детском фольклоре построений восьмивременной протяженности и строк из 4–8 слогов обусловлено и этим фактором, поскольку значимыми функциями колыбельных песен, пестушек, потешек, прибауток является сопровождение и стимулирование правильного роста и развития ребенка. Результаты проведенного ею анализа показали, что жанры фольклора (в том числе колыбельные, прибаутки, приговорки), записанные от городских детей, в значительной степени опираются на восьмивременники (чаще цезурированные),

³ А. А. Банин выделил период из четырех четвертных длительностей.

складывающиеся в рамках этих периодов ритмические формулы координируются со стихами из 4–8 слогов. Выявив наиболее часто повторяющиеся ритмообороты в вокализациях младенцев, она отметила, что в них преобладают те, что «основаны на чередовании равновеликих длительностей, либо на бинарном (1:2) соотношении слоговых времен» [7, с. 244]. Жанры «материнского» фольклора способствуют тому, чтобы ребенок в ходе онтогенеза осуществил «переход от спонтанной, неупорядоченной ритмики к нормированным структурам» [7, с. 256–257].

Обратимся к фольклорно-этнографическим материалам. В процессе работы были рассмотрены экспедиционные записи, выполненные в западных районах Вологодской области в 1991–1994, 2002–2008 и 2018 годах сотрудниками Череповецкого, Кадуйского и Шекснинского центров традиционной народной культуры⁴, а также Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнецова Санкт-Петербургской консерватории⁵. На данной территории зафиксирован обширный корпус образцов различных жанров, исполняемых как для детей («материнский» фольклор: колыбельные песни, пестушки, потешки, прибаутки), так и детьми (заклички, приговорки, игровые припевки и др.). Хотелось бы уделить внимание именно образцам «материнских» текстов, которые расцениваются как часть сферы детского фольклора. Во-первых, именно на их основе формировалось музыкальное мышление ребенка, усваивались закономерности музыкального языка (базовые интонационные, ритмические, композиционные свойства традиционной музыкальной культуры). Во-вторых, дети также являлись их исполнителями, повторяя за взрослыми (детское восприятие характеризуется процессом соинтонирования⁶), а также воспроизводили в различных игровых и бытовых ситуациях (например, выполняя функции нянь для младших братьев или сестер, в играх с куклами).

⁴ Полные и сокращенные наименования организаций: Муниципальное учреждение культуры Череповецкого муниципального района «Межпоселенческий центр традиционной народной культуры» с. Воскресенское (ЧЦТНК); Бюджетное учреждение культуры Шекснинского муниципального района «Районный центр традиционной народной культуры» с. Сизьма (СизЦТНК); Муниципальное бюджетное учреждение культуры «Кадуйский районный центр народной традиционной культуры и ремесел» п. Хохлово; Фольклорно-этнографический центр имени А. М. Мехнецова Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова».

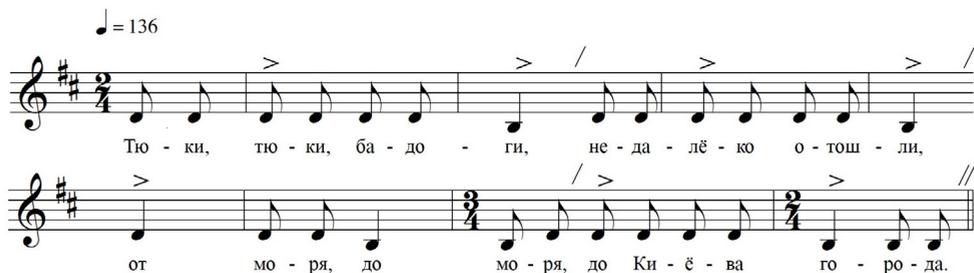
⁵ Записи из Вытегорского района 1967 и 1994 гг., Бабаевского района 1968 и 1992 гг., Устюженского района 1978 г., Белозерского, Вашкинского районов 1979 г., Кирилловского района 2000 г.

⁶ Процесс соинтонирования особенно характерен для «доречевого» периода развития ребенка, он заключается в естественном реагировании голосового аппарата (и других мышц тела) при восприятии звуков, обусловлен физиологически [9].

В ряду важных аспектов изучения жанров «материнского» фольклора выделяются принципы координации текста, напева и движения; особенности организации поэтических текстов и ритма слогопроизнесения; позиции акцентов. Анализ образцов, записанных в Вологодской области, если учитывать свойства «детского ритма» по Брэилою, показал, что большая их часть опирается на построение из восьми единиц счетного времени. Статистически это выглядит следующим образом: из 116 колыбельных — 111 имеют такую организацию; из 6 пестушек — 5; все потешки (52); из 59 прибауток — 49.

Ощущение метрической упорядоченности, ритмической периодичности, кратности длительностей, повторяемости ритмоформул чрезвычайно важно для текстов, связанных с детской культурой, поскольку способствуют развитию чувства ритма, формированию двигательной координации и речи (как вербальной, так и музыкальной)⁷. Оптимально для становления этих навыков освоение стабильных по времени звучания построений. В этом отношении жанры «материнского» фольклора выполняли в традиционной системе воспитания важную развивающую функцию.

Однако фольклорные тексты, связанные с детским фольклором, нередко обладают и переменностью некоторых свойств на уровне организации. Например, первые строки потешки из д. Шабанова Гора Череповецкого района [10] организованы по принципу цезурированного временника с фразовыми акцентами на третьей и седьмой единицах счетного времени, но в дальнейшем ритмика меняется в связи со сменой местоположения фразовых акцентов (илл. 1; 2).



Илл. 1. Потешка «Тюки, тюки, бадоги» из д. Шабанова Гора Череповецкого района

⁷ Как отмечает О. К. Сечкина: «При освоении ребенком ритмического повтора в движении, игре, речи, конструировании, рисовании первоначально преобладающим является временной компонент ритма (ритмичные похлопывания рукой, постукивания предметом о предмет, повторные ритмичные прыжки, повторные манипуляции с предметами, повторные слоги в лепете и т. п.). Освоение ребенком двигательного повтора обеспечивает такое важное качество движений, как серийность. Фундамент серийных двигательных и речевых реакций закладывается практически с первых недель жизни ребенка» [8, с. 143].

The image displays a musical score for the rhyme "Тюки, тюки, бадоги". It consists of six lines of music, each with a corresponding line of text below it. The music is written in a simplified notation style, using eighth notes and rests. Brackets above the first two lines indicate a rhythmic pattern. Accents (>) are placed above certain notes to indicate emphasis. Slurs are used to group notes across lines. The text is written in a stylized, spaced-out font, with hyphens indicating syllable boundaries. The overall structure is a 4-line rhythmic unit repeated twice.

Тю - ки, тю - ки, ба - до - ги,
 не - да - лё - ко о - тош - ли,
 от мо - ря, до мо - ря,
 до Ки - ё - ва го - ро - да.

Илл. 2. Обобщенный ритм слогопроизнесения потешки «Тюки, тюки, бадоги»⁸

Вывод о непосредственной координации данной потешки с развитием чувства ритма у ребенка можно сделать, обратившись к комментарию исполнительницы: «А чё-от, милой робёнок, вот такая водня была! Это палочкой стучали. У нас ведь много палочёк было, по всей избе, кадушки ведь делали. [Ребенок] возьмёт эдакую палочку, вот сидит по столу стучаёт» [10]. В этом отношении не так важно, что именно ребенок стучит в момент исполнения: метр, ритм или произвольно переходит от одного к другому. Во всех случаях вырабатываются и закрепляются навыки ритмической координации движений, поскольку именно через мышечную активность происходит формирование чувства ритма⁹. Обращают на себя внимание и такие признаки организации потешки, как лаконичность формы (объем 4 строки), что свойственно детским текстам.

Большинство «баек» (колыбельных песен) западных районов Вологодской области отличает единство ритмической организации, опора

⁸ В представленных моделях потешки и колыбельной песни отражен не фактический, а обобщенный ритм произнесения слова.

⁹ Вопросам сенсомоторного поведения младенцев, взаимосвязи лепета с ритмическими движениями у детей первого года жизни посвящено множество работ, укажем лишь некоторые: [11; 12].

на семисложную формулу музыкально-слогового ритма из шести равных коротких длительностей и седьмой долгой – четвертной или половинной¹⁰. Чаще всего данная формула реализуется в рамках восьмивременных периодов, акценты стиха приходятся на третью и седьмую единицу счетного времени. Полная форма рефрена («Баю, баюшки, баю»; «Баю, баю, баеньки») повторяет слогоритмику одного стиха семисложной структуры, характерную и для основной части напева.

В колыбельной песне из п. Шексна Шекснинского района [14] с восьмивременными периодами согласуются цезурированные и нецезурированные строки, местоположение акцентов стабильно, а ритмоформулы представляют собой наиболее простой вид, основанный на согласовании со счетной единицей (илл. 3; 4).

$\text{♩} = 104$

Ук - ла - ди Са - шу, Ми - ко - ла, под свя - ты - е ко - ло - ко - ла.
 Под свя - ты - е ко - ло - ко - ла, на то - пе - реш - ну - ю по - ру,
 Ба - ю ба - юш - ки ба - ю - (у).
 Ук - ла - ди - ко Са - шу, Спас, на сей - чаш - ной - то на час.
 Ук - ла - ди Са - шу, Ма - ри - я, вот сей - час да пос - ко - ри - я.
 Бай, бай, бай, бай.

Илл. 3. Колыбельная песня «Уклады Сашу» из п. Шексна Шекснинского района

¹⁰ Как отмечал Ю. М. Соколов, тексты колыбельных песен нередко опираются на четырехстопный хорей, а ритмическая организация (что типично для песенного фольклора) основана на согласовании словесного ритма и напева путем растягивания или сокращения времени пропевания слогов [13, стб. 388].

Ук - ла - ди Са - шу, Ми - ко - ла, //

под свя - ты - е ко - ло - ко - ла. /

Под свя - ты - е ко - ло - ко - ла, /

на то - пе - реш - ну - ю - по - ру, //

Ба - ю - ба - юш - ки, ба - ю.

Илл. 4. Обобщенный ритм слогопроизнесения колыбельной песни «Уклады Сашу»

Обобщение ритма слогопроизнесения очевиднее проявляет общность ритмической организации потешки и колыбельной песни. Как правило, фактический ритм в жанрах детского фольклора отличается от обобщенного незначительно, связан с проявлением индивидуального начала в исполнении. С точки зрения принципов организации ритма (соотношения длительностей и счетной единицы), наиболее простые варианты образуются последовательностью длительностей, равных счетной единице. Кроме того, типичны ритмоформулы, основанные на чередовании длительностей: кратных одной счетной единице и двум счетным единицам.

Применение термина «детский ритм» может быть целесообразным в качестве рабочего в отношении различных жанров детского фольклора, в том числе «материнского», в тех случаях, когда важно подчеркнуть связь закономерностей их организации с одним из этапов развития чувства ритма в ходе онтогенеза ребенка. Этот этап предполагает владение навыком ритмической координации в процессе музыкального интонирования: умение воспроизводить 4–8 слоговые строки в рамках восьмивременных построений путем их согласования с необходимым количеством счетных единиц, что приводит

к формированию различных ритмоформул. Отметим, что колыбельные, пестушки, потешки, прибаутки, с точки зрения способов организации ритма, координации со словом и метром, не обособляются, а либо являются слуховыми ориентирами для детей (в основном в младенческий период, когда происходит формирование навыков музыкального интонирования), либо полностью соответствуют исполнительским возможностям детей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Constantin Brailoiu (1893–1958) // Musée d'ethnographie de Genève: official website, 2024. URL: https://www.ville-ge.ch/meg/sql/musinfo_ph.php (дата обращения: 01.12.2024).
2. Брэилою (Brăiloiu) Константин // Музыкальный энциклопедический словарь / А. Абаджиев и др., гл. ред. Г. В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 84.
3. *Brăiloiu C. La rythmique enfantine // Opere / Constantin Brăiloiu; Trad. și pref. de Emilia Comișel. V.1. București: Ed. muzicală, 1967. P. 119–173.*
4. *Minks A. From Children's Song to Expressive Practices: Old and New Directions in the Ethnomusicological Study of Children // Ethnomusicology: University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology. 2002. Vol. 46. № 3. P. 379–408.*
5. Банин А. А. К изучению русского народно-песенного стиха. Методологические заметки // Фольклор. Поэтика и традиция / ред. В. М. Гацак. М.: Наука, 1982. С. 94–139.
6. Ефименкова Б. Б. Ритм в произведениях русского вокального фольклора. М.: Композитор, 2001. 256 с.
7. Калужникова Т. И. Акустический текст ребенка: (По материалам, записанным от современных городских детей) / Урал. гос. консерватория им. М. П. Мусоргского. Екатеринбург: УГК, 2004. 904 с.
8. Сечкина О. К. Формирование чувства ритма у ребенка на ранних этапах онтогенеза // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. 2009. Т. 11. № 4. С. 142–145.
9. Физиология сенсорных систем: в 2 ч. / О. Б. Ильинский, В. А. Кисляков, М. М. Левашов и др.; отв. ред. и авт. предисл. чл.-кор. АН СССР Г. В. Гершуни. Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1972. Ч. 2. 702 с.
10. Архив ЧЦТНК: АФ 1. № 010-41. Вологодская обл., Череповецкий р-н, Воскресенский с/с, д. Шабанова Гора. Исполнила: Трофимова Парасковья Павловна, 1913 г. р. Записал: Кулев А. В., 18.02.1991. Расшифровала: Филатенкова Е. К.
11. Кольцова М. М. О формировании высшей нервной деятельности ребенка. Л.: Медгиз. Ленингр. Отд-ние, 1958. 143 с.

12. *Пиаже Ж.* Роль действия в формировании мышления // Жан Пиаже: теория, эксперименты, дискуссии: сб. ст.: учеб. пособие для вузов / под ред. Л. Ф. Обуховой, Г. В. Бурменской; Предисл. Л. Ф. Обуховой. М.: Гардарики, 2001. С. 199–223 (*Psychologia universalis*).
13. *Соколов Ю. М.* Колыбельные песни // Литературная энциклопедия: в 11 т. / Коммунистическая академия, Секция литературы, искусства и языка; отв. ред. А. В. Луначарский. М.: Изд-во Коммунистической академии, 1931. Т. 5. Стб. 388–390.
14. Архив СизЦТНК: ЭАФ. № 046-15. Вологодская обл., Шекснинский р-н, п. Шексна. Исполнила: Урюпина Антонина Ивановна, 1934 г. р., род в. д. Пестово Домшинского с/п Шекснинского р-на. Записали: Егоров В. В., Иванова Г. А., Чибисова С. М., 08.11.2006. Расшифровала: Филатенкова Е. К.

REFERENCES

1. Consantin Brailoiu (1893–1958) // Musée d'ethnographie de Genève: official website, 2024. URL: https://www.ville-ge.ch/meg/sql/musinfo_ph.php (data obrashhenija: 01.12.2024).
2. Brjeiloju (Brăiloiu) Konstantin // Muzykal'nyj jenciklopedicheskij slovar' / Abadzhiiev A. i dr., gl. red. G. V. Keldysh. M.: Sovetskaja jenciklopedija, 1990. S. 84.
3. *Brăiloiu C.* La rythmique enfantine // Opere / Constantin Brăiloiu; Trad. și pref. de Emilia Comișel. V.1. București: Ed. muzicală, 1967. P. 119–173.
4. *Minks A.* From Children's Song to Expressive Practices: Old and New Directions in the Ethnomusicological Study of Children // *Ethnomusicology: University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology*. 2002. Vol. 46. № 3. P. 379–408.
5. *Banin A. A.* K izucheniju russkogo narodno-pesennogo stiha. Metodologicheskie zametki // *Fol'klor. Pojetika i tradicija* / Red. V. M. Gacak. M.: Nauka, 1982. S. 94–139.
6. *Efimenkova B. B.* Ritm v proizvedenijah russkogo vokal'nogo fol'klora. M.: Kompozitor, 2001. 256 s.
7. *Kaluzhnikova T. I.* Akusticheskij tekst rebenka: (Po materialam, zapisannym ot sovremennyh gorodskih detej) / Ural. gos. konservatorija im. M. P. Musorgskogo. Ekaterinburg: UGK, 2004. 904 s.
8. *Sechkina O. K.* Formirovanie chuvstva ritma u rebenka na rannih jetapah ontogeneza // *Izvestija Samarskogo nauchnogo centra Rossijskoj akademii nauk. Social'nye, gumanitarnye, mediko-biologicheskie nauki*. 2009. T. 11. № 4. S. 142–145. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/formirovanie-chuvstva-ritma-u-rebenka-na-rannih-etapah-ontogeneza> (data obrashhenija: 09.06.2024).
9. *Fiziologija sensoryh sistem: v 2 ch. Ch. 2* / O. B. Il'inskij, V. A. Kisljakov, M. M. Levashov i dr.; отв. red. i avt. predisl. chl.-kor. AN SSSR G. V. Gershuni. L.: Nauka, Leningr. Otd-nie, 1972. 702 s.

10. Arhiv ChCTNK: AF 1. № 010-41. Vologodskaja obl., Cherepoveckij r-n, Voskresenskij s/s, d. Shabanova Gora. Ispolnila: Trofimova Paraskov'ja Pavlovna, 1913 g. r. Zapisal: Kulev A. V., 18.02.1991. Rasshifrovala: Filatenkova E K.
11. *Kol'cova M. M.* O formirovanii vysshej nervnoj dejatel'nosti rebenka. L.: Medgiz. Leningr. Otd-nie, 1958. 143 s.
12. *Piazhe Zh.* Rol' dejstvija v formirovanii myshlenija // Zhan Piazhe: teorija, jeksperimenty, diskussii: sb. st.: ucheb. posobie dlja vuzov / Pod red. L. F. Obuhovoj, G. V. Burmenskoj; Predisl. L. F. Obuhovoj. M.: Gardariki, 2001. S. 199–223 (Psychologia universalis).
13. *Sokolov Ju. M.* Kolybel'nye pesni // Literaturnaja jenciklopedija: v 11 t. T. 5 / Kommunisticheskaja akademija, Sekcija literatury, iskusstva i jazyka; otv. red. A. V. Lunacharskij. M.: Izd-vo Kommunisticheskoy akademii, 1931. Stb. 388–390.
14. Arhiv SizCTNK: JeAF. № 046-15. Vologodskaja obl., Sheksninskij r-n, p. Sheksna. Ispolnila: Urjupina Antonina Ivanovna, 1934 g. r., rod v. d. Pestovo Domshinskogo s/p Sheksninskogo r-na. Zapisali: Egorov V. V., Ivanova G. A., Chibisova S. M., 08.11.2006. Rasshifrovala: Filatenkova E. K.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Редькова Е. С. — кандидат искусствоведения, доцент кафедры этномузыкологии;
e_redkova@mail.ru
ORCID ID: 0000-0003-4073-3308
Филатенкова Е. К. — соискатель кафедры этномузыкологии; katerina-2205@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Redkova E. S. — Cand. Sci. (Arts), Ass. Prof. of the Dept. of Ethnomusicology;
e_redkova@mail.ru
ORCID ID: 0000 0000-0003-4073-3308
Filatenkova E. K. — Applicant of the Dept. of Ethnomusicology; katerina-2205@mail.ru

УДК 791.3

ЗВУКОВАЯ ПАРТИТУРА ФИЛЬМОВ ТЕРРЕНСА МАЛИКА (НА ПРИМЕРЕ ВТОРОГО ПЕРИОДА ТВОРЧЕСТВА)

*Соломенцев Ф. Ф.*¹

¹ Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, д. 2, Санкт-Петербург, 191023, Россия.

В статье ставится проблема многоаспектного драматургического взаимодействия визуального и аудиального рядов фильма, способствующего концептуальному единству произведения. Музыка, речь и шумы, составляющие звуковую партитуру фильмов, образуют значимый, практически самодостаточный художественный компонент кинотекста. Данное явление рассматривается на примере кинокартин второго периода творчества Терренса Малика.

В результате анализа звуковых партитур фильмов сделан вывод, что включение в них авторской музыки, а также большого количества шумов и закадровой речи, высвечивает некоторые смыслы и даже создает новые.

В качестве методологической базы для анализа фильмов были применены тезисы из теоретических работ о звуке в кино С. М. Эйзенштейна и Б. Балаша.

Ключевые слова: звуковая партитура кинофильма, аудиовизуальный ряд, Терренс Малик, авторский кинематограф, закадровая речь, музыка в кинофильмах, шумовой образ.

THE SOUND SCORE OF MOVIES BY TERENCE MALICK (ON THE EXAMPLE OF HIS SECOND WORKING PERIOD)

*Solomentsev F. F.*¹

¹ Vaganova Ballet Academy, 2, Zodchego Rossi St., St. Petersburg, 191023, Russian Federation.

The article raises the issue of the multidimensional dramatic interaction of the visual and auditory series of the film, contributing to the conceptual unity of the work. Music, speech and noises that make up the sound score of films form a significant, almost self-sufficient artistic component of the film text. This phenomenon is considered by the example of films from the second period of Terrence Malick's work.

Theses from theoretical works on sound by S. M. Eisenstein and V. Balázs were used as a methodological basis for the analysis of the films.

Keywords: film sound score, audiovisual series, Terrence Malick, author cinema, off-screen speech, music in films, noise image.

Кинематограф — синтетическое искусство, поскольку в нем взаимодействуют несколько различных по средствам восприятия видов искусств. Кинофильм предполагает воплощение в себе сценария, являющегося особым видом литературы, его видеоряд воспринимается зрением и представляет собой развивающуюся в движении картину, звуковое наполнение фильма может включать в себя речь, шумы и музыку. По аналогии с партитурами опер, балетов, музыкальных спектаклей можно говорить и о звуковой партитуре произведения искусства кино — под ней понимается аудиальный ряд фильма, указанные компоненты которого существуют на равных.

В последней четверти XX столетия появляются невиданные ранее возможности звукозаписи и обработки записанного материала, техники электронного синтезирования звука. Кинематограф как искусство, находящееся на «острие технологического прогресса», реагирует на открывшиеся ему возможности, и значение звукового ряда в эстетике фильма и киноязыке усиливается. Следовательно, анализ звуковой компоненты действительно способен сделать интерпретацию фильма более комплексной. Это подтверждается вниманием к особенностям звучания кинофильмов со стороны современных исследователей, среди которых Н. Ф. Шак [1], Е. А. Русинова [2], М. И. Гитис [3], Л. Д. Бугаева [4] и др.

Вопрос о взаимоотношениях звука и изображения встал с появлением технической возможности создания звуковых фильмов. В фильмах эпохи «Золотого века Голливуда»¹ и во многих других последующих студийных работах, наследующих его традиции, речь и шумы напрямую зависят от происходящего на экране: они придают визуальному ряду убедительность, приближают к реальности в глазах и ушах зрителя, а сопровождающая музыка в таких фильмах играет иллюстративную роль. Функция звука в них скорее вспомогательная.

Но уже один из основоположников отечественного кинематографа, режиссер Сергей Эйзенштейн, декларировал, что возможности звукового ряда в фильмах не следует сводить лишь к совершенствованию их способности отражать реальность такой, какой она видится человеку. Сам Эйзенштейн,

¹ Под «Золотым веком Голливуда» обычно понимают период развития американского кинематографа, начавшийся с появления звукового кино и завершившийся в 1960-м году.

представитель конструктивистской позиции в кинематографе, считал стремление к реалистичности губительным для кино как искусства. Звук не должен иллюстрировать визуальный ряд. Его следует использовать только через создание «оркестрового контрапункта зрительных и звуковых образов» [5, с. 315], т. е. основой кинематографического произведения должно быть преднамеренное несовпадение, или даже противоречие, его выразительных элементов — изображения и звука. Цели контрапункта в разных фильмах различаются в зависимости от художественных задач, которые ставит режиссер. Позже С. Эйзенштейн несколько смягчил свое высказывание, допуская «натуралистическую синхронность» как один «из многих видов сочетания звука со зрительным кадром» [6, с. 338].

В музыкальной терминологии словом «контрапункт» называют ситуацию, при которой две или более самостоятельных мелодии звучат одновременно; они взаимодействуют и противопоставляются друг другу. В кинематографе этим термином принято называть несовпадение смыслов аудио- и видеорядов. Аудиовизуальный контрапункт кинематографа предстает как способ синтеза сверхсмысла всего фильма или отдельного эпизода.

Значение шума в музыке радикальным образом повышается с наступлением XX века, когда в европейской цивилизации происходит резкое умножение числа шумящих машин. Хотя и до этого история музыки знала немало попыток добиться звукоподражательных спецэффектов при помощи традиционных оркестровых инструментов. Но именно в конце XIX и в начале XX века происходит наводнение жизни шумами, как метко заметил футурист Луиджи Русоло в манифесте «Искусство шумов» [7]. Композиторы начинают включать в произведения такие звуки, как стук пишущей машинки, автомобильные гудки, выстрел револьвера, гудок паровоза (Эрик Сати)². Во второй половине века начинают использоваться шумы, записанные на пленку, и тут уж спектр их становится совсем неограниченным. И, конечно, такие шумы не просто призваны воспроизвести для слушателя реальность. Они эстетизируются, встраиваются в форму художественного произведения и насыщаются смыслами. Например, Эйноухани Раутаваара³ использует звуки живой природы — пение болотных птиц и хаотический щебет стаи лебедей, чем подчеркивает «экологический» характер своей музыки. О возможности эстетического

² Например, балет «Парад» (фр. Parade). Композитор Эрик Сати. Либретто: Жан Кокто. Хореограф Леонид Мясин. Дирижер-постановщик Эрнест Ансерме. Сценография Пабло Пикассо. Первая постановка — 18 мая 1917 года, театр Шатле, Париж.

³ Эйноухани Раутаваара. Арктическая песнь (Cantus Arcticus). Подзаголовок «Концерт для птиц с оркестром». (1972). В партитуру включены магнитофонные записи пения птиц, сделанные вблизи Северного полярного круга.

восприятия шумов пишет и композитор Рэймонд Мюррей в сочинении «Новый звуковой ландшафт» [8, р. 14].

В звуковой партитуре кинофильмов звуки природы и звуки техногенного характера становятся все более значимыми; ее создатели, используя технические возможности, создают своеобразный «оркестр», участниками которого могут стать любые звуки, окружающие человека или издаваемые им, или даже полностью искусственно синтезированные, не имеющие в природе аналогов.

Венгерский теоретик кинематографа Бела Балаш, автор концепции звукового ракурса, в книге о становлении искусства кино уподоблял микрофон, который «улавливает тончайший звук среди самого сильного шума», кинокамере, позволяющей, показывая толпу, дать крупным планом одно лицо [9, с. 73]. Балаш сетовал на то, что в фильмах его эпохи зритель никак не мог определить пространственное расположение источника звука на слух. Однако совершенствование звукозаписывающей и звуковоспроизводящей техники способствовало появлению новых звуковых решений. Многоканальная стереофоническая звуковая система Dolby с высокой точностью распределяет все источники звука в соответствии с их положением, заданным звукорежиссером. Таким образом, кинофильм получил возможность еще более приблизить себя, то есть «субъективный взгляд» кинокамеры, к набору восприятий зрителя, к его субъективному взгляду.

К возможностям системы Dolby первыми обратились американские кинематографисты, в их числе Терренс Малик (1943), режиссер, получивший академическое философское образование. Свои метафизические размышления он воплощал в аудиовизуальном решении фильмов. В отличие от большинства представителей киноискусства, он не давал интервью журналистам, отчего невозможно доподлинно знать, что же он хотел на самом деле сказать той или иной своей работой. В настоящем исследовании дан анализ аудиовизуального ряда нескольких фильмов Терренса Малика, который поможет киноведам самостоятельно выстроить их философскую концепцию. Выбранные фильмы принадлежат ко второму периоду творчества режиссера, начавшегося с «Древа жизни» (2011), когда, после создания нескольких признанных кинематографическим сообществом крупных и значимых работ, регулярно включаемых в списки лучших фильмов своих десятилетий, его кинематографическая риторика радикально изменилась, сформировался его новый уникальный авторский киноязык. Этот киноязык уникальным образом работает со звуковым рядом и делает его абсолютно полноправным своим участником, что не свойственно классическим студийным фильмам. Три последующих после «Древа жизни» фильма Терренса Малика остались в основном не понятыми критиками, что подтверждает высокий процент негативных рецензий на них. И именно поэтому анализ звукового ряда фильмов Терренса

Малика может подсказать ключ к пониманию его поздних работ и пролить свет на некоторые моменты, ускользающие от традиционной оптики кино-критики, не анализирующей звучание фильма.

Авторский киноязык Терренса Малика нестандартен. Режиссер очень часто отказывается от классического нарратива, от выстраивания причинных или логически обусловленных отношений между кадрами; его монтаж свободен и диссоциативен. В терминах поэтики такие практики можно назвать верлибром, или «паратаксистом» — именно последним композитор и исследователь кино Мишель Хион называет технику связи различных кинообъектов «без использования темпоральной, каузальной или логической связи между ними» [11, р. 13]. В лингвистике этот термин обозначает метод связи любых семантических единиц (обычно предложений) без использования служебных слов, например союзов, которые могли бы прояснить читающему структуру соподчинения внутри высказывания. Монтажную природу паратаксиста отмечал французский философ Жак Рансьер в книге «Будущее образа» [13]. В отказе от строгих соподчиненностей проявляется отрицание фильмами Малика жесткой иерархичности, механистичности и рациональности эпохи модерна, а также концепции линейного времени и прогресса. Ничто не следует друг из друга, но все является равноправным как часть единого целого.

Монтаж Малика — быстрый и энергичный, средняя длительность кадра крайне маленькая, а некоторые кадры идут меньше одной секунды — к примеру, центральная сцена «К чуду» содержит кадр, длящийся 650 миллисекунд. Превращая линейную монтажную последовательность в облако импрессионистичных образов, Малик отказывается от традиционного мимесиса и смешивает описание внутреннего мира людей и внешней природы. Люди в фильме далеко не всегда находятся в центре внимания камеры. Иногда их вовсе нет в кадре: в фильмах присутствует множество безлюдных планов природы, что никак не оправдывается с точки зрения нарратива. Особенно ярко это проявляется в «Древе жизни». Лишенные каузальной связанности, быстрые кадры напоминают импрессионистские drobные мазки, создающие ощущение подвижного вибрирующего мира.

В работах Малика, особенно во втором, зрелом периоде его творчества, зрителю предоставляется возможность самостоятельно постигнуть философский контекст экранного действия. Звуковой дизайнер фильма «Древо жизни» Крейг Берки считает, что «Терри достаточно умен, чтобы понять, что у кого-то может появиться идея, которая ему никогда не придет в голову» [10, р. 38].

Так как сюжет работ Малика размывается свободным монтажом и схематичным, «пунктирным» сценарием (а картину «Песня за песней» (2017) снимали вообще без сценария, импровизационно) [12], его фильмы можно

назвать концептуальными⁴. Одна из основных идей его творчества — соотношения мира природы и человеческой активности, в частности техногенной. Отношение маликовских фильмов к прогрессу резко отрицательное: цивилизация, по Малику, врываясь в первозданную чистую природу, вносит лишь разлад и разрушение. Это особенно видно в «Древе жизни», в котором пораженный цивилизацией и прогрессом главный герой, Джек, теряет связь с природой и Богом. Один из основных мотивов позднего творчества Малика формулируется в самом первом монологе «Древа жизни»: «Есть два пути: путь природы (Nature) и благодати (Grace)». Путь благодати в фильме символизирует персонаж Матери, а путь естества — Отец.

Примерно то же гендерное разделение присутствует и в последующих фильмах: мужские персонажи — более пустые, часто они — атеисты (как главный герой фильма «К чуду». 2012). Впрочем, это не всегда так. Удивительно, что именно природа оказывается у Малика носителем незамутненной благодати. Концептуальность кинематографа режиссера подчеркивает и то, что персонажи его лент лишены психологии, — это не традиционные драматические персонажи, а, скорее, архетипы, иллюстрирующие некий концепт. Их субъектность в фильмах невысока, и режиссер не спешит детализировать их истории. Дехарактеризация маликовских персонажей особенно ярко видна в «Путешествии времени» (2016), фильме, имеющим две версии: одну — с женским персонажем-нарратором, другую — с мужским.

Соотношение и взаимодействие мира природы, одушевленной и неодушевленной, и людского мира показываются Маликом в духе религиозной мистики. Но если до «Древа жизни» мистические мотивы были плавающими, нечеткими, то в «Древе жизни» (и последующих фильмах) неформленная духовная составляющая превратилась в ярко выраженную интенсивную христианскую доктринальность, с манифестационистскими или даже пантеистическими трактовками, в духе Николая Кузанского. Фильмы Малика не антропоцентричны, однако антигуманистического пафоса они также не несут. Мир человеческого и мир природы будто бы сливаются в единое целое, природа становится одушевленной — в этом и проявляются пантеистические мотивы. Мотив связанности человеческого разума и окружающего мира, единства их природы ярко подчеркивается в самой последнем кадре «Древа жизни» визуальным образом моста.

Именно фильм «Древо жизни», за который Малик получил главный приз Каннского кинофестиваля, стал переломным в его карьере, и именно в нем окончательно оформился аудиовизуальный синтаксис всех последующих его

⁴ Под концептуальным кино понимается направление кинематографа, для которого основной целью является передача идеи режиссера или концепта

фильмов. Резко повышается количество неоригинальных (то есть не написанных специально для фильма) академических композиций в «диапазоне от Отторино Респиги до Гии Канчели». В этом — отличие Малика от других режиссеров, постоянно использующих академическую музыку в своих фильмах (к примеру, Паоло Соррентино склонен использовать лишь музыку современных академических композиторов). Большое количество неоригинальных сочинений, используемое в его фильмах, позволяет проследить интертекстуальные связи между смыслами фильма и помещенных в него музыкальных композиций и таким образом открывать отдельную оптику для трактовки концептуального содержания работ режиссера.

Чаще всего Малик обращается к музыке таких композиторов, как А. Пярт (12 произведений в шести фильмах), И. С. Бах (8 произведений в четырех фильмах), Х. Гурецки (6 произведений в четырех фильмах), В. Килляр (3 произведения в трех фильмах), Л. ван Бетховен (3 произведения в трех фильмах), В. А. Моцарт (3 произведения в трех фильмах), Г. Малер (3 произведения в трех фильмах), Р. Вагнер (3 произведения в двух фильмах). Арво Пярт не случайно оказывается здесь рекордсменом: его музыка глубоко сакральна и наполнена христианской мистикой, чем созвучна миропониманию режиссера и помогает высвечивать соответствующие мотивы в фильмах. Православная мистика Арво Пярта, тесно связанная с исихазмом, направлена на богопознание и обожение человека, на постижение непосредственной связи человека с Богом. Похожие мотивы — сплетение человека с разлитой в природе божественностью — как раз и составляют одну из духовных основ творчества Терренса Малика.

Важную роль в анализе звуковой компоненты фильмов Малика имеет не только музыка, но и шумы. В классических фильмах центральная история подчиняет себе звуковую партитуру, из-за чего речь героев выводится на первый план, она обязана быть четко различимой и не заглушаться остальными составляющими аудиоряда, которые призваны аккомпанировать разворачивающемуся на экране линейному нарративу. Шумы всегда обусловлены происходящим в кадре, их присутствие направлено на усиление достоверности происходящего в глазах и ушах зрителя, а музыка лишь подчеркивает эмоциональный тон ленты, причем шумы всегда звучат тише музыки, а музыка — тише речи персонажей, которая и является ядром развертывания нарратива. Именно через речь, через диалоги зритель может проследить динамику развития истории персонажей, рассказываемую фильмом. В картинах же Т. Малика, из-за отсутствия сценарного фокуса на персонажах и размытого нарратива, нет нужды выводить речь на первый план в процессе сведения звука. Все аспекты звуковой партитуры здесь — будь то речь, или шумы, или музыка — равноправны и часто звучат в одной динамике. Шумы могут произвольно, необусловленно нарративом,

заглушать речь и музыку, чего в классических студийных фильмах, в которых шумы играют лишь вспомогательную роль, попросту не бывает. Создается полифония, в которой каждый аспект самостоятельно важен.

И шумы, и человеческие голоса, и музыка в фильмах Терренса Малика бывают как диегетическими (синхронизированными с экранным действием), так и недиегетическими (асинхронными), источники которых располагаются вне визуального пространства фильма (причем последних никак не меньше первых). Связано это как раз с тем, что фильм не вращается вокруг персонажей и их персональной истории, и звук часто живет своей жизнью, жестко не привязанной к визуальному ряду.

Одна из важных особенностей киноязыка режиссера — разрушение темпоральной линейности нарратива. Часто монтаж соединяет сцены совсем не в порядке их расположения в таймлайне сюжета: Малик при помощи монтажа смешивает прошлое, настоящее и будущее персонажей, чем еще больше рушит ощущение связанности времени. Вдобавок к этому его фильмы содержат большое количество безлюдных кадров, вообще не относящихся к историям персонажей и не имеющих никакой временной маркировки.

Ощущение безвременья подчеркивает и академическая музыка, которая в обилии присутствует в фильмах Малика. Во-первых, она взята из разных эпох, однако гармонично сочетается в единой партитуре фильмов. Во-вторых, музыка, в противовес звуковому и визуальному рядам, смонтирована гораздо более крупными кусками и иногда объединяет кадры, отдаленные друг от друга во времени фильма (к примеру, «Древо жизни» 0:47:15 или 2:00:10).

Очень часто именно музыка играет объединяющую и структурирующую роль, организуя разрозненные визуальные фрагменты в единые аудиовизуальные предложения-образы.

Соседство с духовной музыкой светской подчеркивает духовный характер любой творческой деятельности. Иногда Малик даже совмещает светскую музыку и сакральную символику: так, в фильме «Древо жизни» сцена рождения Джека и его метафорическое крещение через воду сопровождается сицилианой Отторино Респиги.

Использование особенностей сведения голосов как части звуковой партитуры фильма — характерная особенность киноязыка Терренса Малика. Иногда режиссер выборочно исключает их из звукового микса: зритель видит, что персонаж говорит, но не слышит звука его голоса. Важное значение приобретает громкость звучания голосов персонажей, их разборчивость и то, заглушаются ли они другими звучащими элементами или нет. Обычно диегетические голоса людей входят в общий микс на равных условиях с другими звуками. Это подчеркивает характерную для фильмов режиссера децентрализацию субъектности, ее растворение в окружающем мире.

В фильмах Малика слышны и недиегитические голоса. «Новый мир» (2005) открывается перевернутым изображением деревьев и неба (они отражаются в воде), вскоре звучит голос. Зритель еще не знает, что этого голос Матоаки, дочери вождя Повхатана Покахонтоса. Голос призывает духа: «Приди, дух, помоги нам спеть эту историю нашей земли». Фильм «Древо жизни» открывается закадровым голосом матери, потерявшей сына, вопрошающей к Богу, фильм «К чуду» — голосом Марины (но то, о чем она говорит, мало относится к видеоряду). «Песня за песней» также открывается женским голосом. Выбор во всех этих случаях именно женского голоса не случаен — зритель, подобно новорожденному ребенку, только-только входит в мир фильма, и первое, что он там слышит, — это голос матери.

Изредка закадровый голос в фильмах Т. Малика становится комментатором происходящего на экране, но обычно он такой функции не выполняет. Часто это просто отдельные слова, несвязанные друг с другом фразы, они не служат задаче донесения до зрителя непосредственного значения сказанного, а играют роль своеобразных шумов, передают смутные ощущения через интонации актеров, громкость в общем миксе. Закадровая речь включает множество пауз, поэтому кажется несвязной; ее сложно осмыслить. Такие разрозненные закадровые фразы — будто отдельные мазки кисти художника, за каждым из которых в отдельности смысла не скрывается, но в общей симфонии элементов формы они этот смысл обретают. Складывается звуковая картина, передающая ощущения, накладывающиеся одно на другое и подчеркиваемые шумами. И те абстрактные реплики, что персонажи произносят где-то за кадром, вне времени и пространства, могут стать своего рода «линзой», причудливым образом преломляющей сквозь себя возможные интерпретации [14, р. 13].

Когда Т. Малик передает через звуковую партитуру фильма эмоции конкретных персонажей, она (партитура) становится более экспрессионистской. Так, в начальной сцене «Древа жизни» главная героиня, миссис О'Брайен, узнает о гибели сына. Зрителю эту информацию сообщает не диалог, а специфический звуковой монтаж. Эмоции матери показываются через резкий вскрик, который обрывает монтажная склейка: вслед идет сцена с ее мужем, мистером О'Брайеном, звуковой ландшафт которой переполнен шумами аэропорта. Крик персонажа безо всякой паузы переходит в заглушающий всё и вся рев самолетов, смешивается и тонет в нем. Такие резкие звуковые контрасты передают ощущение шока.

Будучи не привязанным к конкретному действию, происходящему на экране, закадровый голос вываливается не только из пространства, но и из времени. Визуальный ряд тоже часто перескакивает из одного времени в другое.

Закадровые голоса уже в «Новом мире» почти вытеснили диалоги персонажей в кадре. Это еще больше проявилось в «Древе жизни» и в другом

фильме — «К чуду». В последнем нет ни одного завершённого диалога, состоящего более чем из двух реплик.

В ленте «К чуду» закадровая речь присутствует у четырех главных персонажей — Марины, Джейн, Нила и священника, отца Кинтана. Все они — по-своему несчастные, потерянные и пустые. Из них наименее субъектен Нил, что подчеркивается непропорционально малым количеством закадровых реплик: лишь четыре реплики, суммарно вряд ли превышающих двадцать слов, и говорит он не о себе или своих действиях, а лишь описывает свое отношение к Марине и Джейн. О себе ему сказать нечего, он — как тусклое зеркало, способен лишь отражать других. Через количество реплик и их характер опосредованно дается характеристика Нилу: это человек тотально потерянный, не имеющий ориентиров в жизни и не верящий в Бога, лишенный связи с благодатью.

Закадровый голос иногда описывает происходящее в кадре, приобретая комментативную функцию, но все же чаще в нем содержится оторванная от событий конкретной сцены рефлексия. Закадровый голос Марины совсем вырван из таймлайна сюжета и сообщает о событиях прошлого, причем зачастую не ясно, к какому именно эпизоду ее истории он относится.

Не меньшую значимость, чем речь, в фильмах Т. Малика имеют шумы, как связанные, так и не связанные с повествованием. Первые часто почти заглушают голоса персонажей или звучат неожиданно. Эти шумы могут быть преувеличенно громкими (стук колес поезда, в котором едут Марина и Нил в фильме «К чуду») или приглушенными (чьи-то голоса в вагоне того же поезда). Но в любом случае они «принадлежат к “значимым в прямом смысле” звукам повествования, [...] эти шумы являются компонентами мизансцен, поскольку они так же функциональны, как костюмы, освещение и реквизит» [15, с. 124].

Вторые еще более заметны, поскольку раздражают зрителя, и чем дальше они от происходящего на экране, тем больше обращают на себя внимание. В некоторых сценах в шумовой ряд вкрапляются отдельные звуки музыкальных инструментов. В фильме «К чуду» в сцене развода (1:35:00) можно расслышать тихий аккорд *g-d-es*, который невозможно идентифицировать как часть какого-то конкретного музыкального произведения. В сцене разговора главной героини с дочерью по видеосвязи (1:01:35) слышна нота «ре» первой октавы (D 4) и затем, через минутную паузу, — ля малой октавы (A 3). В момент, когда звучит ля, на экране появляется Нил — главный герой.

Как и в случае с закадровой музыкой, шумовые фразы намного длиннее быстро нарезанных кадров и также играют связующую и организующую роль, будто бы противостоя диссоциативному монтажу. Контрастные переходы в шумах, связанные со сменой локаций в сценах, очень редки; обычно шумы плавно затухают, перетекая друг в друга. Например, в сцене «Древа жизни»

на 0:54:50 мистер О'Брайен ходит по производственным помещениям; что сопровождается громким гулом ветра. В следующей сцене, которая разворачивается совсем в другом месте, камера находится рядом с домом О'Брайена. Слышен тот же самый гул ветра, который не прерывается сменой сцен.

На примере фильма «К чуду» можно показать, что эти шумы равноправны в смысловом плане с закадровой композиторской музыкой. Большинство сцен здесь в отличие от классических фильмов, обладают высокой шумовой плотностью, и громкость этих шумов выше принятой в тех работах, в которых шумы играют лишь совсем вспомогательную роль. Причем шумы присутствуют как в сценах, в которых действие разворачивается вне помещений, где их наличие обусловлено диегетическим пространством, так и, например, в тех сценах, в которых звуковые условия пространства сцены предполагаются быть тихими и не содержать ярковыраженных шумов (например, иногда немотивированные окружением шумы звучат в сценах, разворачивающихся в тихой квартире). В натуральных сценах шумовой слой обычно заполнен звуками жизни: неразборчивыми обрывками голосов людей, создающими эффект «звукового Вавилона», пением птиц, шумом ветра и, особенно часто, стрекотом сверчков. Вездесущие сверчки проникают практически в каждую сцену, происходящую на природе, вне зависимости от времени суток на экране. Иногда звуки сверчков даже заглушают музыку.

Интересен пятиминутный фрагмент, начинающийся с временной отметки 0:44:41. Это область монолога Джейн, в котором она рассказывает о детстве и своем отношении к Нилу. Сопровождается он третьей частью «Концерта для птиц с оркестром» Раутаваары, представленной практически целиком (обрезаны лишь 20 последних секунд произведения). Начальный фрагмент композиции Раутаваары в первые секунды наслаивается на композицию «Awareness» Тауншенда⁵. Такие наложения есть и в других фильмах Малика: в «Песне за песней» в сцене, связанной с гибелью героини, «Похоронный гимн для королевы Каролины» Генделя целых 20 секунд звучит одновременно с «Angelus» Войцеха Киляра⁶, образуя единый органичный звуковой слой, что создает сильный траурный эффект. Также в концерте Раутаваары используются записанные на магнитофон звуки пения птиц, на это пение

⁵ Ханаан Тауншенд (род. 1987) — новозеландский кинокомпозитор. Известен музыкой к фильмам Терренса Малика «Древо жизни», «Рыцарь кубков», «К чуду», «Путешествие времени» и «Песня за песней» (заявлен в титрах).

⁶ Произведение для оркестра и хора, написанное в 1984 году на текст «Ave Maria», в переводе на польский язык. Войцех Киляр (пол. Wojciech Kilar; 1932–2013) — польский композитор. В 1960-х годах вместе с Кшиштофом Пендерецким и Хенриком Гурецким был одним из создателей польского музыкального авангарда, использовавшего принципы серийной музыки и додекафонии.

наслаиваются «природные» звуки самого фильма, и уже невозможно отличить, где заканчивается шумовой слой звуковой партитуры и начинается саундтрек.

В натурные сцены с Джейн и Нилом вставлена короткая сцена (из двух кадров), в которой Нил ходит по пустому дому — никак, как обычно, не объясненная с точки зрения сюжета и нужная, видимо, только для того, чтоб напомнить об одиночестве и потерянности главного героя. Но ни музыка, ни шум сверчков и ветра не стихают — таким образом частично диегетические шумы окончательно превращаются в недиегетические.

Но присутствуют и резко контрастные в шумовом оформлении натурные сцены. Это сцены «индустриального» характера, в которых Нил ходит по мертвой земле, изуродованной прогрессом. Пример подобной сцены — отрывок с 0:52:30. В нем смешаны диегетические (рев трактора, звуки работы других машин) и недиегетические (глубокий тревожный и громкий гул на грани слышимости и высокий электронный гул с нестабильной высотой, также звучащий тревожно и напоминающий о пустоте технической цивилизации) шумы.

Любопытно, что как только камера находит в мертвом производстве небольшую лужу (мотив воды пронизывает весь фильм) и пробивающуюся через гравий траву, оба гула замолкают, сменяясь привычным шумом ветра. Похожий гул слышен и в «Древе жизни», в сценах со взрослым Джеком, потерявшимся в корпоративных джунглях.

В картине присутствует несколько шумовых лейтмотивов. Наиболее заметный — звон колокола, повторяющийся в картине дважды, рифмуя момент уверенности и момент сомнения, и оба раза это — недиегетические звуки. Первый раз — это монолог Марины, в котором она рассказывает о своей уверенности в любви к Нилу. Второй раз звуки сопровождают монолог Марины, в котором она задается вопросами: что есть истина, что ждет нас после смерти?

Другой шумовой образ — стук колес поезда — объединяет сцены радостных чувств. Он присутствует в открывающей сцене в поезде в диегетическом виде, а позже — в сцене в доме в Оклахоме, также отображающей любовь Нила и Марины. Здесь звук поезда очевидно недиегетичен и сопровождается довольно тревожным электронным гулом, бросающим тень на момент радости.

Еще один шумовой образ — звук катающегося стеклянного шара, который сопровождает моменты тотальной неуверенности и тревоги двух главных женских персонажей. В момент 0:51:34 он присутствует диегетично; немного обрывает, так как сильно преувеличены низкие частоты. В момент 0:57:03 (центральной сцене фильма) слышен тот же звук шара, но с еще более подчеркнута низкими частотами и практически отсутствующими верхними.

Некоторые последовательности отчетливо структурируются музыкально-шумовым рядом. Для примера разберем несколько эпизодов.

Первые кадры фильма: Марина и Нил едут в вагоне поезда. Первое, что обращает на себя внимание, — стук вагонных колес, возникающий на фоне уже звучащей музыки “Awareness” («Осведомленность») Ханана Тауншенда. (Эта и некоторые другие мелодии Ханана Тауншенда будут звучать в фильме несколько раз. Все разы, за исключением одного, мелодии связаны с Мариной.) Затем слышатся, прерываемые большими паузами, обрывочные фразы и отдельные слова Марины (в настоящем времени). Возникает звук быстро движущегося поезда, который, по мере усиления музыки Тауншенда, переходит в громкий стук колес. По трансляции в поезде звучит голос, но что объявляется — не разобрать.

Неожиданно сцена в поезде, во время которой персонажи не сказали друг другу ни слова, сменяется громкими городскими шумами Парижа. Гул вращающегося колеса обозрения оказывается гулом поезда, и действие, опять неожиданно, перемещается назад в вагон, где снова стук колес, голос Марины, едва различимый звук трансляции, но уже без музыки Тауншенда.

Следующие три эпизода представляют собой вступление к фильму.

Эпизод 1. Музыка Тауншенда (недиегетический звук), голос Марины, шумы поезда (диегетические звуки) звучат 1 мин. 15 сек.

Эпизод 2. Шумы Парижа (диегетические). Длительность звучания — 19 сек.

Эпизод 3. Шумы поезда, голос Марины (диегетические) — 36 сек.

Все вступление звучит 2 мин. 10 сек.

Второй эпизод стирает все, что звучало в первом; колесо обозрения все перекручивает назад. В третьем эпизоде недиегетический упорядоченный звук вообще отсутствует. Это можно интерпретировать как указание на то, что сюжет фильма будет развиваться беспорядочно, повороты сюжета будут казаться необоснованными, герои фильма будут ошибаться в своих решениях.

Показательным также является начинающийся на временной отметке 0:31:02 сегмент, посвященный католическому священнику Кинтане.

Первая сцена (0:31:02 – 0:32:09) отведена какой-то свадьбе. Звучит торжественная «Аллилуя» Баха (BWV142 Unsistein Kind Geboren) в слегка дисгармоничном переложении Тауншенда для струнных. 56 секунд музыка идет без помех, полностью заглушая диегетический звук, и только в последние две секунды ее перебивает внутрикадровая реплика, в которой пожилая женщина выражает сочувствие герою, которому нечего сказать в ответ. Здесь музыка «гаснет», сменяясь неразборчивым гулом толпы. Напускная радость Кинтаны также уходит, и зрителю демонстрируется совершенно потерянный человек, который, скорее всего, переживает кризис веры. Маленькая, едва заметная трехсекундная сцена, в которой священник сидит за столом, подчеркивает то, что ранее «сказала» музыка: Кинтана одинок, его связь с Богом практически оборвана, и все религиозное для него осталось лишь во внешнем ритуале.

Он потерял свой голос; его аудиальное пространство — либо заглушающая мысли громкая и пышная музыка, либо неструктурированный шум толпы.

Вторая связка сцен этого сегмента (0:32:14 – 0:33:37) — монологи церковного служителя и приходского старосты, которых слушает «безголосый» Кинтана. Речь церковного служителя на итальянском языке можно назвать «соло счастливого итальянца, живущего с Богом». Он говорит эмоционально, с восклицаниями и хлопками. Голос то повышается, то понижается и, наконец, приходит к светлой, лирической интонации, после чего успокаивается. Этому соло противопоставлен спокойный рассудительный монолог на американском английском церковного старосты, длящийся 12 секунд. Староста рассказывает Кинтане о светских мероприятиях, но герой слушает его с еще большим отрешением, чем итальянца из предыдущей сцены.

Оба сопряженных монолога можно слушать, не глядя на экран и не понимая языков. Расположенные последовательно, они противопоставлены интонационно. Значения имеют не смыслы реплик, а то, как они произносятся.

Связующий эпизод (0:33:37 – 0:34:48): Кинтана «разговаривает» с немцами, вновь не произнося ни одной реплики. На этот раз молчат и его собеседники. Аудиальное пространство заполнено низким гулом, тревожными длинными нотами, издаваемыми синтезатором, «мычанием» немых и городскими шумами. Закрывает связку сцен звук задергиваемой занавески. Неструктурированность звуков указывает на то, что священник не просто потерял свой голос, но также потерял способность слышать голоса других.

Завершающая сегмент — сцена (0:34:48 – 0:35:49) протокольной проповеди Кинтаны. Его ровный, невыразительный голос полон пауз.

Некоторым персонажам соответствуют определенные шумы-лейтмотивы. Так, в сценах с Марией часто слышны звуки воды либо же другие звуки природы: к примеру, в сцене на 0:17:55, как только начинает звучать закадровый голос Марины, индустриальные шумы сменяются журчанием речки. Звук воды также сопровождает закадровую речь Марины в сценах на 0:14:39, 0:25:45, 0:37:46 и на 0:28:24. С появлением Марины начинают стрекотать сверчки.

Явления Нила часто сопровождаются индустриальными шумами. В сцене на 0:16:19 диегитическая музыка в доме Нила и звук сверчков, означающий присутствие в предыдущей сцене Марины, плавно сменяются шумами нефтяной установки. Неожиданна смена визуального ряда, когда каждый следующий звуковой ряд становится продолжением предыдущего, не вступая с ним в противоречие. Постепенно звук усиливается: лязг техники и шум пересыпаемого грунта с камнями начинают давить на слух зрителя, но тут же звучит диалог, и шум становится едва заметным его фоном. В сцене на 0:51:35 слышен звук крутящегося стеклянного шара, который запускает Нил, с акцентом на нижних частотах, что делает его похожим на звук вращающейся турбины.

Шум шара превращается в звук поезда, отсылая к первой шумовой теме фильма. Этот же звук, но уже с полностью вырезанными средними и верхними частотами, слышится в сцене на 0:57:07. Сцены объединяет ощущение потери, которую испытывает Нил.

Просмотр фильма показал, а представленные эпизоды это подтверждают, что большинство сцен в фильме обладают большой шумовой плотностью. Обычно это звуки природы либо людей. Постоянно слышен стрекот сверчков и голоса птиц (в одном из эпизодов голоса связаны с музыкой Раутаваара). В «индустриальных» сценах этого нет. В них, помимо диегетических индустриальных шумов, слышен низкий тревожный гул. Шумовая плотность создает явную акустическую среду, которая становится не просто иллюстрацией к происходящему на экране, как в большинстве классических фильмов, но равноправным инструментом.

Монологи в кадре — исключения. Основной модус звучания речи во всех фильмах второго периода творчества Терренса Малика, начиная с «Древа жизни» и заканчивая (в меньшей степени) «Тайной жизнью», — это закадровые монологи-характеристики персонажей. Речь дается с большими паузами, и сложность восприятия зрителем такой разрозненной речи коррелирует с той сложностью, с которой потерянные персонажи рефлексировать. Та речь, что звучит в кадре, часто заглушается шумами, неразборчива и отрывиста; иногда камера будто выхватывает случайные реплики из толпы. Это ничего не дает для развития сюжета, но подчеркивает разобщенность населяющих эти фильмы людей.

Особо значимы для режиссера обращения персонажей к Богу. Он выносит их в финал фильма. В фильме «К чуду» последние слова — это молитва обретшего Бога священника. В «Древе жизни» финалом оказывается обращение к Богу матери, смилившейся с потерей сына: «Я отдаю Тебе своего сына».

Закадровые монологи персонажей, часто не совпадающие по времени с тем, что в это время происходит на экране, имеют вневременной характер и могут показывать попытки решения персонажами не сиюминутных, а более глобальных вопросов.

Подтверждается предположение о том, что звуковое решение фильмов Т. Малика представляет собой своеобразную партитуру, в которой ни один из трех ее компонентов (речь, шумы и музыка) не является основным. Также звуковой ряд в целом не служит исключительно нуждам развития сюжета, не выполняет только лишь иллюстративную или комментативную функции, а является равноправным элементом киноязыка (наравне с визуальным рядом) и не подчиняется последнему. Более того, некоторые смыслы и ощущения транслируются преимущественно через звук, а также через контрапунктическое несоответствие его с визуальным рядом.

Монтаж звука схож с монтажом визуальным: он свободный, поэтический, паратактический (термин М. Хиона) и не скован логикой развития сюжета. Если обратить внимание на явную схожесть в принципах выстраивания звукового и визуального рядов, то можно глубже прочувствовать то понимание жизни (и даже мироздания в целом, как в «Древе жизни»), которое Т. Малик транслирует. Оно неиерархичное, «соборное»⁷. Это значит, что все элементы, работающие в «симфонии» друг с другом, находятся на равных и не подчинены диктату логики последовательного расположения звуков. Мироззрение Т. Малика носит христианский манифестационный (и это видно по фильму «Древо жизни»), пантеистический характер. На это не раз обращали внимание киноисследователи [17], говоря, что принцип монтажа, которого придерживается режиссер, действительно похож на пантеистическую максиму «все во всем» [18, с. 700].

Такая оптика позволяет понять моменты, которые в рецензиях многих критиков не получают достаточного осмысления (например, закадровые реплики, часто называемые «излишне пафосными» и бессмысленными, обрывочность и несвязанность сюжета [19] позволяют глубже проникнуть в кино-материю режиссера).

ЛИТЕРАТУРА

1. Шак Т. Ф. Музыка в структуре медиатекста (на материале художественного и анимационного кино): дисс. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02. Краснодар. 2010. 332 с.
2. Русинова Е. А. Формирование звуковых пространств в кинематографе: автореф. дисс. ... д-ра искусствоведения: 17.00.03. М. 2021. 57 с.
3. Гитис М. И. Структурные особенности звукозрительного контрапункта, используемого в качестве комического приема // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2012. № 3. С. 196–203.
4. Бугаева Л. Д. Аудиовизуальная метафора в интертекстуальном пространстве фильма // Эстетика звука на экране и в книге: Мат-лы всерос. науч.-практ. конф. М.: ВГИК, 2016. С. 3–14.
5. Эйзенштейн С. М. Будущее звуковой фильмы. Заявка (1928) // Избранные произведения: в 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 2. С. 315–316.
6. Эйзенштейн С. М. Монтаж. М.: Музей кино, 2000. 592 с.

⁷ Этот термин применял к фильму «Песня за песней» (2017) кинокритик и историк кино Г. К. Миллер в рецензии, опубликованной в авторитетном журнале «Sight&Sound» [16].

7. Русоло Л. Искусство шумов // Противодействие энтропии. 2015. URL: <https://www.etheroneph.com/audiosophia/112-lrussolo-iskusstvo-shumov.html> (дата обращения: 06.02.2024)
8. Murray Schafer R. The new soundscape: a handbook for the modern music teacher. Scarborough, Ontario: Berandol Music Limited, 1969. 67 p.
9. Балаш Б. Кино: становление и сущность нового искусства. М.: Прогресс, 1968. 328 с.
10. Maher P. One Big Soul: An Oral History of Terrence Malick. Morisville: Lulu Press, 2015. 194 p.
11. Chion M. The Thin Red Line. London: BFI Film Classics, 2004. 96 p.
12. West R. Ryan Gosling, Michael Fassbender Kick Off SXSW 2017 With 'Song to Song' // Entertainment Tonight Canada. 11 Mar 2017. 3:07 PM. URL: <http://etcanada.com/news/210629/ryan-gosling-michael-fassbender-kick-off-sxsw-2017-with-song-to-song/> (дата обращения: 06.02.2024)
13. Rancière J. The Future of the Image / Transl. from French by Gr. Elliott. London; New York: Verso, 2007. 147 p.
14. Rybin St. Terrence Malick and the Thought of Film. Maryland: Lexington Books; 1st edition, 2011. 236 p.
15. Вьежбицки Д. Звуковой ряд как музыка: о новых путях в изучении киноискусства Закадровое искусство истории и теории киномузыки // Вестник Московской консерватории. 2013. № 3. С. 120–135.
16. Miller Henry K. «Song to song» // Sight and Sound. 2017. № 27. P. 58–59.
17. Kerstein B. The Beautiful Light: A Contemplation of Terrence Malick // The Federalist. 2013. URL: <https://thefederalist.com/2013/12/19/beautiful-light-contemplation-terrence-malick/> (дата обращения: 06.02.2024)
18. Гайслер Н.-Л. Энциклопедия христианской апологетики. СПб.: Библия для всех, 2004. 184 с.
19. Долин А. Крест неверия. На Венецианском кинофестивале показали новые работы Теренса Малика и Ульриха Зайдля // ГАЗЕТА.РУ. 03 сент. 2012. URL: https://www.gazeta.ru/culture/2012/09/03/a_4750437.shtml (дата обращения: 06.02.2024)

REFERENCES

1. Shak T. F. Muzyka v strukture mediateksta (na materiale hudozhestvennogo i animacionnogo kino): diss. ... d-ra iskusstvovedeniya: 17.00.02. Krasnodar. 2010. 332 s.
2. Rusinova E. A. Formirovanie zvukovyh prostranstv v kinematografe: avtoref. diss. ... d-ra iskusstvovedeniya: 17.00.03. M. 2021. 57 s.
3. Gitis M. I. Strukturnye osobennosti zvukozritel'nogo kontrapunkta, ispol'zuemogo v kachestve komicheskogo priema // Izvestiya Rossijskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gercena. 2012. № 3. С. 196–203.
4. Bugaeva L. D. Audiovizual'naya metafora v intertekstual'nom prostranstve fil'ma // Estetika zvuka na ekrane i v knige: Mat-ly vseros. nauch. prakt. konf. M.: VGIK, 2016. S. 3–14.

5. *Ejzenshtejn S. M.* Budushchee zvukovoj fil'my. Zayavka (1928) // Izbrannye proizvedeniya: v 6 t. M.: Iskusstvo, 1964. T. 2. S. 315–316.
6. *Ejzenshtejn S. M.* Montazh. M.: Muzej kino, 2000. 592 s.
7. *Russolo L.* Iskusstvo shumov // Protivodejstvie entropii. 2015. URL: <https://www.etheroneph.com/audiosophia/112-lrussolo-iskusstvo-shumov.html> (data obrashcheniya: 06.02.2024)
8. *Murray Schafer R.* The new soundscape: a handbook for the modern music teacher. Scarborough, Ontario: Berandol Music Limited, 1969. 67 p.
9. *Balash B.* Kino: stanovlenie i sushchnost' novogo iskusstva. M.: Progress, 1968. 328 s.
10. *Maher P.* One Big Soul: An Oral History of Terrence Malick. Morisville: Lulu Press, 2015. 194 p.
11. *Chion M.* The Thin Red Line. London: BFI Film Classics, 2004. 96 p.
12. *West R.* Ryan Gosling, Michael Fassbender Kick Off SXSW 2017 With 'Song to Song' // Entertainment Tonight Canada. 11 Mar 2017. 3:07 PM. URL: <http://etcanada.com/news/210629/ryan-gosling-michael-fassbender-kick-off-sxsw-2017-with-song-to-song/> (data obrashcheniya: 06.02.2024)
13. *Rancière J.* The Future of the Image / transl. from French by Gr. Elliott. London; New York: Verso, 2007. 147 p.
14. *Rybin St.* Terrence Malick and the Thought of Film. Maryland: Lexington Books; 1st edition, 2011. 236 p.
15. *V'ezhbicki D.* Zvukovoj ryad kak muzyka: o novyh putyah v izuchenii kinoiskusstva Zakadrovoe iskusstvo istorii i teorii kinomuzyki // Vestnik Moskovskoj konservatorii. 2013. № 3. S. 120–135.
16. *Miller Henry K.* «Song to song» // Sight and Sound. 2017. №. 27. P. 58–59.
17. *Kerstein B.* The Beautiful Light: A Contemplation of Terrence Malick // The Federalist. 2013. URL: <https://thefederalist.com/2013/12/19/beautiful-light-contemplation-terrence-malick/> (data obrashcheniya: 06.02.2024)
18. *Gajsler N.-L.* Enciklopediya hristianskoj apologetiki. SPb.: Bibliya dlya vsekh, 2004. 184 s.
19. *Dolin A.* Krest neveriya. Na Venecianskom kinofestivale pokazali novye raboty Terensa Malika i Ul'riha Zajdlya // GAZETA.RU. 03 sent. 2012. URL: https://www.gazeta.ru/culture/2012/09/03/a_4750437.shtml (data obrashcheniya: 06.02.2024)

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. ДРЕВО ЖИЗНИ / The Tree of Life (США, 2011). Режиссер Терренс Малик, композитор Александр Деспла.
2. К ЧУДУ / To the Wonder (США, 2012) Режиссер Терренс Малик, композитор Ханан Тауншенд.
3. ПЕСНЯ ЗА ПЕСНЕЙ / Song to Song (США, 2017). Режиссер Терренс Малик, композитор Ханан Тауншенд.

4. ПУТЕШЕСТВИЕ ВРЕМЕНИ / Voyage of Time: Life's Journey (Франция, Германия, США, 2016). Режиссер Терренс Малик, композиторы Эннио Морриконе, Саймон Франглен.

FILMOGRAPHY

1. The Tree of Life (USA, 2011) director: Terrence Malick, composer: Alexandre Desplat.
2. To the Wonder (USA, 2012) director: Terrence Malick, composer: Hanan Townshend.
3. Song to Song (USA, 2017) director: Terrence Malick, composer: Hanan Townshend.
4. Voyage of Time: Life's Journey (France, Germany, USA, 2016) director: Terrence Malick, composers: Ennio Morricone, Simon Franglen.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Соломенцев Ф. Ф. — аспирант; fs184@mail.ru
ORCID ID: 0009-0004-8436-7260

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Solomentsev F. F. — Postgraduate Student; fs184@mail.ru
ORCID ID: 0009-0004-8436-7260

УДК 786.2

ПРИМЕНЕНИЕ ЭЛЕМЕНТОВ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ
В ПРОЦЕССЕ РАЗВИТИЯ КИТАЙСКИХ ФОРТЕПИАННЫХ
МИНИАТЮР
(НА ПРИМЕРЕ ФОРТЕПИАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ТАНЬ ДУНЯ)

*Цинь Шиюй*¹

¹ Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, д. 2,
Санкт-Петербург, 191023, Россия.

В данной работе резюмируется формирование и развитие китайской фортепианной музыки, а также исследуется вопрос применения элементов китайской традиционной культуры в жанре китайских фортепианных миниатюр. Со времен политики реформ и открытости музыканты предвосхищали появление «новой волны» китайской музыки. Наиболее значительную трансформацию в области фортепианной музыки совершил композитор Тань Дунь. В качестве примера в данной работе взята фортепианная миниатюра данного китайского композитора. Цель исследования — раскрыть, как композитор смог интегрировать в единое целое современные западные композиторские приемы и традиционную восточную культуру и искусство, соединить хунаньскую оперу хуагуси с народными ритуалами. Автор доказывает, что таким способом композитор хотел выразить свои особые чувства к культуре шаманизма и «чу» его родной провинции Хунань. Это поспособствует повышению международного влияния китайской фортепианной музыки и помогает сохранять и преумножать культурное наследие Китая.

Ключевые слова: фортепианная миниатюра, традиционная культура Китая, Тань Дунь, хунаньская опера хуагуси, народные ритуалы, политика реформ и открытости.

THE APPLICATION OF TRADITIONAL CULTURAL ELEMENTS
IN THE DEVELOPMENT OF CHINESE PIANO MINIATURES
(ON THE EXAMPLE OF TAN DUN'S PIANO WORKS)

*Qin Shiyu*¹

¹ Vaganova Ballet Academy, 2, Zodchego Rossy St., St. Petersburg, 191023,
Russian Federation.

This study summarizes the formation and development of Chinese piano music, and delves into the application of traditional Chinese cultural elements

in the genre of Chinese piano miniatures. Since the reform and opening-up policy, musicians have anticipated the emergence of a “new wave” of Chinese music. The composer Tan Dun made the most significant transformation in the field of piano. The piano miniature of this Chinese composer is taken as an example in this study. The objective of this research is to reveal how the composer ingeniously combines Western modern compositional techniques with Eastern traditional culture and art by combining Hunan flower-drum opera (Chinese: 花鼓戏; pinyin: Huāgǔxì) with folk rituals. In this way, the composer wanted to express his special feelings for the culture of “shamanism” and “chu” of his native Hunan province. This will enhance the future international influence of Chinese piano music and also help protect and promote Chinese cultural heritage.

Keywords: piano miniature, Chinese traditional culture, Tan Dun, Hunan flower-drum opera, folk rituals, reform and opening-up policy

Фортепианное искусство зародилось в Европе, и его история насчитывает более двух веков, включая его предысторию, — время игры на клавесине. Согласно историческим данным, клавесин был завезен в Китай итальянским миссионером Маттео Риччи¹ на двадцать восьмой год правления императора Ваньли (1600). Фортепиано как концертный музыкальный инструмент действительно проникло в Китай на рубеже XIX–XX веков. Фортепианное искусство — одно из самых молодых направлений в Китае, но оно по-прежнему занимает важное место в развитии китайской музыки.

С давних времен Китай является многонациональным государством. В области исследований современного искусства «китайский стиль» рассматривается как форма искусства, основанная на традиционной китайской культуре. Она свидетельствует о преемственности культуры в процессе глобализации. И именно влияние традиционной культуры на китайские фортепианные произведения всегда было предметом дискуссий среди многих исследователей искусства.

Историк-китаевед Г. С. Каретина отмечала важность традиционной культуры для развития Китая. «Традиционная культура составляет ядро китайской идентичности: «Чувство принадлежности к великой и самой древней китайской цивилизации является условием самоуважения и идентичности абсолютного числа китайцев» [1, с. 148]. Ян Цзиньпэн считал, что природа «китайского стиля» связана с проблемой «композитор – фольклор». В своей работе он отметил, что фольклор для композитора — неиссякаемая сокровищница

¹ Маттео Риччи (6 октября 1552 г. — 11 мая 1610 г.), он же Ли Ма-доу (кит. 利瑪竇), был итальянским католическим миссионером и ученым-иезуитом. В 1582 г. приехал проповедовать в Китай, а в 1601 г. отправился в Пекин с визитом к императору династии Мин Ваньли, который разрешил Риччи основать церковь и проповедовать в Пекине.

вдохновения и новых знаний. Его цель — «не стилизовать фольклор, не имитировать фольклорную игру, но делать фольклорную интонацию своей, единственной, такой, чтобы она звучала как бы от первого лица» [2, с. 47]. Дай Байшэн отметил, «что “китайский стиль” фортепианной музыки представляет собой сложный синтетический феномен, неразрывно связанный с историей развития фортепианной музыки Китая, начиная с XX века вплоть до настоящего времени. Развитие китайской фортепианной музыки тесно связано трансформационными процессами, происходящими в китайской традиционной культуре и обществе. Национальное содержание и дух, а также сопряжение с европейскими композиторскими техниками и спецификой формообразования представляют собой слияние китайской и западной культур» [3, с. 3].

Миниатюра для фортепиано как музыкальный жанр западной фортепианной музыки стала популярной в период романтизма и неизменно привлекала внимание композиторов. Основываясь на исследованиях и анализе Цянь Жэнькана [4], Цзэн Гуантао [5] и Ли Сяосяо [6], мы можем прежде всего определить фортепианные миниатюры как лирические произведения, написанные в кратких музыкальных формах. В Китае этот жанр восходит к одному из первых сочинений в данном жанре — фортепианной миниатюре «Марш мира», написанной композитором Чжао Юаньжэнем в 1915 году. Это первое в истории музыки Китая фортепианное произведение, созданное китайским композитором. В январе того же года произведение было опубликовано в первом томе первого номера журнала «Science», что положило начало процессу создания китайской фортепианной музыки [7, с. 5].

До наступления политики реформ и открытости в развитии китайской фортепианной музыки существовало несколько важных этапов. В период первоначальных исследований китайской фортепианной музыки (начало XX в.) в современном Китае прошла волна культурных обменов между Китаем и Западом. Китайское общество начало трансформироваться из аграрного в индустриальное, а масштабные культурные преобразования ускорили распространение фортепиано в Китае. В то время русский композитор Александр Черепнин (1899–1977) появился в Китае как посредник в сфере культурного обмена. В 1934 году А. Н. Черепнин провел в Шанхае конкурс «Музыка для фортепиано в китайском стиле». Первое место в этом конкурсе получило фортепианное произведение китайского композитора Хэ Люйтина «Звуки флейты мальчика пастуха» [7, с. 5]. Это полифоническое произведение с элементами китайской традиционной музыки было представлено как «первое полностью зрелое китайское фортепианное произведение» [8, с. 20]. Шанхайская газета «Синьваньбао» также дала высокую оценку этому событию: «Наиболее ярким в этом сочинении было то, что композитору удалось открыть общие грани между китайской пентатоникой и западной теорией музыки» [9, с. 74].

После конкурса Черепнин сам выступал с этим фортепианным произведением в Берлине, Вене и Нью-Йорке [9, с. 77]. Успех этого произведения заложил фундамент для создания феномена китайской фортепианной музыки и определил общую траекторию развития для большинства произведений этого периода, связанную с поиском возможностей применения национальных элементов.

После этого все больше композиторов стремились к созданию произведений в яркой национально окрашенной китайской стилистике. Примером подобного рода может служить «Китайская сюита» Лю Сюаньяна (1936), состоящая из четырех фортепианных миниатюр; сюита «Весеннее турне» Дин Шандэ (1945). Второе сочинение, «Весеннее турне», стало первым опубликованным произведением композитора. Другими примерами являются «Колыбельная» Цзян Динсяня (1934), «Фортепианная эпическая поэма “Ночная луна Сюньяна”» Цзян Вэнье (1943). Общей чертой для этих ранних образцов фортепианной музыки стало использование китайских народных мелодий, созданных в пентатонных ладах, в качестве определяющего приема стилистики китайской фортепианной музыки.

Мао Цзэдун в «Выступлении на совещании по вопросам литературы и искусства в Яньани» (1942) объявил, что «искусство должно служить народу» [10, с. 6]. Кроме того, серия политических лозунгов о «революции, национализации и массовости» в китайских литературных и художественных кругах ограничила выбор композиторов с точки зрения сюжета, жанра, языка и стиля, что в конечном итоге привело к тенденции упрощения музыкальных произведений. Эти идеи в значительной степени сковывали творческое самовыражение композиторов, приравнивая понятие национальной стилистики к определенным установленным формам [3, с. 4]. Это направление развивалось главным образом за счет обращения композиторов к мелодиям народных песен или же сводилось к их аранжировкам для национальных музыкальных инструментов или сопровождения танцев. К этому периоду в истории фортепианной культуры Китая можно отнести «Вариации на тему китайской народной песни» Дин Шаньдэ (1948), «Первый синьцзянский танец» (1950), «Второй синьцзянский танец» (1955), детскую сюиту «Счастливый праздник» (1953), фортепианный эскиз Цзян Вэнье «Танец льва на Празднике весны», «Тему с вариациями на проходы Красной Армии» в адаптации Цзян Динсяня на основе народной песни провинции Цзянси «Проводы Красной Армии», фортепианную сюиту Хуан Хувэя «Картины княжества Ба и царства Шу» (1958), «Пять народных песен провинции Юньнань» Ван Цзяньчжуна (1958) и др.

1966–1976 годы стали настоящей катастрофой для мира культуры и искусства. Начало «Культурной революции» привело к роспуску в стране профессиональных музыкальных исполнительских коллективов на всех уровнях, к закрытию музыкальных учебных заведений, а также буквально к «захвату»

позиций и критике участниками «Культурной революции» научно-исследовательских отделов, учреждений и различных музыкальных печатных издательств [11, с. 97]. Эти события практически парализовали процессы композиторского творчества, включая создание инструментальной музыки. Адаптация «революционной музыки» стала единственно возможной творческой формой, что в равной мере относилось и к фортепианной музыке.

В тот период западные музыкальные инструменты были полностью вытеснены, за исключением возможности их использования в нескольких произведениях, основанных на «революционных образцовых пьесах». Таким образом, возникла острая необходимость в развитии жанра фортепианной транскрипции, который оказался единственной допустимой музыкальной формой. Примером могут служить пьесы «Блики луны в двух источниках» Чу Ванхуа (1972), «Сто птиц поклоняются Фениксу» Ван Цзяньчжуна (1973), «Песня о цветах сливы в трех куплетах» (1973), «Сяо и барабаны в сумерках» Ли Инхая (1975).

В сентябре 1976 года со смертью Мао и публичным осуждением «Банды четырех» катастрофическое для искусства Китая десятилетие «Культурной революции» подошло к концу и уступило новому периоду, обозначенному как «политика реформ и открытости». Целью новой эпохи стала всеобъемлющая модернизация, которая смогла бы придать новые импульсы творчеству. С момента осуществления государственной политики реформ и открытости в китайской культуре наступило идеологическое раскрепощение, а внешнеэкономические и культурные обмены начали стремительно развиваться. Постепенно возобновляется и музыкальная деятельность, в том числе образовательная, вновь осуществляются теоретические исследования, организуются концерты, развивается творчество композиторов. Китайское музыкальное сообщество больше не связано идеологическими ограничениями, а обращение композиторов к элементам традиционной культуры принято: некоторые композиторы по-прежнему настаивали на реформации и экспериментах с национальными гармониями, основанными на китайской ладовой специфике. С другой стороны, все больше композиторов, устремляясь на поиски новых звуковых форм, осваивали европейские композиторские техники. Использование додекафонии в китайской фортепианной музыке, особые красочные звучания служили демонтажу прежних рамок мышления, основанных на народной песне и пентатонной, или классической гармонии.

Появление «Новой волны», изменившее облик китайской музыкальной культуры, способствовавшее ее введению в общемировой контекст, было обусловлено социальными и политическими трансформациями. Взаимное признание китайской и западной культурных парадигм проявилось в стремлении придать новое содержание оригинальным музыкальным формам. Для этого

могли использоваться особые приемы, в том числе и сформировавшиеся в композиции второго авангарда XX века, посредством которых транслировались художественные смыслы традиционных ценностей. Китайские элементы национальной культуры стали важнейшей частью инноваций в музыке и искусстве в целом. Стремление вернуть столь необходимые культурные символы в их наиболее полной форме стало чрезвычайно важной задачей в 80-е годы XX века и в более поздний период.

В начале 1980-х британский композитор Александр Гёр (1932–2024) посетил Центральную музыкальную консерваторию в Пекине и Шанхайскую консерваторию, впервые познакомив Китай с музыкой европейского авангарда. С тех пор многие композиторы всего мира посещали Китай. Они привозили с собой партитуры, записи самой разной музыки и труды по теории композиции западной авангардной музыки, что позволило студентам крупных консерваторий, изучавшим композицию, получить всестороннее представление о развитии музыкальной композиции и быть в курсе последней информации о новых веяниях в европейских музыкальных кругах [11, с. 135]. Таковыми новыми веяниями предстали сериализм, электроакустическая музыка, сонористика, алеаторика и др.

В числе первых студентов «Новой волны» был ныне известнейший композитор Тань Дунь — один из основоположников китайского музыкального авангарда². Молодой китайский композитор был одним из первых, кто приступил к изучению новейших композиторских техник и выдвинул оригинальные идеи художественного синтеза традиционной и авангардной культур. Его произведения стали квинтэссенцией выразительных средств музыки «Новой волны», сочетая в себе уникальную естественность китайского музыкального языка с элементами авангардной композиторской техники и глубоким философским подтекстом, благодаря чему они смогли оказаться в центре внимания публики. В 1986 году композитор получил ученую степень доктора по музыкальному искусству в Колумбийском университете (США). В 1993 году Тань Дунь вернулся в Китай после восьмилетнего обучения за границей и дал свой первый сольный концерт.

Композитор родился и вырос в провинции Хунань, находился под глубоким влиянием сельской народной культуры (особенно культуры шаманизма и культуры Чу) округа Чанша, провинции Хунань и горных районов западной провинции Хунань. Автор статьи в газете “The New York Times” от 4 мая 2008 года назвал Тань Дуня «музыкантом, одержимым колдовством» [12, с. 84]. Композитор смог найти уникальный творческий материал, черпая свое

² Родился 18 августа 1957 г., поступил в Центральную музыкальную консерваторию в 1977 г.

музыкальное вдохновение из знакомой ему с рождения культурной среды и истории жизни родного края, используя современные техники для достижения интеграции китайской и западной музыки. В фортепианных произведениях композитора присутствуют разнообразные приемы сочетания музыки с элементами китайской культуры, которые воплощаются в использовании оперных фрагментов и хунаньских народных обычаев в качестве источников вдохновения.

Использование элементов оперы

Традиционная китайская оперная культура имеет долгую историю, непрерывно передаваясь из поколения в поколение. В 2008 году хунаньская опера «хуагуси» была включена «Список нематериального культурного наследия Китая государственного значения». Будучи убежденным сторонником «нации», Тань Дунь решил интегрировать элементы хунаньской оперы в фортепианные произведения, сохранив и переработав ее уникальные художественные и культурные особенности. Это один из методов преемственности нематериального культурного наследия, имеющий глубокий практический смысл.

Примером такой работы композитора является его произведение «Смотреть оперу», созданное в 1980-е. В соответствии с названием, условный сюжет пьесы — это просмотр представления хунаньской оперы хуагуси. Жанр этого произведения представляет собой фортепианную миниатюру с простой структурой и характерными чертами хунаньских этнических особенностей.

Ладовые особенности хунаньской оперы хуагуси

Хунаньская опера «хуагуси» является частью традиционной китайской музыки. Ее ладовая система состоит из традиционной китайской пентатоники, среди которой наиболее широко используется лад юй³. Композитор использовал вариации, чтобы адаптировать знаменитый отрывок из оперы «Лю Хай рубит дрова» (см.: илл. 1), который также находится в ладу юй в фортепианном произведении «Смотреть оперу».

Композитор использовал нефункциональную гармонию, череду секундовых септаккордов (см.: илл. 2), чем значительно усложнил аккордовую структуру и гармоническое звучание.

³ В соответствии с конфуцианским учением в китайской музыке существует звукоряд «пентатоника», состоящий из пяти тонов (гун (宮), шан (商), цзюэ (角), чжи (徵), юй (羽)), соответствующих нотам до, ре, ми, соль, ля.

Кроме того, композитор выбрал сложный лад, включающий в себя мажорные и минорные элементы (т. е. «одноимённый мажор-минор»). Музыкальным лейтмотивом служит известный китайский напев «гаоцян» (высокий регистр) с ясно проступающим стилем оперы хуагуси⁴. Главная музыкальная тема — в ре миноре, а фактура аккомпанемента повышает тонику D на полутон (см.: илл. 3). В результате появляется множество диссонансных звуков. В 1980-е в китайских фортепианных произведениях эти приемы встречались относительно редко.



Илл. 1. «Лю Хай рубит дрова». 9 октября 1952 г. Пекин. Фото из открытых источников



Илл. 2. Тань Дунь. «Смотреть оперу». Фото из Учебника по «базовому фортепиано II» Хань Линьшэняж. 2003 г. С. 109



Илл. 3. Тань Дунь. «Смотреть оперу». Фото из Учебника по «базовому фортепиано II» Хань Линьшэняж. 2003 г. С. 109

⁴ Гаоцян — один из четырех высоких напевов традиционной китайской оперы. Для него характерно использование гонгов и барабанов (для поддержки фестиваля). Представляет собой простое исполнение, популярные тексты, торжественное и звонкое пение, барабаны, отбивающие такт, пение одного человека и пение группы людей.

Ударная музыка оперы хуагуси (гонги и барабаны)

Певческие мелодии хунаньской оперы хуагуси можно разделить на четыре основные категории в зависимости от вокальной формы, структурных характеристик, музыкального стиля и характеристик исполнения:

- сычуаньская мелодия;
- мелодия далуо;
- «пайцзы»;
- народная минорная мелодия (мелодия сысянь) [13, с. 48].

Первые три типа мелодий получили большое развитие и имеют относительно фиксированную форму напева. Их часто называют обычными оперными мелодиями. Последний тип мелодий в основном сохраняет первоначальную структуру народной песни. Разным стилям пения соответствуют разные стили музыкальной структуры. Среди них мелодия далуо. Это определенная форма мелодии оперы хуагуси округа Чанша и Юэян, провинции Хунань. Эта форма мелодии постепенно развивалась на основе трудовых песен хаоцзы (запевка во время коллективной работы), жуцао логу (песни с гонгами и барабанами в ходе полевых работ), «бамбуковая лошадь» и хуагуцзы.

Композиция фортепианной пьесы «Смотреть оперу» представляет собой образец имитации музыки для гонга. Вся песня имитируется ударным аккомпанементом с вкраплениями основной мелодии. Ударная музыка обязательна в оркестре пекинской оперы, а музыка гонга и барабанов является неотъемлемой частью формирования оперной музыки хуагуси, и на ранних этапах появления оперы именно хуагуси сыграла роль в стандартизации танцевального ритма [14, с. 147].

В произведении трижды появляются имитирующие перкуссию гонги и барабаны: во вступлении (такты 1–4), интерлюдии (такты 20–21) и заключительном аккорде (такты 56–60). Эти плотные и мощные ритмы ударных инструментов составлены из парных нот секунд и септим левой и правой рук, они воплощают шумную атмосферу оперы хуагуси, обладают интересной и живой художественной идеей, присущей скерцо.

Элементы традиционной китайской оперы в творчестве композитора отражены не только в миниатюре «Смотреть оперу», но и в других произведениях. Примером может служить струнный квартет «Нравы. Оды. Гимны». Он был написан композитором еще во время учебы в Центральной музыкальной консерватории. Заглавие произведения «Нравы. Оды. Гимны» заимствовано из трех основных частей «Ши Цзин», самого раннего поэтического сборника Китая. Используются песни народности Яо и мотив гуцинь «Песни о цветах сливы в трех куплетах» в качестве мелодического материала. В этом произведении не используются мелодии народных песен в сочетании с западной гармонией или полифонией периода «Культурной революции».



Илл. 4. Тань Дун. Струнный квартет «Нравы. Оды. Гимны». Фото из одноименной книги Тань Дуня. 1986 г. С. 1



Илл. 5. Тань Дун. Струнный квартет «Нравы. Оды. Гимны». Фото из одноименной книги Тань Дуня. 1986 г. С. 1

Напротив, здесь заметны нетрадиционные современные техники композиции. «Нравы. Оды. Гимны» относится к атональным произведениям. Во вступлении первой части «Нравы» соло альты мелодия нерегулярно колеблется в пределах полутона (четверти тона), демонстрируя особенности микротоновой музыки (см.: илл. 4).

В то же время в 29-м такте композитор использовал интервальную комбинацию малой секунды, а также ритм гонга и барабанов для имитации тембра китайских народных ударных инструментов, интегрируя тем самым особенности китайской оперной музыки в свое творческое мышление (см.: илл. 5).

Во второй части музыкального произведения композитор соединил мелодию гуцинь («Песнь о цветах сливы» в трех куплетах) и додекафонию (twelve-tone technique). Такое перекрещивание партий усилило диссонирующий звуковой эффект. Работа получила вторую премию на Международном конкурсе камерной музыки Вебера в Дрездене (ГДР, 1983), чем привлекла внимание печатных изданий и средств массовой информации Китая, таких, например, как «Народная музыка» [15, с. 7].

Использование народных ритуалов

Китай с древних времен известен как страна церемоний. Традиционная китайская культура церемониала связана с представлениями о человеческой жизни и природных явлениях, сочетает в себе основные концепции даосизма и буддизма. Культура западной провинции Хунань находится под глубоким влиянием шаманской культуры и культуры Чу.

Шаманская культура является одной из ранних форм языческих верований и занимает важное место в развитии религиозной культуры как в Китае, так и во всем мире. В отличие от других религиозных культур, в которых есть определенные божества или человекоподобные идолы, культура шаманизма представляет собой человеческое поклонение неизвестным силам природы. Исследователи Лю Лю и Ма Дунни отметили: «Культура шаманизма — это вид культуры, который существовал еще в древнем Китае. Она развивалась вместе с мифологией и религиозной культурой. Это одна из культур с народными особенностями провинции Хунань» [16, с. 110]. Хунань — гористая местность. Когда-то давно люди стремились улучшить свои непростые и довольно отсталые условия жизни, при этом уважая природу. Следование этой концепции привело к формированию культуры шаманизма, где погребальные церемонии считаются важным масштабным ритуалом поклонения.

В период Чуньцю (770–476 гг. до н. э.) и период Сражающихся царств (476–221 гг. до н. э.) культура Чу уже была интегрирована в культуру западной Хунань. Здесь поклонение духам предков всегда было традицией, которую старались бережно сохранять. В данном регионе проживает много этнических меньшинств (народностей туцзя, мяо, и), погребальные обряды которых имеют как мистическую, так и прочную историческую основы.

Для жителей этих мест похороны являются последним переходным этапом в жизни и означают воспоминания, уважение и пожелания умершему человеку. Музыка в погребальной культуре западной провинции Хунань представляет собой разновидность обрядовой музыки, которая используется для оплакивания умерших и заупокойных чтений. Она включает в себя инструментальную музыку, вокал, ритуальные музыкальные инструменты, шум и т. д.

Фортепианная сюита «Воспоминания о восьми картинах» (1978), написанная Тань Дунем в начале периода «музыки Новой волны» (1978–1986), является примером воплощения особенностей шаманской культуры Хунань и Чу. Сюита состоит из восьми фортепианных миниатюр. Особенности мистического обряда погребения композитор выразил в пятой фортепианной миниатюре «Похороны». Основная идея Тань Дуня заключалась в том, чтобы выразить свои детские чувства по поводу похоронной музыки и самой смерти. Уважение к жизни и благоговение перед природой также являются одними

из важнейших понятий жизни и смерти в западной Хунань. Исследователь Ли Шиюань акцентировал внимание на постмодернистских чертах в творчестве Тань Дуня: «Интерпретирует ли композитор дух даосской культуры или выражает дух культуры поклонения, они полностью воплощают концепцию “единства природы и человека” в традиционной китайской философии (где космос и человек общаются друг с другом, и люди и природа гармоничны и едины)» [17, с. 119].

Прежде всего, само название «Похороны» уже раскрывает главную тему произведения — тему смерти. Вся песня цитирует лады народных песен центральной провинции Хунань (т. е. в основном используются лады юй и чжэн, а мелодия характеризуется последовательностями кварты и терции и «звуковой последовательностью малой терции»).

Структура композиции представляет собой трехчастную (A–B–A1), а в отрезке A музыка написана в технике полифонического письма. Мелодия «плывет» в ладовой переменности, что придает ей мистическую окраску. Другая новизна произведения заключается в том, что композитор использует в гармонии большое количество полутонов, секунд, а также аккордов. По мере продвижения мелодии зрители могут испытывать необычные слуховые ощущения, что порождает в сознании чувство чего-то сверхъестественного и таинственного.

На основании вышеизложенного анализа мы, несомненно, можем сделать определенные выводы. Вышеупомянутые произведения основаны на культурах Хунань и Чу; композитор использует фольклорную музыку в качестве материала и интегрирует современные западные творческие приемы композиции, чтобы придать произведениям сильный национальный колорит и дух времени. Музыкальные произведения Тань Дуня акцентируют внимание на логике и целостности жизни, подчеркивая «театральность первобытной культуры». От фортепианной миниатюры в оперном стиле («Смотреть оперу» до «Древних похорон»), вдохновленной культурой шаманизма, более позднем музыкальном стиле оперы «Девять од», струнном квартете «Игра призраков» и др., тема поклонения продолжает развиваться путем привлечения различных медиа. Перечисленные произведения олицетворяют «театральность первобытной культуры», выражают постмодернистскую концепцию, согласно которой всё в жизни является искусством. Творческая концепция Тань Дуня состоит в том, что он находится в поиске взаимоотношений между звуками, «структурами отдельных нот и гармонических отношений», а его вдохновение и звуковой баланс происходили из его анализа природных звуков» [17, с. 123]. Поэтому можно сказать, что гармония и фактура в этих произведениях во многом зависят от понимания автором органичного, естественного звука, тогда как традиционное понятие музыкальной логики занимает второстепенное

место. Композитор подчеркивал, что «в конце концов, композиция оперирует традиционными понятиями» [17, с. 122]. Технические ресурсы в какой-то момент могут быть исчерпаны, но и формирование различных концепций, к сожалению, также не бесконечно. Эти «оси координат» становятся в музыке Тань Дуня основными траекториями его «постмодернистского концептуализма».

Заключение

Проведенный анализ показывает, что китайские фортепианные миниатюры обладают высокой степенью национального содержания, в котором понятие ценностей традиционной китайской культуры находит абсолютное воплощение и становится основным материалом для развития китайского фортепианного искусства. В то же время композитор Тань Дунь не прекращает расширять и обновлять звуковую выразительность и дополнять новые технические приемы фортепианной музыки с помощью таких элементов, как интонации народных инструментов, воплощенные в фортепианной фактуре и ритме ударных инструментов оркестра пекинской оперы. С одной стороны, целью композитора было сохранение традиций и развитие национальной культуры, а с другой — необходимость виртуозного владения разнообразными новейшими техниками западноевропейской композиции. На этом пути он стремился проложить новые пути и открыть дополнительные возможности для процветания и развития жанра китайской фортепианной музыки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Каретина Г. С. Традиционная Культура и процесс модернизации в Китае // Россия и АТР. 2009. № 4. С. 141–149.
2. Ян Цзиньпэн. «Китайский стиль» в творчестве китайских композиторов: периодизация, специфика претворения // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2023. № 3 (21). С. 46–53.
3. Дай Байшэн. «Китайский стиль» в китайской фортепианной музыке // Хуан Чжун (Вестник консерватории Ухань). 2013. № 2. С. 3–13. 代百生. 中国钢琴音乐的“中国风格”[J].黄钟(中国.武汉音乐学院学报). 2013. (02):3–13.
4. Цянь Жэнькан. Речь, посвященная музыке. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 1982. 138 с. 钱仁康. 音乐欣赏讲话 (上). 上海: 上海音乐出版社. 1982年.
5. Цзэн Гуантао. Анализ определения и жанровой классификации фортепианных миниатюр // Художественная оценка. 2019. № 18. С. 56–57. 曾冠桃. 浅析钢琴小品的定义与体裁分类[J].艺术评鉴. 2019. (18):56–57.

6. Ли Сяо Сяо. Китайская фортепианная миниатюра XX века в ее взаимосвязи со спецификой национального художественного мышления: автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02. Минск. 2008. 24 с.
7. Чжан Ся. История и тенденции развития китайских фортепианных музыкальных произведений на разных этапах развития в XX веке // Художественная оценка. 2021. № 23. С. 4–8. 张霞. 20世纪不同发展阶段中国钢琴音乐作品的脉络与流变[J]. 艺术评鉴. 2021. (23):4–8.
8. Вэй Тингэ. Обзор концепции китайского фортепианного искусства и его теоретическое исследование // Фортепианное искусство. 2001. № 2. С. 20–21. 魏廷格. 关于中国钢琴艺术的概念及其理论研究概述[J]. 钢琴艺术. 2001. (02):20–21.
9. Ши Чжунсин. Биография Хэ Лутина. Шанхай: Изд-во Шанхай. лит-ры, 1989. 348 с. 史中兴 贺绿汀传[M]. 上海: 上海文艺出版社. 1989.
10. Мао Цзэдун. Выступление на Яньаньском литературно-художественном симпозиуме // Наука сельского хозяйства Синики. 1966. № 8. С. 1–20. 毛泽东. 在延安文艺座谈会上的讲话[J]. 中国农业科学, 1966, (08):1–20.
11. Цзюй Цихун. История музыки в новом Китае: 1949–2000. Чанша: Хунаньское издательство изобразительных искусств, 2002. 238 с. 居其宏 新中国音乐史: 1949–2000[M]. 长沙: 湖南美术出版社. 2002.
12. Ван С. Коллаж и псевдо-фольклор: разговор об искусственной драматургии в «Призрачной опере» Тан Дуня // Художественная критика. 2008. № 10. С. 84–87. 王斯. 拼贴与伪民俗:谈谭盾《鬼戏》的人为戏剧化[J]. 艺术评论. 2008. (10):84–87.
13. Лю Хайся. Анализ наследования и развития Хунаньской оперы «хуагуси» // Океан искусства (Хунаньский театр). 2016. № 6. С. 47–49. 刘海霞. 浅谈湖南花鼓戏的传承和发展[J]. 艺海. 2016. (06):47–49.
14. Лонг И. Анализ элементов хунаньской оперы «хуагуси» в фортепианной пьесе Тан Дуна «Смотреть оперу» // Журнал Цицикарского университета (издание по философии и социальным наукам). 2015. № 8. С. 145–147. 龙逸. 谭盾钢琴曲《看戏》中的湖南花鼓戏元素分析[J]. 齐齐哈尔大学学报(哲学社会科学版). 2015. (08):145–147.
15. Лу Шэн. Наслаждайтесь квинтетом «Нравы. Оды. Гимны» Тан Дуня // Народная музыка. 1984. № 7. С. 7–9. 麓生. 听谭盾弦乐四重奏《风·雅·颂》[J]. 人民音乐. 1984. (07):7–9.
16. Лю Лю., Ма Дунни. Как исполнить «Воспоминания о восьми картинах» Тан Дуня // Вестник Шеньянской консерватории музыки. 2016. № 34 (04). С. 105–111. 刘柳, 马冬妮. 如何演绎谭盾《八幅水彩画的回忆》[J]. 乐府新声(沈阳音乐学院学报), 2016, 34(04):105–111.
17. Ли Шюань. Музыка Тань Дуня и постмодернизм. Китайское музыковедение // Музыковедение в Китае. 1996. № 3. С. 115–128. 李诗原. 谭盾音乐与后现代主义[J]. 中国音乐学. 1996. (03):115–128.

REFERENCES

1. *Karetina G. S.* Tradicionnaya Kul'tura i process modernizacii v Kitae // Rossiya i ATR. 2009. № 4. S. 141–149.
2. *Yan Czin'pen.* «Kitajskij stil'» v tvorchestve kitajskih kompozitorov: periodizaciya, specifika pretvoreniya // Vesnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvoznaniya. 2023. № 3 (21). S. 46–53.
3. *Daj Bajshen.* «Kitajskij stil'» v kitajskoj fortepiannoju muzyke // Huan Chzhun (Vestnik konservatorii Uhan'). 2013. № 2. S. 3–13. 代百生. 中国钢琴音乐的“中国风格”[J]. 黄钟 (中国. 武汉音乐学院学报). 2013. (02):3–13.
4. *Cyan' Zhen'kan. Rech',* posvyashchennaya muzyke. Shanhaj: Shanhajskoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1982. 138 s. 钱仁康. 音乐欣赏讲话 (上). 上海: 上海音乐出版社. 1982年.
5. *Czen Guantao.* Analiz opredeleniya i zhanrovoj klassifikacii fortepiannyh miniatur // Hudozhestvennaya ocenka. 2019. № 18. S. 56–57. 曾冠桃. 浅析钢琴小品的定义与体裁分类[J]. 艺术评鉴. 2019. (18):56–57.
6. *Li Syao Syao.* Kitajskaya fortepiannaya miniatyura HH veka v ee vzaimosvyazi so specifikoj nacional'nogo hudozhestvennogo myshleniya: avtoref. dis. ... kand. iskusstvoved.: 17.00.02. Minsk. 2008. 24 s.
7. *Chzhan Sya.* Istoriya i tendencii razvitiya kitajskih fortepiannyh muzykal'nyh proizvedenij na raznyh etapah razvitiya v XX veke // Hudozhestvennaya ocenka. 2021. № 23. S. 4–8. 张霞. 20世纪不同发展阶段中国钢琴音乐作品的脉络与流变[J]. 艺术评鉴. 2021. (23): 4–8.
8. *Vej Tinge.* Obzor koncepcii kitajskogo fortepiannogo iskusstva i ego teoreticheskoe issledovanie // Fortepiannoe iskusstvo. 2001. № 2. S. 20–21. 魏廷格. 关于中国钢琴艺术的概念及其理论研究概述[J]. 钢琴艺术. 2001. (02):20–21.
9. *Shi Chzhunsin.* Biografiya He Lutina. Shanhaj: Izd-vo Shanhaj. lit-ry, 1989. 348 s. 史中兴 贺绿汀传[M]. 上海: 上海文艺出版社. 1989.
10. *Mao Czedun.* Vystuplenie na Yan'an'skom literaturno-hudozhestvennom simpoziume // Nauka sel'skogo hoz'yajstva Siniki. 1966. № 8. S. 1–20. 毛泽东. 在延安文艺座谈会上的讲话[J]. 中国农业科学, 1966, (08):1–20.
11. *Czyuj Cihun.* Istoriya muzyki v novom Kitae: 1949–2000. Chansha: Hunan'skoe izdatel'stvo izobrazitel'nyh iskusstv, 2002. 238 s. 居其宏 新中国音乐史: 1949–2000[M]. 长沙: 湖南美术出版社. 2002.
12. *Van S.* Kollazh i psevdofolklor: razgovor ob iskusstvennoj dramaturgii v «Prizrachnoj opere» Tan Dunya // Hudozhestvennaya kritika. 2008. № 10. S. 84–87. 王斯. 拼贴与伪民俗:谈谭盾《鬼戏》的人为戏剧化[J]. 艺术评论. 2008. (10):84–87.
13. *Lyu Hajsya.* Analiz nasledovaniya i razvitiya Hunan'skoj opery «huagusi» // Okean iskusstva (Hunan'skij teatr). 2016. № 6. S. 47–49. 刘海霞. 浅谈湖南花鼓戏的传承和发展[J]. 艺海. 2016. (06):47–49.
14. *Long I.* Analiz elementov hunan'skoj opery «huagusi» v fortepiannoju p'ese Tan Duna «Smotret' operu» // Zhurnal Cicikarskogo universiteta (izdanie po filosofii i social'nyh

- naukam). 2015. № 8. S. 145–147. 龙逸. 谭盾钢琴曲《看戏》中的湖南花鼓戏元素分析 [J]. 齐齐哈尔大学学报(哲学社会科学版). 2015. (08):145–147.
15. *Lu Shen*. Naslazhdajtes' kvartetom «Nrav. Ody. Gimny» Tan Dunya // Narodnaya muzyka. 1984. № 7. S. 7–9. 麓生. 听谭盾弦乐四重奏《风·雅·颂》[J]. 人民音乐. 1984. (07):7–9.
16. *Лу Лу., Ма Дунни*. Kak ispolnit' «Vospominaniya o vos'mi kartinah» Tan Dunya // Vestnik Shen'yanskoj konservatorii muzyki. 2016. № 34 (04). S. 105–111. 刘柳, 马冬妮. 如何演绎谭盾《八幅水彩画的回忆》[J]. 乐府新声(沈阳音乐学院学报), 2016, 34(04):105–111.
17. *Li Shiyuan'*. Muzyka Tan' Dunya i postmodernizm. Kitajskoe muzykovedenie // Muzykovedenie v Kitae. 1996. № 3. S. 115–128. 李诗原. 谭盾音乐与后现代主义[J]. 中国音乐学. 1996. (03):115–128.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Цинь Шиюй — аспирант; 7852031@qq.com
ORCID ID: 0009-0000-0604-8855

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Qin Shiyu — Postgraduate student; 7852031@qq.com
ORCID ID: 0009-0000-0604-8855

УДК 78.072.2

«ЖЕЛТЫЙ ЗВУК» А. ШНИТКЕ В ДИАЛОГЕ С ЭКСПЕРИМЕНТАМИ ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ ЭПОХИ

*Франтова Т. В.*¹

¹ Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова,
Буденновский пр., д. 23, Ростов-на-Дону, 344002, Россия.

В статье обрисован исторический процесс бытования сценической композиции «Желтый звук» В. Кандинского. С опорой на методы исторического и теоретического музыкознания, методики сравнительного и культурологического анализа показано различное отношение к проблеме постановки «Желтого звука» при жизни автора (в первой половине XX века) и во второй половине XX — первой четверти XXI века. Экспериментальная сценическая композиция не была поставлена самим автором, однако мировая популярность живописного наследия Кандинского и интерес к его театрано-литературному наследию стимулировали режиссеров ставить «Желтый звук» на театральной сцене, поскольку идея синтеза искусств, составившая концепционный фундамент текста Кандинского, была актуальна для многих авторов эпохи постмодернизма. Состоявшиеся постановки были весьма далеки от сохранившегося сценария В. Кандинского, при этом в разных спектаклях нередко менялся музыкальный компонент (из-за отсутствия первоначальной партитуры композитора Ф. Гартмана). Один из примеров новой музыки к «Желтому звуку» — произведение А. Шнитке, созданное с учетом сценария Кандинского. Художественные достоинства музыки данного сочинения способствовали появлению целого ряда разных новых постановок «Желтого звука» с применением в качестве основы именно музыки А. Шнитке. При этом все эти постановки являются реинтерпретациями, поскольку сценарий сценической композиции в них отсутствует, но сохранена символика цветового решения, опирающаяся на теорию цвета В. Кандинского.

Ключевые слова: сценическая композиция, «Желтый звук», А. Шнитке, В. Кандинский, реинтерпретация.

THE YELLOW SOUND BY A. SCHNITTKE IN A DIALOGUE WITH EXPERIMENTS OF THE POSTMODERN ERA

Frantova T. V.¹

¹ Rostov State Rachmaninoff Conservatory, 23, Budennovsky Ave., Rostov-on-Don, 344002, Russian Federation.

The article outlines the historical process of existence of the stage composition *The Yellow Sound* by V. Kandinsky. Based on the methods of historical and theoretical musicology, the methods of comparative and cultural analysis, the different attitudes towards the problem of staging *The Yellow Sound* during the author's lifetime (in the first half of the 20th century) and in the second half of the century – the first quarter of the 21st century are shown. The experimental stage composition was not staged by the author himself, but the worldwide popularity of Kandinsky's pictorial legacy, the interest in his theatrical and literary legacy, encouraged directors to stage *The Yellow Sound* on the theater stage, since the idea of the synthesis of arts, which formed the conceptual foundation of Kandinsky's text, was relevant for many authors of the postmodernist era. The productions that took place were very far from the surviving script by V. Kandinsky, and in different performances the musical component often changed (due to the absence of the original score by the composer F. Hartmann). One example of new music for *The Yellow Sound* is a piece by A. Schnittke, created taking into account Kandinsky's script. The artistic merits of the music of this composition contributed to the emergence of a whole series of different new productions of *The Yellow Sound* using the music of A. Schnittke as a basis. At the same time, all these productions are reinterpretations, since the script of the stage composition is absent from them, but the symbolism of the color scheme, based on the color theory of V. Kandinsky, is preserved.

Keywords: stage composition, *The Yellow Sound*, A. Schnittke, V. Kandinsky, reinterpretation.

В творческом наследии Альфреда Шнитке «Желтый звук» занимает не главное (в сравнении, например, с симфониями), но совершенно особое место: это тот единственный случай, когда музыка создавалась на основе театрального сценария В. Кандинского, и при этом композитор предполагал два потенциально возможных варианта воплощения: на театральной сцене

с участием пантомимы и в условиях концертного исполнения¹. Ориентация на творение Кандинского была очень важна для автора музыки, который первостепенную роль в партитуре отвел музыкально-красочному параметру (это сочинение даже называют «самой сонористической вещью Шнитке» [1, с. 90]). Вероятность же исполнения на концертной эстраде выдвигала перед композитором требование автономно стройной и многоуровнево строго организованной формы.

Сочинение Шнитке было создано в 1973–74 годах, и первоначальные публичные «шаги» опуса не были успешными². В этом смысле они как бы продолжали неудачи, сопровождавшие судьбу «Желтого звука» в первой половине XX века, когда предполагавшиеся постановки срывались, в результате чего Кандинский ни разу не увидел реализацию своего детища на сцене, а текст его «Желтого звука» более полувека пребывал в забвении. При этом интерес к живописным работам Кандинского развивался с очевидной интенсивностью и по нарастающей.

Лишь в 1970-е годы в контексте повсеместно распространившейся постмодернистской тенденции смешения и взаимодействия всех стилей и направлений академического и массового искусства «Желтый звук» Кандинского появился, наконец, на театральной сцене — в зрительном зале Музея Гуггенхайма. Эта отсроченная премьера состоялась в Нью-Йорке 12 мая 1972 года, где она была приурочена к выставке живописных полотен художника. Хотя критика не была благосклонна к новому спектаклю [3], нью-йоркский эксперимент сыграл роль своего рода пускового механизма: с небольшими временными промежутками «Желтый звук» Кандинского начал ставиться во многих городах и странах: Сент-Бом (1975), Париж (1976), театр Мэримаунт (Манхеттен, Нью-Йорк, 1982), Москва (1984), Берн (1987) и др. В нынешнем столетии интерес к «Желтому звуку» не иссякает, новые версии появляются в Санкт-Петербурге (2002) Берне (2005), Нью-Йорке (2010), Лугано (2011), Москве (2014, 2024), Лондоне (2016), Ростове-на-Дону (2023). Описывать все состоявшиеся постановки в рамках небольшой статьи нет возможности, да и необходимости, поскольку многие из них получили характеристику в диссертации И. И. Крымской [4]. Мы же в дальнейшем коснемся постановок, непосредственно связанных с темой настоящей статьи.

¹ Состав музыкантов-исполнителей по замыслу композитора таков: смешанный хор, сопрано соло, и инструментальный ансамбль (чембало, фортепиано, скрипка, труба, контрабас, кларнет, тромбон, электрогитара, ионика, группа ударных с колоколами, там-тамом, маримбой, вибрафоном и др.).

² Первый публичный спектакль с музыкой Шнитке состоялся в 1976 г. на фестивале современной музыки во французском городе Сент-Бёв (с хореографией Ж. Польери), но пресса оценила эту постановку негативно [2, с. 69].

Что же побудило многих и разных постановщиков обратиться к старому полузабытому тексту? В чем заключается вдруг обнаруженная его актуальность? Наконец, какую роль в судьбе «Желтого звука» сыграло сочинение Шнитке с тем же наименованием? Дальнейшее — попытки найти ответы на поставленные вопросы.

По-видимому, возникший интерес многих творцов к «Желтому звуку» Кандинского можно объяснить несколькими причинами. Прежде всего, это содержательная глубина и многослойность, отразившиеся в сценарии. Современные исследователи находят в нем воплощение следов многих слоев человеческой цивилизации, мессианские мотивы, например, в завершающей сцене последней картины Желтый великан (один из персонажей) вырастает до гигантских размеров и превращается в крест [5].

Значим и перманентный интерес творцов к различным формам синтеза, что уже давно признано устойчивой тенденцией развития искусства в XX веке.. Для Кандинского же идея синтеза искусств была важнейшей в 1900–1910-е годы. «Желтый звук», вместе с другими сценическими текстами тех лет («Зеленый звук», «Фиолетовое», «Черное и белое») явился воплощением идеи синтеза искусств, понимаемого Кандинским как философски и эстетически обоснованное единение искусств [6]. Кандинский подчеркивал принципиальное отличие «Желтого звука» от обычной драматической пьесы или оперы, называя его «сценической композицией», которая базируется на синтезе трех абстрактных элементов — музыкального, красочного и танцевального движений [7]. По мысли Кандинского, три названных элемента «могут употребляться, в зависимости от внутренней необходимости, в самых разнообразных сочетаниях — в «созвучии», «противозвучии», «гармонии» и «диссонансе» [там же].

На страницах альманаха «Синий всадник» «Желтый звук» был представлен в виде сценария сценической композиции с чрезвычайно подробно разработанной партитурой движения цвета, пластики, звука, но также сценографией и перемещениями «фигур», не являющихся сценическими персонажами в общепринятом значении, но наделенных функциями символических масок³.

Говоря об интересе современных постановщиков к «Желтому звуку», стоит также учитывать, что во второй половине XX — начале XXI века стремительно развиваются новые технологии, которыми может теперь располагать создатель произведения. Поэтому интерес к проекту Кандинского в новых сложившихся условиях можно считать вполне закономерным. Ведь его идея базировалась на соединении практически всех искусств, функционирующих на равных правах при создании синтетической сценической композиции:

³ Среди таковых: пять Желтых великанов, Неопределенные существа, Ребенок, Мужчина, Люди в свободных одеяниях и др.

музыки, цвета, пластики, слова, танца, действий актеров. Автономность организации всех названных компонентов в сочетании с бессюжетностью создавала условия возникновения цвето-музыкально-пластического контрапункта, подобного абстрактной живописи, потенциально обладавшего глубоким смысловым подтекстом, способностью вызывать «тонкие душевные вибрации» (Кандинский). Конечно, притягательной для многих современных деятелей была магическая духовная сила личности самого Кандинского, общее влияние его выдающегося наследия — прежде всего, живописного (самый дорогой художник XX века), но также театрального и литературного. Желание установить свою творческую связь с оригинальным новаторским текстом великого мастера подталкивала создателей к решению создать свой спектакль по сценарию «Желтого звука».

Не будем забывать и характерную тенденцию постмодернизма подвергать художественные тексты прошлого перепрочтению, пересочинению, досочинению. История музыки богата такими примерами: несколько версий оркестровки неоконченной Десятой симфонии Г. Малера, реконструкция и воссоздание А. Немтиным «Предварительного действия» А. Скрябина, реконструкция и завершение Э. Денисовым религиозной драмы Ф. Шуберта «Лазарь или торжество Воскрешения» и т. д. В контексте этой тенденции сценарий «Желтого звука» Кандинского явился благодатной почвой и, можно сказать, настоящей провокацией для новых поколений творцов.

Один из важных вопросов — степень и формы связей различных постановок с первоисточником (сценарием Кандинского). Особо проблемным при этом оказался музыкальный компонент спектакля. Природная синестетичность и убежденность Кандинского в закономерной связи музыки и цвета (о чем говорит даже само название сценической композиции) отразились в теснейшем контакте с композитором Фомой Александровичем Гартманом, учеником С. Танеева и А. Аренского, написавшим музыку к подготовленному в 1914 году спектаклю. По воспоминаниям композитора, Кандинский принимал очень активное участие в процессе создания музыки для «Желтого звука», часто обращал внимание на мельчайшие детали (например, на сочетание звучания какого-то инструмента с определенным цветом или формирование определенной окрашенности тембра) [8, с. 132].

С музыкой же оказалась связана одна из серьезных проблем, возникавшая при постановках, поскольку в полном виде партитура Гартмана не сохранилась. Видимо, именно по этой причине музыкальный компонент часто пересматривался. Уже для первой нью-йоркской версии 1972 года музыку написал известный американский композитор Джеральд Шапиро, которая, однако, не оставила заметного следа в дальнейшей судьбе «Желтого звука». В парижской постановке 1976 года Жак Польде сопроводил сценическую композицию

фрагментами музыки А. Веберна, что также не имело продолжения в дальнейшем. Другой пример появления на сцене «Желтого звука» с новой специально сочиненной музыкой — спектакль, поставленный в Лугано (2011) силами студентов с музыкой итальянского композитора Карло Чичери.

Удивительно яркий пример кардинального стилового пересмотра концепции «Желтого звука» — постановка Мишеля Симона в Мюнхене (2014) с яркой джазовой музыкой Фрэнка Заппы. В современных постановках режиссеры с большим размахом пользуются разнообразными мультимедийными и лазерными эффектами, которые при этом сочетаются с отдельными элементами сценария Кандинского, трактованными порою в совершенно ином смысловом ключе. Именно таков спектакль М. Симона, открывающийся заставкой с участием «кукольного» персонажа, который выглядит как трансформер Мальчика в белой рубашке (по Кандинскому), однако здесь этот персонаж иронично обыгран: мальчик (который у Кандинского молчит, появившись в четвертой картине, и, по-видимому, символизирует невинность) у Симона громогласно вещает о происходящем на сцене. В гротесково-ироничном ключе трактованы и другие элементы, причем не только из сценария Кандинского, но и из общего контекста культуры и искусства XX века. Современный мир, как бы увиденный глазами персонажа Кандинского, предстает на сцене в модусе жутковатой и одновременно забавной фантазмагии. Непредсказуемость и эпатажность действия с широким использованием танцевального начала начинает напоминать, конечно, не шабаш, но веселый капустник. Есть ли здесь Кандинский? Но ведь в XXI веке он не мог бы остаться таким же, каким был в 1914 году, когда состоялась публикация последнего варианта сценария «Желтого звука».

Проблему с музыкой к «Желтому звуку» авторы разных спектаклей решали, не только привлекая новую музыкальную составляющую. Примечательны случаи, когда постановщики, стремясь предельно приблизиться к идеям Кандинского, ставили спектакль с музыкой Гартмана (!). Первый раз это произошло в театре Мэримаунт (Манхеттен, 1982). При реальном отсутствии партитуры самого Гартмана, сохранившиеся эскизы доработал Гюнтер Шуллер (точнее сказать, он написал музыку, используя наброски Гартмана).

В 2016 году в Лондоне состоялась еще одна постановка «Желтого звука» с музыкой Гартмана (тоже в доработке Г. Шуллера). Исполнители — студенты университетского колледжа и музыканты ансамбля «Спектра», а инициатором и постановщиком выступила Сесилия Стентон. В этом варианте были воспроизведены многие элементы и компоненты сценария Кандинского — Желтые великаны, неопределенные существа в красном и т. д. Тонкость цветовых переходов, что так важно у Кандинского, была сохранена в движении красок на заднике сцены, но более всего удались зрелищность эффектных фигур и яркость

контрастов. Целое же оставляет впечатление пронизанной мягким юмором смеси наивной архаики и современных танцевальных практик.

Особую роль в судьбе «Желтого звука» сыграла музыка А. Шнитке. Композитор создавал ее по предложению Г. Рождественского для концерта под девизом «Музыка — живопись». Концерт по неизвестным причинам не состоялся, но благодаря идее Г. Рождественского Шнитке написал новое сочинение, будущее которого оказалось связанным со многими и весьма разными концертно-театральными проектами. Триумфальным среди них стал спектакль, осуществленный артистами московского Театра пластической драмы (руководитель и постановщик «Желтого звука» Гендрус Мацкявичюс) при участии ансамбля солистов Большого театра СССР (дирижер А. Лазарев) и певицы Нелли Ли⁴. Композитор создавал сочинение, опираясь на сценарий сценической композиции Кандинского, который был в его распоряжении, но при этом музыкально-драматургическое решение Шнитке было весьма далеко от сюжетных коллизий Кандинского, хотя некоторые элементы и фигуры в спектакле присутствуют (Черный человек, Желтый цветок). За премьерой последовали показы спектакля в разных городах и странах. Заслуженный успех музыки Шнитке к «Желтому звуку» обеспечили общая концепция музыкального решения и возможности современных методов композиции. Очень важным для автора был учет красочно-световой игры, связь пластики и цветоцветовых решений, которые предлагались в сценарии. Естественно, что при таких установках важнейшее место отводилось сонористике, разработанной тонко и изобретательно. Выстраивая форму, Шнитке сохранил структуру либретто Кандинского (6 частей, обрамленных Вступлением и Заключением), но подчинил целое ясной сугубо музыкальной логике: доминирование мелодического начала в крайних частях и преобладание алеаторики и импровизационности в средних, благодаря чему общий контур композиции получил опору на принцип концентрической формы.

В результате, благодаря достигнутому художественному совершенству, музыка как бы «перетянула на себя» позицию доминирующего компонента в синтезе, а вскоре начала жить автономно, становясь платформой для новых проектов. Одним из них стала постановка Ольги Кумегер, представленная в Москве и Санкт-Петербурге в 2002 году. В постановке участвовали музыканты «Ансамбля новой музыки» и четыре движущиеся фигуры в белом, на которые проецировалась «цветовая пространственная интерактивная графика Кумегер (video-paint-dance-art)». По мнению композитора Б. Филановского, отрецензировавшего данный проект, «неоновая пестрота компьютерной

⁴ Премьера состоялась 6 января 1984 г. в Концертном зале им. П. И. Чайковского Московской филармонии.

графики, пантомима, агрессивные шнитковские тембры и апперкоты трезвучиями — все сливалось в довольно выразительное междисциплинарное целое. Показалось даже, что либретто Кандинского, музыка Шнитке и видео Кумегер вполне соответствуют друг другу» [9].

Другой проект — исполнение в концертном зале сочинения Шнитке с демонстрацией на заднике сцены картин Кандинского. В такой форме под руководством дирижера И. Мокерова в 2014 году, силами студенческого ансамбля Московского государственного института музыки им. А. Шнитке, был фактически реализован первоначальный замысел композитора. При этом в центре внимания зрителей-слушателей находилось музыкальное произведение, которому стилистически не противоречили иллюстрации картин Кандинского⁵.

Вторая постановка И. Мокеровым «Желтого звука», состоявшаяся в Ростове-на-Дону в 2023 году, представляла собой перформанс «Желтый звук» на основе музыки А. Шнитке и Ю. Каспарова. Перформативность начиналась уже буквально с порога помещения, в котором проходило действие, точнее, даже не только перформативность, но эффект энвайромента. Присутствующие попадали не в респектабельный концертный зал, а в подвальное помещение со всеми чертами оногo: неровным цементным полом, отсутствием окон, трубами, вьющимися по стенам и потолку. Иными словами, приглашенный на премьеру зритель сразу оказывался в пространственной среде андеграунда. В последующем перформансе тоже было многое от названного явления: не почтительная попытка приблизиться к воспроизведению шедевра, а, скорее, демонстративная игра в анти-шедевр. При этом симфонический оркестр Ростовской филармонии под управлением Антона Шабурова великолепно исполнил сочинение Шнитке, контрапунктом к которому раскручивалось действие перформанса, при общем взгляде — нечто совершенно алогичное и абстрактное. На невысоком подиуме две девушки в трико пытались выстраивать красивые позы. Хотя смотреть на их телодвижения было приятно, но какая-либо определенная цель происходящего на подиуме не улавливалась. Одновременно в углу «сцены» высокий молодой человек, стоя на стуле, методично рвал на мелкие кусочки бумажные листки, бросая их затем на пол. Другой персонаж в противоположном углу сидел в детской оцинкованной ванночке с водой и старался себя тщательно вымыть (судя по его телодвижениям). Еще один участник (находившийся в боковом отсеке многоугольного помещения) блуждал взглядом и руками по стене, на которой через проектор демонстрировались картины разных художников XX века. Конечно, никакого подобия сценической композиции Кандинского во всем происходящем

⁵ В такой интерпретации произведение было исполнено в рамках Фестиваля «На пересечении прошлого и будущего» 27 ноября 2014 г. (к 80-летию Альфреда Шнитке).

не было. При этом по всему тексту перформанса можно было уловить аллюзийные намеки на «Желтый звук»: неопределенные существа в трико (действующие фигуры у Кандинского); высокий мужчина на стуле выгядел великаном (намек на Желтых великанов Кандинского); молоденький актер маленького роста в белом одеянии — почти аллюзия на Мальчика в белом у Кандинского, ну а Черный человек — это, видимо, дирижер, руководящий оркестром и горю возвышающийся над всем действием. Наконец, желтый цвет пронизывал перформанс, но не в виде банального освещения, а при помощи надутых желтых шариков, которыми был усыпан пол всего андеграундного пространства (словно разрушившаяся реклама из шариков перед входом в новый магазинчик)... Какой же смысл можно было уловить во всем происходящем? Вероятно, автор перформанса в такой форме решил выразить свое ироничное отношение к попыткам восстановить сценическую композицию Кандинского: отдаленное подобие отдельных элементов не воскрешает многоплановое духовное наполнение произведения, которое, правда, не было поставлено самим автором. Примечательно, что в перформансе И. Мокерова можно увидеть и второй смысловой план: персонификацию творческого процесса, включающего и смутные интенции, и «внутреннего критика», и придиричivoго «стража чистоты стиля», и «изыскателя полезных идей» в шедеврах прошлого. На завершающей стадии представления все его участники собрались перед чистой небесно-голубой стеной, находящейся за подиумом и с очевидным энтузиазмом начали что-то на ней рисовать под звучащую музыку... Так, видимо, изображался инсайд, а в целом так завершался под знаком двойной иронии перформанс по «Желтому звуку»...

Перформансом И. Мокерова перипетии судьбы «Желтого звука» в XXI веке не закончились. 24 ноября 2024 года в Московском государственном институте музыки им. А. Шнитке была представлена еще одна новая постановка⁶. Ее общая концепция, последовательность событий, разворачивающихся на сцене, ориентированы не на сюжетную канву сценария Кандинского, но на общую драматургическую идею, высказанную некогда Альфредом Шнитке: «В основе ее — вполне традиционный конфликт Добра и Зла, Света и Тьмы. На сцене это Героиня — Вечный Свет, Мужчина в Белом, фигура Желтого цвета, которым противостоят Черный человек, великаны» [10, с. 134]. При этом авторы постановки сохранили общий принцип символического значения краски и конкретные сюжетно-драматургические роли ее разных видов, выраженные цветовым решением костюмов участников пантомимы. При этом понимание

⁶ Исполнители — студенты МГИМ имени А. Шнитке, постановка Театра-школы оперного искусства вуза, художественный руководитель И. Громов, хореограф В. Аверкина, дирижер Д. Виссарионов, режиссер М. Костина, партия сопрано соло О. Бочанова.

Кандинским символики разных цветов в большой степени сохранено в новой постановке.

Пантомима, разворачивающаяся на сцене, реализует шнитковскую концепцию с опорой на традиции сказки-аллегории, в которой агрессивным силам Зла (Черные, Красные) противостоят силы Добра (Желтые), спасающие Прозрачную, главную выразительницу Света. Все действие венчается впечатляющей сказочной картиной, символизирующей идею покаяния: фигуры Черных вдруг по волшебству оказываются окутанными прозрачными желтыми покрывалами, и в таком преображенном виде они рассеиваются по всему пространству концертного зала. К числу главных достоинств описываемой постановки относится точно выверенное соотнесение действий актеров и музыкального событийного ряда, а также динамическое выдвижение на передний план звучания партии вокального соло, что прямо согласуется с общей идеей спектакля: прекрасная музыка явилась главным двигателем преображения. Можно сказать, что музыкально-сценический подарок к 90-летию Альфреда Шнитке удался в полной мере.

Если попытаться поставить мысленно рядом разные версии постановок «Желтого звука» (например, ироничные игры с куклами под музыку Заппы, серьезные философские размышления о добре и зле в балете Мацкявичуса, загадочный перформанс И. Мокерова под музыку Шнитке), становится очевидным, что это, по сути, разные произведения, которые связаны между собой только общим именем — «Желтый звук». Это, конечно, важный аспект связи, указывающий на всеобъемлющий синтез, заложенный в идее Кандинского. В целом же, при сопоставлении разных состоявшихся версий «Желтого звука» можно обнаружить следующее: в череде постановок, возникавших во второй половине XX — начале XXI века можно наметить две линии. Одну из них составляют те случаи, когда авторы стремились максимально приблизить свои спектакли к замыслу Кандинского, мысля свою работу как продолжение дела автора сценария, воссоздавая его замысел с возможной полнотой. Периодически такие постановки представлялись организаторам и создателям как часть общего наследия Кандинского: они приурочивались к выставкам его живописных произведений. Другую группу составляют постановки, в которых складывалась фактически новая концепция целого (хотя и в этих случаях сохранялись разные элементы замысла Кандинского, но общая идея была существенно иной). Сюда можно отнести спектакли М. Симона, Г. Мацкявичуса, перформанс И. Мокерова в ростовской постановке 2023 года, сказку-аллегорию в спектакле МГИМ имени А. Шнитке 2024 года. Подобные случаи трудно считать интерпретацией сценической композиции Кандинского. В сущности, здесь имеет место реинтерпретация, весьма типичная для искусства и культуры постмодернизма. Именно при реинтерпретации «...первоисточник, послуживший “точкой опоры” в работе

художника, подвергается тотальному переосмыслению» [11, с. 21]. Текст сценической композиции Кандинского «...der gelbe Klang», послуживший «точкой опоры» для режиссеров, в силу своей сложной контрапунктичности при отсутствии сюжета и привычной персонажности действующих лиц, на самом деле, создает фактуру абстрактного бессюжетного театра с возможностями его разнопланового концепционного наполнения, что и происходит во многих современных постановках «Желтого звука».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Холопова В., Чigareва Е.* Альфред Шнитке. М.: Сов. Композитор, 1990. 350 с.
2. *Шульгин Д. И.* Годы неизвестности Альфреда Шнитке. Беседы с композитором. М.: Деловая лига, 1993. 112 с.
3. *Med Gussov.* Artist's "Yellow sound" of '09 staged // *New Times*. 13 May. 1972.
4. *Крымская И. И.* Сценическая композиция «Желтый звук» Василия Кандинского: генезис, эволюция замысла, художественная структура и интерпретации: дисс ... канд. искусствоведения. Спб. 2018. 243 с.
5. *Соколов Б.* Мессианские мотивы в творчестве В. В. Кандинского 1900–1920 годов (живопись, поэзия, театр) // *Кандинский Василий Васильевич (1866–1944)*.
6. *Кандинский В. В.* О духовном в искусстве (Живопись) // Из архива русского авангарда. Фонд «Ленинградская галерея». Л., 1990. 68 с.
7. *Кандинский В.* О сценической композиции // *Кандинский В. Избранные труды по теории искусства. Т. 1. Кандинский Василий Васильевич (1866–1944)* // URL: <https://kandinsky-art.ru/library/isbrannie-trudy-po-teorii-iskusstva.html> (дата обращения: 01.11.2024)
8. *Автономова Н. В.* Кандинский и Ф. Гартман: к истории взаимоотношений // *За занавесом века. Исследования и публикации по искусству русской сценографии*. М.: Русское слово, 2004. С. 126–143.
9. *Филановский Б.* «Желтый звук» из будущего // *Коммерсантъ*. 04.02.2002.
10. Альфред Шнитке: статьи, интервью. Воспоминания о композиторе. Издатель М. А. Троянker. М.: ARCADIA, 2014. 520 с.
11. *Волкова П. С.* «Лебединое озеро» П. И. Чайковского в контексте современного искусства: интерпретация и реинтерпретация // *Проблемы музыкальной науки*. 2012. № 1 (10). С. 37–43.

REFERENCES

1. *Holopova V., Chigareva E.* Al'fred Shnitke. M.: Sov. Kompozitor, 1990. 350 s.
2. *Shul'gin D. I.* Gody neizvestnosti Al'freda Shnitke. Besedy s kompozitorom. M.: Delovaya liga, 1993. 112 s.

3. *Med Gussov*. Artist's "Yellow sound" of '09 staged // *New Times*. 13 May.
4. *Krymskaya I. I.* Scenicheskaya kompoziciya «Zheltyj zvuk» Vasiliya Kandinskogo: genezis, evolyuciya zamysla, hudozhestvennaya struktura i interpretacii: diss ... kand. iskusstvovedeniya. Spb. 2018. 243 s.
5. *Sokolov B.* Messianskie motivy v tvorchestve V. V. Kandinskogo 1900–1920 godov (zhivopis', poeziya, teatr) // *Kandinskij Vasilij Vasil'evich (1866–1944)*.
6. *Kandinskij V. V.* O duhovnom v iskusstve (Zhivopis') // *Iz arhiva russkogo avangarda. Fond «Leningradskaya galereya»*. L., 1990. 68 s.
7. *Kandinskij V.* O scenicheskoj kompozicii // *Kandinskij V. Izbrannye trudy po teorii iskusstva. T. 1. Kandinskij Vasilij Vasil'evich (1866–1944)* // URL: <https://kandinsky-art.ru/library/isbrannie-trudy-po-teorii-iskusstva.html> (data obrashcheniya: 01.11.2024)
8. *Avtonomova N. V.* Kandinskij i F. Gartman: k istorii vzaimootnoshenij // *Za zhanavesom veka. Issledovaniya i publikacii po iskusstvu russkoj scenografii*. M.: Russkoe slovo, 2004. S. 126–143.
9. *Filanovskij B.* «Zheltyj zvuk» iz budushchego // *Kommersant*. 04.02.2002.
10. Al'fred Shnitke: stat'i, interv'yu. Vospominaniya o kompozitore. Izdatel' M. A. Troyanker. M.: ARCADIA, 2014. 520 s.
11. *Volkova P. S.* «Lebedinoe ozero» P. I. Chajkovskogo v kontekste sovremennogo iskusstva: interpretaciya i reinterpretaciya // *Problemy muzykal'noj nauki*. 2012. № 1 (10). S. 37–43.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Франтова Т. В. — д-р искусствоведения, проф.; tandim75@mail.ru
ORCID ID: [10.52469/20764766_2021_02_97](https://orcid.org/10.52469/20764766_2021_02_97)

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Frantova T. V. — Dr. Habil. (Art History), Prof.; tandim75@mail.ru
ORCID ID: [10.52469/20764766_2021_02_97](https://orcid.org/10.52469/20764766_2021_02_97)

ПЕРЕЧЕНЬ МАТЕРИАЛОВ, ОПУБЛИКОВАННЫХ В «ВЕСТНИКЕ АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА ИМ. А. Я. ВАГАНОВОЙ» В 2024 ГОДУ

- Абызова Л. И.* «Щелкунчик» Вайнонена: продолжение традиций Петипа. № 1. С. 6–20.
- Андриенко Е. А.* Развитие хореографической формы от Ж.-Ж. Новерра до М. И. Петипа. №. 3. С. 6–20.
- Асташев Д. А.* «Полная школа пения» Александра Варламова: французский архетип и итальянское влияние. №. 4. С. 94–102.
- Безуглая Г. А.* От балетмейстерской сборной партитуры к авторскому музыкальному произведению: «Танцемания» Пьера Гарделя и Этьенна Мегюля. №. 3. С. 81–97.
- Белых С. Г.* «Эластичная форма» Генри Коуэлла как новый опыт построения гибкого музыкально-хореографического пространства. №. 2. С. 115–136.
- Букина Т. В.* «Не ставя граней между мелодикой стиха и мелодией музыки»: концепция «звучащего вещества» Б. В. Асафьева и исследования «живого слова». №. 5. С. 110–122.
- Булатова Д. А.* Танцевальное искусство татар Волго-Уралья и традиционный инструментализм. №. 6. С. 52–62.
- Васильев И. В., Краснова Л. Е.* Методология исследования хореографических трактовок литературного произведения Э. Т. А. Гофмана «Щелкунчик и Мышиный король» на балетной сцене в конце XX – начале XXI столетий. №. 1. С. 57–66.
- Верба Н. И.* Особенности претворения мифа о Морской деве в балете «Русалка» У Цзунцяня и Ду Минсиня. №. 2. С. 53–68.
- Гапиенко О. В.* Вклад представителей русской балетной школы в становление профессионального хореографического искусства в Узбекистане. №. 2. С. 6–18.
- Гордеев П. Н.* На заре советского балета: балетная труппа Мариинского театра в первой половине 1918 года. 2. С. 19–35.
- Горн А. В.* Мир художника в балете: музыкальные вариации на тему А. Тулуз-Лотрека (часть I). №. 5. С. 62–73.
- Григорьев В. Е.* Способы взаимодействия композитора с искусственным интеллектом и проблема авторства сгенерированного нейросетью произведения. №. 2. С. 137–153.
- Груцынова А. П.* Смыслы либретто балетов И. И. Вальберха. №. 3. С. 21–40.
- Грызунова О. В.* Искусственный интеллект как инструмент сохранения и изучения хореографического наследия (по материалам круглого стола «Искусственный интеллект о балете: беседа с А. Я. Вагановой») №. 4. С. 75–83.

Гусейнова З. М. Ф. И. Шаляпин – постановщик оперы А. Н. Серова «Вражья сила». №. 4. С. 103–114.

Даль Н. В. Иоганн Себастьян Бах: годы отрочества в Ордруфе. №. 5. С. 123–138.

Дробышева Е. Э., Ногинова Т. К. Визуальное решение балетного спектакля: опыт концептуального осмысления. №. 4. С. 115–129.

Жирова В. В. Воплощение методических идей А. Я. Вагановой в программах по классическому танцу Ленинградского государственного хореографического техникума 1938–1940-го годов. №. 1. С. 38–56.

Жирова В. В. Создание учебной программы по классическому танцу в процессе реформирования хореографического образования в России в 1860–1920-е годы. №. 3. С. 98–111.

Зиновьева А. М. Слово, образ, действие: живые картины в теории изобразительного и театрального искусства XVII–XVIII веков. №. 2. С. 1541–70.

Исплатовская М. А. Историко-бытовой танец в балетах Мариуса Петипа. №. 5. С. 6–14.

Кабачёк Н. Л. Тема гендерных конфликтов в балетных версиях «Укрощения строптивой» Дж. Кранко и Ж.-К. Майо. №. 6. С. 4–18.

Кондратова П. А. Традиции и инновации в творчестве Уильяма Форсайта. №. 3. С. 41–53.

Коннов В. П. Восточные сюжетные мотивы и музыкально-хореографические сцены как феномены Золотого века русской оперы. №. 5. С. 74–84.

Кулова И. И. Песнопения «Святой литургии на осетинском языке» Анисима Дзаттиаты в контексте христианской богослужебной традиции осетин. №. 1. С. 67–83.

Лаврова С. В., Шекалов В. А. Интерпретации фаустианского мифа в оперных либретто конца XX – начала XXI века. №. 6. С. 63–78.

Лаврова С. В., Ирхен И. И. Балет «Лебединое озеро» в оптике диалога композитора и хореографа. №. 6. С. 19–37.

Лейкин А. О. Рукопись о театре П. И. Мятлевой в Знаменке: к истории дилетантизма в России конца XVIII – первой половины XIX века. №. 4. С. 130–145.

Ли Ван. Символические и аллегорические образы языка танца цам. №. 2. С. 69–80.

Лихинина М. Н. Музыкальный отдел Петроградского Дома искусств. №. 5. С. 139–161.

Лубяная Е. В. Значение музыки фьюжн в истории развития джазового искусства. №. 6. С. 79–88.

Максимов В. И. Эволюция актерского искусства на рубеже XIX–XX веков в контексте социальных перемен и модернистских направлений. №. 1. С. 84–98.

Максимов В. И. Эволюция традиционного японского театра в XXI веке. №. 6. С. 89–99.

Меньшиков Л. А., Сачкв И. С. Понятие партнеринга в западных танцевальных исследованиях. №. 3. С. 112–124.

Мишурина А. Н. Утверждение сказочно-романтических тенденций в советских спектаклях по фьябам Гоцци (1930–1940-е годы). №. 1. С. 99–109.

Наумова М. А., Попова И. С. Терминология исполнительских приемов на кыргызском комузе. №. 6. С. 100–121.

Никифорова В. И. Скульптурные сюиты к операм «Снегурочка» и «Садко»: творчество М. А. Врубеля под влиянием Абрамцевского кружка. №. 1. С. 110–122.

Новик Ю. О., Чжан Сыминь. Либретто в составе онлайн-программок и Интернет-видеозаписей балетного спектакля «Дуньхуан» / «Свет сердца». №. 6. С. 38–51.

Омельницкая В. В. Метод работы Н. А. Долгушина с классическим наследием (на примере возобновления Grand pas из балета «Пахита» 1975 года). №. 5. С. 15–36.

Осколков А. С. Риккардо Дриго как редактор партитуры «Лебединого озера» П. И. Чайковского. №. 5. С. 85–94.

Падян Ю. Ю. Течение Non-dance и концептуальная хореография. №. 4. С. 6–20.

Пермякова Н. В. Два «Родена»: Эйфман / Кванц. №. 4. С. 84–93.

Приданова Е. В. Семиотическая система Дельсарта в единстве теории и практики. №. 6. С. 122–133.

Пушкина И. А. Хореография Мариуса Петипа в оперных спектаклях. №. 3. С. 54–67.

Редькова Е. С. О подготовке специалистов по музыкальному фольклору в Ленинградской государственной консерватории в конце 1920-х годов. №. 6. С. 134–145.

Редькова Е. С., Филатенкова Е. К. Жанры «материнского» фольклора и «детский ритм». №. 6. С. 146–157.

Розанова О. И. Возрождение хореодрамы (рецензии на спектакли «Бесприданница» М. Большаковой и «Иакинф» А. Полубенцева.) №. 1. С. 157–175.

Розанова О. И. Книга о балете как документ ушедшей эпохи. №. 4. С. 21–27.

Розанова О. И. Три балетные премьеры (Нижний Новгород, Минск, Самара). №. 5. С. 96–109.

Русаков А. Ю. Жанр сказки в отечественном киноискусстве. №. 3. С. 125–133.

Савицкая Ж. В. Кириак Шпангенберг и основные положения его музыкальной хроники. №. 5. С. 162–178.

Сакардина Е. А. «Пять ящиков с сухарями для учащихся школы»: быт воспитанников Петроградского театрального училища в период «военного коммунизма». №. 2. С. 96–114.

Сапанжа О. С. «Создать драму больших страстей и романтически сильных характеров»: к истории возобновления балета «Корсар» на ленинградской сцене. №. 4. С. 28–49.

Седова Д. М. «Дисциплина аутентичного движения» Джанет Адлер: от «внутреннего свидетеля» к прямому опыту. №. 2. С. 81–95.

Смирнова М. Ю. Роль первых чувашских выпускников Ленинградского академического хореографического училища им. А. Я. Вагановой в развитии национального балетного театра №. 4. С. 50–65.

Соколов-Каминский А. А. Необыкновенным — быть! №. 3. С. 173–191.

Соломенцев Ф. Ф. Звуковая партитура фильмов Терренса Малика (на примере второго периода творчества). №. 6. С. 158–176.

Стоянов Г. Трансформации либретто балета «Легенда об озере» в болгарской критике. №. 2. С. 36–52.

Судаков Г. В. Представление на судебном процессе: «Жаворонок» Жана Анюя. №. 1. С. 123–130.

Сунь Минмань, Шекалов В. А. Творчество Галины Улановой в культуре и балете Китая. №. 5. С. 37–52.

Туминская О. А. «Красный мак» – «Красный Восток»: к 95-летию постановки балета «Красный мак». №. 1. С. 21–37.

Федорченко О. А. Екатерина Вазем – педагог Санкт-Петербургского императорского Театрального училища. №. 3. С. 68–80.

Федорченко О. А. Екатерина Вазем – педагог Императорского петербургского Театрального училища (Часть II). №. 4. С. 66–74.

Фотина Д. А. Феномен абулии в современном искусстве. №. 3. С. 134–147.

Франтова Т. В. «Желтый звук» А. Шнитке в диалоге с экспериментами постмодернистской эпохи. №. 6. С. 193–204.

Хрущева Н. А. «Китеж» Артура Зобнина в контексте русского метамодерна. №. 3. С. 148–159.

Цинь Шиной. Применение элементов традиционной культуры в процессе развития китайских фортепианных миниатюр (на примере фортепианных произведений Тань Дуня). №. 6. С. 177–192.

Цыбулько О. А. Александр Антоновский в премьерной постановке «Пана воеводы» Н. А. Римского-Корсакова. №. 3. С. 160–172.

Чеблыков Д. В. Орнаментика в вокальных трактатах Мануэля Гарсиа-сынаи Генриэтты Ниссен-Саломан: парижский метод и его трансляция в практике Петербургской консерватории. №. 4. С. 146–157.

Чэн Янь. Социально-политическое значение китайской оперы в 1950-х годах. №. 2. С. 171–182.

Шабалина Н. С. «Море бед» (1988): Кеннет Макмиллан в поисках шекспировских смыслов. №. 5. С. 53–61.

Шапиро Б. Л. Театральное, дворцово-парковое и декоративно-прикладное искусство: диалог искусств в стиле шинуазри. № 5. С. 179–193.

Шекалов В. А. Ю. Г. Бильдштейн (Ван Орен) – основатель первого русского Ансамбля старинных инструментов. №. 1. С. 131–156.

ВЫПУСКНИКИ АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА
ИМЕНИ А. Я. ВАГАНОВОЙ
2024 ГОДА

СРЕДНЕЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

Специальность 52.02.01 «Искусство балета»

Алферов Данила Павлович
Баринова Алиса Олеговна
Белов Вениамин Феликсович
Варнава Георгий Алексеевич
Викульцева Варвара Андреевна
Власов Кирилл Артурович
Возьная Ксения Артуровна
Волков Иван Юрьевич
Вундер Александр Вильгельмович
Гребнева Юлия Константиновна
Грицина Ульяна Романовна
Емельянова Анна Павловна
Ефимова Екатерина Андреевна
Затока Мария Миа
Калашникова Екатерина Александровна
Каракулин Никита Игоревич
Колесников Владислав Сергеевич
Колузаев Кирилл Евгеньевич
Корнева Диана Евгеньевна
Лаврентьев Константин Алексеевич
Лазуткин Андрей Евгеньевич
Люликов Владимир Алексеевич
Мадаминов Федор Павлович
Мазепин Михаил Андреевич
Митошинкова Луцие
Михеевский Павел Сергеевич
Николас Кузьмина Хорхе-Сильвестре
Палилионис Майя Романовна
Парван Татьяна Владиславовна

Соломина Софья Сергеевна
Сотников Иван Вадимович
Тузинская Ева Леонидовна
Усов Денис Николаевич
Чкотуа Кристина Темуровна
Шанина Алиса Алексеевна
Широкий Ярослав Владимирович

БАКАЛАВРИАТ

Направление подготовки 50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки»
Образовательная программа «Искусство в истории культуры»

Клецова Олеся Олеговна
Колодина Елизавета Михайловна
Мамыкина Анна Романовна
Сибатрова Елизавета Сергеевна
Феоктистова Алиса Александровна
Шалдыбина Александра Ивановна

Направление подготовки 50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки»
Образовательная программа «Хореографические исследования
и балетная критика»

Крылова Варвара Павловна
Яковлева Александра Сергеевна

Направление подготовки 52.03.01 «Хореографическое искусство»
Образовательная программа «Искусство хореографа»

Аутова Карина
Журавлева Анастасия Андреевна
Каймашникова Анастасия Игоревна
Керимов Мурад Новруз оглы
Матвеев Дмитрий Денисович
Мельникова Людмила Михайловна
Хасанова Бернара Алишеровна

Направление подготовки 52.03.01 «Хореографическое искусство»
Образовательная программа «Педагогика балета»

Вибе Екатерина Федоровна
Вялова Луиза Витальевна
Гнедчик Вячеслав Александрович
Грязнов Виктор Игоревич
Карпухина Лидия Александровна
Коновалова Мария Витальевна
Линь Цзя Ин
Маланов Трофим Борисович
Полещук Екатерина Витальевна
Шмакова Роксоляна Владимировна
Энгэбрэтсэн Линэ
Яновская Галина Николаевна

Направление подготовки 52.03.02 «Хореографическое исполнительство»
Образовательная программа «Артист балета»

Башмаков Владислав Валерьевич
Бондарева Юлия Сергеевна
Динерштейн Софья Ильинична
Зебрина Анна Олеговна
Иванова Лада Алексеевна
Краснощёкова Анастасия Сергеевна
Кустов-Южаков Федор Михайлович
Лыскова Елена Андреевна
Нурлан уулу Нуркубат
Осетров Антон Андреевич

Направление подготовки 53.03.02 «Музыкально-инструментальное искусство»
Образовательная программа «Фортепиано»

Зыкова Мария Александровна
Ильина Людмила Максимовна
Комарова Татьяна Владимировна
Плотникова Анастасия Анатольевна
Стеблева Ольга Николаевна
Трондина Нина Алексеевна

МАГИСТРАТУРА

Направление подготовки 50.04.01 «Искусства и гуманитарные науки»
Образовательная программа «Языки искусства»

Митина Мария Игоревна

Направление подготовки 50.04.04 «Теория и история искусств»
Образовательная программа «Арт-проектирование и продюсирование»

Бахтинова Мария Олеговна

Направление подготовки 52.04.01 «Хореографическое искусство»
Образовательная программа «Искусство балетмейстера-постановщика»

Белик Роман Александрович
Зуева Анастасия Александровна
Лосякова Анна Сергеевна
Рындина Мария Сергеевна
Сергеева Анна Сергеевна

Направление подготовки 52.04.01 «Хореографическое искусство»
Образовательная программа «Педагогика хореографии»

Головкина Светлана Юрьевна
Камилова Юлия Юрьевна
Ли Сюэхань
фон Гессен-Дармштадтский Илья

Направление подготовки 52.04.01 «Хореографическое искусство»
Образовательная программа «Продюсирование хореографического искусства»

Смирнова Анна Александровна

Направление подготовки 52.04.01 «Хореографическое искусство»
Образовательная программа «Теория и история хореографического искусства»

Кондратова Полина Андреевна

Направление подготовки 53.04.05 «Искусство»
Образовательная программа «Педагогика хореографии»

Буланова Мария Андреевна
Велян Нуне Эдиковна

Крылов Сергей Дмитриевич
Ли Минмин
Петухова Мария Юрьевна
Сорокин Андрей
Тимофеев Алексей Геннадьевич
Шакирова Рената Мухаметовна

Направление подготовки 53.04.06 «Музыказнание и музыкально-прикладное искусство»

Образовательная программа «Музыка в искусстве балета»

Журавлева Юлия Олеговна
Тарабрин Артур Александрович

АСПИРАНТУРА

Направление подготовки 44.06.01 «Образование и педагогические науки»

Направленность (профиль) образовательной программы:

«Теория и методика профессионального образования»

Брейт Анастасия Валерьевна
Новоселов Павел Борисович

Направленность (профиль) образовательной программы:

«Теория и методика обучения и воспитания»

Костина Ульяна Владимировна

Направление подготовки 50.06.01 Искусствоведение

Направленность (профиль) образовательной программы:

«Хореографическое искусство»

Войнова Злата Александровна
Стоянов Габриэль (Швейцария)
Фотина Дарья Александровна

Направленность (профиль) образовательной программы: «Теория и история искусства»

Козырев Андрей Олегович
Сачков Иван Сергеевич
Солохина Ольга Юрьевна

ПРАВИЛА НАПРАВЛЕНИЯ И ОПУБЛИКОВАНИЯ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

I. Направление научных статей

1.1. Для публикации в научном журнале «Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой» в адрес редакции направляются оригинальные, ранее не опубликованные в других печатных или электронных изданиях научные статьи.

1.2. Редакция принимает рукописи статей, набранные в текстовом редакторе WinWord. Рукописи предоставляются в электронном и в распечатанном виде (формат А 4). Иллюстрации (рисунки, таблицы, графики, диаграммы и т. п.) предоставляются дополнительно в отдельных файлах, вложенных в авторскую электронную папку.

II. Структура и порядок расположения обязательных структурных элементов научной статьи

2.1. В начале статьи указывается:

- номер по Универсальной десятичной классификации (УДК); далее следуют (каждый раз с новой строки):
- название статьи;
- инициалы и фамилия автора (соавторов);
- данные об организации автора (соавторов), ее (их) местонахождении (почтовый адрес, включая индекс) и географическом расположении (название города, страны);
- аннотация статьи, структурированная с помощью заголовков разделов (введение, методы и методология исследования, заключение);
- ключевые слова;
- текст статьи, структурированный с помощью заголовков разделов (введение, методы и методология исследования, основная часть, заключение);
- список библиографических источников (затекстовых библиографических ссылок);
- перевод (транслитерация) названий библиографических источников (затекстовых библиографических ссылок);
- информация об авторе (соавторах) — сведения об ученой степени, звании, адрес электронной почты.

2.2. Рекомендуемый объем оригинальной научной статьи, включая аннотацию и список литературы, — 10 стр. машинописного текста / около 40 тыс. печатных знаков с пробелами, 5–8 рис., 25–40 библиографических ссылок.

III. Общие правила оформления научной статьи

3.1. Текст статьи набирается шрифтом **Times New Roman**. Формат – **rtf**, размер шрифта – **12** пт., межстрочный интервал – полуторный (**1,5**), поля (все) – **2** см, абзацный отступ – **0,5** см, цвет шрифта – черный; форматирование по левому краю. Нумерация страниц сплошная, с 1-й страницы, колонтитулы не создаются. Для акцентирования элементов текста разрешается использовать курсив, полужирный курсив, полужирный прямой. Подчеркивание текста нежелательно.

3.2. Аннотация выделяется курсивом и отделяется от текста статьи пропуском строки.

3.3. Список библиографических источников (затекстовых библиографических ссылок) оформляется в соответствии с ГОСТ Р 7.0.5–2008 «Библиографическая ссылка». Ссылки на использованные источники приводятся после цитаты в квадратных скобках с указанием порядкового номера источника цитирования, страницы (например: [1, с. 25]). Список библиографических источников располагается после текста статьи, нумеруется (начиная с первого номера), предваряется словом «Литература» и оформляется в порядке упоминания или цитирования в тексте статьи (не в алфавитном порядке!). Под одним номером допустимо указывать только один источник.

3.4. Примечания выносятся из текста документа вниз полосы. Нумерация сквозная по всему тексту, в порядке упоминания.

3.5. Все иллюстрации должны быть представлены отдельными графическими изображениями (формат JPG или TIFF; размер min – 90×120 мм, max – 130×120 мм; разрешение 300 dpi). Иллюстрации нумеруются арабскими цифрами сквозной нумерацией. Одиночный рисунок не нумеруется. Иллюстрации должны иметь наименование и пояснительные данные (подрисовочный текст). Иллюстрации связывают с текстом, к которому они относятся, знаками ссылки. Слово «Рисунок», его порядковый номер, наименование и пояснительные данные располагают непосредственно под рисунком.

3.6. Все таблицы должны иметь наименование, размещенное под таблицей. Таблицы связывают с текстом, к которому они относятся, знаками ссылки. Таблица располагается непосредственно после абзаца, в котором впервые дана ссылка на нее. Слово «Таблица» указывают один раз слева над первой частью таблицы, над другими частями пишут слова «Продолжение таблицы». Таблицу с большим количеством строк допускается переносить на другую страницу.

IV. Комплектность предоставления авторских материалов

4.1. Всего автор оформляет и направляет в редакцию **четыре электронных документа:**

1) текст статьи с аннотацией (100–150 слов и словосочетаний), ключевыми словами (5–10 слов) и другими обязательными структурными элементами научной статьи на русском языке;

2) английский вариант имени и фамилии автора; английский вариант данных об организации автора (соавторов), ее (их) местонахождении (почтовом адресе, включая индекс) и географическом расположении (название города, страны; название, аннотация статьи и ключевые слова на английском языке; транслитерированный список библиографических источников (затекстовых библиографических ссылок); исходный текст аннотации с ключевыми словами на русском языке;

3) информация об авторе (соавторах) — сведения об ученой степени, звании, адрес электронной почты;

4) заполненный, подписанный и сканированный автором лицензионный (авторский) договор о предоставлении права использования произведений.

Подпись автора должна быть заверена в организации, в которой он работает или обучается. В случае соавторства каждый из авторов подписывает, сканирует и заверяет отдельный договор. Электронную форму для заполнения лицензионного договора можно найти на сайте:

<http://www.vaganovaacademy.ru/index.php?id=511>

4.2. Вышеперечисленные документы направляются в редакцию в виде отдельных текстовых файлов, поименованных по форме: фамилия первого автора_«Ст», «Ан», «Св», «Дог» (например: «**Иванов_Ст.rtf**», «**Иванов_Ан.rtf**», «**Иванов_Св.rtf**», «**Иванов_Дог.pdf**»).

Файлы иллюстраций и диаграмм именуются по форме: фамилия первого автора_«Рис N», строго в порядке следования в статье (например: «**Иванов_Рис 1.jpg**»). В одном файле — одна иллюстрация или диаграмма в формате JPG, TIFF (для полутонных изображений).

V. Рассмотрение рукописей научных статей

5.1. Редакция оставляет за собой право не рассматривать рукопись статьи в случае выявления ее несоответствия настоящим правилам.

5.2. Решение о публикации (или отклонении) статьи принимается редакционной коллегией журнала после ее проверки в системе Антиплагиат, прохождения процедуры рецензирования и обсуждения на заседании редколлегии.

5.3. Плата с аспирантов за публикацию не взимается.

Более подробно с правилами направления и опубликования научных статей, примерами их оформления можно ознакомиться на сайте:

<https://vaganov.elpub.ru/jour>

ПОРЯДОК РЕЦЕНЗИРОВАНИЯ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

1. Все научные статьи, поступившие в редакцию журнала, подлежат обязательному рецензированию.

2. Процедуре рецензирования предшествует процедура регистрации и предварительного рассмотрения поступивших в редакцию рукописей статей и других научных материалов (кратких сообщений, обзоров и т. п.) на предмет соответствия профилю журнала, установленным редакцией требованиям к направлению, оформлению рукописей («Правила направления и опубликования научных статей» — далее Правила).

3. Предварительное рассмотрение рукописей статей и других научных материалов на предмет соответствия Правилам проводится в срок не более 15 дней со дня поступления рукописи в редакцию. В случае отклонения представленной в редакцию рукописи по результатам ее предварительного рассмотрения авторам по указанному ими электронному адресу направляется электронное уведомление.

4. Не отклоненные в результате предварительного рассмотрения рукописи направляются на рецензирование одному (при необходимости двум) рецензентам. К рецензированию рукописей в качестве рецензентов привлекаются высококвалифицированные (имеющие ученые степени кандидата и доктора наук, присужденные ведущими российскими вузами, либо аналогичные ученые степени, присужденные ведущими зарубежными вузами) специалисты в области максимально близкой теме поступившей в редакцию рукописи, имеющие публикации по тематике рецензируемой рукописи в течение последних 3-х лет.

5. Сроки рецензирования составляют от 15 до 50 дней.

6. Рецензирование проходит в «слепом» режиме, когда рецензент знает фамилии авторов, авторы не знают фамилию рецензента.

7. Если рецензент рекомендует рукопись к исправлению и доработке, то научный редактор журнала направляет автору текст рецензии с предложением учесть их при подготовке нового варианта рукописи или аргументированно (частично или полностью) их опровергнуть.

8. К переработанной рукописи, направляемой автором в адрес редакции повторно, прикладывается письмо от автора, содержащее ответы на все замечания рецензента и поясняющее все изменения, внесенные в первоначальный текст.

9. Доработанная (переработанная) автором рукопись заново проходит процедуру рецензирования. Днем поступления в редакцию рукописи в этом случае считается день возвращения доработанной рукописи.

10. Рецензент рекомендует (с учетом исправления отмеченных недостатков) или не рекомендует статью к публикации в журнале.

11. Статья, не рекомендованная рецензентом к публикации, к повторному рассмотрению не принимается. При наличии отрицательной рецензии рукопись

(или ее доработанный вариант) отклоняется с обязательным уведомлением автора о причинах такого решения.

12. Наличие положительной рецензии не является достаточным основанием для публикации рукописи в журнале. Окончательное решение о целесообразности публикации принимается редколлегией журнала и фиксируется в протоколе заседания редколлегии.

13. После принятия редколлегией журнала решения о допуске рукописи к публикации научный редактор журнала уведомляет об этом автора электронным письмом, направляя его на указанный автором электронный адрес.

14. Очередность публикации рукописей определяется датой регистрации их поступления в редакцию.

15. Рецензии хранятся в редакции журнала в течение 5 лет.

РЕДАКЦИОННАЯ ПОЛИТИКА ЖУРНАЛА

«Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой» — научный журнал, представляющий результаты исследований в области искусствоведения и смежных с ним областях гуманитарного знания. Тематически ориентированное на общие вопросы искусства и искусствоведения, специфические проблемы теории, истории, организации хореографического искусства, в первую очередь — искусства балета, издание отражает научные интересы и приоритеты профессорско-преподавательского состава старейшего и авторитетнейшего в России высшего учебного заведения — Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой — и сформированного им за долгие годы существования вуза профессионального сообщества искусствоведов, артистов балета, театра, музыкантов и художественных критиков.

В журнале публикуются оригинальные научные статьи, краткие сообщения и обзорные статьи по искусствоведческой тематике. В специальной рубрике «Обзоры. Рецензии. Выставки» издания также размещаются художественно-критические материалы о наиболее значимых событиях творческой жизни театральных, хореографических коллективов, выдающихся мастеров балета.

РЕДАКЦИОННАЯ ЭТИКА ЖУРНАЛА

Принципы этики в деятельности редколлегии (редактора)

Редакционная коллегия (редактор) в своей работе ориентируется на требования законодательства Российской Федерации в отношении авторского права, придерживается этических принципов, разделяемых сообществом ведущих издателей научной периодики, несет ответственность за обнаружение авторских произведений, следует основополагающим принципам

- актуальности и оригинальности исследования,
- достоверности результатов и научной значимости выполненной работы,
- признания вклада других исследователей в рассматриваемую проблематику и обязательного наличия библиографических ссылок на использованные материалы,
- представления к числу соавторов всех участников, внесших существенный вклад в проводимое исследование,
- одобрения представленной к публикации работы всеми соавторами,
- незамедлительного принятия мер к исправлению обнаруженных автором или выявленных редакционной коллегией существенных ошибок и неточностей.

Неопубликованные данные, полученные из представленных к рассмотрению рукописей, не должны использоваться или передаваться третьим лицам без письменного согласия автора. Информация или идеи, полученные в ходе редактирования, должны оставаться конфиденциальными. Редактор не должен допускать к публикации информацию, если есть основания полагать, что она является плагиатом или содержит материалы, запрещенные к опубликованию. Редактор совместно с издателем не должны оставлять без ответа претензии, касающиеся рассмотренных рукописей или опубликованных материалов, а при выявлении конфликтной ситуации должны принимать все необходимые меры для восстановления нарушенных прав.

К СВЕДЕНИЮ ПОДПИСЧИКОВ

Оформить подписку на журнал «Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой» можно в любом отделении почтовой связи России по объединенному каталогу «Пресса России» 2024, каталогам стран СНГ 2024, каталогу периодических изданий Республики Крым и г. Севастополя (ФГУП «Почта Крыма»).

Индекс журнала по вышеперечисленным каталогам Роспечати — 81620.

Почтовый адрес редакции:

191023, Санкт-Петербург, ул. Зодчего Росси, 2
Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой

Телефон: (812) 456-07-65

<https://vaganov.elpub.ru/jour>

e-mail: science@vaganovaacademy.ru



ВЕСТНИК
АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА
им. А. Я. Вагановой

№ 6 (95), 2024

Главный редактор *С. В. Лаврова*
Научный редактор *Ю. О. Новик*
Дизайн обложки *Т. И. Александрова*
Корректор *А. С. Гириева*

Рег. свидетельство ПИ № ФС77-32105 от 29 мая 2008 г.

Издатель: Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой»
<http://vaganov.elpub.ru/jour>



Адрес редакции: 191023, Санкт-Петербург, ул. Зодчего Росси, д. 2
тел. (812) 456-07-65, e-mail: science@vaganovaacademy.ru
При перепечатке ссылка
на «Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой»
обязательна

Подписано в печать 25.12.2024. Формат 70×100/16.

Тираж 300 экз. Заказ № 0862810

Отпечатано ООО «Супервэйв»
193149, РФ, Ленинградская область,
Всеволожский район, пос. Красная Заря, д. 15