



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

№ 5(100)
2025

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 читатели!

Сегодня мы предлагаем вашему вниманию юбилейный, 100-ый, номер «Вестника Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой»!

Идея журнала-рупора жизни балетной Школы зародилась в далеком 1991 году, а уже в 1992-м увидел свет первый номер первого периодического печатного издания Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. За 33 года существования «Вестника...» произошла метаморфоза, связанная с его превращением из учебного и публицистического издания в научное.

Целевая аудитория нынешнего «Вестника...» – культурологи и искусствоведы, состоявшиеся и начинающие исследователи театрального и хореографического искусства, включая, естественно, профессионалов и любителей искусства балета. Создатели журнала – главный и научный редакторы, члены редколлегии, рецензенты, работники типографии (верстальщики, корректоры и др.) – команда профессионалов, обеспечивающая достаточный и необходимый для включения в Перечень Высшей аттестационной комиссии (ВАК) Минобрнауки РФ уровень качества «Вестника...», поддерживающая его значимость для аттестации кадров высшей квалификации из числа профессорско-преподавательского состава Академии и других вузов страны художественного профиля.

Оценка «Вестника...» Минобрнауки РФ сегодня высока: он находится в «золотой середине» в системе ВАК (так называемая категория К 2 «важковских» журналов), так как имеет достоверные показатели, стабильную периодичность, за счет добросовестного рецензирования обеспечивает высокое качество публикаций, необходимое для периодических изданий, подходящих для публикации результатов диссертаций на соискание ученых степеней кандидата и доктора наук. Но, безусловно, есть к чему стремиться дальше. Авторы и создатели журнала связывают его будущее с увеличением показателя цитируемости и будут впредь работать над повышением известности, узнаваемости, привлекательности издания как в России, так и за рубежом.

Нам есть чем гордиться: журнал является оптимальным выбором для публикации идей и трудов научных работников, соискателей ученых степеней и званий, магистрантов, деятелей культуры и искусства, о чем свидетельствует неуклонный рост числа наших новых авторов и подписчиков.

Искренне благодарим всех причастных к выпускам нашего замечательного «Вестника...» работников и друзей Академии, желаем журналу долголетия, признания и любви профессионального сообщества, ценителей искусства вообще и, конечно, почитателей мирового и русского классического балета!

*И. о. ректора,
Народный артист РФ,
Народный артист Северной Осетии
Н. М. Цискаридзе*

*Главный редактор,
проректор по научной работе и развитию,
доктор искусствоведения
С. В. Лаврова*

*Научный редактор,
доктор культурологии
Ю. О. Новик*



ВЕСТНИК № 5 (100)

АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА
им. А. Я. ВАГАНОВЫ

BULLETIN OF VAGANOVA BALLET ACADEMY. 2025. № 5 (100)

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 Российской 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. балетмейстерского образования Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой (Санкт-Петербург, Россия).

Кисеева 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).

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	
Никонова С. Б., Чжан Маньфэй. Традиционный китайский танец «ингэ» в контексте сохранения и развития национального культурного наследия.....	6
Терехова Е. Н. Балет «Золотая орда» в контексте актуальных тенденций развития современного татарского балета.....	22
МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА	
Марков А. В., Штайн О. А. Опыт составления «Кратчайшего словаря балетных непереводимостей»	38
ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА	
Григорьев В. Е. Семантика тембра электрогитары в спектральной музыке: «Вампир!» Тристана Мюра	53
Комаров А. В. Музыка П. И. Чайковского в балете как проблема. Рефлексии премьерной критики.....	68
Кухта В. А. Материальные музыкальные объекты в постмодернистской парадигме	90
Ли Мэнхань. Волны Мартено в композиторском творчестве XX века: от Эдгара Вареза к Пьеру Булезу и Тристану Мюра	101
Максимов В. И., Ли Сяньмэй. Формирование стиля шинуазри и проявление китайской культуры в пьесе Вольтера «Китайский сирота»	111
Манафова М. М. Неизвестные романсы Владимира Цытовича: по страницам неопубликованных рукописей.....	125
Огаркова Н. А. Бальная музыка М. И. Глинки в церемониях русского Двора.....	143
Цветковская Т. А. Musicking: непереводимый неологизм или актуальный концепт?.....	158
Щербак Н. Ф. Идеи автоматического письма и принципы аналитического мышления в творчестве Хемингуэя (парижские годы, 1922–1926)	171
Правила направления и опубликования научных статей	185
Порядок рецензирования научных статей	188
Редакционная политика журнала	190
Редакционная этика журнала	191
К сведению подписчиков	192

CONTENTS

Editorial Board	3
THEORY AND HISTORY OF CHOREOGRAPHIC ART	
<i>Nikonova S. B., Zhang Manfei.</i> Traditional Chinese dance <i>Yingge</i> in the context of preserving and developing national cultural heritage	6
<i>Terekhova E. N.</i> The <i>Golden horde</i> ballet in the context of current trends in the development of modern Tatar ballet	22
CROSS-DISCIPLINARY RESEARCH IN ART	
<i>Markov A. V., Shtayn O. A.</i> An experience of compiling <i>The Shortest Dictionary of Ballet Untranslatable</i>	38
THEORY AND HISTORY OF ART	
<i>Grigoriev V. E.</i> Semantics of electric guitar timbre in spectral music:	
Tristan Murail's <i>Vampyr!</i>	53
<i>Komarov A. V. P. I.</i> Tchaikovsky's music in ballet as a problem. Analysis by the premiere critics	68
<i>Kukhta V. A.</i> Material musical objects in the postmodernist paradigm.....	90
<i>Li Menghan.</i> Martenot waves in 20th-century composition: From Edgard Varèse to Pierre Boulez and Tristan Murai.	101
<i>Maksimov V. I., Li Xianmei.</i> Formation of the Chinoiserie style and the manifestation of Chinese culture in the Voltaire's play <i>The Chinese Orphan</i>	111
<i>Manafova M. M.</i> Unknown romances by Vladimir Tsytovich: From unpublished manuscripts.....	125
<i>Ogarkova N. A. M. I.</i> Glinka's ballroom music in the ceremonies of the Russian court..	143
<i>Tsvetkovskaya T. A.</i> Musicking: Is it a neologism that cannot be translated into Russian, or an actual concept?	158
<i>Scherbak N. F.</i> Hemingway: Paris years (1922–1926) and the development of his literary talent.	171
Requirements for author's manuscripts	185
Peer-review	188
Editorial policy	190
Ethics policy	191
To data of followers	192

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 785.161; 78.087.2; 782.91793.31

ТРАДИЦИОННЫЙ КИТАЙСКИЙ ТАНЕЦ «ИНГЭ» В КОНТЕКСТЕ СОХРАНЕНИЯ И РАЗВИТИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

Никонова С. Б., Чжан Маньфэй¹

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

В статье рассматривается происхождение, формы и специфика традиционного китайского танца «ингэ», входящего в Список нематериального культурного наследия государственного значения КНР. Танец мало известен в отечественном культурном пространстве. Данная статья основывается на ряде китайских исследований, а также анализе современных представлений «ингэ», интервью с носителями традиции. Цель статьи состоит в том, чтобы познакомить российскую научную общественность с данным феноменом, а также рассмотреть его в качестве примера сохранения и развития национального культурного и художественного наследия в условиях современности. Авторы рассматривают танец «ингэ» как пример взаимодействия между традиционной и современной зрелищной массовой культурой, прослеживают примеры применения его в современном мире.

Ключевые слова: танец «ингэ», национальное культурное наследие, танец, китайская культура, китайское искусство, китайский танец, традиции и современность.

TRADITIONAL CHINESE DANCE YINGGE IN THE CONTEXT OF PRESERVING AND DEVELOPING NATIONAL CULTURAL HERITAGE

Nikonova S. B., Zhang Manfei¹

¹Vaganova Ballet Academy, 2, Zodchego Rossi St., Saint Petersburg, 191023, Russia.

This article examines the origins, forms, and specific features of the traditional Chinese *Yingge* dance, which is included on the List of Intangible Cultural Heritage of National Importance of the People's Republic of China. This dance is not well-known in Russian cultural space. This article is based on a number of Chinese studies, an analysis of contemporary *Yingge* performances, and interviews with tradition bearers. The aim is to introduce the Russian academic community to this phenomenon and examine it as an example of the preservation and development of national cultural and artistic heritage in the modern era. The authors consider *Yingge* dance as an example of the interaction between traditional and modern popular culture, tracing its application in the contemporary world.

Keywords: *Yingge* dance, national cultural heritage, dance, Chinese culture, Chinese art, Chinese dance, traditions and modernity.

Введение

Китайская культура глубока, богата и представляет собой переплетение и развитие множества древних и вновь возникающих, взаимосвязанных традиций. Известный российский китаевед В. В. Малявин писал: «Подлинная сила китайской, как и любой национально определенной культуры (а другой в истории и не бывает), проистекает из поразительной внутренней преемственности ее форм, из неоспоримой, выверенной опытом сотен поколений стилистической последовательности» [1, с. 5]. Хотя в Китае также были времена бунта против исторического прошлого, на данный момент можно сказать, что эта страна дает нам пример очень плодотворного соединения традиционного, исконного с новым, современным в организации жизненного пространства.

В России интерес к китайской культуре на данный момент является очень устойчивым и сильным, причем он касается не только межгосударственного сотрудничества, но охватывает достаточно широкие массы населения, в том числе молодежь. Этот интерес является по большей части именно эстетическим пристрастием, затрагивающим как эстетику бытовой повседневной жизни, так и художественные явления. Эстетический интерес подталкивает к изучению и осмыслению традиций и нравов другой культуры, рождает любовь к ней, понимание особенностей и плодотворных достижений.

Можно вспомнить любопытное высказывание американского исследователя Дж. Роули о том, что «китайцы смотрели на жизнь через призму не религии, философии или науки, а главным образом искусства» [2, с. 214]. Представляется, оно отражает нечто важное: значимость знакомства именно с эстетической и художественной сторонами китайской культуры для понимания ее в целом, возможно, особенно велика.

Танец также является одним из существенных элементов традиционного китайского культурного наследия, прочно инкорпорированным в эстетику китайской жизни. Хотя в традиционной китайской культуре не сформировался такой самостоятельный целостный художественный феномен, связанный с танцем, как европейский балет, танец присутствовал в ритуалах, в театральных постановках разных уровней – от народного до придворного императорского; соседствовал на равных с музицированием, пением, драмой, акробатикой, боевыми искусствами, художественными ремеслами, макияжем, костюмом и т. п. При этом, возможно, именно танец мог бы стать наиболее широко и легко воспринимаемым носителем эстетики китайской культуры также и за пределами Китая (благодаря своей динамичности и синтетичности, с одной стороны, и отсутствию необходимости в преодолении языкового и мировоззренческого барьера – с другой). Являясь проводником и наследником

культурной традиции, но не обособляясь в качестве замкнутого художественного феномена со строгим набором принципов, народный танец хорошо приспособлен к тому, чтобы становиться элементом также и массового развлекательного шоу, востребованного современным миром.

В переведенной на русский язык «Иллюстрированной истории китайского танца» недаром говорится: «История китайского танца – это не столько бегущий вперед полноводный поток, сколько речная дельта, образованная бесчисленными рукавами» [3, с. 11]. Существует множество локальных танцевальных традиций, более или менее распространенных и известных, из которых некоторые приобрели статус подлинного художественного наследия китайской культуры.

Одной из таких танцевальных традиций является танец «ингэ» (英歌舞). В 2006 году он был включен в Список нематериального культурного наследия государственного значения КНР. Танец возник и развился в регионе Чаошань (潮汕) и отражает региональную историю и особенности. Весьма динамичный, с более чем четырехсотлетней историей, танец синтезирует танец, театр и элементы боевых искусств (ушу).

Сегодня исследований танца «ингэ» на русском языке практически нет; дело ограничивается редкими упоминаниями в Интернете. Эта статья имеет целью восполнить пробел в исследованиях «ингэ» на русском языке.

Визуально «ингэ» узнается по исполнителям в костюмах легендарных героев из классического китайского романа «Речные заводи» (水浒传), загримированным в стиле «ляньпу» (脸谱 – грим китайской традиционной оперы). Участники танца совершают синхронные, энергичные движения, отбивая ритм парными деревянными колотушками «ингэчуй» (英歌槌) под мощный аккомпанемент ансамбля из гонгов и барабанов (锣鼓). Танец символизирует стремление к благополучию и миру, выражает идеалы единства, справедливости и мужества, а также является неотъемлемым атрибутом важных народных праздников региона.

Для комплексного анализа текущего состояния этой танцевальной традиции, расширения областей применения и поиска путей развития авторами настоящего исследования производился анализ источников на китайском языке, проводились интервью с носителями традиции танца «ингэ». Собранные материалы обеспечивают полноту и достоверность исследования. Цель работы – предоставить теоретическую базу и практические рекомендации для современного развития и популяризации этого уникального культурного феномена.

Происхождение танца «ингэ»

Регион ЧАОШАНЬ, расположенный в восточной части провинции Гуандун, где горы гармонично соседствуют с морем, славится благоприятным климатом, богат ресурсами и именуется «краем рыбы и риса» (鱼米之乡). Местная народная культура, глубокая и самобытная, стала колыбелью танца «ингэ». Его история восходит к эпохе Мин (明朝), а за 400 лет развития он стал неотъемлемой частью традиционных праздников (传统节日) и ритуалов «Юшэнь»¹. «Ингэ» служит не только развлечением для людей, но и формой почитания божеств, воплощает стремление к мирной жизни, единству и справедливости.

Есть несколько основных версий происхождения танца «ингэ». Согласно первому фундаментальному исследованию Вэй Фэя (魏芾), танец «ингэ» является наследником древнего ритуального танца «нуо» (傩舞), сочетающего в себе жертвоприношения божествам и умилостивление духов (祭祀娱神) с символикой изгнания зла и привлечения благополучия (驱邪祈福). Социальные функции, стиль грима (脸谱) и кинетические паттерны «ингэ» сохраняют архаичные черты «нуо», эволюционируя в уникальную народную форму [4, с. 270].

Параллельно развивается теория, которую излагает Ван Кэфэн (王克芬): в ходе социальных противоречий конца династии Мин – начала Цин (明末清初) чаошаньские крестьяне создавали школы боевых искусств (武馆) для консолидации сопротивления. После «запрета на боевые искусства» (禁武令) тренировки интегрировались в танец «ингэ» как камуфляж военной подготовки, чьи элементы постепенно демилитаризировались, кристаллизуясь в народное искусство [5, с. 104].

Еще одну версию предлагает Фан Левэнь (方烈文): «ингэ» аккумулировал хореографию оперы «вайцзянси» (外江戏), адаптируя сюжет «Спасения Лу Цзюньи» (救卢俊义) из пьесы «Штурм Дамина» (破大名府) через удаление вокальных партий (删减唱词) и сохранение театральных атрибутов: костюмов (服饰), грима (脸谱), сюжетных линий (剧情) [6, с. 303].

Примечательно, что в академическом дискурсе существует спорная гипотеза о связи «ингэ» с конфуцианскими ритуалами (祭孔说). В «Антологии китайских народных танцев: том Гуандун» упоминается, что в старину во время ежегодных церемоний в храме Конфуция в ЧАОЯНЕ (潮阳孔庙), на 27-й день восьмого лунного месяца проводились ритуалы с музыкой и танцами, где танцоры использовали «короткие бамбуковые палочки» (短竹), что имеет сходство с «короткими колотушками» (短槌) в исполнении «ингэ» [7, с. 38]. Однако ученый Лю Цзяньвэнь (柳剑文) проанализировал эту связь по трем аспектам – «морфология танца», «социокультурные факторы» и «пути распространения» – и прямо опроверг ее. Он указал, что «ингэ» и ритуальные танцы поклонения Конфуцию (祭孔乐舞) кардинально отличаются по стилю движений, используемому реквизиту и

¹ Кит. – 游神赛会, «yóushénsàihuì» – праздники поклонения духам, ритуальные шествия с божествами.

построению композиции; их исторический контекст, культурное содержание и участвующие группы также совершенно различны [8, с. 24].

Вэй Фэй в книге «Чаоян “ингэ”» (2006) пишет, что многочисленные версии происхождения танца «ингэ» не исключают друг друга. С исторической точки зрения, танец «ингэ» произведен от древнего ритуального танца «нуо» (傩舞) Центральных равнин Китая (古代中原). Затем, в ходе миграции предков народа Чаошань (潮汕先民) на юг, первый постепенно распространился на прибрежные регионы, интегрировавшись с местными религиозными шествиями и праздниками «Юшэнь» (游神赛会), что позволило ему укорениться в регионе Чаошань. В конце эпохи Мин и начале Цин (明末清初) танец «ингэ» приобрел новую социальную функцию, став формой прикрытия для сопротивления угнетению и отработки боевых навыков (演练武艺). Позднее, под влиянием театральных представлений (戏曲表演), в танец «ингэ» были включены образы народных героев (英雄好汉). Его форма постепенно стандартизировалась и широко распространялась в рамках деревенских обрядов «Юшэнь» (游神赛会). После начала реализации политики реформ и открытости (改革开放), благодаря активной государственной поддержке танец «ингэ» получил новый импульс развития: не только полностью возродился, но и сформировал множество стилей, обретя свежую жизненную силу [9, с. 52].

Таким образом, существует множество теорий происхождения танца «ингэ», каждая из которых имеет рациональное обоснование, но ни одна не дает исчерпывающего объяснения. Как синтетическое народное искусство, «ингэ» на протяжении веков впитывал элементы различных культурных традиций, постепенно формируясь и непрерывно развиваясь.

Художественные особенности и формы танца «ингэ». Роман «Речные заводи» как литературная основа танца «ингэ»

Танец «ингэ» (英歌舞) объединяет в себе элементы собственно танца, драматического искусства и боевых единоборств. Его центральный сюжет основан на 66 главе классического китайского романа «Речные заводи» (水浒传), названной «Хитроумный захват Даминфу» (智取大名府). Будучи одним из четырех великих классических романов Китая, «Речные заводи» являются первым в китайской литературе масштабным произведением, посвященным теме крестьянского восстания, и занимают важное место в мировой литературе. Роман, действие которого происходит на фоне восстания эпохи Северной Сун (北宋), создает галерею из 108 различающихся по характерам «героев с горы Лян» (梁山好汉). Изображая их борьбу против притеснений, произведение раскрывает историческую закономерность («народные бунты порождены тиранией чиновников» (官逼民反)), одновременно воспевая дух сопротивления, преданность и справедливость (忠义), а также разоблачая коррумпированную сущность феодальной власти.

В оригинальном произведении, стремясь спасти Лу Цзюньи (卢俊义), Сун Цзян (宋江) вместе с военным советником У Юном (吴用) разрабатывает план захвата

города Даминфу (大名府) во время Праздника фонарей (元宵节): Ши Цянь (时迁) и другие поджигают ключевые точки в городе, чтобы создать хаос; герои Ляншаньбо (梁山好汉), переодевшись в разные одежды, проникают в город; совместными усилиями изнутри и снаружи они наносят поражение правительенным войскам Лян Чжуншу (梁中书) и успешно освобождают Лу Цзюньи (卢俊义) и Ши Сю (石秀). Этот сюжет был выбран в качестве темы для танца «ингэ», поскольку он ярко воплощает модель сопротивления героев Ляншань, которые, опираясь на тесное сотрудничество, «прорывают» гнет власти. Такое повествование, подчеркивающее коллективную мудрость, организационную слаженность и сопротивление угнетенных слоев, находит глубокий отклик в региональной культуре Чаошань (潮汕), гармонично сочетаясь с ее воинственным духом (勇武精神), традициями клановой взаимопомощи (宗族合作意识) и этикой справедливости (正义伦理). Именно это делает данную историю идеальным сюжетным воплощением для танца «ингэ».

Художественные особенности танца «ингэ»

Форма исполнения танца «ингэ» (英歌舞) претерпела сложную эволюцию. Ян Минцзин (杨明敬) отмечает, что ранний «ингэ» представлял собой синкретичную исполнительскую форму, сочетающую пение и танец, поэтому старожилы называли его «пение ингэ» (唱英歌, *chàng yīng gē*). К середине эпохи Цин (清代中期), когда «ингэ» достиг расцвета, он разделился на три части: «циньпэн» (前棚, передняя сцена), «чжунпэн» (中棚, средняя сцена) и «хоупэн» (后棚, задняя сцена). «Циньпэн» (前棚) представлял собой динамичный мужской групповой танец, «чжунпэн» (中棚) – каноническое оперное пение, а «хоупэн» (后棚) – выступления ушу (武术表演). Пение и танец полностью разделились, при этом «циньпэн» (前棚) обогатился содержательно и формально, масштаб труппы значительно увеличился, а зрелищность приобрела грандиозный характер. Однако вследствие действия политических и экономических факторов многим деревням оказалось не под силу организовывать столь многочисленные труппы. Поскольку «циньпэн» (前棚) (современный танец «ингэ») обладал большей художественной самобытностью и пользовался неизменной популярностью, отдельные труппы «ингэ» целенаправленно сохраняли лишь его исполнение. Сегодня «чжунпэн» (中棚) и «хоупэн» (后棚) во многих коллективах стали достоянием истории [10, с. 18–19].

Данная эволюция демонстрирует трансформацию танца от синкретичной формы к прогрессирующему упрощению, отражая его адаптацию в меняющемся социальном контексте. В рамках данной эволюции количественный состав исполнителей «ингэ» (英歌舞) имеет канонические параметры. Обычно он представляет собой четное число, как правило, не превышающее 108 человек, – символическое отражение 108 героев-праведников Ляншаньбо из романа «Речные заводи». Конкретная численность варьируется в зависимости от возможностей труппы, размера площадки и иных факторов. Один из авторов провел интервью с хранителем национального нематериального наследия труппы «Наньшань “ингэ”» (南山英歌舞队) Чэнь Лайфа

(陈来发) (см.: илл. 1), который подтвердил, что классическими конфигурациями являются 36 и 72 исполнителя, аргументируя: «Данный принцип строго коррелирует с системой 36 Небесных Генералов (天罡) и 72 Земных Демонов (地煞) из “Речных заводей”»². В тексте романа 108 героев жестко структурированы как 36 Небесных Генералов и 72 Земных Демона (согласно сакральной стеле из 71 главы), тогда как в даосской и фольклорной традициях существуют 36 звезд Тяньган (天罡星) и 72 звезды Диша (地煞星), каждая из которых персонифицирует изгоняющее зло божество. Подобная нумерологическая модель свидетельствует о глубинном единстве «ингэ» с традиционной культурой.



Илл. 1. Чэнь Лайфа – хранитель национального нематериального культурного наследия Китая (танец «ингэ»). Фото Чжан Маньфэй

² Из личной беседы с Чэнь Лайфа (г. Цзэян, провинция Гуандун, Китай, август 2025 г.).

В процессе исполнения танцоры облачены в костюмы древних воинов (部分团队会穿戏曲服 – некоторые коллективы используют театральные костюмы) с индивидуализированным гримом «ляньпу» (脸谱). Авангардную позицию традиционно занимает Ши Цянь (时迁) с атрибутами тканевой змеи «бушэ» (布) либо с разевающимся стягом «Гунсунь Шэн» (公孙胜). Участники манипулируют деревянными колотушками «инъгэчуй» (英歌槌), осуществляя безупречно синхронные удары в четырех направлениях в комплексе с приемами ушу (武术动作) – стабильными стойками «мабу» (马步), «гунбу» (弓步), мощными ударами ногами «титуй» (踢腿), – формируя энергетически насыщенный и абсолютно ритмически когерентный стиль. Под мощнейший аккомпанемент металлофонов и барабанов, дополненный возгласами исполнителей, танец эксплицирует величавый героический дух. Данная форма непосредственно резонирует с аурой доблестных, великодушных и монолитно сплоченных героев «Речных заводей», составляя сущностную особенность «ингэ».

Согласно книге Ян Минцзина «Гимн героям», художественный грим «ляньпу» (脸谱) инкорпорирует элементы китайской оперы с локальной спецификой. Каждый экземпляр уникален. Так, в труппе «Наньшань ингэ» визуализированы персонажи «Речных заводей»: Гунсунь Шэн (公孙胜), Ли Куй (李逵), Лу Чжишэнь (鲁智深), У Сун (武松), Ши Цянь (时迁) и др. Прочие решения транслируют характерологические черты. Так, грим отражает значимые черты характеров: непоколебимую праведность, врожденное достоинство, тактическую находчивость или ироничный юмор. Доминирующая колористика – контрастные черный, белый, красный в сочетании с зеленым, синим, желтым и др. тонами (напр., неистовый Ли Куй представлен черной лицевой палитрой (черно-белая гамма); преданный Гунсунь Шэн – красной (красно-черная гамма) [10, с. 55–56].

Аккомпанирующий ансамбль включает ударные: «дагу» (大鼓, большой барабан), «юэло» (月锣, лунный гонг), «суло» (苏锣, сучжоуский гонг), «дабо» (大钹, большие тарелки), «сяобо» (小钹, малые тарелки), «циньцзай» (钦仔). Сценический реквизит: «дуйци» (队旗, трупповое знамя), «бушэ» (布蛇, тканевая змея), «чуй» (槌, колотушки), «гу» (鼓, барабан).

Формы танца «ингэ»

Как отмечает Чэн Ициюнь (陈益群) в «Боевом танце ингэ», в процессе передачи из поколения в поколение «ингэ», благодаря новаторству и адаптации местных мастеров, сформировались различные стили, при этом коллективы взаимно влияли друг на друга, что привело к нынешнему региональному разнообразию школ. Общепринято считать, что чаошаньский «ингэ» по ритмическому рисунку делится на три вида: медленный, умеренный и быстрый [11, с. 83].

Обычно, чем быстрее ритм, тем короче «ингэ» чуй (英歌槌) (что делает их более маневренными в использовании). Диаметр «ингэ» чуй (英歌槌) обычно составляет 2,5 см: колотушки для быстрого темпа (快板) имеют длину около 40 см, для

среднего темпа (中板) – примерно 56 см, а для медленного темпа (慢板) достигают 60 см. Однако некоторые коллективы «ингэ» (英歌队) корректируют длину и диаметр «ингэ» чуй (英歌槌) в соответствии со своим исполнительским стилем.

Быстрый «ингэ» (快板英歌) отличается плотными барабанными ритмами, гибкими и быстрыми движениями палок. Коллектив «Наньшань ингэ» (南山英歌队) представляет именно эту форму танца. Отличительной чертой команды является то, что их выступления строятся на последовательной смене масштабных сюжетных построений (阵法), таких как «Сяшаньдатань» (下山打探, «спуск с горы на разведку»), «Синничучжань» (兴师出战, «выступление войском»), «Цзишуйдубо» (急水渡泊, «переправа через бурный поток»), «Чэнцичуанфу» (乘机闯府, «прорыв во вражескую крепость»), «Цзю Лу чуфу» (救卢出府, «спасение Лу»), «Инсюнхуэйши» (英雄会师, «сбор героев»), «Хуаньциншэнли» (欢庆胜利, «празднование победы»), «Кайсюаньгуишань» (凯旋归山, «триумфальное возвращение в горы»). Эти сложные и динамичные построения, разворачивающие цельное эпическое действие, создают грандиозное, величественное и захватывающее зрелище. В целом стиль исполнения наполнен энергией и динамикой, передает атмосферу битвы и героизма.

Умеренный «ингэ» (中板英歌) характеризуется более медленными барабанными ритмами, чем быстрый «ингэ» (快板英歌). Ритмика исполнения занимает промежуточное положение между быстрым «ингэ» (快板英歌) и медленным «ингэ» (慢板英歌), формируя умеренный темп. Это позволяет сохранить повествовательную глубину медленного стиля и интегрировать в него динамические ритмические переходы быстрого стиля. Ансамбль «Хоуси ингэ» (后溪英歌队) является одним из ключевых представителей этого вида. Классическая техника ансамбля – «семь ударов молотами» (七下槌), в которой группа движений формируется семью последовательными ударами. Движения отличаются мощью и точностью, шаги – ловкостью и стремительностью, что раскрывает эстетику, объединяющую силу и элегантность.

Медленный «ингэ» (慢板英歌) основан на медленных барабанных ударах. Ансамбль «Фэнган ингэ» (凤岗英歌队) является одним из представителей медленного «ингэ». Классические методы удара включают «санься чуй» (三下槌, три удара в одной серии) и «сыся чуй» (四下槌, четыре удара в одной серии). Классические движения включают «лотосовое сидение» (莲花坐) и «три шага» (三步踏). Движения широкие, с выраженной внутренней силой. Из-за легкости и прыгучести движений танцовов этот стиль называют «летящим ингэ» (会飞的英歌舞). Считается, что медленный «ингэ» – один из самых древних видов «ингэ» (英歌); его танцевальные движения и построения (阵法) обладают уникальными особенностями.

Танец «ингэ» как элемент культурного наследия Китая и многообразие его современного применения

С расширением культурного обмена сфера применения танца «ингэ» также расширилась. Как упоминает Фан Левэнь, «изначально эта деятельность ограничивалась ритуалом «Юшэнь» (游神, ритуальное шествие с божествами) в период Праздника Весны (春节) и Фестиваля Фонарей (元宵节). После освобождения [имеется в виду период после 1949 года. – С. Н., Ч. М.] она распространилась на все крупные праздники и часть торжественных церемоний» [6, с. 303]. В настоящее время танец «ингэ» раскрывает свою уникальную эстетическую привлекательность в разных контекстах. Его применение уже не ограничивается традиционными народными мероприятиями в рамках «Юшэнь» и храмовых собраний (赛会), а распространилось на крупные праздники, торжественные церемонии, а также сферу культурного обмена. Танец «ингэ» стал важным носителем культурных ценностей, способным связывать традицию и современность, локальное и общезначимое, выполнять функций передачи и распространения традиционного культурного наследия.

В настоящее время танец «ингэ» применяется в различных ситуациях. Так, в традиционных праздниках и торжествах региона Чаошань он является значимой составляющей ранее упомянутого ритуала «Юшэнь». В нем «ингэ» – авангард процессии, символизирующей единство, героизм и бесстрашие, стремление людей изгнать зло, избежать бедствий и обрести мир. В рамках ритуала танец функционирует в качестве некого духовного моста, связывающего миры божеств и смертных, традиции и современность.

Мероприятия, связанные с ритуалом «Юшэнь», в регионе Чаошань интенсифицируются в период от Праздника Весны до Фестиваля Фонарей, когда люди празднуют урожай прошлого года, благодарят божеств за покровительство, приглашают духов разделить с народом радость, молясь о благополучии и удаче в новом году. Особенно масштабны Фестиваль культуры Мацзу (妈祖文化节), Церемония поклонения Трем Горным Царям (三山国王祭典) и Торжества в честь Святых Шуанчжунов (双忠圣王庆典).

Когда процессия достигает ключевых мест в деревне, таких как «Шэнътин» (神亭) или «Мяоюй» (庙宇) [названия храмовых построек. – С. Н., Ч. М.], начинается официальное исполнение танца «ингэ» с целью изгнания болезней и злых духов, а также мольбы о мире и достатке. Большинство коллективов исполняют движение «байчуй» (拜槌) – классическое приветствие в «ингэ»³ (илл. 2).

³ Из личной беседы с Линь Фанкаем, признанным наследником традиции уездного уровня (р-н ЧАОЯН, г. ШАНЬТОУ, провинция Гуандун, Китай, август 2025 г.).



Илл 2. Команда «ингэ» «Хоуси»: фрагмент выступления (р-н Чаоян, г. Шаньтоу, провинция Гуандун). Фото предоставлено Линь Фанкай

Танец «ингэ» исполняется во время крупных праздничных мероприятий общекитайского масштаба. Например, в 2025 году «ингэ» впервые был представлен на гала-концерте китайского Центрального телевидения (CCTV) «Встреча весны» (央视春晚) в программе «Чао Циу ингэ» (《潮起舞英歌》), целью которой была демонстрация эстетической сущности традиционного танца, обогащенного современными выразительными элементами (илл. 3).



Илл. 3. Съемки команды «ингэ» «Наньшань» из Пунина в древнем городе Чаочжоу. 2023. Фото предоставлено Чэнь Лайфа

Область применения «ингэ» широка. Танец часто участвует в церемониях открытия спортивных соревнований (体育赛事开幕式). Так, на церемониях открытия Пекинской Олимпиады-2008 (北京 2008 年奥运会) и World Athletics 2025 года (2025 年世界田径接力锦标赛) блестящие выступления «ингэ» мгновенно «зажигали» зрителей, подбадривали спортсменов и создавали воодушевленную атмосферу, привнося в то же время богатое культурное содержание и придавая художественную ценность спортивному мероприятию.

Также благодаря своей уникальной художественной выразительности танец «ингэ» способен стать мостом межкультурного диалога (跨文化对话的桥梁). Так, в 2024 году состоялся показ танца в Лондоне (Великобритания) и на Всемирной выставке Экспо-2025 в Осаке (Япония) (2025 年日本世博会). Это свидетельствует о возможности выхода «ингэ» на международную арену (илл. 4; 5).



Илл. 4. Фрагмент выступления коллектива танца «ингэ» из Пунина в Лондоне. 2024.
Фото предоставлено Чэнь Лайфа



Илл. 5. Фрагмент выступления коллектива танца «ингэ» из Пунина на Всемирной выставке ЭКСПО-2025 в Осаке. Фото предоставлено Чэнь Лайфа

Такое расширение сфер применения глубоко отражает внутренние тенденции развития культурного наследия, способствуя превращению древнего ритуала и танца «ингэ» в современное синтетическое искусство. Исследование и переосмысление многофункциональности традиционного искусства представляется очень существенным инструментом сохранения художественных традиций, но не менее значимым в этом контексте является непосредственное включение их в современную жизнь. Это включение связано с определенным их обогащением, отказом от превращения в музейные экспонаты с фиксированным набором правил, динамичное эстетическое восприятие, внедрение в современные практики, которые вызывают также интерес молодежи. Применение элементов традиционных танцевальных практик в массовых шоу или даже в организации физических упражнений позволяет избежать отстраненности и вызвать живой интерес публики. Так или иначе, это присутствует в обращении современных танцевальных коллективов к традиции «ингэ».

В заключение можно отметить, что, будучи уникальным культурным феноменом, обладающим высокой эстетической и духовной ценностью, танец «ингэ» вносит значимый вклад в разнообразие не только китайского, но и мирового культурного наследия. Его современные адаптации свидетельствуют о жизнеспособности традиционной культуры, хотя и сталкиваются с определенными проблемами в ходе ее передачи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Малявин В. В. Китайская цивилизация. М.: Издательство Астрель; АСТ, 2001. 632 с.
2. Роули Дж. Принципы китайской живописи // Книга Прозрений / сост. В. В. Малявин. М.: Наталис, 1997. С. 212–325.
3. Лю Сяочжэнь, Фэн Шуанбай, Ван Нинин. Иллюстрированная история китайского танца / пер. с кит. Беляевой М. А. и др. М.: Шанс, 2022. 471 с.
4. Вэй Фэй. Собрание древнего искусства. Чанчунь : Литература и искусство разных эпох, 1992. 289 с. 隋芾, 《古艺拾粹》。长春:时代文艺出版社, 1992 年, 289 页。
5. Ван Кэфэнь. История китайского танца: Том эпох Мин и Цин. Шанхай: Шанхай, муз. изд-во, 2010. 203 с. 王克芬. 中国舞蹈史-明清卷 / 王克芬. 上海: 上海音乐出版社, 2010. 203 页.
6. Фан Левэнь. Панорама народных обычаяев Чаошань. Шаньтоу: Шаньтоуское унив. изд-во, 1996. 340 с. 方烈文. 潮汕俗大民观 / 方烈文. —汕头:汕头大学出版, 1996. 340 页.
7. Сборник китайских национальных и народных танцев: Гуандунский том. Пекин: Китай. ISBN-центр. изд-во, 1996. 653 с. 中国民族民间舞蹈集成编辑部, 《中国民族民间舞蹈集成:广东卷》。北京 : 中国 ISBN 中心出版社, 1996 年, 653 页。

8. *Лю Цзянъвэнь.* Учебник танца «ингэ». Пекин: Народный спорт, 2022. 189 с. .柳剑文. 英歌舞教程 / 柳剑文. -北京:人民体育出版社, 2022. 189 页.
9. *Вэй Фэй.* Танец Чаоян «ингэ». Гуанчжоу: Гуандун. народ. изд-во, 2006. 182 с. 魏芾. 潮阳英歌舞 / 魏芾. - 广州 : 广东人民出版社, 2006. 182 页
10. *Ян Минцизин.* Гимн героям. Гуанчжоу: Гуандун. образоват. изд-во, 2011. 130 с. 杨明敬. 英雄礼赞 / 杨明敬. - 广州 : 广东教育出版社, 2011. 130 页.
11. *Чэн Ичунь.* Боевой танец «ингэ». Пекин: Солидарность, 2024. 164 с. 陈益群. 战舞英歌 / 陈益群. 北京 : 团结出版社, 2024. 164 页.

REFERENCES

1. *Malyavin V. V. Kitajskaya civilizaciya.* M.: Izdatel'stvo Astrel'; AST, 2001. 632 s.
2. *Rouli Dzh. Principy kitajskoj zhivopisi* // Kniga Prozrenij / sost. V. V. Malyavin. M.: Natalis, 1997. S. 212–325.
3. *Lyu Syaochzhen', Fen Shuanbaj, Van Ninnin.* Illyustrirovannaya istoriya kitajskogo tanca / per. s kit. Belyaevoj M. A. i dr. M.: Shans, 2022. 471 s.
4. *Vej Fej. Sobranie drevnego iskusstva. Chanchun': Literatura i iskusstvo raznyh epoh,* 1992. 289 s. 魏芾, 《古艺拾粹》。长春 : 时代文艺出版社, 1992 年, 289 页。
5. *Van Kefen'.* Iстория китайского танца: Том эпох Мин и Син/ Shanhaj: Shanhajskoe muzykal'noe izdatel'stvo, 2010. 203 s. 王克芬. 中国舞蹈史-明清卷 / 王克芬. 上海 : 上海音乐出版社, 2010. 203 页.
6. *Fan Leven'.* Panorama narodnyh obychaev Chaoshan'. Shan'tou: Shan'touskij un-t izd-vo, 1996. 340 s. 方烈文. 潮汕俗大民观 / 方烈文. 一汕头 : 汕头大学出版社, 1996. 340 页.
7. *Sbornik kitajskikh nacional'nyh i narodnyh tancev:* Guandunskij tom. Pekin: Kitaj. ISBN-centr. izd-vo, 1996. 653 s. 中国民族民间舞蹈集成编辑部, 《中国民族民间舞蹈集成:广东卷》。北京: 中国 ISBN 中心出版社, 1996 年, 653 页。
8. *Lyu Czyan'ven'.* Uchebnik tanca «inge». Pekin : Narodnyj sport, 2022. 189 c. .柳剑文. 英歌舞教程 / 柳剑文. -北京:人民体育出版社, 2022. 189 页.
9. *Vej Fej. Tanec Chaoyan «inge».* Guanchzhou: Guandun. narod. izd-vo, 2006. 182 s. 魏芾. 潮阳英歌舞 / 魏芾. - 广州 : 广东人民出版社, 2006. 182 页
10. *Yan Minczin. Gimn geroyam.* Guanchzhou: Guandun obrazovat. izd-vo, 2011. 130 s. 杨明敬. 英雄礼赞 / 杨明敬. - 广州 : 广东教育出版社, 2011. 130 页.
11. *Chen' Icyun'.* Boevoj tanec «inge». Pekin: Solidarnost', 2024. 164 s. 陈益群. 战舞英歌 / 陈益群. 北京 : 团结出版社, 2024. 164 页.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Никонова С. Б. – доктор философских наук, профессор; laresia@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-2444-7902

Чжан Маньфэй – аспирант; 598419455@qq.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Nikonova S. B. – Dr. Habil. (Art), Prof; 598419455@qq.com
ORCID: 0000-0002-2444-7902

Zhang Manfei – Postgraduate Student; laresia@yandex.ru

УДК 792.82

БАЛЕТ «ЗОЛОТАЯ ОРДА» В КОНТЕКСТЕ АКТУАЛЬНЫХ ТЕНДЕНЦИЙ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ТАТАРСКОГО БАЛЕТА

Терехова Е. Н.¹

¹ Казанская государственная консерватория им. Н. Г. Жиганова, ул. Большая Красная, 38, Казань, 420015, Россия.

Татарский балет – яркое явление в отечественном музыкальном театре. Первый татарский балет «Шурале» на несколько десятилетий определил векторы развития жанра в татарском театре, связанные с выбором литературного первоисточника, разработкой драматургии и scenicеским воплощением сказочного многоактного спектакля. XXI век демонстрирует новые подходы к выбору сюжета и жанровым поискам. Основой первых балетных постановок являются произведения средневековой татарской литературы. В статье предпринимается анализ балета «Золотая Орда», созданного на сюжет дастана «Идегей». Выявляются особенности художественной «адаптации» исторических событий и образов реальных героев для современного зрителя, поиска нового жанрового и scenicеского решения.

Ключевые слова: балет «Золотая Орда», татарский балет, Р. Харис, Р. Ахиярова, дастан «Идегей», ТАГТОиБ имени М. Джалиля.

THE GOLDEN HORDE BALLET IN THE CONTEXT OF CURRENT TRENDS IN THE DEVELOPMENT OF MODERN TATAR BALLET

Terekhova E. N.¹

¹ Kazan State Conservatory named after N. G. Zhiganov, 38, Bolshaya Krasnaya St., Kazan, 420015, Russia.

Tatar ballet is a vivid phenomenon in the Russian musical theater. For several decades, the first Tatar ballet *Shurale* determined the vectors of genre development in the Tatar theater, related to the choice of a literary source, the development of drama and the scenic embodiment of a fabulous multi-act performance. The 21st century demonstrates new approaches to plot selection and genre searches. The basis of the first ballet productions are the works of medieval Tatar literature. The article analyzes *The Golden Horde* ballet, based on the plot of the novel *Idegey*. The article reveals the features of artistic “adaptation” of historical events and images of real characters for the modern viewer, the search for a new genre and scenic solution.

Keywords: ballet, *The Golden Horde*, Tatar ballet, R. Kharis, R. Akhiyarova, dastan *Idegey*, TAGTOiB named after M. Jalil.

История татарского балета насчитывает почти восемьдесят лет. Первым образцом балетного жанра в татарской музыке стал знаменитый «Шурале» композитора Фарида Яруллина на сюжет сказки Г. Тукая и по мотивам татарского фольклора. Премьера этого балета состоялась в 1945 году в Татарском государственном театре оперы и балета (далее – ТАГТОиБ, театр). С тех пор «Шурале» является визитной карточкой татарского музыкального театра и одним из вершинных творений отечественного балетного театра.

В XX веке татарский балет развивался главным образом на основе традиций «Шурале», что проявляется «в подходе к сюжетному первоисточнику, в характере сопоставления музыкальных образов, в драматургии и музыкально выразительных средствах» [1, с. 38]. Большинство последующих балетов – это постановки по мотивам тукаевских сказок или на основе сюжетов, заимствованных из национального фольклора: «Алтын тарак» Э. Бакирова (балетмейстер Л. Бордзиловская), «Кисекбаш» Р. Губайдуллина (балетмейстер О. Тарасова), «Горная быль» А. Ключарева (балетмейстер Л. Бордзиловская), «Раушан» З. Хабибуллина (балетмейстер Е. Дорофеев), «Зюгра» (балетмейстер Ф. Гаскаров) и «Две легенды» (балетмейстер Д. Арипова) Н. Жиганова. Таким образом, в татарском балете прошлого столетия утвердился жанр многоактного сказочного спектакля.

В последней четверти XX века наблюдается «угасание» композиторского интереса к балету. Последние балетные постановки столетия были осуществлены на материале уже существующей инструментальной музыки татарских композиторов А. Монасыпова (балет «Бессмертная песня», балетмейстер Д. Арипова) и Р. Яхина (балет «Фидай», балетмейстер Л. Исакова). А в 1990-е годы в театре не было поставлено ни одного нового балета композитора Татарстана. Тем не менее балетный театр оставался в поле зрения музыкального профессионального сообщества благодаря появлению в 1987 году Фестиваля классического балета, который с 1993 года носит имя выдающегося танцовщика Рудольфа Нуриева.

В XXI веке балет оказался в центре репертуарной стратегии театра. Существенным признаком жанра стал отход от «сказочной» традиции в пользу сюжетов, раскрывающих суть национальной идентичности и отражающих историю народа. Первые балеты нового века «Сказание о Йусуфе»¹ (2001) и «Золотая Орда»² (2013) созданы на основе двух выдающихся произведений

¹ Авторами балета «Сказание о Йусуфе» выступили хореограф Г. Ковтун, композитор Р. Харис и либреттист Р. Харис.

² Авторами балета «Золотая Орда» выступили композитор Р. Ахиярова, хореограф Г. Ковтун и либреттист Р. Харис.

булгарского и золотордынского периодов – единственных сохранившихся в средневековой литературе татарского народа.

Избираемые для балетов сюжеты подверглись художественной «адаптации» под восприятие современного зрителя, ставили перед их авторами задачи поиска новых жанровых решений, отличных от традиционных татарских балетов. Так, балет «Сказание о Йусуфе», в основе которого синтезированы несколько источников (поэма «Сказание о Йусуфе» Кул Гали, 12 сура Корана, библейская история о Иосифе Прекрасном), представляет собой притчевобразное произведение, в котором жанровые признаки притчи проявляются на разных уровнях балетного текста – либретто, музыкальной драматургии, сценографии и хореографии [см. об этом: 2]. Критики, размышляющие о содержании и значении балета «Сказание о Йусуфе», отмечали, что к началу XXI века – это «единственный спектакль в репертуаре татарского балетного театра за последние почти двадцать лет, который явился носителем традиций «национального балета» [3, с. 51].

Для Республики Татарстан постановка «Золотой Орды» имела особое значение. Впервые на музыкальной сцене была воплощена история о событиях времен распада могущественного государства Золотой Орды, сыгравших ключевую роль в становлении татарского этноса. В основу художественного замысла был положен дастан «Идегей» – эпос о борьбе за ханский престол в конце XIV – начале XV века.

«Идегей» – самое большое эпическое произведение в татарском фольклоре. Его сводный вариант впервые был опубликован благодаря деятельности татарского ученого-фольклориста Н. Исанбета (1899–1992) в 1940 году в журнале «Советская литература». Сюжет «Идегея» сразу же привлек внимание театралов: в 1941 году в Татарском государственном академическом театре имени Г. Камала была осуществлена постановка спектакля «Идегей» с музыкой М. Музafferова. Однако тогда эта постановка вызвала партийную критику и быстро была снята с репертуара [см.: 4].

Исследователи-филологи определяют эпос «Идегей» как «важную часть духовного наследия татарского народа: художественное совершенство, последовательность и целостность в воссоздании образов национального прошлого определяют его непреходящее значение в истории культуры и искусства» [5, с. 4]. Версии истории, описанной в эпосе, представлены у разных тюркоязычных народов, а именно: у татар, ногайцев, башкир и казахов. Сохранилось более 30 оригинальных текстов; «татарская версия эпического произведения об Идегее складывалась постепенно на протяжении нескольких веков» [6, с. 538].

В переводе с персидского дастан (фарси – داستان) означает «рассказ» – эпическое произведение в фольклоре или литературе Ближнего и Среднего Востока и Юго-Восточной Азии. Эпос «Идегей» написан в жанре героического дастана. В основе повествования лежат подлинные исторические события

конца XIV – начала XV века, а именно междуусобные распри эмира Идегея и хана Токтамыша. Период распада Золотой Орды, описанный в дастане, опирается на исторические факты. Главными героями эпоса стали исторические личности хана Токтамыша, эмиров Идегея, Нурадына, шахов Тимира, Кадырберды. В произведении воспеты характерные для эпоса мотивы мужества, защиты родной земли, дружбы, семейных ценностей, пагубности власти и влияния героизма, справедливости.

Дастан повествует о жизни Идегея: от маленького мальчика, живущего в приемной семье под чужим именем, до становления великого вождя Золотой Орды, правителя и воина. Основной конфликт в эпосе «Идегей» заключается в противостоянии хана Токтамыша эмиру Идегею. Хан Токтамыш в дастане – недальновидный правитель, уверенный в несокрушимости своей власти. В противовес хану показан мудрый и честный эмир Идегей.

Сюжет эпоса обусловил поиск нового жанрового решения, а следственно, специфику выстраивания системы образов и драматургии спектакля, музыкального и сценического воплощения.

Литературная основа и либретто

В истории создания балета поэт Ренат Харис сыграл ключевую роль. По сведениям очевидцев, именно он был инициатором произведения, поскольку поэт еще в 1989 году написал поэму «Идегей», в которой представил свою версию эпического сказания. В поэме автор рефлексирует на тему идеала эпического героя, настоящего правителя и государства в целом, при этом «главные и второстепенные действующие лица «Идегея» Р. Хариса подчинены авторской задаче и являются носителями определенной идеи» [7, с. 208].

Либретто балета, опирающееся на поэму Р. Хариса, основано на трагической истории любви татарских Ромео и Джульетты: Джанике – дочери хана Токтамыша и Нурадина – сына полководца Мурзы. Все события происходят на фоне ожесточенной борьбы за власть в Золотой Орде и междуусобных войн. Сохранено небольшое количество персонажей, при этом имени Идегея среди героев уже нет. Персонаж Идегея скрывается за прозвищем «Мурза», что свидетельствует о том, что он теперь не является ведущим и единственным главным героем. Более того, отсутствие имени Идегея в названии и либретто балета скрывает связь произведения с дастаном как литературным первоисточником.

В балет введен новый персонаж – Дух Бату-хана, который, со слов композитора Р. Ахияровой, является главным героем спектакля. Он представляет так необходимый для балета мифологический образ, который несет важную смысловую нагрузку, олицетворяет образ великой Золотой Орды. Воплощение этого образа предоставляет интересные возможности сценической визуализации, характерной для зрелищного балетного театра.

Дух Бату-хана в балете – это олицетворение процветающей Золотой Орды, ее мощи и богатства. Образ хана Батыя поддержан в балете сценическими смысловыми элементами. Так, в прологе он тащит Арбу судьбы, на которой покоится могущественное и великое государство – Золотая Орда. Символом власти становится шлем хана Батыя, который в финале балета водружает на свою голову Хан Тимур как новый завоеватель Золотой Орды. Появление духа хана Батыя в переломные моменты действия незаметно для всех «живых» героев. В финале балета символ некогда великого государства (Арба судьбы) рушится, как и Золотая Орда.

Композиция

Балет «Золотая Орда» написан в двух актах, шести картинах с прологом. Художественный замысел, обозначивший две основные сюжетные линии любви и борьбы за власть, обусловил специфику композиционно-драматургических процессов в балете.

Балет обрамляется коротким музыкальным номером из девяти тактов, названным в клавире Увертюрой (открытие/закрытие занавеса). Пролог состоит из шести номеров, в которых происходит экспонирование основных образов (Духа Бату-хана, детей и взрослых: юноши Нурадина и девушки Джанике, Визиря, Мурзы, Тимура и Токтамыша), или завязка конфликта. Сценические ситуации Пролога сразу же выявляют расстановку сил внутри конфликта, раскрывающего намерения героев заполучить власть в Золотой Орде. Символом власти служит золотой шлем, который каждый пытается водрузить на свою голову.

В драматургическом развитии балета выявляется достаточно четкое номерное разграничение двух драматургических линий, что позволяет оценить их композиционное соотношение. Этапы развития линии любви Джанике и Нурадина представлены большим количеством номеров и в каждой картине балета, что в какой-то степени подтверждает высказывание балетоведов о главном конфликте произведения – трагедии татарских Ромео и Джульетты [8].

Развитие балетного действия по законам жанра наполняется оригинальными хореографическими дивертисментами. Практически в каждой картине присутствуют либо военные церемониалы, либо жанровые сцены, воплощающие роскошь восточного дворца.

Несмотря на эпический строй либретто, который исходит из характера первоисточника и отражается в композиционном обрамлении спектакля (Пролог и Финал), тем не менее динамика и масштабность событийного развертывания, круг исторических лиц, специфика этапов развития (завязки, коллизии, развязки) выявляют в действии особый характер развития, характерный для жанра исторической эпопеи.

Согласно литературоведческим исследованиям, историческую эпопею отличают: «1) большое количество действующих лиц в произведении; 2)

отсутствие в эпопее главных героев, отказ автора от них; 3) преобладание в произведении персонажей, основанных на реальных прототипах, над персонажами, вымыщленными; 4) выполнение рядом исторических лиц функции освещения тех или иных исторических явлений и событий» [9, с. 10]. Кроме того, для жанра характерно несколько связанных друг с другом сюжетных линий, пространственная и времененная протяженность.

Действительно, среди многочисленных героев балета трудно выделить главного. Временная протяженность истории обусловлена продолжительностью жизни возлюбленных Джанике и Нурадина, появляющихся в начале балета детьми. Основная идея спектакля вынесена за рамки повествования основного сюжета: она заключается в показе переломного периода Золотой Орды, влияния междуусобиц в стране на судьбы людей. Подавляющее большинство персонажей балета – подлинные исторические личности. А специально введенный в круг персонажей Дух Бату-хана на протяжении спектакля помогает осознать трагедию и последствия гибели государства. Эпилог, наполненный символикой (вороны, шлем Бату-хана, разрушенная арма, погребальный костер), «напоминает» о временах далекой эпохи. И это временное отстранение позволяет воспринимать произведение как историческую эпопею.

Музыкальный тематизм

Особенности драматургического решения балета, основанного на развитии двухобразных линий (любви и борьбы за власть), выразились в индивидуализации музыкальных характеристик героев. Нами выделяются несколько музыкально-выразительных комплексов:

- 1) лирический;
- 2) героико-эпический;
- 3) жанровый;
- 4) тематизм Визиря.

Р.Ахиярова использует широкий арсенал композиторских средств, в развитии музыкальных образов следует принципам симфонизации, лейтмотивной разработки, использует разнообразие тембровой палитры (хор становится инструментом музыкальной партитуры), а также свободно сочетает диатонику с хроматикой, отдавая предпочтение пентатоническим ладовым структурам.

Лирический тематизм включает блок тем, характеризующих влюбленных Джанике и Нурадина, и отеческие чувства Токтамыша к Джанике. Главное, что отличает лирический тематизм, – ясная ладотональность, опора мелодики на звуки диатонических трезвучий и их обращений; преобладание трехдольного плавного метра; широкая распевность и длинная фразировка тематизма. Хореография лирических дуэтов, помимо традиционных поддержек,

использует современные приемы – динамичное «переплетение» фигур, изгибы тела и повороты корпусов.

Лейттональность музыки, характеризующей образ счастливой Джанике, – ре мажор. Показательной является тема Адажио Джанике и Нурадина, обладающая большим дыханием, раскрывающая свой мелодический потенциал в длинных «ниспадающих» фразах, в сочетании с приемами мелодизации фактуры (прим. 1). Лирические темы поручаются струнным инструментам, зачастую они солируют в первом проведении.



Прим. 1. Адажио Джанике и Нурадина

Героико-эпический тематизм участвует в батальных сценах, а также характеризует номера – «философские раздумья». Вступление балета начинается с темы Золотой Орды. На сцене появляется Дух Бату-хана, он тащит Арбу судьбы, на которой покоится могущественное и великое государство – Золотая Орда: «Дух хана Батыя обеспокоен: сохранится ли его государство и кому достанется власть» [10]. Хореографическая партия Духа Бату-хана исполняется в стиле контемпорари; включает движения и позы, демонстрирующие красоту и пластичность тела.

Музыкальная тема представляет собой чередование длительно выдержаных звуков и опевающих интонационных оборотов (вначале в ритме триолей, затем с присоединением шестнадцатых, тридцать вторых и др.). Тема звучит на фоне повторяющегося остинатного баса – словно все замерло в предчувствии трагических событий (прим. 2). Тема Золотой Орды неоднократно повторяется в балете, каждый раз обретая более драматическую эмоциональную окраску.

Lento

1

(8).....

Прим. 2. Вступление

Из всех персонажей образ Духа Бату-хана – самый необычный. Его отличает обнаженный могучий торс, мускулистость и, главное – пепельно-серый цвет тела, подсказывающий, что это только невидимый дух великого хана, давно покинувшего бренный мир. Хореографическая партия Духа Бату-хана исполняется в стиле кантемпорари, включает движения и позы, демонстрирующие красоту и пластичность тела. В балете несколько сольных номеров Духа Бату-хана (в прологе, четвертой и пятой картинах). Кроме того, персонаж появляется в наиболее важных моментах драматического действия как напоминание героям о защите и сохранении страны.

Стиль кантемпорари в партии Духа Бату-хана поддерживается импровизационными каденциями у солирующих инструментов. Так, в Монологе Духа Бату-хана звучит соло скрипки с использованием разных приемов игры (vibrato, pizzicato, arco, sul ponticello и др.). Каждое новое проведение темы усиливает напряженность моносцены, заставляет зрителя следить за пронзительной актерской игрой и танцем (прим. 3 а; б).

Andante

Violin *solo sul G*

3 3 3 vibrato

Прим. 3 а. Монолог Духа Бату-хана. Первое проведение

Vln. *vibrato*

3 6 3 3 3 3 vibrato

Прим. 3 б. Монолог Духа Бату-хана. Четвертое проведение

Партитуру балета пронизывают многочисленные темы-фанфары, которые звучат как призывы к бою. Они оглашают победу над врагом, сопровождают дворцовые церемониалы и празднества. Фанфарные интонации проникают и в партию хора, который звучит в торжественных сценах. Композитор Р. Ахиярова отмечала, что использование хора позволяло декларировать мысли, как например, в номере «Торжественные фанфары и марш», где звучит своеобразный гимн Золотой Орды (прим. 4).

T.B.

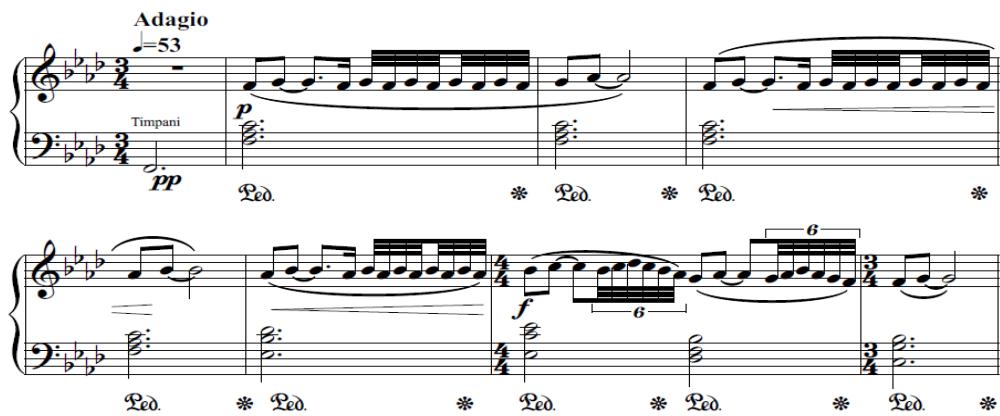
Ба - тыр ир - лэр яу - да ил - не ку - мэ дан - га.

ff

Прим. 4. Торжественные фанфары и марш³

Образы мужественных воинов и ханов – Токтамыша, Тимура, Мурзы – наделены яркими музыкальными характеристиками, в интонационной структуре которых также присутствуют «фанфарные» мотивы. Исключение составляет номер «Дуэт Визиря и Мурзы», в котором образ Мурзы предстает во всем величии патриотического духа и героизма (прим. 5).

³ Слова хора в переводе с татарского языка: «Храбрые мужи в бою славят родину свою. На поле брани богатырь Отчизну прославляет».



Прим. 5. Дуэт Визиря и Мурзы

Тематизм Визиря

Наиболее выразительный и харизматичный герой балета – Визирь, который вызывает в памяти ассоциации с отрицательными персонажами известных опер (например, Бомелия из «Царской невесты» Н. А. Римского-Корсакова).

Поскольку Визирь в балете является виновником всех бед, его музыкальная характеристика наполнена интересными мелодико-ритмическими, ладогармоническими средствами. Лейтмотив Визиря – двутакт, в котором обозначены два основных выразительных элемента: первый – восходящая секвенция с повторяющимися по типу трели шестнадцатыми (первые звуки каждого звуна образуют уменьшенный септаккорд d-f-as-h); второй – скачкообразное мелодическое движение по звукам увеличенного трезвучия, звучащее в унисон на стаккато (прим. 6). Тема характеризует ловкого, алчного, мерзкого Визиря. Ее строение органично сочетается с хореографической пластикой героя (мелкая техника, перебежки, ужимки, движения в полоборота и др.).

Прим. 6. Вариация Визиря

Жанровый тематизм представлен, главным образом, в дивертисментах, а также в мужских танцах воинов и женских восточных плясках. Р. Ахиярова мастерски создает уникальные музыкальные портреты второстепенных и эпизодических персонажей.

Особым смыслом наполнен номер «Примирение через Коран», где Нурадин и Мурза договариваются о взаимном прощении. Хореографическая лексика номера содержит характерное движение рук (вытянутые вперед на уровне головы с открытыми ладонями) и поклоны, используемые в исламе во время молитвы. Тема декламационного характера с опорой на одном звуке представляет стилизацию коранического молитвенного песнопения (прим. 7).



Прим. 7. «Примирение через Коран»

Особенностью сценографии балета является широкое использование приемов кинематографии (монтаж, наложение, второй план, панорама, крупный план и, наконец, прямой видеоряд), призванных усилить эффект погружения в историческую эпоху и придать спектаклю объемность сценической визуализации.

Хореографическая лексика «Золотой Орды» органично сочетает в себе классический и современный танец с преобладанием академических форм (лирические адажио с поддержками, батальные сцены с мечами, сольные вариации с разнообразной мелкой техникой, кордебалеты и массовые сцены, дивертисменты с характерными танцами и др.). Заимствуются приемы из смежных форм хореографического искусства (контемпорари, эквилибристика). Значительную роль вносят жестикуляция и мимика героев, которые позволяют «разглядеть» сущность их эмоций и характеров.

Заключение

Сюжет из истории Золотой Орды о жизни эмира Идегея подвергся значительной эволюции («дастан – поэма – сценарий»), что выразилось в авторской интерпретации Р. Харисом фабулы, личностей героев, развязки и исхода, а также в изменении названия балета. Роль Мурзы [Идегея] подверглась трансформации – от главного героя до одного из главных, которые стали жертвами дворцовых интриг и свидетелями крушения Золотой Орды. Эпоха Золотой Орды в балете не ограничивается лишь событиями конца XIV – начала XV века. Зритель «одним взором» охватывает судьбу государства – от его процветания при хане Батые до падения в результате междоусобиц. Соприкасающиеся точки на этапах развития и развязки двух линий усиливают трагизм финала исторической эпопеи.

Масштабная историческая эпопея, воплощенная в балетной форме, опирается на традиционные номера – лирические дуэты, ансамбли, батальные сцены, сольные вариации, кордебалеты, дивертисменты с характерными танцами и др.

Музыка Р. Ахияровой имеет ярко выраженный национальный колорит, что проявляется в доминировании пентатоники, стилизации тем под татарские напевы (как бы «состаренные» архаичные такмаки, коранические песнопения), в структурировании фраз с характерными интонационными закруглениями, в имитации звучания древних инструментов военного церемониала и др. Практически постоянным участником музыкальной партитуры является хор, который участвует не только в батальных и торжественных сценах, но и в лирических номерах в виде вокализа. Музыкальное оформление балета с обилием массовых хоровых сцен, фанфарных и батальных номеров способствует созданию единого художественного полотна, повествующего о трагической истории краха великого государства Золотой Орды.

Обращение к истории народа и его видным деятелям стало характерной тенденцией современного татарского балета. Это подтверждает и следующая после «Золотой Орды» постановка ТАГТОиБ – балет «Иакинф» Р. Ахияровой, Р. Хариса и А. Полубенцева (2023), посвященный судьбе выходца из Казани, первого отечественного синолога, архимандрита Русской православной церкви.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алмазова А. А. Музыка татарского балета // Музыка и современность (актуальные вопросы татарской музыки). Казань: Тат. кн. изд-во, 1980. С. 30–52.
2. Терехова Е. Н., Хайрутдинова Д. Ф. Балет-притча «Сказание о Йусуфе» Л. Любовского, Р. Хариса и Г. Ковтуна: к вопросу о жанровом решении // Музыка. Искусство, наука, практика. 2024. № 1 (45). С. 83–96.
3. Петрова Л. В. «Сказание о Йусуфе»: размышления о балете // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2006. № 5. С. 51–56.
4. Хайрутдинова Д. Ф., Хайрутдинова Д. Э. Мансур Музрафаров и татарский драматический театр // Музыка. Искусство, наука, практика. 2022. № 2 (38). С. 67–81.
5. Хайруллина В. И. Народный эпос «Идегей» и его исторические основы: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.09. Казань. 1999. 22 с.
6. Мухаметзянова Л. Х. Татарский эпос «Идегей»: эхо сквозь столетия // Золотоордынское обозрение. 2018. Т. 6. № 3. С. 537–550.
7. Хабутдинова М. М. Идейно-художественное своеобразие драматической поэмы Р. Хариса «Идегей» // Вестник ТГГПУ. 2021. № 2 (64). С. 207–212.
8. Ромео и Джульетта времен Золотой Орды [Электронный ресурс]. URL: <https://history-kazan.ru/14338-gomeo-i-dzhuletta-vremen-zolotoj-ordy> (дата обращения: 05.04.2025).
9. Гуськов В. В. Система персонажей исторической эпопеи А. И. Солженицына «Красное колесо» как форма воплощения эстетических принципов и мировоззренческих позиций автора: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Владивосток. 2006. 26 с.
10. Ахиярова Р. Алтын Урда = Золотая Орда: балет 2 пәрдәдә: 2013 елда сәхнәләштерелде: балет в 2 действиях: постановка 2013 года: [буклет]. Татарстан Республикасының мәдәният м-лыгы, Муса Жәліл исем. Татар академия дәүләт опера һәм балет театры; Р. Харис либреттосы; Г. Ковтун хореографиясе h. сәхнәләштерүе; рәс. А. Злобин; килемнәр буенча рәс. А. Ипатьева; [төз. Р. Такташ]. Казан. 2013.

REFERENCES

1. Almazova A. A. Muzyka tatarskogo baleta // Muzyka i sovremennost' (aktual'nye voprosy tatarskoj muzyki). Kazan': Tat. kn. izd-vo, 1980. S. 30–52.
2. Terekhova E. N., Hajrutdinova D. F. Balet-pritcha «Skazanie o Jusufe» L. Lyubovskogo, R. Harisa i G. Kovtuna: k voprosu o zhanrovom reshenii // Muzyka. Iskusstvo, nauka, praktika. 2024. № 1 (45). S. 83–96.
3. Petrova L. V. «Skazanie o Jusufe»: razmyshleniya o balete // Vestnik Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. 2006. № 5. S. 51–56.
4. Hajrutdinova D. F., Hajrutdinova D. E. Mansur Muzafarov i tatarskij dramaticeskij teatr // Muzyka. Iskusstvo, nauka, praktika. 2022. № 2 (38). S. 67–81.
5. Hajrullina V. I. Narodnyj epos «Idegej» i ego istoricheskie osnovy: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk: 10.01.09. Kazan'. 1999. 22 s.

6. *Muhamedzyanova L. H.* Tatarskij epos «Idegej»: ekho skvoz' stoletiya // Zolotoordynskoe obozrenie. 2018. T. 6. № 3. S. 537–550.
7. *Habutdinova M. M.* Idejno-hudozhestvennoe svoeobrazie dramaticheskoj poemy R. Harisa «Idegej» // Vestnik TGGPU. 2021. № 2 (64). S. 207–212.
8. Romeo i Dzhul'etta vremen Zolotoj Ordy [Elektronnyj resurs]. URL: <https://history-kazan.ru/14338-romeo-i-dzhuletta-vremen-zolotoj-ordy> (data obrashcheniya: 05.04.2025).
9. *Gus'kov V. V.* Sistema personazhej istoricheskoy epopei A. I. Solzhenycyna «Krasnoe koleso» kak forma voploschcheniya esteticheskikh principov i mirovozzrencheskikh pozicij avtora: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk. Vladivostok. 2006. 26 s.
10. *Ahiyarova R.* Altyn Urda = Zolotaya Orda: balet 2 pərdədə: 2013 elda səhnələştərələdə: balet v 2 dejstviyah: postanovka 2013 goda: [buklet]. Tatarstan Respublikasynyň mədəniyat m-lygy, Musa Жәlil isem. Tatar akademiya dəyərlət opera həm balet teatry; R. Haris librettosy; G. Kovtun horeografiyase h. səhnələşterye; rəs. A. Zlobin; kiemnər buencha rəs. A. Ipat'eva; [təz. R. Taktash]. Kazan. 2013.

ПРИЛОЖЕНИЕ

ЛИБРЕТТО ИЗ БАЛЕТА «ЗОЛОТАЯ ОРДА»

Пролог

По необъятным просторам своих владений бродит встревоженный Дух хана Батыя, таская за собой Арбу судьбы могущественной и богатой Золотой Орды: появляются Токтамыш – хан Золотой Орды, его советник Визирь и Мурза – непобедимый полководец хана. Дух хана Батыя еще раз напоминает им об их ответственности за благополучие созданного им великого государства. Здесь же забавляются девочка Джанике – дочь хана Токтамыша и мальчик Нурадин – сын полководца Мурзы, которые растут и воспитываются при ханском дворе.

А между тем на отдаленных окраинах ханства усиливается очередная междоусобная война.

Дух хана Батыя обеспокоен: сохранится ли его государство и кому достанется власть, символом которой является золотой шлем хана Батыя. Умный и коварный Визирь давно мечтает прибрать власть в Золотой Орде к своим рукам, и он замышляет зло.

Первый акт

1 картина. Парк у дворца хана Токтамыша. Красавица Джанике веселится со своими подружками. К ним присоединяется молодой богатырь Нурадин. Юноша и девушка влюблены друг в друга. За ними наблюдает вездесущий Визирь, который тоже мечтает жениться на дочери хана и таким образом еще больше приблизиться к трону. С похода с очередной победой возвращается войско Мурзы. Первым его встречает Нурадин. Отец видит, как возмужал его

сын и стал настоящим воином и достойным женихом. За встречей отца и сына наблюдает коварный Визирь.

2 картина. Дворец хана Токтамыша. В честь победителей хан устраивает пышный прием. Мурза преподносит хану богатые дары-трофеи и просит у него руки Джанике для своего сына Нурадина. Хан соглашается. Но Визирь, чтобы расстроить свадьбу молодых, вселюдно обвиняет Мурзу в том, что он с сыном измышляет переворот и хочет завладеть золотым шлемом хана Батыя. Токтамыш взбешен. Он приказывает схватить Мурзу. Завязывается бой. Нурадин сражается на стороне отца. Мурза с несколькими воинами вырывается из дворца, а Нурадина хватают стражники Токтамыша.

3 картина. Площадь перед дворцом хана Токтамыша. Джанике тоскует-страдает по Нурадину, который заточен в темнице. Пользуясь ситуацией, Визирь вновь пытается добиться взаимности Джанике, но тщетно. Отвергнутый, он в ярости приходит в темницу к Нурадину и сообщает о том, что женится на Джанике.

Второй акт

4 картина. Дворец Токтамыша. Хан размышляет о судьбе своей страны, предательстве лучшего полководца, о судьбе своей дочери. Дух хана Батыя витает над ним, но Токтамыш отвергает его помощь. Умный, коварный Визирь тут как тут – он подсказывает Токтамышу хитрую идею: уничтожить Мурзу руками его сына. Нурадина приводят во дворец и при нем накрывают калфак Джанике шлемом Мурзы: это означает, что Мурза посягал на честь ханской дочери. Нурадину предлагают убить отца, обещая за это вожделенную награду – женитьбу на Джанике. Ослепленный обещанным счастьем, обуреваемый ревностью и жаждой мести, Нурадин соглашается.

5 картина. Дворец Тимура. Наложницы и полонянки разных стран услаждают грозного эмира Самарканда танцами. Является Мурза с дарами из сокровищниц Золотой Орды и преподносит их Тимуру. Мурза рассказывает всесильному эмиру о коварстве Визиря. Тимур предлагает непобедимому полководцу оставаться на службе у него...

Во дворец Тимура прибыл Нурадин. Отец рад такой встрече. Но Нурадин угрюм и суров – он неожиданно обвиняет отца в неслыханном грехе и предательстве – в посягательстве на честь его любимой Джанике. Мурза пытается убедить сына в ложности его обвинений. В конце концов он вынужден поклясться на Коране. Мурза и Нурадин помирились.

Мурза просит эмира покарать Токтамыша и Визиря за их коварство и предлагает ему вторгнуться в ханство Токтамыша и навести там порядок... Мудрый и не менее коварный Тимур соглашается и направляет войско под предводительством Мурзы на Золотую Орду – пусть его извечный соперник хан Токтамыш будет уничтожен своим же приспешником. Дух хана Батыя бьется в отчаянии, предчувствуя гибель основанного им государства.

6 картина. Дворец Токтамыша. Полным ходом идет подготовка к помолвке Джанике с Визиром. Джанике в отчаянии, но она не может ослушаться отца. Начинается переполох – войско Тимура во главе с Мурзой и Нурадином вот-вот захватят дворец Токтамыша. Дворцовая челядь бежит, Токтамыш исчезает... Воины Тимура врываются во дворец, круша и сметая все на своем пути.

Визирь пытается силой увести Джанике, но она отчаянно сопротивляется, и Визирь убивает ее – пусть не достанется никому. В это время во дворец врывается Нурадин со своими воинами. Завязывается жестокий бой между Визирем и Нурадином, в котором Нурадин получает смертельную рану. Умирающий Нурадин прощается с Джанике: перед его глазами пробегают картины детства, в которых они с Джанике счастливо проводили время...

Во дворец врывается Мурза и видит злодейство Визиря. Он настигает Визиря и убивает его...

Осмотревшись, Мурза вдруг понимает, что он натворил: приведя чужеземное войско в свою страну и позволив ее ограбить, разрушить, он потерял и сына, и невестку, и Родину... Но уже поздно... Тимур торжествует.

А в это время Дух хана Батыя пытается собрать в Арбу судьбы осколки еще недавно великой Золотой Орды...

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Терехова Е. Н. – магистрант; asa49689@gmail.com
ORCID: 0009-0002-5390-9296

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Terekhova E. N. – Master's student; asa49689@gmail.com
ORCID: 0009-0002-5390-9296

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ
ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 791.5:81'25:165.62

ОПЫТ СОСТАВЛЕНИЯ «КРАТЧАЙШЕГО СЛОВАРЯ БАЛЕТНЫХ НЕПЕРЕВОДИМОСТЕЙ»

Марков А. В.¹, Штайн О. А.²

¹ Российский государственный гуманитарный университет, Миусская пл., д. 6, Москва, 125047, Россия.

² Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина, пр-кт Ленина, д. 51, Екатеринбург, 620075, Россия.

Статья применяет концепцию «непереводимого» (Б. Кассен) к лексике балета, раскрывая его как конгломерат культурно-специфических явлений. Авторы выделяют три уровня непереводимости: терминологический (где технические термины, например, *plié* или *ballon*, несут уникальный культурный код), стилистический (где явления вроде советского «драмбалета» или «живописного симфонизма» Вирсаладзе являются целыми художественными мирами) и габитуальный (уровень телесного этоса, мышечной памяти и ментальности исполнителя). На примере «Кратчайшего словаря балетных непереводимостей» (25 статей, от *Aché* до *Zal*) демонстрируется, что именно внутренняя непереводимость, укорененная в национальной истории, философии и эстетике, составляет богатство мирового балета, превращает его в пространство вечного диалога культур.

Ключевые слова: терминология хореографии, непереводимость, балет, культурный код, телесный этос, габитус, межкультурная коммуникация, словарь, терминология, стиль, исполнительское искусство.

AN EXPERIENCE OF COMPILING THE SHORTEST DICTIONARY OF BALLET UNTRANSLATABLES

Markov A. V.¹, Shtayn O. A.²

¹ Russian State University for the Humanities, 6, Miusskaya Sq., Moscow, 125047, Russia.

² Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin, 51, Lenin Ave., Yekaterinburg, 620075, Russia.

The article applies the concept of the “untranslatable” (B. Cassin) to ballet vocabulary, revealing it as a conglomerate of culturally specific phenomena. The authors identify three levels of untranslatability: terminological (where technical terms like *plié* or *ballon* carry a unique cultural code), stylistic (where phenomena such as Soviet “drambalet” or Virsaladze’s “pictorial symphonism” represent entire artistic worlds), and habitus-related (the level of bodily ethos, muscle memory, and performer’s mentality). Using the “Shortest Dictionary of Ballet Untranslatables” (25 entries, from *Aché to Žal*) as an example, the study demonstrates that it is this inherent untranslatability, rooted in national history, philosophy, and aesthetics, that constitutes the wealth of world ballet, turning it into a space for perpetual cultural dialogue.

Keywords: choreography terms, untranslatability, ballet, cultural code, bodily ethos, habitus, intercultural communication, dictionary, terminology, style, performance art.

Концепция «непереводимого» (*l'intraduisible*), выдвинутая Барбарой Кассен и коллективом проекта «Философский словарь непереводимостей», радикально пересматривает сам акт перевода. Непереводимость – это не провал лингвистической операции, а указание на «проблемное» или «продуктивное» место в языке, которое раскрывает специфику целого культурного универсума, его уникальный способ мировосприятия и мышления [1]. Это «логический и культурный дифференциал», заставляющий переводчика делать выбор, который всегда является интерпретацией и, следовательно, актом насилия или творчества.

Если язык создает мир, то балет – это телесное воплощение такого мира. Его «словарь» – это не лексемы, а позиции, движения, жесты, апломбы; его «синтаксис» – комбинация этих элементов; его «риторика» – стиль. Однако этот язык глубоко миметичен: он подражает не только природе (лебедь, ветер), но и самому духу культуры, его породившей. Французская грация, итальянская виртуозность, русская одухотворенность, американская атлетичность – эти клише указывают на глубинные, ускользающие от буквального перевода хореографические этосы. Таким образом, балет представляет собой идеальную лабораторию для исследования непереводимости за пределами слова, в области телесного и визуального.

Мы вычленяем три уровня непереводимости: терминологический, стилистический и габитуальный.

Фундамент балетной лексики – французская терминология. Ее глобальное доминирование создает иллюзию универсальности. Однако, как показывает Кассен на примере греческого понятия φρόνησις (*phronesis*), которое невозможно адекватно перевести ни на латинский (*prudentia*), ни на современные языки, сам термин является носителем непереводимого культурного кода. Возьмем базовое понятие *plié*. Буквальный перевод на

русский – «сгибание», «приседание». Но для танцовщика *plié* – это не механическое сгибание коленей. Это фундаментальный принцип движения: амортизация, подготовка к прыжку, завершение прыжка, связующее звено, источник пластики. Французское *plié* несет в себе оттенок мягкости, текучести, непрерывности. Русское «приседание» ассоциативно связано с физическим упражнением, работой, иногда даже с чем-то грубоватым (ср.: «присесть от хохота»). Переводя инструкцию «Делай *plié*» для русского студента как «приседай», педагог неизбежно обедняет смысл, акцентируя механический аспект и упуская энергетический и эстетический.

То же с *ballon* (букв. – «воздушный шар»). Это не просто умение высоко прыгнуть. Это качество, при котором танцовщик в высшей точке прыжка как бы замирает, паузирует в воздухе, демонстрируя невесомость и легкость. Русский эквивалент – «зависание в прыжке» – точен технически, но лишен поэтической метафоричности французского оригинала, который отсылает к игре, несерьезности, воздушности. Термин становится носителем этоса – определенного отношения к силе тяжести, которое во французской культуре ценится выше чистой мускульной мощи.

Следующий уровень непереводимости – уровень стиля и художественного метода. Здесь мы сталкиваемся с явлениями, названия которых становятся именами собственными, не требующими перевода, ибо их суть можно понять только через глубокое погружение в контекст.

Ярчайший пример – «советский драмбалет» [2]. Попытка перевода как *dramatic ballet* совсем не схватывает суть явления. Драмбалет – это не просто балет с драматическим сюжетом. Это конкретный историко-эстетический феномен 1930–50-х годов в СССР, продукт соцреализма с его требованием «народности», «понятности» и литературы. Его язык – это мимическая пантомима, буквальная иллюстрация сюжета средствами тела, подчинение хореографии нарративу. Перевести драмбалет на язык, скажем, неоклассики Баланчина (где танец абсолютен и самодостаточен) – все равно что переводить древнегреческую трагедию как бродвейский мюзикл. Это разные художественные миры с разными законами.

Обратный пример – эстетика грузинского scenicografa Симона Вирсаладзе, которую принято называть «живописный симфонизм» [3]. Этот термин, родившийся в узком профессиональном кругу, абсолютно непереводим. Он описывает не просто стиль декораций, а целую философию зрелища: изысканную, интеллектуальную, построенную на аллюзиях к мировой живописи, театру, где костюм и декорация не фон, а соавтор спектакля. Живописный симфонизм – это моментальное узнавание скрытых цитат, игра с культурными кодами, доступная лишь посвященным. Это термин-пароль, маркирующий принадлежность к определенной культурной традиции. Его непереводимость – свидетельство его уникальности и укорененности в локальном дискурсе.

Самый сложный для перевода уровень – уровень телесного этоса, имплицитного знания, воплощенного в мускулатуре, осанке, мышечной памяти танцовщика. Это то, что Кассен назвала бы «непереводимым местом» в самом широком смысле – как конфигурацию габитуса (по Бурдье [4]).

Советская балетная школа, сформировавшаяся в условиях требований соцреализма, культивировала определенный исполнительский идеал, который можно описать как «героический этос». Этот идеал предполагал мощный прыжок у мужчин; высочайшую устойчивость (апломб), понимаемую не как статичность, а как виртуозное владение корпусом для создания образов монументального, эпического масштаба. Это вовсе не обязательно было стальное тело, напротив, это часто была невероятная гибкость и пластичность, но ради эпического напряжения и очищения реалистических ассоциаций. В отличие от французской (где ценится воздушная легкость – *ballon*) или американской (ориентированной на скорость и абстракцию) школ, советская традиция делала акцент на драматической выразительности, нарративности и скульптурной завершенности формы. Речь идет не о «неподвижной спине» (что действительно более характерно для западного неоклассического стиля, где мы найдем «железную» спину), а о мощном, собранном и идеально контролируемом корпусе, способном к выразительной пластике в рамках определенной эстетики. Такие артисты, как Г. Уланова или М. Плисецкая, воплощали этот идеал не как «монументы», а как вершины психологической и пластической выразительности, но в рамках иной, отличной от западной, художественной системы, следующей лучшим традициям отечественного психологического театра.

Когда западный танцовщик берется за партию в балете Юрия Григоровича, он сталкивается с необходимостью освоить не только хореографический текст, но и иной телесный этос – героический напор, масштабность жеста, специфическую драматургию корпуса. Это сложная задача культурного трансфера, требующая глубинного погружения в иную исполнительскую традицию. Аналогичным образом российскому танцовщику, чтобы органично существовать в эстетике Баланчина, необходимо переключиться с нарративной выразительности на ценности чистой танцевальности, скорости и музыкального абстракционизма. Успешные примеры такого преодоления (спектакли Григоровича с успехом шли и идут по миру, а наши труппы блестяще танцевали Баланчина) лишь подчеркивают изначальную глубину различий между этими хореографическими мирами, которые и составляют суть их непереводимости. Именно многочисленные удавшиеся переводы, признанные мировой публикой, и требуют словаря непереводимостей, который бы показал параметры такой удачи, облегчив критику задачу освещения успешных балетных трансферов.

Далее мы предлагаем небольшой (25 статей) словарь балетных непереводимостей, указывая в конце каждой статьи источник сведений.

Кратчайший словарь балетных непереводимостей

Aché (кубинский исп. – «аше», божественная сила). В религии йоруба, сантерии, это понятие означает благословение, жизненную силу, удачу, божественную энергию, нисходящую на человека. Кубинский виртуозный танец, знаменитый своими нечеловеческими прыжками у мужчин (*batterie*, напоминающая взрыв) и огненным темпераментом, неотделим от этого *Aché*. Это не просто спортивная мощь, а проявление неукротимой, почти сакральной жизненной энергии. Партнерство (*adagio*) приобретает характер не европейского куртуазного диалога, а ритуала, где мужчина не просто поддерживает женщину, а демонстрирует свою силу как дар и посвящение [5].

Antropofagia (браз.-порт. – антропофагия, культурный каннибализм) – каннибализм как принцип культуры. Бразильская культурная идентичность строится на поглощении иностранных влияний и переваривания их в нечто совершенно новое, бразильское, и через этот термин часто трактуется бразильский балет [6].

Balanchinean Body (англ., букв. – «тело по Баланчину») – отказ Джорджа Баланчина от традиционного нарратива в пользу «танцевальности как таковой» (*dance for dance's sake*). Такое тело – идеальный, абстрактный, высокоэффективный инструмент для визуализации музыкальной структуры. Оно должно быть быстрым, точным, четким, лишенным индивидуальной «характерности» или психологизма, расставшимся окончательно с литературацентризмом. Аффектация, «переживание» на лице считаются дурным тоном. Эмоция рождается исключительно из кинетической энергии, скорости и точности взаимодействия с музыкой [7].

Brío (итал., букв. – огонь, пыл, оживление) – противоположное **Sfogato**, но дополняющее его качество, характерное для мужского танца XIX века и таких балерин, как Вирджиния Цукки. Это не просто техническая четкость и скорость, а исполнение сложнейших комбинаций (множественные *fouettés*, *cabrioles*) с демонстративной, почти цирковой улыбкой и энергетикой неиссякаемого праздника. Это виртуозность как самодостаточное зрелище, как торжество человеческих возможностей [8].

Csárdás (вен. – чардаш) – не просто венгерский национальный танец. Это телесное воплощение истории национальной борьбы и стойкости. Его структура – от медленного, томного *lassú* к бешеному, экстатическому *friss*. Это повествование о преодолении, о вспышке духа. Венгерские танцы, особенно *csárdás*, давно инкорпорированы в мировой балетный канон («Лебединое озеро», «Раймонда»). Но вне своего происхождения он грозит отчасти превратиться в экзотический дивертисмент [9].

Dance-Drama (англ., букв. – «танцевальная драма») – это психологизм, выраженный через чисто танцевальные, а не пантомимные средства. Это не драмбалет с его литературным буквализмом. Английский балет, сформированный Фредериком Эштоном (*Ashton Style*) и Кеннетом Макмилланом, создал свою непереводимую идиому, ключ к которой – в мельчайших, почти незаметных деталях, которые несут гигантскую эмоциональную нагрузку. *Port de bras* и *eraulement* Эштона – не просто перенос рук и положение корпуса. Это тончайший инструмент для передачи нюансов чувств – томления, нерешительности, трепета, нежности. Руки балерин Эштона не принимают фиксированные позиции; они «дышат», они «говорят». Такой пластический психологизм требует от исполнителя не столько физической мощи, сколько бесконечной чуткости и артистической осторожности. Это не ритмическая точность Баланчина, а, скорее, *rubato*, «проговаривание» фразы, внимание к музыкальной интонации. Танец следует не за тактом, а за эмоциональным содержанием музыки [10].

Devlet (тур. – «девлет») – государство, понимаемое как могущественная, отеческая сила. Турецкий балет, *Devlet* – искусство академичное, часто помпезное, демонстрирующее национальную мощь и приобщение к европейскому канону, хотя отдельные хореографы тяготеют к *hüzün* как глубинному состоянию [11].

Duende (исп. – «дуэнде» / дух, домашний дух¹, Муза, *genius loci*). Это центральное понятие испанского (особенно андалузского) искусства, введенное в оборот Федерико Гарсиа Лоркай. *Duende* – не техника и не эмоция, а «таинственная сила, которую все чувствуют, и ни один философ не может объяснить». Это момент наивысшего, почти мистического воплощения, когда танец перестает быть исполнением и становится одержимостью, высекающей искру из самого сердца зрителя. Это темный, хаотический, иррациональный принцип, родственный ницшевскому дionисийскому началу. Можно скопировать сложнейшие дроби (*zapateado*), идеально вывести руку (*braceo*), но отсутствие этого глубинного переживания *duende* выдаст исполнителя с головой [12].

Έρως (греч. – Эрос). В греческом танце (напр., творчестве Димитриса Папаиоанну) понимается не как романтическая любовь, а как изначальная жизненная сила, творческий и деструктивный импульс. Хореография становится исследованием тела как носителя мифа, как ландшафта, на котором разыгрываются вечные драмы. Эта философская, почти археологическая работа с телом как памятником и носителем памяти, его деконструкция и реконструкция, уникальна и непереводима [13].

¹ Корень тот же, что в русском слове «домовой».

Escuela Bolera (исп. – «эскуэла болера») – школа болеро. Утонченная, академизированная школа болеро, сложившаяся в XVIII веке. Ее непереводимость – в невероятном синтезе: соединении виртуозной пальцевой техники (*punta* и *taconeо*) классического балета с кастаньетами, сложнейшей работой кистей (*floreo*) и ритмической сложностью. Это математически точный, изысканный и в то же время страстный танец [14].

Folkelighed (дат. – «фолькелигхед», букв. – народность, общедоступность) – ключевое понятие датского Золотого века. В отличие от немецкого Volkstum с его мистическим, почвенным оттенком или советской «народности» с ее идеологическим дидактизмом, *folkelighed* – это идеал просвещенной, гражданской, умеренной и гармоничной общности. Это не «простонародность», а, скорее, демократическое единство нации через культуру. Наследие хореографа Августа Бурнонвиля представляет собой один из самых замкнутых и труднопередаваемых хореографических универсумов. Его стиль, часто описываемый как «солнечный» и «жизнеутверждающий», на самом деле является телесной инкарнацией этого специфически датского понятия *folkelighed*. Пластика этого танца лишена жесткого русского или итальянского виртуозного начала. Этому стилю свойствен очень сдержаный и элегантный наклон корпуса (*Epauletement*), отличный от более живописного французского или драматического русского. Высочайшие прыжки (*brisés, jetés*) исполняются не для демонстрации моши, а как выражение невесомой радости. Мимика и пантомима у Бурнонвиля – не иллюстрация сюжета, как в привычной нам традиции, а продолжение танца, его эмоциональная и повествовательная пунктуация. Иностраниец, пытающийся воспроизвести ее, часто впадает либо в мелодраму, либо в сухую формальность, не улавливая ее *folkelig* теплоты и наивной искренности [15].

Ginga (браз. порт. – «гинга», букв. – качание, раскачка) – базовое движение в капоэйре, суть которого – в постоянном качании, обманном уходе, импровизационной текучести. Это не просто движение, а тип телесного мышления. Современный бразильский балет (например, труппа «Группа Корпу» в Рио-де-Жанейро) часто инкорпорирует эту *ginga* в академическую ткань. Тело классического танцовщика начинает двигаться иначе: в его пластике появляется неожиданная гибкость позвоночника, игра с центром тяжести, полицентричность, идущая от африканских корней. Танец приобретает скульптурную, почти биологическую, «тропическую» энергетику. Это не экзотическое украшение, а глубинная перестройка телесного этоса, результат того самого каннибализма (*antropofagia*), когда европейская форма была «съедена» и ассимилирована бразильской культурой, породив абсолютно непереводимый гибрид [16].

Hayā' (араб. – حياءً / «хайя» / стыдливость) – глубоко укорененное чувство скромности, благопристойности, осознания границ дозволенного перед Всеышним и обществом. Классический балетный костюм (пачка, трико) и эстетика, воспевающая обнаженное (в смысле открытое), тренированное тело, входят в арабских странах в фундаментальное противоречие с принципом Hayā'. Это создает мощное внутреннее напряжение для местного танцовщика(цы). Его или ее тело становится полем битвы между двумя системами ценностей: необходимостью выразить эмоцию через открытый, экспозиционный жест и глубоко интериоризированным чувством скромности. Отсюда появление адаптированных версий костюма – удлиненные пачки, легкие туники и шаровары, закрывающие ноги и руки, как в постановках для местной аудитории. Это не просто одежда, а материальное воплощение переговоров между культурными кодами. В пластике можно заметить болеедержанную, интровертированную манеру исполнения у некоторых местных артистов, особенно в лирических партиях. Жест может быть направлен не вовне, на зрителя, а внутрь, что создает особый, непереводимый для западного глаза психологизм [17].

Han (кор. – 한 / «хан» / надрыв, гнев) – коллективная, унаследованная печаль и гнев, проистекающие из многовековой исторической травмы. Корейские исполнители, особенно в эмоционально насыщенных повествовательных балетах («Жизель», «Баядерка», современные постановки), часто поражают не техничностью (хотя и ей тоже), а невероятной, надрывной эмоциональной отдачей. Эта способность к глубокому, почти трансовому проживанию роли коренится в Han [18].

Hüzün (тур. – «хюзюн» / печаль, меланхолия) – понятие, блистательно раскрытое Орханом Памуком, Это коллективная меланхолия, печаль, пронизывающая стамбульскую душу, тоска по утраченному величию. В работах современных турецких хореографов проступает тот самый *hüzün* – глубоко спрятанная, но ощущимая тоска, восточная меланхолия, проникающая даже в самые абстрактные балетные формы. Внутреннее напряжение между официальным каноном *Devlet* и глубинным, почти невыразимым эмоциональным состоянием создает уникальный, непереводимый контекст для восприятия балета в Турции [11].

I'jāb (араб. – إعجاب / благоговение, изумление, восторг). В контексте искусства это признание публикой, восхищение виртуозным мастерством, гордость за мастера. Арабский зритель балета (например, Дубайского) восхищается им не как «историей», а как чистым достижением человеческого духа и тела, абстрактной виртуозностью, родственной сложнейшим узорам арабесок или технике тара² [19].

² Техника виртуозного инструментального исполнения.

Jeong (кор. – 정 – «чжон») – глубокая, необъяснимая эмоциональная связь и привязанность между людьми, выходящая за рамки логики. Партнерство (*pas de deux*) в корейском балете обретает особую, жертвенную интенсивность, идущую от *Jeong* – ощущения нерасторжимой связи, ответственности за другого. Для западного зрителя это может выглядеть как излишний пафос или мелодраматизм, но на самом деле это проявление совершенно иного культурного кода, где индивидуальное переживание неотделимо от коллективного [18].

Lidovost (чеш. – «лайдовость», букв. – народность). В отличие от советской «народности» или датской *Folkelighed*, чешская *lidovost* (в творчестве хореографа Иво Ванин-Псоты) – это не помпезность, а камерность, поэтизация народного быта, мягкий юмор и лиризм. Это непереводимая интонация, которую можно почувствовать в мельчайших деталях: в особой пластике рук, как бы занятых трудом, в сдержанной, но теплой эмоциональности [20].

Ма (яп. – 間 / «ма» / пауза, промежуток) – тишина между звуками. Проникновение балета в Японию и его дальнейшее развитие – это история осознанного не-перевода, переосмыслиния западной формы через призму эстетики ва-саби³. 間 – ключевое понятие. Это не пауза и не отсутствие движения. «Ма» – это насыщенное, значимое, живое пространство-время между событиями, момент напряженной тишины, из которого рождается следующий жест. Японские исполнители и хореографы (например, в работах таких трупп, как Tokyu Ballet или в постановках на музыку Такацу) часто привносят это понимание «ма» в классическую форму. Их танец может характеризоваться невероятной чистотой линий, сдержанностью, даже минимализмом, где ценность имеет не только движение, но и момент подготовки к нему и его завершения. Арабеск воспринимается не только как форма, но и как воплощение «югэн» – сокровенной, невысказанной красоты. Для западного зрителя, воспитанного на идеалах экспрессии и виртуозного напора, такая трактовка может показаться излишне холодной или статичной, что является прямым свидетельством непереводимости этого эстетического кода [21].

Saudade (порт. – «саудаде» / меланхолия, ностальгия) – глубокая, метафизическая тоска по чему-то утраченному или даже никогда не существовавшему, сладкая меланхолия. В балете это выражается в особой пластической интонации. Даже в быстрых, виртуозных па можно уловить оттенок грусти, отстраненности, самоуглубленности. Это не драматическая

³ Ва-саби (わさび) – традиционная японская эстетика, включающая понятия «ваби» (скромная простота), «саби» (красота старения), «югэн» (тайная глубина).

пауза, а внутреннее состояние, пронизывающее всю ткань танца. Португальский танцовщик может исполнять тот же набор движений, что и французский, но его телесный этос будет нести на себе отпечаток этого *fado*-подобного мироощущения – сдержанного, меланхоличного, обращенного внутрь себя [22].

Schmäh (нем. – «шме» / венская шутливость) – «ироническое очарование» венского танца. Это сложный сплав меланхолии, самоиронии, сладкой грусти (*Wehmut*), утонченного гедонизма и своеобразного фатализма, пропитавших всю городскую культуру. Вальс здесь – не просто бальный танец в три четверти, а фундаментальный принцип движения, дыхания, мироощущения. Речь идет о знаменитом *Wiener Walzer* с его специфическим *Schwung* (размахом, махом) и легким опережающим скольжением. В балетах на музыку венских композиторов (не только Штрауса, но и, например, в «Симфониях» Баланчина, созданных для NYCB, но несущих отпечаток его русско-грузинско-европейского укоренения) эта пластика требует не технического воспроизведения, а проживания этой особой, слегка ироничной и в то же время сладостно-меланхоличной каденции. Танцовщик из другой традиции может идеально исполнить все *jetés* и *fouettés*, но, если в его пластике нет этого *Wiener Schmäh* – легкой, почти невесомой грусти в улыбке, – он останется внешним наблюдателем, не проникшим в суть венского хореографического этоса [23].

Sfogato (итал. – «сфогато», букв. – «испарившийся», «летучий») – это идеал балерины-сильфиды, воплощенный в лице Фанни Черито и Марии Тальони. Речь шла не просто о легком прыжке, а о создании образа бесплотного, почти бесполого существа, танцующего на грани реального и потустороннего. Это качество достигалось специфической школой пальцевой техники, работой корпуса и, что самое важное, особой актерской манерой. Русский романтический образ (например, Жизели) – это трагедия души. Итальянское *sfogato* – это почти физическое чудо, фантасмагория. Итальянская школа второй половины XIX века, давшая миру технику позирования (*en pointe*), сконцентрировалась на культе нечеловеческой виртуозности [8].

Skála (чеш. – «скала», букв. – скала, твердыня). В чешском балете это термин для обозначения не просто физической силы, но выносливости, стойкости, «несгибаемости» танцовщика, особенно мужчины. Это не агрессивная мощь, а, скорее, внутренний стержень, надежность. Это качество, высоко ценимое в местной традиции, является ее непереводимым телесным этосом [24].

Yún shǒu (кит. – 云手 / «юньшоу», «движение рук, подобное облакам») – у-шу, ушу. Создание китайского «красного балета» было радикальной перекодировкой западной формы. Классический танец (*en pointe*) был соединен с акробатикой ушу, жестами пекинской оперы и идеологией Культурной революции. Романтическая пассивность Жизели была заменена на героическую активность солдата революции. Арабеск превратился не в полет сильфиды, а в жест победы. Это не балет в западном понимании, а уникальный гибридный жанр, смысл и эстетика которого абсолютно непереводимы вне контекста маоизма и китайской художественной традиции [25].

Żal (пол. – «жаль»). Тот же корень, что в русском – «жалость». Сложное чувство, сочетающее в себе обиду, скорбь, сожаление и национальную ностальгию, а также специфический «шопеновский» комплекс. Этот комплекс можно найти в работах современных польских хореографов (например, Кшиштофа Пастора). Их хореография часто обращается к темам исторической травмы, памяти, утраты. Пластический язык при этом может быть вполне интернациональным (*contemporary*, неоклассика), но его эмоциональная и смысловая насыщенность, его телесный этос пронизаны этим специфическим тяготящим *żal*. Для внешнего наблюдателя это может выглядеть как общий меланхоличный тон, но для носителя культуры – это точнейший, непереводимый код коллективной памяти [26].

Таким образом, балет, при всей своей видимой интернациональности, является конгломератом «непереводимых мест» – терминологических, стилистических, телесных. Эти «места» являются не барьерами, а (вслед за Кассен) «ресурсами». Проведенный анализ демонстрирует, что сила и богатство мирового балета коренятся именно в его внутренней непереводимости. Датская *folkelighed*, итальянское *brio*, английский психологизм *port de bras* и американская неоклассическая абстракция – это не просто стилистические приемы, а цельные миры, сформированные уникальным сплавом истории, политики, музыки и национального характера.

Попытки их преодоления – будь то гастроли труппы, работа иностранного педагога или постановка зарубежного хореографа – являются актами культурного трансфера, который всегда является творческим недопереводом. Русский «Щелкунчик» в постановке Баланчина – это не «перевод» оригинала Петипа / Иванова, а радикальная его интерпретация через призму американского неоклассического этоса. Успех Рудольфа Нуриева во Франции и его влияние на французскую школу – это история о том, как «непереводимая» русская страсть и театральность были ассимилированы и преобразовали локальную традицию.

Непереводимость заставляет балетное искусство постоянно переизобретать себя. Столкновение разных хореографических идиом рождает гибриды, новые стили, новые смыслы. Понимание балета через призму философии Кассен позволяет увидеть в нем не застывший музейный экспонат, а живой, динамичный и вечно непереводимый диалог культур, ведущийся на самом универсальном и самом непереводимом из языков – языке человеческого тела.

ЛИТЕРАТУРА

1. Vocabulaire européen des philosophies. Le dictionnaire des intraduisibles / Cassin B., ed. Paris: Seuil, 2004. 1600 p.
2. Розанова О. И. «Драмбалет» – взгляд из XXI века // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 1 (42). С. 79–87.
3. Хлебников А. Живописный симфонизм Симона Вирсаладзе // Балет. 2009. Т. 157. № 3. С. 33–35.
4. Бурдье П. Структура, габитус, практика // Журнал социологии и социальной антропологии. 1998. Т. 1. № 2. С. 44–59.
5. Town S. Resilience, Mobility, and Transformative Power in the Afro-Cuban Muelleo // Choremusicology. Routledge, 2025. P. 283–300.
6. Prata F. Solidarity and cannibalism: anthropophagic actions as a devising process in contemporary dance training // Studies in Theatre and Performance. 2024. Vol. 44. No. 1. P. 41–54.
7. Morris G. Balanchine's bodies // Body & Society. 2005. Vol. 11. No. 4. P. 19–44.
8. Scudo P. Revue musicale: la Rose de Florence.–la Traviata.–les opéras-comiques // Revue des Deux Mondes (1829–1971). 1856. T. 6. № 4. P. 923–936.
9. Ujvári H. Before The Wooden Prince: Károly Szabados's Ballet Vióra (1891) in the Context of the History of Hungarian Ballet // Studia Musicologica. 2022. Vol. 63. No. 1–2. P. 111–129.
10. Cohen S.J. Some theories of dance in contemporary society // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. 1950. Vol. 9. No. 2. P. 111–118.
11. Gill D. Melancholic modalities: Affect, Islam, and Turkish classical musicians. Oxford: Oxford University Press, 2017. 260 p.
12. Trigo S. L. Searching for El Duende: An Auto-ethnography of the Phenomenon of Flowing in-and-within-Dance // PARTake: The Journal of Performance as Research. 2020. Vol. 3. No. 1.
13. Tsitsou L. A historical and relational study of ballet and contemporary dance in Greece and the UK. University of Glasgow. 2012. 363 p.
14. Ruyter N. L. C. La escuela bolera // Dance Chronicle. 1993. Vol. 16. No. 2. P. 249–257.
15. Eichberg H. ‘Popular gymnastics’ in Denmark: The trialectics of body culture and nationalism // History of European ideas. 1993. Vol. 16. No. 4–6. P. 845–853.
16. Rosa C. F. Decoding the ginga aesthetic // Brazilian bodies and their choreographies of identification: Swing nation. London: Palgrave Macmillan, 2015. P. 23–43.
17. Hayes E. Perversion and Subversion: Mother Guidance and Illicit Sexuality in Ibn Dāniyāl’s Shadow Play // Queering the Medieval Mediterranean: Transcultural Sea of Sex, Gender, Identity, and Culture / eds. Felipe Rojas, Peter E. Thompson. Leiden: Brill, 2021. P. 95–116.
18. Poling J. N., Kim H. S. Korean Resources for Pastoral Theology: Dance of Han, Jeong, and Salim. Eugene: Wipf and Stock Publishers, 2012. 128 p.
19. Vilchez J. M. P. Art and Aesthetics in the Work of Ibn Ḥazm of Cordoba // Ibn Ḥazm of Cordoba. Brill, 2013. P. 251–372.
20. Kuligowski W. Lidová kultura ve službách národní nostalgie: maďarské a polské taneční domy // Národopisný Vestník. 2018. Roč. 77. Č. 2. S. 61–69.

21. *Ono S.* Ballet in Japan: Reconsidering the Westernisation of Japanese Ballet // グローバル研究 [Glocal Studies]. 2016. № 3. P. 1–24.
22. *Rocha B.* Dancing with the Past: (re) Performing Saudade in O Balé Folclórico da Bahia's Herança Sagrada // New England Theatre Journal. 2023. Vol. 34. P. 93–110.
23. *Girtler R.* Wiener Schmäh—Überlebensstrategie und Form der // Fälschen, Täuschen, Lügen. 2021. Bd. 45. S 270.
24. *Szászi B., Szabó P.* A táncos test: egészség, testi elégedettség, testhez való viszony, evési attitűdök és önértékelés vizsgálata táncosok körében // Tánc és Nevelés. 2021. Köt. 2. Szám 1. S. 4–29.
25. *Ma M., Meng-jie Y.* Cross-cultural expression of Chinese ballet: symbol, identity, context and empathy // Theatre, Dance and Performance training. 2024. Vol. 15. No 4. P. 671–685.
26. *Trochimczyk M.* Searching for Poland's Soul: Paderewski and Szymanowski in the Tatras // A Romantic Century in Polish Music. Los Angeles: Moonrise Press, 2009. P. 179–219.

REFERENCES

1. Vocabulaire européen des philosophies. Le dictionnaire des intraduisibles / *Cassin B.*, ed. Paris: Seuil, 2004. 1600 p.
2. Rozanova O. I. «Drambalet» — vzglyad iz XXI veka // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoy. 2016. № 1(42). S. 79–87.
3. Khlebnikov A. Zhivopisnyy simfonizm Simona Virsaladze // Balet. 2009. T 157. № 3. S. 33–35.
4. Bourdieu P. Struktura, gabitus, praktika // Zhurnal sotsiologii i sotsial'noy antropologii. 1998. T. 1. № 2. S. 44–59.
5. Town S. Resilience, Mobility, and Transformative Power in the Afro-Cuban Muelleo // Choreomusicology. Routledge, 2025. P. 283–300.
6. Prata F. Solidarity and cannibalism: anthropophagic actions as a devising process in contemporary dance training // Studies in Theatre and Performance. 2024. Vol. 44. No. 1. P. 41–54.
7. Morris G. Balanchine's bodies // Body & Society. 2005. Vol. 11. No. 4. P. 19–44.
8. Scudo P. Revue musicale: la Rose de Florence. la Traviata. les opéras-comiques // Revue des Deux Mondes (1829–1971). 1856. T. 6. № 4. P. 923–936.
9. Ujvári H. Before The Wooden Prince: Károly Szabados's Ballet Vióra (1891) in the Context of the History of Hungarian Ballet // Studia Musicologica. 2022. Vol. 63. No. 1–2. P. 111–129.
10. Cohen S. J. Some theories of dance in contemporary society // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. 1950. Vol. 9. No. 2. P. 111–118.
11. Gill D. Melancholic modalities: Affect, Islam, and Turkish classical musicians. Oxford: Oxford University Press, 2017. 260 p.
12. Trigo S. L. Searching for El Duende: An Auto-ethnography of the Phenomenon of Flowing in-and-within-Dance // PARtake: The Journal of Performance as Research. 2020. Vol. 3. No. 1.
13. Tsitsou L. A historical and relational study of ballet and contemporary dance in Greece and the UK. University of Glasgow. 2012. 363 p.

14. *Ruyter N. L. C.* La escuela bolera // Dance Chronicle. 1993. Vol. 16. No. 2. P. 249–257.
15. *Eichberg H.* ‘Popular gymnastics’ in Denmark: The trialectics of body culture and nationalism // History of European ideas. 1993. Vol. 16. No. 4–6. P. 845–853.
16. *Rosa C. F.* Decoding the ginga aesthetic // Brazilian bodies and their choreographies of identification: Swing nation. London: Palgrave Macmillan, 2015. P. 23–43.
17. *Hayes E.* Perversion and Subversion: Mother Guidance and Illicit Sexuality in Ibn Dāniyāl’s Shadow Play // Queering the Medieval Mediterranean: Transcultural Sea of Sex, Gender, Identity, and Culture / eds. Felipe Rojas, Peter E. Thompson. Leiden: Brill, 2021. P. 95–116.
18. *Poling J. N., Kim H. S.* Korean Resources for Pastoral Theology: Dance of Han, Jeong, and Salim. Eugene: Wipf and Stock Publishers, 2012. 128 p.
19. *Vílchez J. M. P.* Art and Aesthetics in the Work of Ibn Ḥazm of Cordoba // Ibn Ḥazm of Cordoba. Brill, 2013. P. 251–372.
20. *Kuligowski W.* Lidová kultura ve službách národní nostalgie: maďarské a polské taneční domy // Národopisný Vestník. 2018. Roč. 77. Č. 2. S. 61–69.
21. *Ono S.* Ballet in Japan: Reconsidering the Westernisation of Japanese Ballet // グローカル研究 [Glocal Studies]. 2016. № 3. P. 1–24.
22. *Rocha B.* Dancing with the Past: (re) Performing Saudade in O Balé Folclórico da Bahia's Herança Sagrada // New England Theatre Journal. 2023. Vol. 34. P. 93–110.
23. *Girtler R.* Wiener Schmäh—Überlebensstrategie und Form der // Fälschen, Täuschen, Lügen. 2021. Bd. 45. S. 270.
24. *Szászi B., Szabó P.* A táncos test: egészség, testi elégedettség, testhez való viszony, evési attitűdök és önértékelés vizsgálata táncosok körében // Tánc és Nevelés. 2021. Köt. 2. Szám 1. S. 4–29.
25. *Ma M., Meng-jie Y.* Cross-cultural expression of Chinese ballet: symbol, identity, context and empathy // Theatre, Dance and Performance training. 2024. Vol. 15. No. 4. P. 671–685.
26. *Trochimczyk M.* Searching for Poland’s Soul: Paderewski and Szymanowski in the Tatras // A Romantic Century in Polish Music. Los Angeles: Moonrise Press, 2009. P 179–219.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Марков А. В. – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры кино и современного искусства; markovius@gmail.com
ORCID: 0000-0001-6874-1073

Штайн О. А. – кандидат философских наук, доцент кафедры социальной философии; shtaynshtayn@gmail.com
ORCID: 0009-0004-1701-3147

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Markov A. V. – Dr. Habil. (Philology), Ass. Prof., Prof. of the Chair;
markovius@gmail.com
ORCID: 0000-0001-6874-1073

Shtayn O. A. – Cand. Sci. (Philosophy), Ass. Prof. of the Chair;
shtaynshtayn@gmail.com
ORCID: 0009-0004-1701-3147

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

УДК 7.01

СЕМАНТИКА ТЕМБРА ЭЛЕКТРОГИТАРЫ В СПЕКТРАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ: «ВАМПИР!» ТРИСТАНА МЮРАЯ

Григорьев В. Е.¹

¹Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Театральная пл., д. 3, литер «А», Санкт-Петербург, 190000, Россия.

В современном искусстве электрогитара занимает особое место, являясь одним из ключевых инструментов в массовой музыкальной культуре, особенно в рок-музыке и ее ответвлениях. Тембр электрогитары обладает уникальными характеристиками, которые позволяют музыкантам создавать разнообразные звуковые образы и передавать огромный спектр эмоций и настроений. В данной статье рассматривается семантика тембра электрогитары в спектральной музыке, выявляются особенности ее использования и влияния на восприятие слушателями музыкального материала на примере произведения «Вампир!» (*Vampyr!*) Тристана Мюрая. Также рассматривается взаимосвязь тембра электрогитары с музыкальным контекстом, внemузыкальными ассоциациями, образами электрогитары в массовом сознании и содержанием композиции.

Ключевые слова: электрогитара, семантика тембра, культурная идентичность, современная музыка, популярная музыка, академическая музыка, Тристан Мюрай.

SEMANTICS OF ELECTRIC GUITAR TIMBRE IN SPECTRAL MUSIC: TRISTAN MURAIL'S VAMPYR!

Grigoriev V. E.¹

¹ Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, 3, Teatral'naya Sq., 190000, St. Petersburg, Russia.

In contemporary art, the electric guitar occupies a special place, being one of the key instruments in mass music culture, especially in rock music and its branches. The timbre of the electric guitar has unique characteristics that allow musicians to create a variety of sound images and convey a huge range of different emotions and moods. In this article, we will consider the semantics of the timbre of the electric guitar in spectral music using the example of the work “Vampyr!” by Tristan Murail.

The purpose of this work is to analyze the semantics of the timbre of the electric guitar in this work, as well as to identify the features of its use and influence on the perception of the musical material by listeners. We will consider the relationship of its timbre with the musical context, extra-musical associations, images of the electric guitar in the mass consciousness and the content of the composition.

Keywords: electric guitar, timbre semantics, cultural identity, contemporary music, popular music, academic music, Tristan Murail.

Произведение «Вампир!» (*Vampyr!*) Тристана Мюрая было написано для электрогитары соло в 1984 году как часть цикла под названием «Оперативная память» для электрогитары, ударных и электроники, созданного в период с 1984 по 1987 год (*Random Access Memory for electric guitar, percussion and electronics*). Сейчас «Вампир!» многими музыкантами воспринимается как самостоятельная пьеса, а также является одной из самых популярных и часто исполняемых композиций в современном электрогитарном репертуаре.

Первое, на что стоит обратить внимание, – это название. Обращение к фантастической тематике нетипично для Тристана Мюрая и больше характерно для рок-музыки, в которой существует огромное количество песен, посвященных вампирам, зомби, троллям и прочим вымыщенным существам. Поэтому есть основания полагать, что название является отсылкой к рок-идеям.

Панорама образов вампиров в искусстве, возможно, стала импульсом для создания Мюраем произведения с таким названием. Стоит обратить внимание на вышедший в 1983 году фильм про вампиров «Голод» Тони Скотта (по одноименному роману Уитли Стрибера).

В своих интервью и примечаниях к партитуре «Вампира!» Тристан Мюрай не объясняет, по какой причине он выбрал в качестве названия для своей пьесы датский, а не французский или английский вариант написания слова вампир. Возможно, что это как-то связано с образами вампиров в скандинавской мифологии, которые отличаются от славянских, румынских и других вампиров. Само слово вампир хоть и имеет феминитивы в датском, английском, французском и многих других языках, тем не менее часто используется для обозначения вымыщенного существа вне зависимости от его пола. Поэтому нельзя сказать, что название пьесы указывает на гендерную принадлежность исполнителя и восприятие электрогитары как «мужского» инструмента. Тем не менее уместно вспомнить концепцию «техnofаллоса» Ваксмана при рассмотрении «Вампира!» Тристана Мюрая [1, с. 244–248]. Она интересна тем, что в художественной литературе¹ вампиризм изначально являлся метафорой потери девственности.

Мюрай с помощью восклицательного знака подчеркивает в названии пьесы интонацию возгласа. Эта интонация будет обыграна в первом мотиве

¹ Например, в стихотворении немецкого поэта Генриха Августа Оссенфельдера «Вампир» (1748).

произведения. Такое название и образная сфера, к которой оно отсылает слушателей, дает исполнителям значительную свободу в трактовке этого произведения² [2]. Тем не менее, поскольку Мюрай не оставлял указаний на этот счет, подробно останавливаться на разборе отдельных исполнений в этой статье мы не будем.

Композиторы-спектралисты склонны к почти научному сосредоточению на качествах звука, музыкального материала, а не на каких-либо культурных отсылках (например, стилистических аллюзиях на другие жанры и пр.). Исходя из этого, обращение Мюрая к рок-идиомам в «Вампире!» может показаться нехарактерным для его композиторской эстетики, но до создания этого произведения композитор уже делал нечто подобное в своем творчестве. Прототипом «Вампира!», в плане взаимодействия с внешними стилистическими влияниями, является его пьеса «Теллур» (*Tellur*) (1977) для акустической гитары соло. В ней Тристан Мюрай использовал гитарные приемы, характерные для фламенко.

«Вампир!» – это не первый случай, когда Мюрай обращается к электрогитаре в своем творчестве. Ранее он использовал ее в составе своих камерных произведений «Линия невозврата» (*Ligne de non-retour*) (1971) и «Магеллановы Облака» (*Les Nuages de Magellan*) (1973). Тем не менее, по сравнению с другими сочинениями композитора, «Вампир!» – необычная пьеса, поскольку в ней настолько явные отсылки к рок-музыке, что порой они затмевают спектральные аспекты композиции.

В интервью для Би-би-си (которое транслировалось вместе с исполнением цикла «Оперативная память») Тристан Мюрай сказал, что в этом цикле он хотел попытаться сделать гибрид рок-музыки и своего музыкального языка. Его обращение к року было связано с увлечением композитора тембровой стороной этого направления. Мюрай: «Я не очень много знаю о ней [рок-музыке], и, боюсь, она мне не очень нравится, но мне интересны некоторые ее аспекты. Иногда сам звук очень интересен... но, конечно, язык ее так прост» (цит. по: [3, с. 24]). Несмотря на это утверждение, композитор явно приуменьшает свое знание массовой музыкальной культуры. Позже Тристан Мюрай выражает восхищение от композиций групп *Tangerine Dream* и *Pink Floyd*, при этом отрицая какое-либо влияние на свою музыку со стороны очень коммерциализированного рока 1980-х годов.

Также стоит обратить внимание на интервью композитора от 19 декабря 2018 года [4]. В нем Тристан Мюрай говорит, что в 1970-х годах ему пришлось заняться исследованием джаза, рока и гитарных риффов при создании пьесы для электрогитары³, при этом он отмечает, что влияние популярной музыки на академическую – это не новая тенденция. Композитор считает, что музыка не

² Варианты исполнения встречаются очень разные: от комичных и даже китчевых до наиболее резких, подраживающих звучанию хэви- и треш-метал.

³ Вероятно, что композитор говорит о «Вампире!».

способна нести какой-то «месседж», но он может быть заложен в программном тексте или в предконцертной беседе. Кроме того, Мюрай полагает, что у классической музыки есть элитарные коннотации, и композиторам нужно выходить из этих рамок [4].

В примечаниях к партитуре «Вампира!» композитор дает подробное описание желаемых качеств звука электрогитары: «Желаемый звук, скорее, напоминает звучание соло-гитары, на которой играют Карлос Сантьяго, Эрик Клэптон и др. Это, скорее, вопрос достижения эффекта насыщенности вентильного усилителя, а не настоящего фузза, который слишком близок к простому шуму. Поэтому тональность должна быть достаточно четко различима. Это означает, что необходимо сдерживать насыщенность, чтобы избежать паразитных шумов и нежелательных резонансов. Тем не менее эффект сжатия должен сохраняться, что позволит удерживать ноты достаточно долго» [5, р. 3]. Также в примечаниях Мюрай подчеркивает, что для него очень важна четкость звука – отсутствие его чрезмерного зашумления. Это указывает на то, что композитор в этом произведении больше ориентируется именно на рок-музыку, а не на электронные направления массовой музыкальной культуры, такие как нойз или андеграундное техно.

Приводя в качестве примера необходимого звучания исполнения Эрика Клэптона и Карлоса Сантьяго, Тристан Мюрай подчеркивает свое обращение к творчеству рок-музыкантов 1960-х и 1970-х годов. При этом «Вампир!» имеет нечто общее с рок-музыкой 1980-х, а именно: особый акцент на виртуозности. После панк-рока 1970-х годов, который сделал виртуозность немодной, даже излишней чертой в рок-музыке, она вновь становится актуальной именно в 1980-е, благодаря творчеству таких рок-гитаристов, как Эдди Ван Хален, Ингви Мальмстин, Сол Хадсон и др.

Это влияние также подчеркивает Бен Джеймсон в своей статье «‘Rock Spectrale’: The cultural identity of the electric guitar in Tristan Murail’s “Vampyr!”» [3]. По его мнению, благодаря параллелям между пьесой «Вампир!» и виртуозным роком 1980-х годов произведение вызывает определенные ассоциации, закодированные в рок-концепции (представлениях о гитарной виртуозности). Он считает, что «Вампир!», явно намекая на рок-модель гитарной виртуозности, также ассоциируется с «мужскими» коннотациями электрогитары. Джеймсон подчеркивает, что в комментариях к партитуре «Вампира!» Мюрай дает понять, что произведение должно быть сыграно со всей энергией рок-музыки. Также он приводит в пример и соглашается с мнением другого ученого – Роберта Уолсера, который говорит о том, что хэви-метал диалектика является музыкальной презентацией «контролирующей власти и трансцендентной свободы», что, в свою очередь, сильно влияет на привлекательность рока и метала среди молодых мужчин, которые стремятся идентифицировать себя с этими качествами [6, р. 108–110].

Диалектика действительно играет важную роль в рок-музыке. Она наиболее ярко проявляется, прежде всего, на уровне противоположных функций электрогитары: ритм-гитары и соло-гитары, а также резкими жестами и контрастами музыкального материала внутри одного произведения. Но в этих качествах («контролирующей власти и трансцендентной свободы») нет ничего сугубо мужского или возрастного, они могут привлекать как мужчин, так и женщин, вне зависимости от их возраста.

В «Вампире!» синтез рока и спектрализма заключается в сочетании спектральной композиторской техники с отсылками к жестикуляционной лексике и звучанию рок-гитары. В этой пьесе спектр используется не только для демонстрации внутренней «жизни» звука, но и для решения сюжетно-драматургических задач. В спектральной музыке для композиторов свойственно понимание вертикали как спектра. При создании спектральных композиций для сольных инструментов авторы сталкиваются с трудностями, так как в них сложнее выстроить вертикаль. Здесь эту проблему Тристан Мюрай решает за счет внедрения обертонового звукоряда (спектра звука) по горизонтали.

В «Вампире!», несмотря на наличие тактов, отсутствует размер. К тому же Мюрай обильно используют в нем алеаторику (как правило, контролируемую). Поэтому это произведение достаточно свободно в плане продолжительности звучания. В основном встречаются исполнения пьесы длительностью от 6 до 8 минут.

«Вампир!» состоит из двух разделов. Они четко разделены композитором в нотах с помощью двойной тактовой черты, ферматы и первой кульминации – своеобразной алеаторической шумовой каденции. Второй раздел начинается с указания в партитуре: «Внезапно» (Soudain) – элемент «j».

Весь музыкальный материал композитор делит на небольшие фрагменты (модели), которым дает обозначения в виде букв латинского алфавита от «a» до «j» (всего 10 моделей). Такая модель звука (саунд-модель) может включать в себя мотив (или несколько мотивов), прием игры, направление движения и педаль эффектов.

Первый раздел основан на спектре звука *ми*. Это самая низкая нота электрогитарного диапазона в стандартной настройке. Но Тристан Мюрай при составлении спектральной вертикали использует ноту *Ми*. Это позволяет ему применять более разнообразные интервалы в доступном для электрогитары диапазоне. Обертоновый звукоряд от ноты *ми* легко заметить в «Вампире!». Композитор старается сохранять все микрохроматические интервалы в соответствии с ним. На фоне этой органично развивающейся структуры Мюрай создает прерывистую фактуру и образную контрастность в музыкальном материале, используя при этом отсылки к рок-музыке.



*Прим. 1. Гармонические обертоны от ноты *ми*⁴*



*Прим. 2. Спектр звука *ми* в пьесе «Вампир!» Тристана Мюрая*

В Примере 1 показаны первые 24 гармонических обертона спектра звука *ми*, в Примере 2 – спектр звука *ми* в пьесе «Вампир!» Тристана Мюрая. Для того чтобы исполнить микрохроматику, гитаристу необходимо прибегнуть к технике сгибания струн (*string bending*)⁵. Этот прием позволяет Тристану Мюраю точнее соответствовать звуковысотности микрохроматических гармонических обертонов (прежде всего четвертитонов, так как более мелкие микрохроматические интервалы сложно исполнить точно на электрогитаре). При этом композитор использует в «Вампире!» звуки, которых нет в спектре звука *ми*. Вероятно, что их появление связано с авторским методом композиции Тристана Мюрая (частотно-ориентированный метод композиции), неотъемлемой частью которого является появление новых комбинационных тонов в произведении в результате суммы (суммарный комбинационный тон) или разности (разностный комбинационный тон) частот двух других (как правило, предшествующих ему) тонов. Тем не менее не всегда очевидно, по какому принципу Тристан Мюрай в тот или иной момент пьесы выбирает, какой именно из способов появления нового комбинационного тона использовать (сложение или вычитание частот), что позволяет исследователям творчества композитора говорить о некоторой интуитивности и эмпиричности

⁴ В прим. 1 под нотами указаны отклонения от темперированного строя в центах.

⁵ Сгибание (или изгибание) струн является важным компонентом гитарного стиля Эрика Клэптона, который использует обильное количество сгибаний струн для артикулирования блюзовых мелодий.

в его музыке. Кроме того, это дает им возможность утверждать, что спектрализм появился в качестве своеобразного ответа, реакции на «излишне» рациональный сериализм, что не совсем соответствует действительности, по крайней мере, в рамках творчества Тристана Мюрая. Порой рационализация авторского метода композиции Мюрая не уступает сериальной организации музыкальной ткани. Тем не менее, на наш взгляд, говорить о полном отсутствии интуитивности и эмпиричности в его музыке нельзя. К тому же, возможно, что в спектре звука *ми* (в условиях реальной физической ситуации), спектрограмма которого была взята в качестве основы для произведения «Вампир!», присутствовало большое количество негармонических обертонов.

В этой пьесе в качестве основных принципов развития музыкального материала композитор применяет добавление новых мотивов, основанных на спектре звука, появление комбинационных тонов и вариантность. В «Вампире!» Мюрай использует различные способы игры и приемы звукоизвлечения, характерные для рок-музыки (*whammy bar vibrato, dive bomb, hammer-on* и пр.).

Исходя из названия этого произведения, можно предположить, что модель «*а*» – мотив-возглас (крик). С точки зрения программной трактовки данной пьесы может возникнуть дилемма: «Это крик жертвы от ужаса встречи с вампиром или крик увидевшего его человека?» Подобная двойственность проявляется на всех уровнях. Есть две сюжетно-драматургические трактовки этого произведения. Первая подразумевает, что в этой пьесе изображен процесс трансформации человека в монстра. Но при такой трактовке сюжетной стороны «Вампира!» не совсем понятно, зачем композитор использовал в названии произведения восклицательный знак и почему оно начинается с мотива, напоминающего крик. Вторая – изображение сцены встречи и взаимодействия вампира с человеком. Если рассматривать это произведение в качестве изображения трансформации человека в вампира, то тогда двойственность можно трактовать как противопоставление человеческого и монструозного начал. Как бы то ни было, модель «*а*» представляет собой гармонически и ритмически неустойчивое vibrato (*whammy bar vibrato*) интервала малой секунды *соль-диез³/ля³*, звучащей на *ff*. Модель «*б*» представляет собой ритмически устойчивый мотив примы, исполненный в той же динамике (*ff*), на открытой струне *ми* (фундаментальном тоне).

Композитор наделяет эти мотивы разными функциями доминирования и подчинения, которые изначально неочевидны и будут с переменчивой инициативой раскрываться по мере развития музыкального материала. В самом начале произведения Тристан Мюрай демонстрирует контраст, который отражает разделение ролей электрогитары в рок-музыке – роль ведущей гитары, соло-гитары (представленной моделью «*а*») и роль ритм-гитары (представленной моделью «*б*»).

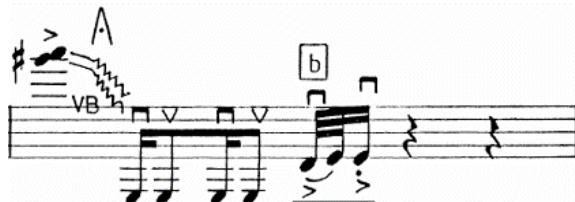


Прим. 3. Модели «а» и «б» в первом такте партитуры «Вампир!»

Этот диалектический принцип лежит в основе всего произведения. Благодаря музыкальным контрастам все мотивы по своему характеру можно отнести к группе сольных или группе ритм-гитарных. Опознавательными чертами первых являются ритмическая и гармоническая неустойчивость, относительная степень свободы (напоминающая свободу гитарных соло в рок-композициях), эксплозивность (внезапный, взрывной, энергичный характер) и высокие регистры инструмента, вторых (ритм-гитарных) – гармоническая и ритмическая устойчивость, «жесткое» звучание и низкие регистры. Конечно, встречаются мотивы, принадлежность которых к той или иной группе моделей не столь очевидна, но они попадаются редко или становятся такими в процессе музыкального развития.

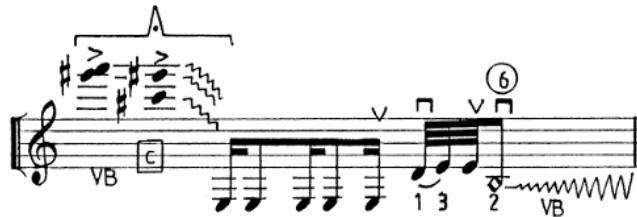
В модели «а» использован прием *whammy bar vibrato* (также известного как *floyd rose vibrato*), который распространен в роке и хэви-метале. Гитаристы часто применяют его для создания ярких звуковых эффектов, что, порой, придает исполнению и звучанию музыкального материала более виртуозный характер. Первый мотив модели «б» представляет собой некое примитивистское качество звука – жесткое, низкое, металлическое, ритмизованное звучание, которое создается при игре на открытых струнах (подобное звучание очень распространено в тяжелой музыке). Его функция – задать ритм, инерцию в музыкальном произведении (функция ритм-секции).

Во втором такте появляется ранее не звучавшее в пьесе продолжение модели «б», которое Тристан Мюрай отмечает в партитуре.



Прим. 4. Вторая часть модели «б» (такт 2)

Эта часть модели «b» представляет собой мелодическую восходящую секунду от ноты *ре*¹ к ноте *ми*¹, взятую с помощью приема *hammer-on*⁶. Она будет постепенно разрастаться (за счет появления новых звуков) и, по мере своего развития, станет обладать значительной ролью во второй половине произведения. Модель «b» Мюрай трансформирует активней, чем модель «a» (последний раз модель «a» звучит в такте 7). В такте 3 композитор первый раз добавляет новую модель «c».



Прим. 5. Модель «c» (такт 3)

Другой второстепенный мотив модели «b» композитор вводит в такте 5. Он представляет собой мелодический тритон от ноты *ми* к ноте *ля-диез*. После первых нескольких тактов постепенно появляются новые соло-гитарные фразы, которые заменяют начальную секунду (такт 6). В начале этого такта вместо модели «a» звучит родственная ей модель «d». Кроме этого, постепенно начинают преобладать производные варианты второй части модели «b». При этом ее первая часть (мотив на низкой ноте *ми*), выполняющая функцию ритм-гитары, повторяется все реже и в итоге вовсе перестает звучать⁷. Постепенно грань между соло-гитарной («a», «c», «d», «h», «i», «j») и ритм-гитарной («b», «e», «f», «g»⁸) группами моделей начинает размываться. Это происходит из-за развития второй части модели «b», которая, помимо тонового обогащения, становится более свободной ритмически (в ней появляются элементы контролируемой алеаторики).

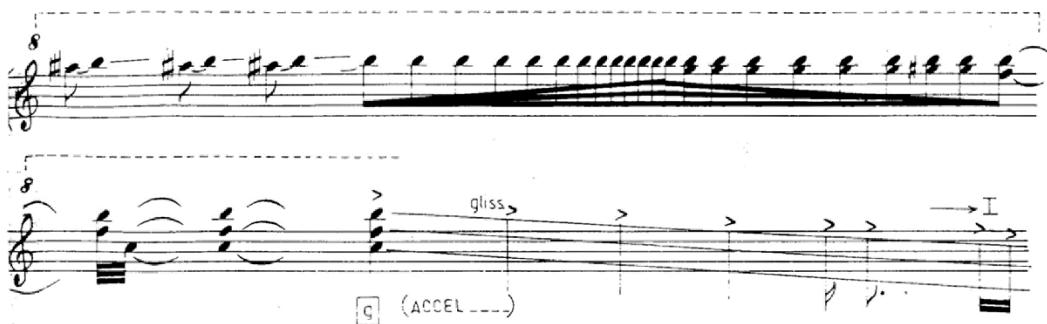
Конечной целью расширения звукоряда пьесы является 24-й обертон – нота *си*³, находящаяся в самом верху электрогитарного диапазона. Этот обертон достигается и многократно повторяется в кульминации первой части произведения. Он исполняется с помощью приемов сгибаания струн и tremolo. После него следует «шумовой» спад в виде аккордовых глиссандо и заимствованных из рок-музыки приемов, например, *dive bomb*, *whammy bar vibrato*, *pick slide*⁹ и др.

⁶ Восходящее легато – прием игры на гитаре, заключающийся в извлечении звука путем удара пальцем левой руки по струне.

⁷ Последний раз она продемонстрирована в такте 17.

⁸ Модель «g» можно отнести к обеим группам, так как в произведении она представлена в двух разных вариантах: первый больше напоминает ритм-гитарный, а второй – соло-гитарный.

⁹ Скрежет медиатора.



Прим. 6. Фрагмент первой кульминации
(начало перехода от «звучка» к «шуму», такт 22)

Большое значение в произведениях Тристана Мюрая имеют переходы от звука к шуму и обратно. Когда весь диапазон спектра звука *ми* в «Вампире!» исчерпан, композитор переводит музыкальную ткань в состояние «шума». Звук *сиг*³ – самый высокий звук электрогитары; верхний порог диапазона инструмента (в стандартной настройке). Поэтому следующий раздел начинается с флаголетов. Это переход на своеобразный «ультразвук» – нечто за пределами возможностей стандартного диапазона электрогитары. В сюжетно-драматургическом плане этот фрагмент произведения можно трактовать как трансформацию человека в монстра, как что-то сверхъестественное, находящееся за пределами возможностей человека, человеческой природы. В кульминации музыкальная ткань лишается тоновой определенности. За счет этого происходит модуляция от звука к шуму. Схему этого произведения можно представить так: звук – шум – ультразвук/звук – финальный шум. С помощью «шума» Мюрай подчеркивает переход-модуляцию от одного фундаментального тона к другому. При этом основное внимание уделяется именно звуку, а не шуму; шумовые вставки – небольшого размера. Например, в finale пьесы «шум» длится всего один такт.

Во второй части «Вампира!» изменяется соотношение между соло-гитарной и ритм-гитарной группами моделей. Начинается вторая часть произведения с модели «j». Она, в отличие от всех представленных ранее моделей, имеет скорее вокальное, чем инструментальное происхождение.



Прим. 7. Модель «j» (такт 23)

В этой части произведения отсутствует микрохроматика и изменяется фундаментальный тон: вместо *ми* им становится нота *си*. Сначала звучит мелодическая квази-плачевая фраза, которая прерывается «зудящим» мотивом, исполняемым на крещендо и с помощью вибрato. Затем роль усугубляющегося болезненного состояния выполняет вторгающийся в соло-гитарные фразы второй мотив модели «b», который теперь исполняется с удвоением в виде гармонической кварты, что усиливает его хэви- и треш-металлическое звучание. Удвоение и добавление к основному звучанию электрогитары дополнительных искажений достигается с помощью педалей эффектов¹⁰. Мотив из второй части модели «b» повторяется все чаще. Происходит своеобразное возрождение изначальной роли ритм-гитарных моделей (создание инерции), которая была на время утрачена в конце первой части пьесы.

Локальной кульминацией этой части является квази-каденция (*Quasi cadenza*). Она звучит не слишком виртуозно по сравнению с кульминацией первой части пьесы. За ней следует самое продолжительное проведение второго мотива модели «b», которое заканчивается интервальным пассажем и квинтой на *whammy bar dive-bomb*.

¹⁰ Это также подчеркивает ассоциации этого мотива с хэви- и треш-металом, которые в сравнении с классическим роком отличаются более высоким уровнем искажений звука.



Прим. 8. Последние такты «Вампира!»

Вторую часть пьесы в сюжетно-драматургическом плане можно трактовать как диалог жертвы с хищником или осознание человеком собственной трансформации в монстра. В первом варианте жертва словно просит пощадить ее, но вампир остается непреклонным. Во втором – трансформировавшийся в монстра человек осознает и реагирует на произошедшие с ним метаморфозы.

Отдельно стоит отметить, что в этой части пьесы появляются нисходящие шумовые глиссандо (*glissando plectrum*), которые звучат, словно попытка звукоподражания физиологическим процессам вампиров, например, высасыванию крови жертвы или прорастанию клыков и т. д. Вероятно, что здесь композитор осознанно прибегнул к звукоподражанию и звукоизобразительности, связанным с сюжетно-драматургической стороной этого произведения. Он визуализировал в нотах главный атрибут вампира – клыки.



Прим. 9. gliss plectre

Обе вышеупомянутые образные трактовки «Вампира!», на наш взгляд, имеют право на существование. Подчеркнем, что такое восприятие музыки субъективно.

Подводя итог музыкальному анализу и анализу сюжетной составляющей этой пьесы, отметим, что «Вампир!» играет важную роль в творчестве Тристана Мюрая. Так как в этом произведении происходит своеобразная метафорическая утрата невинности, девственной чистоты спектральной музыки (чистоты авторского стиля композитора), переход от демонстрации «жизни» звука к возрастающей роли сюжетно-драматургической плоскости воплощается в виде гибридизации между спектральной частотно-ориентированной композиторской техникой Мюрая и рок-музыкой.

Под финал можно сделать выводы, что семантика тембра электрогитары в спектральной музыке, в частности в творчестве Тристана Мюрая, прежде всего, связана с обращением композитора к ассоциациям этого инструмента с массовой музыкальной культурой. Тембр электрогитары стал ключевым элементом в спектральной музыке Мюрая благодаря способности создавать насыщенные звуковые текстуры. Помимо этого, можно утверждать, что электрогитара имеет сложную, даже противоречивую семантику, которая определяет то, как публика понимает музыкальные произведения, исполняемые на этом инструменте. Она может обладать ярко выраженной мужской гендерной идентичностью, если композитор подчеркнет это и даст соответствующие указания в нотах, или же может восприниматься так слушателями, вне зависимости от замысла автора. При вдумчивом и эффективном подходе культурные ассоциации, связанные с электрогитарой, могут создать новые смыслы в музыке, написанной для этого инструмента, что может придать актуальности произведению и увеличить его значимость в современной культуре.

Таким образом, семантика тембра электрогитары является важным аспектом в понимании спектральной музыки Тристана Мюрая. Изучение этой темы может помочь исследователям лучше понять, как в спектральной и постспектральной музыке композиторы используют электрогитару для создания своих уникальных звуковых ландшафтов, и как она влияет на восприятие слушателя.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Waksman S. Instruments of Desire: The Electric Guitar and the Shaping of Musical Experience* // Harvard University Press, 1999. 392 p.
2. *Григорьев В. Е. Семантика тембра электрогитары в современной музыке* // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2025. № 3. С. 140–149.
3. *Jameson B. 'Rock Spectrale': The cultural identity of the electric guitar in Tristan Murail's "Vampyr!"* // *Tempo*. 2015. Vol. 69. No. 274. P. 22–32.
4. *Мирошниченко В. «Академическая музыка посреди рок-концерта – почему бы и нет?»* Интервью с пионером спектрализма Тристаном Миураем (2018) [Электронный ресурс]. URL: <https://knife.media/tristan-murail-interview/> (дата обращения: 15.05.2025).
5. *Murail T. «Vampyr!» pour guitare électrique* // Paris: Henry Lemoine, 2004. P. 3–8.
6. *Walser R. Running with the Devil: power, gender, and madness in heavy metal music* // Hanover, NH: University Press of New England, 1993. 260 p.
7. *Лаврова С. В. Сальваторе Шаррино и другие. Очерки об итальянской музыке конца XX – начала XXI века*. СПб.: 2019. 230 с.
8. *Mavis B. "Women and the Electric Guitar."* In *Sexing The Groove: Popular Music and Gender* // London; New York: Routledge, 1997. P. 37–49.
9. *Финкельштейн Ю. А. Семантика тембра классической гитары в произведениях для ансамбля композиторов нововенской школы* // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 2. С. 12–19.
10. *Маклюэн М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека* / пер. с англ. В. Николаева. М.; Жуковский: КАНОН-пресс-Ц, Кучково поле, 2003. 464 с.
11. *Шутко Д. В. Первые рецепты спектральной композиции: Жерар Гризе* // Музыкальная академия. 2000. № 4. С. 108–113.
12. *Шутко Д. В. Французская спектральная музыка 1970–1980-х годов (Теоретические основы музыкального языка)*: дис. ... канд. искусствоведения. СПб. 2004. 181 с.

REFERENCES

1. *Waksman S. Instruments of Desire: The Electric Guitar and the Shaping of Musical Experience* // Harvard University Press, 1999. 392 p.
2. *Grigor'ev V. E. Semantika tembra elektrogitary v sovremennoj muzyke* // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2025. № 3. С. 140–149.
3. *Jameson B. 'Rock Spectrale': The cultural identity of the electric guitar in Tristan Murail's "Vampyr!"* // *Tempo*. 2015. Vol. 69. No. 274. P. 22–32.
4. *Miroshnichenko V. «Akademicheskaya muzyka posredi rok-koncerta – pochemu by i net?»* Interv'yu s pionerom spektralizma Tristantom Myuraem (2018) [Elektronnyj resurs]. URL: <https://knife.media/tristan-murail-interview/> (data obrashcheniya: 15.05.2025).

5. *Murail T.* «Vampyr!» pour guitare électrique // Paris: Henry Lemoine, 2004. P. 3–8.
6. *Walser R.* Running with the Devil: power, gender, and madness in heavy metal music // Hanover, NH: University Press of New England, 1993. 260 p.
7. *Lavrova S. V.* Sal'vatore Sharrino i drugie. Ocherki ob ital'yanskoj muzyke konca HH – nachala XXI veka. SPb.: 2019. 230 s.
8. *Mavis B.* “Women and the Electric Guitar.” In Sexing The Groove: Popular Music and Gender // London; New York: Routledge, 1997. P. 37–49.
9. *Finkel'stejn Yu. A.* Semantika tembra klassicheskoy gitary v proizvedeniyah dlya ansambla kompozitorov novovenskoj shkoly // Yuzhno-Rossijskij muzykal'nyj al'manah. 2021. № 2. S. 12–19.
10. *Maklyuen M.* Ponimanie Media: Vneshnie rasshireniya cheloveka / per. s angl. V. Nikolaeva. M.; Zhukovskij: KANON-press-C, Kuchkovo pole, 2003. 464 s.
11. *Shutko D. V.* Pervye recepty spektral'noj kompozicii: Zherar Grize // Muzykal'naya akademiya. 2000. № 4. S. 108–113.
12. *Shutko D. V.* Francuzskaya spektral'naya muzyka 1970–1980-h godov (Teoreticheskie osnovy muzykal'nogo yazyka): dis. ... kand. iskusstvovedeniya. SPb. 2004. 181 c.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Григорьев В. Е. – соискатель ученой степени кандидата искусствоведения; grovder@bk.ru
ORCID: 0009-0004-1165-6299

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Grigoriev V. E. – Candidate of the degree of Candidate of Art History; grovder@bk.ru
ORCID: 0009-0004-1165-6299

УДК 782.91

МУЗЫКА П. И. ЧАЙКОВСКОГО В БАЛЕТЕ КАК ПРОБЛЕМА. РЕФЛЕКСИИ ПРЕМЬЕРНОЙ КРИТИКИ

Комаров А. В.^{1,2}

¹ Российский национальный музей музыки, ул. Фадеева, д. 4, Москва, 125047, Россия.

² Государственный институт искусствознания, Козицкий пер., д. 5, Москва, 125009, Россия.

Статья освещает важный аспект критической рецепции балетов с музыкой П. И. Чайковского, а именно дискуссию о возможности использования музыки композитора для хореографии. Наиболее остро этот вопрос ставили критики и публицисты, отзавшиеся на премьерные спектакли «Лебединого озера» (1877), «Спящей красавицы» (1890) и «Щелкунчика» (1892). Именно они стали первыми, кто сформулировал впечатления от работы крупного современного композитора-симфониста в балетном жанре. При практически единогласном признании художественных достоинств музыки П. И. Чайковского мнения о ее пригодности для постановки танцев и уместности в балетном спектакле разделились и располагались в широком спектре от полного одобрения до резкого протеста. В статье отмечен рост внимания к балетам с музыкой композитора со стороны профессионального балетного сообщества: от «Лебединого озера», рассмотренного почти исключительно музыкальной критикой, до «Щелкунчика», вызвавшего самую острую полемику с участием музыкальных и балетных критиков и публицистов, а также представителей различных лагерей околотеатральной общественности. В свою очередь, динамика изменения взглядов на музыку П. И. Чайковского в балете, имевшая место при жизни композитора, позволяет утверждать, что основной причиной неприятия стала новизна музыкальных решений в условиях балетного жанра. Новый творческий опыт был довольно быстро освоен, и три балета на музыку П. И. Чайковского заняли в отечественной и мировой культуре подобающее им место.

Ключевые слова: П. И. Чайковский, балет, Большой театр, Мариинский театр, критическая рецепция, новый творческий опыт, полемика в сфере искусства.

P. I. TCHAIKOVSKY'S MUSIC IN BALLET AS A PROBLEM. ANALYSIS BY THE PREMIERE CRITICS

Komarov A. V.^{1,2}

¹Russian National Museum of Music, 4, Fadeeva St, Moscow, 125047, Russia.

²State Institute for Art Studies, 5, Kozitsky per., Moscow, 125009, Russia.

The article highlights an important aspect of the critical reception of ballets with the music by P. I. Tchaikovsky, namely the discussion about the possibility of using the composer's music for choreography. This issue was most acutely raised by critics and publicists who responded to the premiere performances of *Swan Lake* (1877), *Sleeping Beauty* (1890) and *The Nutcracker* (1892). They were the first to formulate impressions of the work of a major contemporary symphony composer in the ballet genre. With the almost unanimous recognition of the artistic merits of P. I. Tchaikovsky's music, opinions on its suitability for staging dances and relevance for a ballet performance were divided and ranged across a wide spectrum from complete approval to radical protest. The article notes the growing attention to ballets with the composer's music from the professional ballet community: from *Swan Lake*, considered almost exclusively by music critics, to *The Nutcracker*, which caused the most heated controversy with the participation of music and ballet critics and publicists, as well as representatives of various 'parties' of the near-theatrical community. In turn, the dynamics of changing views on the music of P. I. Tchaikovsky in ballet, which took place during the composer's lifetime, allows us to assert that the main reason for the rejection was the novelty of musical solutions in the context of the ballet genre. The new creative experience was mastered quite quickly, and three ballets with P. I. Tchaikovsky's music took their rightful place in Russian and world culture.

Keywords: P. I. Tchaikovsky, ballet, Bolshoi Theater, Mariinsky Theater, critical reception, new creative experience, controversy in the field of art.

Настоящая статья представляет собой опыт анализа откликов в русскоязычной периодической печати на первые представления трех балетов, музыку к которым написал П. И. Чайковский¹. На протяжении примерно семнадцати лет, отделяющих первый отзыв о музыке еще не оконченного «Лебединого озера» (март 1876) и последние рецензии на премьерные спектакли «Щелкунчика» (июнь 1893), увидели свет свыше полусотни заметок

¹ Статья написана в рамках работы автора по подготовке нового издания оркестровых партитур и фортепианных переложений балетов П. И. Чайковского «Лебединое озеро» и «Щелкунчик» в составе Академического Полного собрания сочинений композитора.

и статей, посвященных балетам с музыкой композитора². Среди их авторов как крупные и известные фигуры (музыкальные критики Н. Д. Кашкин, Г. А. Ларош, Н. Ф. Соловьев, М. М. Иванов, В. С. Баскин, балетный критик К. А. Скальковский), так и те, кто писал под псевдонимами, раскрыть которые пока не удалось, и те, кто вовсе не обозначал авторства. Особое внимание прессы уделила балету «Щелкунчик» (около 30 откликов). «Спящей красавице» был посвящен 21 отзыв, «Лебединому озеру» – 16. В совокупности в этих откликах был освещен широкий спектр тем и вопросов, связанных с созданием и показом балетного спектакля, однако с наибольшей остротой авторы высказывались по темам работы крупного художника в жанре фактически прикладной музыки и соответствия его сочинений требованиям балета. Именно этот аспект отечественного музыкально-критического наследия в отношении балетов на музыку П. И. Чайковского взят и в предлагаемой статье.

Балеты на музыку композитора в очередной раз в истории искусства актуализировали вопросы относительно тех особых качеств, которые делают музыку пригодной для того, чтобы на нее был поставлен балет и под нее был возможен танец. Первые представления этих балетов на театральной сцене стали вызовом и испытанием для балетной публики и рецензентов. Закономерно, что дискуссии сопутствовали именно премьерным спектаклям: встреченное настолько отличалось от привычного, что заставляло искать этому объяснение, подбирать сравнения, аналогии, метафоры – то есть не только выражать впечатление, но и делать попытки понять новое и перспективное явление. Значительное внимание со стороны прессы к балетам с музыкой П. И. Чайковского свидетельствует о том, что композитор задал за живое и дал богатую пищу для размышлений. В научной литературе этот ценный документальный материал до сих пор востребован лишь отчасти (в том числе в монографиях Ю. И. Слонимского [3] и Р. Д. Уайали [4], исследовании С. А. Конаева [5], а также справочных изданиях [6], [7]) и не исчерпал свой потенциал.

Данные, опубликованные в театральной хронике московских газет и журналов в 1876–1877 годах, в период завершения партитуры первого балета П. И. Чайковского «Лебединое озеро» и подготовки премьерного спектакля, позволяют утверждать, что исключительное положение в балетном жанре композитор занял с самого начала работы в нем. Примерно в течение года до премьеры балета на сцене московского Большого театра 20 февраля (4 марта)

² Подавляющее большинство выявленных откликов на премьеры балетов с музыкой П. И. Чайковского перечислено в «Тематико-библиографическом указателе сочинений П. И. Чайковского» [1] и «Библиографии жизни и творчества П. И. Чайковского. Указатель литературы, вышедшей на русском языке за 140 лет (1866–2006)» [2]. За исключением отдельных уточнений и небольших дополнений, именно эти источники использовались при подготовке настоящей статьи для работы с исторической прессой.

1877 года³ в прессе регулярно появлялись сообщения о репетициях будущего спектакля и краткие характеристики музыки П. И. Чайковского. Такое внимание было вполне органичным и вызывалось большой любовью и интересом со стороны москвичей к деятельности уже очень известного композитора. Первым выявленным сегодня упоминанием «Лебедого озера» является краткий постскриптум к московской хронике журнала «Всемирная иллюстрация» от 27 марта (8 апреля) 1876 года: «P. S. В нашем музыкальном мире много говорят о прекрасной музыке к новому балету “Лебединое озеро”, которую уже оканчивает талантливый профессор московской консерватории П. И. Чайковский» [8] (именно в эти дни композитор готовился к отъезду на пасхальные каникулы в подмосковное имение Глебово, где 10 (22) апреля окончил партитуру балета). Источником сведений о «прекрасной музыке» еще нигде не исполненного и даже не завершенного сочинения могли стать свидетельства тех, кто слышал ее на репетициях в Большом театре, начавшихся 23 марта (4 апреля). Как писал сам Чайковский брату Модесту Ильичу после посещения первой репетиции, «от музыки моей все в театре в восторге» [9, с. 33].

Большое внимание балету уделяла основанная в 1876 году в Москве «Театральная газета», бывшая фактически изданием при дирекции Императорских театров и печатавшая различные сведения и слухи из текущей театральной жизни. Начиная с июня 1876 года работа над постановкой «Лебедого озера» стала одним из постоянных пунктов хроники, которую печатала «Театральная газета». Издание регулярно извещало своих читателей о постоянно сдвигавшихся сроках премьеры и упоминало все новые фамилии исполнительниц главной роли⁴. В подавляющем большинстве этих упоминаний «Лебединое озеро» фигурировало как «балет г. Чайковского», тогда как авторство балетов было принято обозначать по фамилии хореографа-постановщика (см.: [5, с. 23–26]). Тем самым композитор представлял главным действующим лицом в процессе создания нового сочинения, а его творческий вклад признавался наиболее значительным. О том, что «главный интерес сосредотачивается *на музыке*, которая написана *П. И. Чайковским*», сообщала читателям за неделю до премьеры и газета «Петербургский листок» [10]⁵.

Таким образом, премьера балетного спектакля «Лебединое озеро»

³ В соответствии с практикой, принятой в последних документальных публикациях по Чайковскому, все даты в авторском тексте статьи приведены одновременно по юлианскому и григорианскому календарям. В цитируемых текстах и библиографических ссылках на публикации в периодике сохранена датировка по одному стилю.

⁴ В начале XX века в русской, а затем эмигрантской прессе так поддерживали интерес к будущим театральным премьерам. Это была часть осознанной рекламной кампании. Но такая практика могла иметь место раньше, и тем самым балет Чайковского продвигался в прессе в виде скрытой рекламы. Благодарю свою коллегу, старшего научного сотрудника Сектора истории музыки Государственного института искусствознания, кандидата искусствоведения Н. И. Енукидзе, за этот комментарий-предположение.

⁵ Здесь и далее курсив авторов цитируемых текстов.

ожидалась, прежде всего, как первое исполнение очередного музыкального произведения выдающегося современного композитора. Это представление нашло отражение в рецензиях музыкальных критиков и в фельетонах московских публицистов, но практически не привлекло внимания критиков балетных.

Первой рецензией на представление «Лебединого озера» стала заметка без подписи в «Театральной газете», опубликованная на следующий день после премьеры:

«Вчера, в бенефис одной из наших первых балерин, г-жи Карпаковой 1-й, состоялось, наконец, столь давно и с таким нетерпением ожидаемое представление «Лебединого озера». Театр был положительно полон, что объясняется единственным интересом публики послушать новое музыкальное произведение одного из видных и довольно популярных русских композиторов. Если судить по количеству вызовов, которыми публика приветствовала композитора, то, пожалуй, можно сказать, что балет его имел успех. И, действительно, в балете есть несколько очень удачных мест, например, мелодия вальса, повторяющаяся несколько раз, красивая, певучая, с оттенком русской народной песни, мелодия, проходящая в увертюре и далее по всем действиям, очень эффектное и хорошо г. Гербером выполненное соло скрипки с аккомпанементом арфы и т. д. Оркестрован весь балет замечательно красиво, что, однако, не выкупает некоторой монотонности и педантизма, изобличающих недостаток фантазии композитора» [11].

Неназванный автор отметил большое внимание публики к новому балету как музыкальному сочинению и успех Чайковского, что, однако, не помешало ему упрекнуть композитора в «недостатке фантазии». Это замечание тем удивительнее, что появилось в «Театральной газете», хроникеры которой долгое время готовили читателей к премьере, особенно отмечая достоинства музыки: «общий говор идет, что она (музыка. – А. К.) прелестна» [5, с. 24]. Можно лишь предполагать, почему автор воспользовался столь резкими эпитетами. Музыка «Лебединого озера» оценивалась им, очевидно, вне ее связи с балетным спектаклем. Музыкальные формы танцев содержат неоднократные повторения, в том числе больших фрагментов, в чем, оставляя в стороне сценическое действие, можно услышать «монотонность» и «педантизм».

Освещение премьерного спектакля «Лебединого озера» продолжилось в «Театральной газете» в следующем выпуске. В статье ««Лебединое озеро», балет г. Рейзингера. Музыка г. Чайковского» рецензент А. Д. (псевдоним не раскрыт) вновь коснулся музыкальной стороны, отметив ее достоинства и недостатки и в целом сдержанно отзаввавшись о новом сочинении композитора:

«Рука мастера, хорошо знакомого с тайнами оркестровки, видна в новом произведении г. Чайковского. Есть несколько счастливых моментов, как, например, вальс, венгерский танец, полька, но в общем музыка нового балета довольно монотонна, скучновата. Для музыкантов, может быть, это очень

интересная вещь, но для публики она суха. Композитора вызывали много раз, но далеко не единодушно и не без протеста» [12].

Постоянный музыкальный рецензент «Русских ведомостей» профессор Московской консерватории, друг и коллега П. И. Чайковского Н. Д. Кашкин посвятил новому балету значительную часть своей «Музыкальной хроники». Собственно отзыв о «Лебедином озере», интерес к которому «возбуждался почти исключительно именем автора музыки» [13], Кашкин предварил общими размышлениями о музыке в балете. Рецензент подчеркнул необычность самой ситуации, когда музыку для балетного спектакля пишет «превосходный симфонист, автор нескольких квартетов, опер и т. п.», тогда как в России «сочинение музыки на балетные программы сделалось специальностью целого ряда композиторов, ничего другого не писавших и не пишущих» [13] (были названы имена Ц. Пуни, Л. Минкуса и Г. Гербера). Кашкин обозначил ограничения, с которыми автор музыки для балета должен был «сообразоваться»:

«Композиция музыки для балета представляет, в сущности, задачу далеко не особенно благодарную; балет, как то и должно быть, состоит, главным образом, из танцев, связывающих композиторов своими однообразными ритмами; <...> некоторый простор представляют музыке комические сцены, в которых композитор может освободиться от стеснительных условий танцевального ритма и получает подчас интересную программу для симфонической картинки» [13].

Переходя к характеристике и оценке музыки «Лебедого озера», Кашкин вновь подчеркнул, что сочинение Чайковского «стоит особняком», «так как нет почти примера, что какой-нибудь крупный художник посвящал свой талант этому роду композиции, невыгодные условия которого представляют действительно слишком много неудобств для музыканта» [13]. Освещение музыки балета Кашкин, сделавший к премьере переложение балета для фортепиано в две руки, представил как перечень наиболее понравившихся ему «нумеров», особенно выделив последнее действие:

«Четвертый акт по музыке лучший, начинается коротким, но прелестным антрактом, за которым следуют танцы молодых лебедей, также очень красивые; венец же всего балета – это его заключительная сцена, где симфонический талант г-на Чайковского получает полный простор; превосходно звучит в особенности тема лебеди (заключительный номер 1-го акта), совершенно иначе и очень сильно инструментованная, особенно после замены минора мажором, когда эта тема, проведенная в медных инструментах, соединяется с самостоятельной фигурой скрипок и переходит понемногу в заключительные аккорды, рисующие спокойствие и затишье, наступившие после бури и гибели любовников» [13].

Резюмируя наблюдения, Кашкин отметил, что из-за специфики работы в балетной сфере «композитор не может держаться на той же высоте, как, например, в симфонии или опере». Притом, что «музыка г. Чайковского заключает в себе много прекрасных мест и как музыка для балета, быть может, даже слишком хороша», в ней есть «немало и такого, чего г. Чайковский ни в каком другом сочинении не поместил бы» [13].

В отзыве другого крупного музыкального критика – Г. А. Лароша, данном на представление «Лебединого озера» 4 (16) сентября следующего 1878 года, обращают на себя внимание общие рассуждения об отношении композиторов к работе в жанре балетной музыки. В отличие от Кашкина, видевшего препятствие в подчиненном положении композитора по отношению к балетмейстеру и жестких требованиях жанра, по мнению Лароша, дело заключалось, прежде всего, в непривлекательном положении балета в жанровой иерархии:

«За самыми немногими исключениями, серьезные, “заправские” композиторы держат себя далеко от балета; виновата ли тут чопорность, заставляющая их смотреть свысока на балет как на “низкий” род музыки, или какая-нибудь другая причина – не берусь решить. Как бы то ни было, П. И. Чайковский свободен от этой чопорности, или, по крайней мере, один раз в жизни был от нее свободен. И за это ему большое спасибо: авось, пример его найдет подражателей в его же кругу, в высших сферах композиторского мира» [14, с. 2].

Как и те, кто высказывался в прессе до него, наиболее ценной стороной спектакля Ларош назвал музыку: «...на представлении балета г. Чайковского гораздо больше слушал, чем смотрел. Музыкальная сторона решительно преобладает над хореографическою. По музыке “Лебединое озеро” – лучший балет, который я когда-либо слышал, разумея, конечно, цельные балеты, а не дивертисменты в таких операх, как “Жизнь за царя” или “Руслан и Людмила”» [14, с. 2].

Большим достоинством новой балетной партитуры, на взгляд Лароша, была доступность этой музыки самому широкому кругу слушателей, благодаря беспримерному мелодическому изобилию. Подчеркивалось, что эта задача успешно решена в особо трудных жанровых условиях, поскольку в ряду танцев «Лебединого озера» абсолютно преобладал вальс: «ритм вальса... воплощен в таких разнообразных, грандиозных и подкупающих рисунках, что никогда мелодическое изобретение даровитого и многостороннего композитора не выдерживало более блестательного испытания» [14, с. 2]. Как и другие рецензенты, к достоинствам партитуры Чайковского Ларош отнес инструментовку, в которой подчеркнул «обилие средств» и «изящный вкус». Однако с инструментовкой было связано и критическое замечание, причем не только по отношению к «Лебединому озеру», но и прочим оркестровым сочинениям Чайковского. Ларош отметил в них «излишнюю любовь к медным

и особенно к ударным инструментам», которая приводила к немотивированным решениям («Зачем гремят трубы, тромбоны и литавры, когда в глубине пустой сцены плывет вереница лебедей? Момент этот требовал лишь нежных, тихих звуков» [14, с. 2]).

По мнению Лароша, музыка «Лебединого озера» – «вполне балетная музыки, но вместе с тем вполне хорошая и интересная для серьезного музыканта» [14, с. 2]. Это соединение оказалось возможным, благодаря особенностям творческой натуры композитора:

«С легкостью, которой никто не предположил бы у ученого автора стольких симфоний, квартетов и увертюр, г. Чайковский подметил особенности балетного стиля и, приоравливаясь к ним, снова выказал ту гибкость, которая составляет одно из драгоценнейших достояний творческого таланта. <...> Нередко, после порой легкого, танцевального мотива, прозрачно гармонизованного и послужившего матерьялом для первого “колена” какого-нибудь танца, в композиторе просыпается симфонист, и он во втором колене озаряет вас последованием густых и сочных аккордов, давно напоминающих вам о той не балетного побиша силе, которую он сдерживает в себе» [14, с. 2].

По словам анонимного рецензента петербургской газеты «Русский мир», «г. Чайковский слишком талантлив для того, чтобы, слушая его композицию, можно было созерцать танцы и балет, а музыка, им сочиненная для “Лебединого озера”, слишком хороша для того, чтобы балетной примадонне, под эту музыку танцующей, оставалась возможность завладеть вниманием публики» [15, с. 2].

Поскольку «Лебединое озеро» обещало стать и стало крупным событием, прежде всего, музыкальной жизни, в отзывах о нем основное внимание былоделено представлению художественных достоинств музыки. Вопрос соответствия/несоответствия ее задачам балета был отодвинут на второй план. Кроме приведенной рецензии Лароша, он был затронут в «Московском фельетоне» известного московского публициста А. Д. Курепина, напечатанном в петербургской газете «Новое время» [16, с. 2], заметке Н. П. Кичеева в рубрике «Заметки театрального проходящего» в журнале «Будильник» [17], статьях М. А. Веневитинова «“Лебединое озеро”. Балет г. Рейзингера. Музыка г. Чайковского» в журнале «Московское обозрение» [18] и А. И. Сомова «“Лебединое озеро”. Балет г. Рейзингера, музыка П. И. Чайковского» в «Санкт-Петербургских ведомостях» [19].

В двух первых из этих публикаций балетный спектакль и музыка к нему стали объектом высмеивания, в чем, конечно, ощутимо неприятие увиденного и услышанного. Сатирический характер высказывания избавил авторов от необходимости аргументировать свои позиции. Статья М. А. Веневитинова представляет собой редкий пример откровенно злопыхательского суждения о творческих способностях Чайковского вообще. В связи же с его музыкой к «Лебединому озеру» вынесен следующий вердикт: «Словом, г. Чайковскому как

балетному композитору далеко даже до г. Гербера, не говоря уже про г. Минкуса, в произведениях которых есть и движение, и мелодичность, и веселость, и интерес» [18].

А. И. Сомов стал единственным, кто серьезно и подробно остановился на вопросе соответствия музыки Чайковского задачам балета. Рассуждения на эту тему занимают основное место в его небольшой статье. Опыт крупного композитора в балетном жанре оценен, скорее, негативно, и сочинение Чайковского поставлено в разряд художественной, а не прикладной музыки:

«Нужно ли говорить, что публику интересовали – вовсе не танцы г. Рейзингера и не блестящие (по слухам) декорации гг. Шангина, Гроппиуса и Вальца, а музыка – только музыка талантливого автора “Опричника” и “Вакулы”?... Действительно, главным героем нынешнего спектакля является г. Чайковский, у которого, вероятно, заболела поясница от поклонов, и до сих пор еще стон стоит в ушах от бурных *браво*, которыми встретила его восхищенная публика...

Итак, на этот раз *зрители* превратились в *слушателей*. С чего же им было прийти в восторг?

<...> Прежде всего возникает вопрос: написан ли балет для музыки, или, наоборот, музыка для балета? Очевидно, балет для музыки. В самом деле, в техническом отношении музыкальная партитура “Лебединого озера” не выдерживает критики: она “бестактна” и недостаточно “мотивна”. Ведь не для того же, например, Шопен писал свои танцы, чтобы под них танцевали?... Тоже самое следует сказать и о музыке г. Чайковского: в иных местах солисты и кордебалет идут положительно вразрез с оркестром, и вы видите, что иначе и быть не может: мелодия слишком... как бы это сказать? запутана, что ли, капризна – ну, словом, не “по-балетному” написана... <...>

Само собой разумеется, странно было бы сравнивать партитуру г. Чайковского с произведениями разных Минкусов, Герберов *et tutti quanti*; но нельзя, вместе с тем, не заметить, что музыка “Лебединого озера” до крайности бледна и однообразна. Страсть г. Чайковского к полутонам выступает здесь во всей своей яркости (на мой взгляд, в этом отношении г. Чайковский приближается к Глинке, который также любил полутоны); отсюда – злоупотребление инструментами, наиболее сподручными для усиления эффекта, как, например, скрипкою и гобоем. В “Лебедином озере” встречаются такие места: тема отдана гобою, аккомпанемент – арфе, скрипка модулирует тему... Выходит нарядно, но, когда вы услышите эту комбинацию во второй, в третий, в четвертый раз, она, наконец, начинает просто беспокоить ваш слух, надоедать вам...» [19].

Известная балерина Большого театра Л. Н. Гейтен, которая начинала репетировать «Лебединое озеро», но затем отказалась от участия в спектакле, впоследствии писала в своих «Воспоминаниях» (1900), что причиной этого стало «незнание Чайковским» «технической стороны балета» и, как следствие,

«неинтересный» художественный результат⁶. Именно вопрос соответствия музыки композитора задачам постановщика и артистов балета стал центральным при обсуждении премьерных спектаклей «Спящей красавицы» и «Щелкунчика».

Премьера «Спящей красавицы» на сцене Мариинского театра 3 (15) января 1890 года, как и премьера «Лебединого озера», явилась долгожданным событием, о котором ходили слухи, в том числе связанные с музыкой Чайковского. Оценки критиков располагались в широком диапазоне – от того, чтобы признать спектакль «торжеством искусства, соединившим в себе музыку, танцы и живопись» [20], до глубокого сожаления в связи с увиденным и мрачного прогноза относительно дальнейшей судьбы балета в России. В отличие от «Лебединого озера», на премьеру «Спящей красавицы» откликнулись и балетные критики, выступившие авангардом так называемой «партии балетоманов», которым увиденное категорически не понравилось. На премьерной афише представление было названо «балетом-феерией». В это жанровое определение и «била» балетная критика. В частности, анонимный автор газеты «Петербургский листок» писал:

«Первым условием для того, чтобы балет был балетом, а не феерией с плясками, необходимо: а) чтобы танцы соответствовали ну, хотя бы, элементарным требованиям хореографии и б) чтобы эти танцы являлись обязательно прямым *последствием* программы-либретто представленного балета.

Без этого балет не балет, а что-то несуразное, непонятное, за примерами идти не далеко. Почему такие старые балеты, как “Эсмеральда”, “Катарина”⁷ и другие в этом роде имели и имеют успех? Потому что танцы в них находятся в прямой связи с действием и вытекают из содержания балета. В “Спящей красавице” всего этого нет и в помине!» [21]

На первое по силе *положительного* впечатления место критики поставили невероятную роскошь декораций и костюмов, напротив, все прочее, начиная сценарием и заканчивая хореографией и музыкой, вызвало вопросы и серьезные замечания. Издание «Петербургская газета», во главе которого, по словам Ю. И. Слонимского, стоял «балетоман и бульварный “историк” сценарист С. Н. Худяков» [3, с. 274], писала:

«Что же касается музыки г. Чайковского, то она блестит оркестровкой, всегда изящной и прозрачной... но... но... для балета она все-таки далеко не подходяща. В зрительной зале ее называли то симфонией, то меланхолией. Есть

⁶ «Первый балет свой П. И. Чайковский написал для меня (“Лебединое озеро”), но я отказалась танцевать [sic] в нем, до того П. И. не знал технической стороны балета и до того неинтересно сделал его» (цит. по: [5, с. 16]).

⁷ «Эсмеральда», «Катарина, или Дочь разбойника» – балеты на музыку Ц. Пуни и либретто Ж. Перро. Премьеры состоялись в Лондоне, соответственно, в 1844 и 1846 годах, первые исполнения на русской сцене – в 1848 и 1849.

несколько номеров, особенно в последней картине, которые ласкают слух... в общем же балетоманов музыка не удовлетворила» [22].

Писатель и публицист И. Ф. Василевский в «Русских ведомостях» сожалел о некой неуместности музыки Чайковского со всеми ее неоспоримыми достоинствами в балетном жанре:

«Музыка “Спящей красавицы” принадлежит П. И. Чайковскому. Она, конечно, заслуживает внимания и по-своему талантлива. В ней много прелестных, нежных и увлекательных мест и кусочков. Но симфоническое дарование не вполне подходит к балету. Танцы требуют музыки более яркой, более “густой”, даже более грубой и более экспрессивной. В балете пропадают тонкие и сложные оркестровые красоты» [23].

То же мнение о несоответствии музыки Чайковского задачам балета выразил анонимный рецензент упомянутой «Петербургской газеты»:

«За последнее время в деятельности композитора, более чем когда-либо, стало замечаться стремление к оригинальничанью, желание сказать нечто новое, конечно, это и есть и должно быть желаемой целью всякого художника. К сожалению, это стремление обнаруживается не столько в области музыкальной мысли, сколько в границах внешней формы ее.

Что П. И. Чайковский владеет всеми тайнами современной оркестровой техники – это давным-давно известно, и в этом отношении он по праву занимает одно из выдающихся мест между европейскими композиторами; но вместе с тем нельзя не сознаться, что автор “Онегина”, “Ромео” и “Зимних грез” иногда злоупотребляет своим мастерством и умением владеть силами оркестра.

Одним из таких доказательств может служить балет, о котором идет речь. Зачем, например, понадобились композитору такие густые краски, такая массивность оркестровки для обрисовки “Крестин Авроры”, первой картины <...>? Судя по музыке, можно подумать, что дело идет о Макбете с его ведьмами.

Не значит ли это: плести паутину из веревок? В балете ждешь музыки более или менее прозрачной, легкой, грациозной, отвечающей фантастичности сюжета, а между тем слушатели “Спящей красавицы” находятся под влиянием, близко граничащим с впечатлением после какого-нибудь “хорошего” акта “Нибелунгов”. Оперность и в особенности симфоничность в балете, не имеющем никакого драматического содержания, <...> – слишком богатый и тяжелый по доспехам костюм» [24].

Ответом на эти и подобные высказывания стали выступления музыкальных критиков. Г. А. Ларош, М. М. Иванов и Н. М. Бернард откликнулись на премьеру «Спящей красавицы» пространными рецензиями. Их общим мотивом стало признание нового этапа в развитии хореографического искусства, который, в свою очередь, предъявляет новые требования к музыкальному оформлению спектаклей. Музыкальный критик и композитор М. М. Иванов писал:

«Музыка г. Чайковского к “Спящей красавице” тоже вызвала упреки некоторых рецензентов в излишней ее симфоничности, упреки, которые уже приходилось слышать по поводу некоторых поставленных ранее балетов. Я мало знаком с нашею прежнею балетною литературою, а балетов г. Минкуса, пользующегося большою репутациею мастера своего дела, мне и совсем не приходилось слышать. Но балеты Пуны [sic], даже знаменитая “Жизель” Адана, музыку которой старые любители особенно рекомендуют как образец своего рода, – я должен сознаться, меня не удовлетворили. Силою самой судьбы идеал балетной музыки теперь повернут в другую сторону, и с чисто плясовою музыкою большинства старых балетов приходится проститься. Мейербер, Гуно, Глинка и множество оперных композиторов дали в своих операх немало превосходной музыки, не имеющей ничего общего с балетами прежнего времени. Новое поколение композиторов, сочиняющих музыку для балетов, должно было идти и пошло по их следам, пользуясь средствами, которые дает им симфонических жанр музыки. Конечно, музыка одних более удачна, других – менее, одних – талантлива, других – скучна, но направление остается неизменным, и к движению, обнаруженному Франциею (Делиб, Лало, Сальвер, Тома и др.) и Россиею, примкнут постепенно и балетные композиторы других стран» [25].

Н. М. Бернард, автор и редактор музыкально-театральной газеты «Нувеллист», почти дословно повторив приведенные рассуждения и причислив к «симфоническому направлению» в балетной музыке также балет М. М. Иванова «Весталка», взял на себя смелость раскрыть истинные причины недовольства «балетоманов»:

«Упреки эти, не вполне основательные и обыкновенно выходящие из уборных балерин, далеко не одаренных слухом и музыкальным образованием, не важны. С течением времени и балерины, и балетоманы привыкнут к новому для них стилю, который, в сущности, и не представляет для них чего-либо страшного; все дело в том, что, привыкнув к “манере” только одного композитора, им было не по себе, когда они познакомились с манерою другого. Нечего и говорить, что теперь ни один из образованных композиторов, к кому бы из них дирекция ни обратилась с заказом нового балета, не может писать иначе, в другом стиле, чем написаны “Весталка” и “Спящая красавица”⁸. Стало быть, все ламентации старых балетоманов в этом случае остаются напрасны» [26, с. 4].

В контексте рассуждений о новом этапе развития балетного искусства, в связи со «Спящей красавицей», некоторые критики упомянули первый балет Чайковского «Лебединое озеро», поставленный всего тринадцать лет назад. По общему мнению, в начале 1890 года он воспринимался как образец балета предыдущего этапа, хотя и предвосхищающий симфоническими страницами «Спящую красавицу». М. М. Иванов писал:

⁸ Просим заметить, что мы не делаем никакой сравнительной оценки музыки этих двух балетов и говорим только об общности их направления. Отчетом о музыке «Весталки» мы в долгую перед читателями – примеч. авт. цит. текста.

«Г. Чайковский не новичок в балетном деле. Кроме танцевальных номеров, встречающихся в каждой его опере, лет пятнадцать назад он написал “Лебединое озеро” для московской сцены, на которой, однако, его балет не удержался, сойдя после нескольких представлений. В этом балете, отличающемся необыкновенным обилием вальсов, рядом с вальсами уже можно заметить влечение композитора к симфоническому жанру; уже тут страниц симфонического характера встречается гораздо более, чем в обычных балетах старого времени. Эта склонность понятна, потому что г. Чайковский не мог отказаться ради предрассудков прежней хореографии от средств, представляемых ему его искусством» [25].

Дискуссию еще большего накала спровоцировала премьера последнего балета Чайковского «Щелкунчик», состоявшаяся 6 (18) декабря 1892 года на сцене Мариинского театра. Вновь объектом критики стало жанровое определение «балет-феерия», где, по мнению критиков, баланс был нарушен в сторону «феерии». На газетных страницах опять разгорелась полемика представителей партий «балетоманов» и музыкальных критиков. По наблюдению Ю. И. Слонимского, «никогда раньше печать не уделяла столько внимания балетному спектаклю и его музыке в особенности» [3, с. 275]. В первые послепремьерные дни, с 7 (19) по 14 (26) декабря 1892 года, в петербургской и московской прессе были напечатаны свыше двух десятков рецензий и кратких откликов. На спектакль отзывались газеты «Биржевые ведомости», «Гражданин», «День», «Московские ведомости», «Новое время», «Новости и Биржевая газета», «Петербургская газета», «Петербургский листок», «Русские ведомости», «Сын Отечества» и ряд других. Позднее появились публикации в журналах «Нива», «Артист», ежемесячной музыкально-театральной газете «Нувеллист» и, наконец, спустя примерно полгода после премьеры в большом материале по итогам театрального сезона в журнале «Наблюдатель». Ю. И. Слонимский отмечал, что «никогда раньше она (пресса – А. К.) не выступала с таким ожесточением против принципов нового произведения, не “теоретизировала” в сфере путей развития балетного театра и его музыки» [3, с. 275].

Основным вопросом, вызвавшим противостояние рецензентов, стала по-прежнему пригодность для танцев музыки балета Чайковского. Наиболее последовательно критическая линия в отношении «дансантности» музыки «Щелкунчика» была проведена в «Петербургской газете». Буквально в первом отклике на спектакль прозвучала неудовлетворенность музыкой композитора в плане соответствия требованиям балета:

«Музыку к “Щелкунчику” написал П. И. Чайковский, наш великий симфонист. Этого достаточно, чтобы составить понятие о достоинствах в симфоническом отношении нового произведения высокодаровитого композитора.

Не считая себя компетентными для оценки музыки П. И. Чайковского в этом отношении, мы, тем не менее, не можем не сказать, что как музыка для балета, а главное для танцев, музыка “Щелкунчика” далеко не то, что в этом отношении требуется. Музыка для балета имеет огромное значение: она должна дополнять в воображении зрителя все то, что танцы с их жестами и позами выражают не в состоянии; балетная музыка должна быть, что называется, “dansante” и ритмична настолько, чтобы на нее можно было ставить танцы, а затем танцевать. Вот этих-то условий, необходимых для классических танцев, и нет в музыке “Щелкунчика”, отчего и балетмейстер не имел возможности сочинить что-либо выдающееся, а то, что приходится танцевать танцовщикам, несмотря на достоинство исполнения, производит эффект посредственный» [27].

В следующем номере эта же газета разместила статью музыкального критика В. С. Баскина, в которой автор сделал убедительную попытку отстоять честь композитора, отчасти признав, впрочем, «правоту “балетоманов”». Конкретные решения Чайковского Баскин извинил «чепухой и бессмыслицей» либретто и дал, в целом, высокую оценку музыкальной стороне спектакля:

«Гг. балетоманы остались недовольны музыкой нового балета г. Чайковского; они не совсем неправы: не следовало такому великому композитору браться за такую чепуху и бессмыслицу, как содержание этого балета. Но если забыть бессмыслицу, иллюстрируемую музыкой Чайковского (забываем же мы бессвязность и бессодержательность “Руслана”), то сама музыка, мало сказать, прекрасна, а удивительно богата вдохновением. Насколько “Иоланта” слаба, настолько “Щелкунчик” богат музыкальным содержанием.

Редко в каком из сценических произведений г. Чайковского (оперных и балетных), за исключением разве “Онегина”, можно найти столько хорошей музыки, сколько в балете, о котором идет речь. Здесь рядом с номерами, предназначенными для танцев специально, очень удобно написанных, есть места и для слуха любителей хорошей музыки, есть картины, достойные пера Чайковского» [28].

По мнению критика, слабее других номеров по музыке оказалась Сцена войны мышей и солдатиков, которая «могла бы быть смело пропущена и балет только выиграл бы от этого» [28]. Следующий же номер, «Вальс снежных хлопьев», Баскин отметил как лучший эпизод партитуры «Щелкунчика»:

«Здесь композитор дал полный простор своей фантазии, и картина получилась прекрасная: музыка до вальса (эта картина составляет вторую часть первого акта) и самый вальс не оставляют желать ничего лучшего; такую музыкальную картину с удовольствием можно прослушать и без всякой сцены, а тем более она эффектна при живой и поэтичной иллюстрации.

Картина в лесу – лучшая, на наш взгляд, часть всего “Щелкунчика”; тут именно г. Чайковский стоит на своей высоте: он перестал забавлять детей, а дает взрослым поэтическую картину» [28].

На следующий день «Петербургская газета» значительно снизила градус похвалы по части музыки «Щелкунчика» на своих страницах, вновь дав голос представителю «партии балетоманов»:

«Второе представление новых произведений П. И. Чайковского оперы «Иоланта» и балета «Щелкунчик» во вторник, 8 декабря, происходило при столь же многочисленной публике, как и блестящее первое представление, и окончилось так же поздно – к полуночи. Говорили, что на «première» скучали только одни «балетоманы», на этот раз таковых в Мариинском театре не было, но «Щелкунчик» ничего, кроме скуки, публике не доставил, и многие уехали из театра ранее конца спектакля.

Не прельщала многих и музыка балета, которая, несмотря на то что гг. музыкальные критики силятся сделать ее «танцевальной», нагоняет на танцовщиц полную апатию» [29].

Сходные мысли высказывал критик газеты «Биржевые ведомости» с нераскрытым псевдонимом Домино, отдавая должное уровню мастерства и масштабу таланта Чайковского, но выдвигая упреки в несоответствии его музыки требованиям балета как вида искусства:

«В воскресенье на сцене Мариинского театра шел новый балет «Щелкунчик», который ожидался с большим нетерпением, благодаря циркулировавшим о нем противоречивым слухам. Музыканты восхищались музыкой, а лица, близкие к балету, утверждали, что под эту музыку нельзя ставить танцев. Теперь недоумения рассеялись, и последние оказались гораздо больше правыми, чем можно было даже предполагать. Давно известно, что можно быть великим поэтом и не уметь написать водевиля. Равным образом, можно быть блестящим симфонистом, первоклассным оперным композитором, но не уметь писать музыки для балета. Это вполне подтверждается на П. И. Чайковском. Уже в первом его балете, «Спящей красавице»⁹, замечалось отсутствие мимической драмы и сравнительно малое количество танцев; но эти капитальные недостатки окупались общими эффектами большого семикартинного балета. В «Щелкунчике» же дело обставлено неизмеримо хуже» [30].

Неустановленный рецензент газеты «Новое время» упрекал композитора в несоответствии его музыки эмоциональному строю сюжетной основы либретто и требованиям танца, использовании в ней неподходящих выразительных средств:

«...балет произвел на меня такое же разбросанное и неудовлетворительное впечатление, как и его либретто. Не говоря уже о том, что композитор не передал фантастического настроения сказки, в его музыке, в особенности в первой картине, звучит что-то мрачное, тягостное. «Grossvater» 1-го акта тяжел и деревянен и недостоин даже по фактуре такого высокодаровитого

⁹ Характерная ошибка некоторых авторов, забывших о действительно первом балете с музыкой Чайковского «Лебединое озеро», в тот момент не шедшего на сцене и как бы утратившего актуальность.

композитора, как Чайковский. То же впечатление не исчезает и в большом вальсе снежных хлопьев в лесу, сопровождаемом отдаленным хором голосов, вероятно, изображающим завывание выюги. Этот вальс, скорее, подходит к Волчьей долине из “Волшебного стрелка”, чем к детской сказке.

Затем в последней картине всякое настроение исчезает. Здесь музыка состоит из отдельных отрывков, правда, по временам прелестно звучащих в оркестре, но не производящих, в общем, никакого впечатления. Что же касается “Grand Ballabile” и, в особенности, музыки “pas de deux”, под которую танцуют г-жа Делль-Эра и г. Герт, то она неинтересна ни в каких отношениях и даже просто скучна, а главное, очень неудобна для танцев» [31].

Поддержку музыке балета выразил рецензент «Нового времени», обычно симпатизировавший Чайковскому, М. М. Иванов, как и ранее, в связи со «Спящей красавицей», объяснив эффект, который она произвела, новыми общими тенденциями искусства:

«...наш композитор хорошо передал не только фантастический, но и юмористический характер, требуемый сюжетом его балета. Что касается сложности его музыки, то балет теперь стал на совершенно иную дорогу, чем прежде, и самые завзятые балетоманы, если бы им пришлось слушать, наприм[ер], “Лебединое озеро” того же г. Чайковского, нашли бы, без сомнения, что ряд только вальсов, из которых состоит этот балет, их более не удовлетворит. Г. Чайковский был совершенно вправе написать “Щелкунчика” именно так, как он понимает теперь балетную музыку» [32].

Свою версию холодного приема музыки «Щелкунчика» представителями балетных кругов, перекликающуюся с предположениями М. М. Иванова, предложил В. С. Баскин в публикации в журнале «Нива». С его точки зрения, причиной тому стала косность и инерционность взглядов и нежелание слушать музыку:

«Балетоманы, привыкшие интересоваться в балете только танцами, остались недовольны музыкой, находя, что она “неудоботанцуема”, если так можно выразиться; но это совершенно неверно: номера, назначенные собственно для танцев, очень “dansant” и нисколько не затрудняют исполнителей. Неудобство следует объяснить тем, что посетители балета застыли на рутинных pas, к которым они привыкли, а г. Чайковский, как чуткий художник, следящий за новыми веяниями в искусстве, не старался на этот раз угодить вкусам любителей хореографии, а сверх музыки чисто балетной дал несколько поэтических музыкальных картин. А может быть, бессвязность либретто переносится критиками и на музыку.

Во всяком случае необходимо признать, что “Щелкунчик” по музыке далеко превосходит новую оперу и прежние два балета» [33].

В своей более поздней статье в журнале «Наблюдатель» Баскин перешел к прямым обвинениям противоположной стороны спора:

«...надо только изумляться безвкусию и немузыкальности наших так

называемых *балетоманов*, забраковавших музыку именно этого балета. Надо думать, что у них, действительно, вкусы настолько притупились от ординарных, или, вернее, бездарных, балетов, к которым они привыкли, что они не в состоянии были очнуться от своей спячки. Бессмысленность и бессвязность сюжета они приписали музыке, в которой совсем ничего не понимают» [34, с. 233].

Острота полемики и желание ее участников максимально прояснить свою позицию вынуждала высказываться в резком тоне, гипертрофируя и огрубляя мысли, что вызвало рост критических и даже неприязненных откликов на балетную музыку Чайковского, задевавших порой и личность самого автора. В целом же эта ситуация проявила большой интерес к творческой работе композитора, существенно возросший, даже по сравнению со временем премьеры «Лебединого озера».

Суммируя реакции критики на премьеры всех трех балетов с музыкой Чайковского, можно утверждать, что главным «раздражающим» фактором, бросавшим вызов театральной общественности, явилась необычность музыки крупнейшего композитора в контексте балетного спектакля, ее новизна и смелость. Все рецензенты, буквально за единичными исключениями, отмечали ее выдающиеся достоинства, но именно эти достоинства становились препятствием к тому, чтобы сразу принять музыку Чайковского как органичную часть синтетического произведения искусства. У посетителей балетных спектаклей не было для этого необходимого опыта. Услышанное и увиденное порождали страх потери правильного направления в балете, утраты признанных достижений. Однако именно балеты с музыкой Чайковского помогли быстро получить такой опыт и освоить на практике новую художественную реальность. Думается, что не последнюю роль здесь сыграл и собственно авторитет самого композитора, а также сходные черты в балетной музыке композиторов-свременников. Так, в рецензиях на «Спящую красавицу» вызвавшее некоторые споры и сомнения «Лебединое озеро» фигурирует уже как произведение предыдущего этапа развития балетного искусства. Сходная трансформация имела место и в восприятии «Спящей красавицы», причем в весьма сжатые сроки. В критической заметке неустановленного автора газеты «Биржевые ведомости» на спектакль «Спящая красавица» в ноябре 1892 года, в котором впервые выступила балерина А. Дель-Эра, уже нет ни тени тех баталий, которые разыгрались сразу после премьеры менее трех лет назад: «Дебют нашей новой прима-балерины состоялся в “Спящей красавице” при многочисленной публике, совершенно наполнившей зал Мариинского театра. Необыкновенно мелодичная и полная музыкальных красот музыка Чайковского, блестящая постановка и, наконец, артистическое исполнение – давно уже сделали этот балет наиболее любимым публикой» [35]. С течением времени ушло в прошлое и непонимание в отношении «Щелкунчика». Работа Чайковского для балета была осмысlena как важная веха в истории жанра и стала привлекательным примером приложения к нему серьезных композиторских сил.

ЛИТЕРАТУРА

1. Тематико-библиографический указатель сочинений П. И. Чайковского / Ред.-сост. П. Е. Вайдман, Л. З. Корабельникова, В. В. Рубцова. 2-е изд. М.: П. Юргенсон, 2006. LXXX, 1107 с.
2. Библиография жизни и творчества П. И. Чайковского. Указатель литературы, вышедшей на русском языке за 140 лет (1866–2006) / Авт.-сост. С. А. Петухова. М.: Государственный институт искусствознания, 2014. 855 с.
3. Слонимский Ю. П. И. Чайковский и балетный театр его времени. М.: Музгиз, 1956. 335 с.
4. Wiley R. J. Tchaikovsky's ballets. Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker. London: Oxford University Press, 1991. XV, 429 р.
5. П. И. Чайковский. «Лебединое озеро». Балет в 4-х действиях. Постановка в Московском Большом театре (1875–1883). Скрипичный репетитор и другие документы / Сост., выявл., публ. и comment. С. А. Конаева. СПб.: Композитор · Санкт-Петербург, 2015. 271 с.
6. Дни и годы П. И. Чайковского: летопись жизни и творчества / Сост. Э. Зайденшнур, В. Киселев, А. Орлова, Н. Шеманин; под ред. В. Яковleva. М.; Л.: Музгиз, 1940. 744 с.
7. Домбаев Г. Творчество Петра Ильича Чайковского в материалах и документах / Под ред. Гр. Бернандта. М.: Музгиз, 1958. 635 с.
8. Из Москвы (корреспонденция «Всемирной иллюстрации») // Всемирная иллюстрация. 1876. № 378. 27 марта. С. 266.
9. П. Чайковский. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. VI: 1876–1877 / Том подготовлен Н. А. Викторовой и Б. И. Рабиновичем. М.: Музгиз, 1961. 397 с.
10. Соколов А. Московские письма. Письмо 2-е // Петербургский листок. 1877. № 28. 10 февраля. С. 3.
11. «Лебединое озеро», балет. Музыка г. Чайковского // Театральная газета. 1877. № 38. 21 февраля. С. 2.
12. А. Д. «Лебединое озеро», балет г. Рейзингера. Музыка г. Чайковского // Театральная газета. 1877. № 39. 22 февраля. С. 2.
13. Н. К-н [Кашкин Н. Д.] Музыкальная хроника. Концерт г. Рубинштейна. «Лебединое озеро» – балет, музыка соч. г. Чайковского // Русские ведомости. 1877. № 49. 25 февраля. С. 1.
14. Ларош [Ларош Г. А.] Музыкальные наблюдения и впечатления (из Москвы) // Голос. 1878. № 254. 14 сентября. С. 1–2.
15. Московские письма. VII. Концерт Н. Г. Рубинштейна и несколько слов по этому поводу. – Опера и дебютанты. – Живые картины с музыкой и новый балет. – «Червонные валеты». – Городское управление. – Предвкушения весны // Русский мир. 1877. № 51. 23 февраля. С. 1–2.

16. К. [Курепин А. Д.] Московский фельетон // Новое время. 1877. № 358. 26 февраля. С. 1–2.
17. Никс [Кичеев Н. П.] Сцена и кулисы. Заметки театрального проходимца. «Лебединое озеро». – Анекдот об одной очень умной собаке. – Бенефис г. Ленского. – Щепетильный автор и стакан сельтерской воды. – «Особые приметы». – Горячечный фельетонист. – «Tu l'a voulu, George Dandin!» // Будильник. 1877. № 9. С. 7.
18. Театрал [Веневитинов М. А.] «Лебединое озеро». Балет г. Рейзингера. Музыка г. Чайковского // Московское обозрение. 1877. № 8. 22 февраля. С. 148.
19. Н. [Сомов А. И.] «Лебединое озеро». Балет г. Рейзингера, музыка П. И. Чайковского (Корреспонденция из Москвы) // Санкт-Петербургские ведомости. 1877. № 54. 23 февраля. С. 3.
20. Театр, музыка и зрелища. Балет «Спящая красавица» // Сын Отечества. 1890. № 3. 4 января. С. 3.
21. Театральный курьер. Еще о новом балете // Петербургский листок. 1890. № 4. 5 января. С. 3.
22. Театральное эхо. «Спящая красавица» (новый балет) // Петербургская газета. 1890. № 3. 4 января. С. 3.
23. Буква [Василевский И. Ф] Петербургские наброски. Современные съезды, их природа и особенности. – Несколько данных о Петербурге из речи городского головы. – Результаты последней переписи. – Новые данные о положении «пьяного дела» в России. – Сколько выпивает в год средний русский человек. – Винный юбилей стариннейшего петербургского клуба. – Прежде и теперь. – Новый балет «Спящая красавица». – Либретто, музыка, танцы, декорации, костюмы // Русские ведомости. 1890. № 13. 14 января. С. 2.
24. Л. Театральное эхо. Музыка к «Спящей красавице» // Петербургская газета. 1890. № 15. 16 января. С. 3.
25. Иванов М. Музыкальные наброски. «Манфред» Р. Шумана. – «Спящая красавица», балет-феерия в 3-х действиях с прологом, музыка П. Чайковского // Новое время. 1890. № 4993. 22 января. С. 2.
26. [Бернард Н. М.] «Спящая красавица». Балет-феерия в 3-х действиях с прологом, М. Петипа. Музыка П. И. Чайковского // Нувллист. 1890. № 2. С. 3–5.
27. Б. Театральное эхо. «Щелкунчик», балет-феерия // Петербургская газета. 1892. № 337. 7 декабря. С. 3.
28. Баскин В. Театральное эхо. «Щелкунчик» // Петербургская газета. 1892. № 339. 9 декабря. С. 4.
29. К. [Статья без названия в рубрике «Театральное эхо»] // Петербургская газета. 1892. № 340. 10 декабря. С. 4.
30. Домино «Щелкунчик», балет-феерия. Музыка П. И. Чайковского // Биржевые ведомости. 1892. № 338. 8 декабря. С. 3.
31. [Статья без названия в рубрике «Театр и музыка»] // Новое время. 1892. № 6028. 8 декабря. С. 3.

32. Иванов М. Музыкальные наброски. «Иоланта», лирическая опера в 1-м действии. — «Щелкунчик», балет-феерия в 2-х действиях. Музыка П. Чайковского (первое представление 6-го декабря) // Новое время. 1892. № 6034. 14 декабря. С. 2.
33. Баскин В. [Статья без названия в рубрике «Искусство»] // Нива. 1892. № 51. С. 1150.
34. Баскин В. Петербургская музыкальная жизнь // Наблюдатель. 1893. № 6. Июнь. С. 225–234.
35. Я. К. Балет // Биржевые ведомости. 1892. № 310. 10 ноября. С. 3.

REFERENCES

1. Tematiko-bibliograficheskij ukazatel' sochinenij P. I. Chajkovskogo / Red.-sost. P. E. Vajzman, L. Z. Korabel'nikova, V. V. Rubcova. 2-e izd. M.: P. Jurgenson, 2006. LXXX, 1107 s.
2. Bibliografija zhizni i tvorchestva P. I. Chajkovskogo. Ukazatel' literatury, vyshedshej na russkom jazyke za 140 let (1866–2006) / Avt.-sost. S. A. Petuhova. M.: Gosudarstvennyj institut iskusstvoznanija, 2014. 855 s.
3. Slonimskij Ju. P. I. Chajkovskij i baletnyj teatr ego vremeni. M.: Muzgiz, 1956. 335 s.
4. Wiley R. J. Tchaikovsky's ballets. Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker. London: Oxford University Press, 1991. XV, 429 p.
5. P. I. Chajkovskij. “Lebedinoe ozero”. Balet v 4-h dejstvijah. Postanovka v Moskovskom Bol'shom teatre (1875–1883). Skripichnyj repetitor i drugie dokumenty / Sost., vyjavl., publ. i komment. S. A. Konaeva. SPb.: Kompozitor · Sankt-Peterburg, 2015. 271 s.
6. Dni i gody P. I. Chajkovskogo: letopis' zhizni i tvorchestva / Sost. Je. Zajdenshnur, V. Kiselev, A. Orlova, N. Shemanin; pod red. V. Jakovleva. M.; L.: Muzgiz, 1940. 744 s.
7. Dombaev G. Tvorchestvo Petra Il'icha Chajkovskogo v materialah i dokumentah / pod red. Gr. Bernandta. M.: Muzgiz, 1958. 635 s.
8. Iz Moskvy (korrespondencija “Vsemirnoj illjustracii”) // Vsemirnaja illjustracija. 1876. № 378. 27 marta. S. 266.
9. P. Chajkovskij. Polnoe sobranie sochinenij. Literaturnye proizvedenij i perepiska. T. VI: 1876–1877 / Tom podgotovlen N. A. Viktorovoj i B. I. Rabinovichem. M.: Muzgiz, 1961. 397 s.
10. Sokolov A. Moskovskie pis'ma. Pis'mo 2-e // Peterburgskij listok. 1877. № 28. 10 fevralja. S. 3.
11. “Lebedinoe ozero”, balet. Muzyka g. Chajkovskogo // Teatral'naja gazeta. 1877. № 38. 21 fevralja. S. 2.
12. A.D. “Lebedinoe ozero”, balet g. Rejzinger. Muzyka g. Chajkovskogo // Teatral'naja gazeta. 1877. № 39. 22 fevralja. S. 2.
13. N. K-n [Kashkin N. D.] Muzykal'naja hronika. Koncert g. Rubinshtejna. “Lebedinoe ozero” – balet, muzyka soch. g. Chajkovskogo // Russkie vedomosti. 1877. № 49. 25 fevralja. S. 1.

14. *Larosh* [Larosh G. A.] Muzykal'nye nabljudenija i vpechatlenija (iz Moskvy) // Golos. 1878. № 254. 14 sentjabrja. S. 1–2.
15. Moskovskie pis'ma. VII. Koncert N. G. Rubinshtejna i neskol'ko slov po jetomu povodu. – Opera i debutanty. – Zhivye kartiny s muzykoj i novyj balet. – «Chervonnye valety». – Gorodskoe upravlenie. – Predvukushenija vesny // Russkij mir. 1877. № 51. 23 fevralja. S. 1–2.
16. K. [Kurepin A. D.] Moskovskij fel'eton // Novoe vremja. 1877. № 358. 26 fevralja. S. 1–2.
17. *Niks* [Kicheev N. P.] Scena i kulisy. Zametki teatral'nogo prohodimca. «Lebedinoe ozero». – Anekdot ob odnoj ochen' umnoj sobake. – Benefis g. Lenskogo. – Shhepetil'nyj avtor i stakan sel'terskoj vody. – «Osobyje primety». – Gorjachechnyj fel'etonist. – «Tu l'a voulu, George Dandin!» // Budil'nik. 1877. № 9. S. 7.
18. *Teatral* [Venevitinov M. A.] «Lebedinoe ozero». Balet g. Rejzinger. Muzyka g. Chajkovskogo // Moskovskoe obozrenie. 1877. № 8. 22 fevralja. S. 148.
19. N. [Somov A. I.] «Lebedinoe ozero». Balet g. Rejzinger, muzyka P. I. Chajkovskogo (Korrespondencija iz Moskvy) // Sankt-Peterburgskie vedomosti. 1877. № 54. 23 fevralja. S. 3.
20. Teatr, muzyka i zrelishha. Balet «Spjashhaja krasavica» // Syn Otechestva. 1890. № 3. 4 janvarja. S. 3.
21. Teatral'nyj kur'er. Eshhe o novom balete // Peterburgskij listok. 1890. № 4. 5 janvarja. S. 3.
22. Teatral'noe jeho. “Spjashhaja krasavica” (novyj balet) // Peterburgskaja gazeta. 1890. № 3. 4 janvarja. S. 3.
23. *Bukva* [Vasilevskij I. F] Peterburgskie nabroski. Sovremennye s'ezdy, ih priroda i osobennosti. – Neskol'ko dannyh o Peterburge iz rechi gorodskogo golovy. – Rezul'taty poslednej perepisi. – Novye dannye o polozhenii «p'janogo dela» v Rossii. – Skol'ko vypivaet v god srednij russkij chelovek. – Vinnyj jubilej starinnejshego peterburgskogo kluba. – Prezhde i teper'. – Novyj balet “Spjashhaja krasavica”. – Libretto, muzyka, tancy, dekoracii, kostjumy // Russkie vedomosti. 1890. № 13. 14 janvarja. S. 2.
24. L. Teatral'noe jeho. Muzyka k “Spjashhej krasavice” // Peterburgskaja gazeta. 1890. № 15. 16 janvarja. S. 3.
25. *Ivanov M.* Muzykal'nye nabroski. “Manfred” R. Shumana. – “Spjashhaja krasavica”, balet-feerija v 3-h dejstvijah s prologom, muzyka P. I. Chajkovskogo // Novoe vremja. 1890. № 4993. 22 janvarja. S. 2.
26. [Bernard N. M.] “Spjashhaja krasavica”. Balet-feerija v 3-h dejstvijah s prologom, M. Petipa. Muzyka P. I. Chajkovskogo // Nuvelist. 1890. № 2. S. 3–5.
27. B. Teatral'noe jeho. “Shhelkunchik”, balet-feerija // Peterburgskaja gazeta. 1892. № 337. 7 dekabrja. S. 3.
28. *Baskin V.* Teatral'noe jeho. “Shhelkunchik” // Peterburgskaja gazeta. 1892. № 339. 9 dekabrja. S. 4.
29. K. [Stat'ja bez nazvaniya v rubrike “Teatral'noe jeho”] // Peterburgskaja gazeta. 1892. № 340. 10 dekabrja. S. 4.

30. *Domino “Shhelkunchik”*, balet-feerija. Muzyka P. I. Chajkovskogo // Birzhevye vedomosti. 1892. № 338. 8 dekabrja. S. 3.
31. [Stat'ja bez nazvanija v rubrike “Teatr i muzyka”] // Novoe vremja. 1892. № 6028. 8 dekabrja. S. 3.
32. *Ivanov M. Muzykal'nye nabroski. “Iolanta”, liricheskaja opera v 1-m dejstvii. – “Shhelkunchik”*, balet-feerija v 2-h dejstvijah. Muzyka P. Chajkovskogo (pervoe predstavlenie 6-go dekabrja) // Novoe vremja. 1892. № 6034. 14 dekabrja. S. 2.
33. *Baskin V. [Stat'ja bez nazvanija v rubrike “Iskusstvo”]* // Niva. 1892. № 51. S. 1150.
34. *Baskin V. Peterburgskaja muzykal'naja zhizn'* // Nabljudatel'. 1893. № 6. Ijun'. S. 225–234.
35. *Ja. K. Balet* // Birzhevye vedomosti. 1892. № 310. 10 nojabrja. S. 3.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Комаров А. В. – кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник Отдела документов и личных архивов Российского национального музея музыки; старший научный сотрудник Сектора истории музыки Государственного института искусствознания; komluvi@mail.ru

SPIN-код: 9639-0275

ORCID: 0000-0002-9613-2213

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Komarov A. V. – Cand. Sci. (Art History), Leading research fellow at the Russian National Museum of Music, Senior research fellow at the State Institute for Art Studies, komluvi@mail.ru

SPIN-код: 9639-0275

ORCID: 0000-0002-9613-2213

УДК 78.01

МАТЕРИАЛЬНЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ОБЪЕКТЫ В ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ ПАРАДИГМЕ

*Кухта В. А.*¹

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

² Дом детского творчества Петродворцового района Санкт-Петербурга, Санкт-Петербургский пр., д. 4-А, Петергоф, 198510, Россия.

Статья посвящена рассмотрению феномена немузыкальных звучащих предметов в академической музыке конца XX – начала XXI века в рамках постмодернистской парадигмы в искусстве, постструктураллистской философии и объект-ориентированной онтологии Грэма Хармана. Музицирование на предметах окружающего мира или материальных музыкальных объектах (ММО) – явление, встречающееся в культуре разных стран и эпох. Наиболее частое и последовательное использование ММО в профессиональной музыкальной среде наблюдается последние 70 лет, что может свидетельствовать об их осознанном включении в свои партитуры. Автор полагает, что, с одной стороны, работа с ММО является результатом личных предпочтений музыкантов, с другой стороны, количество обращений к ММО, географический охват и разнообразие жанров произведений с участием ММО указывают на наличие общих философско-эстетических установок, которыми можно объяснить существование ММО в пространстве художественного произведения.

Ключевые слова: музыкальные инструменты, XX век, музыкальные объекты, материальные музыкальные объекты, шумовая музыка, музыка для бытовых предметов, постмодернизм, постструктурализм, деконструкция, объект-ориентированная онтология.

MATERIAL MUSICAL OBJECTS IN THE POSTMODERNIST PARADIGM

*Kukhta V. A.*¹

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

² The House of Children's Creativity in the Petrodvorets district of St. Petersburg, 4-A, St. Petersburg Ave., Peterhof, 198510, Russia.

The article is devoted to the phenomenon of non-musical sounding objects in the academic music of the late 20th – early 21st century which will be viewed through the postmodern paradigm in art, the ideas of poststructuralist philosophy and Graham Harman's object-oriented ontology. Music playing on the objects of the surrounding world, which will be further referred to as material musical objects (MMO) – a phenomenon that occurs in the culture of different countries and epochs. The most frequent and consistent use of MMOs in the professional music environment has been observed over the past 70 years, which may indicate a pattern and awareness of composers' inclusion of material musical objects in their scores. On the one hand, the use of this type of sound instrument is a result of each author's personal beliefs, but on the other hand, the concentration of use, geographical scope, and variety of genres in works featuring MMOs indicate the presence of common philosophical and aesthetic principles.

Keywords: 20th-century musical instruments, musical objects, material musical objects, noise music, music for household items, postmodernism, poststructuralism, deconstruction, object-oriented ontology.

В музыкально-художественной практике существует феномен музенирования на различных предметах быта. Он охватывает народную традицию, профессиональную академическую музыку, самые различные направления массовой музыкальной культуры, а также экспериментальные трансхудожественные опыты на стыке разных видов искусства. «Предметы, механизмы и электроприборы любых размеров, форм и материалов, не считающиеся музыкальными инструментами, не имеющие звуковой функции вне музыки и не связанные с воспроизведением, передачей или обработкой предопределенного звукового материала, но использующиеся в музыкально-художественной практике» [1, с. 112], в данной статье далее будут называться *материальными музыкальными объектами (ММО)*.

Если проследить их генезис, то первые образцы музыкальных инструментов первобытного общества – есть начало истории ММО¹. Подручные предметы, используемые в качестве музыкальных инструментов, встречаются в карнавальной культуре средневековой Европы, в русской народной традиции, в театрах XVII–XVIII столетий, в партитурах композиторов-романтиков. XX век провозгласил ММО новыми инструментами индустриальной эпохи; возникло явление шумовой музыки и шумовых оркестров [2].

Наибольшая концентрация ММО в партитурах профессиональных композиторов пришлась на последнюю треть XX столетия и первые два десятилетия XXI века. Этот период можно считать этапом укоренения ММО в академической музыке в качестве отдельной категории звукового композиторского инструментария. Широкое использование объектов в музыке последних 70 лет является абсолютно осознанным шагом композиторов,

¹ Об истории материальных музыкальных объектов более подробно см. в: [2, с. 55–63].

который основывается не только на личных воззрениях каждого, но и опирается на философские и эстетические установки эпохи. В данной статье впервые предпринята попытка осмыслиения и объяснения феномена ММО в рамках парадигмы постмодернизма в искусстве, философских идей постструктурализма и объект-ориентированной онтологии Грэма Хармана [3].

Вторая половина XX века характеризуется переходом к постмодернизму в искусстве, философии, эстетике, гуманитарных науках, подвергающему критике и предшествующий модернизм. На смену радикальным авторским шумовым инструментам Луиджи Руссоло и громыхающему городу «Симфонии гудков» Арсения Авраамова приходят бытовые предметы повседневности, нередко очень тихие, требующие амплификации, как у Джона Кейджа, «органические» объекты – часть живой материи Вселенной в музыке Тань Дуня [4, с. 118], транспортные средства, как маленький художественный мир, исследуемый Дитером Шнебелем, Романом Буффиу, Корентином Барро.

Фундаментальное положение «*мир как текст*», разработанное Жаком Деррида, Роланом Бартом [5] и Юлией Кристевой, служит отправной точкой «объектной» музыки². Если весь мир, включая нас самих и наши представления о себе, сводится к тексту, то и объекты являются его неотъемлемой частью. Соответственно, ничто не мешает композитору сделать бытовой предмет музыкальным инструментом – носителем художественного замысла, так как и композитор, и его произведение являются частью тотального текста культуры.

Деканонизация искусства

Один важнейших принципов постмодернизма – это отрицание каких-либо канонов в искусстве. Правила придумывает сам художник, они могут распространяться на все его творчество, а могут быть уникальным кодом к одному единственному произведению. В условиях самоконструируемых канонов оказывается, что репрезентантами музыкального произведения могут являться не только музыкальные инструменты, но различные технические устройства и вообще любые окружающие предметы.

Возникают «симфонические» по названию опусы, где место оркестра занимают шумы улицы или ансамбль полиэтиленовых пакетов, как в «Симфонии кельнских мостов» (1998–1999) Михаэля Рюзенберга или в «Полиэтиленовой симфонии» (2019) Валерии Кухта. Предметом искусства могут быть как считавшиеся ранее прекрасные, так и безобразные звуки. В пьесе «Крещенко» (*Crescendo*, 2011) Георгия Дорохова в художественную рамку произведения попадает скрежет пенопласта о стекло – один из самых физически неприятных звуков для человеческого уха.

Плюрализм

² В данной работе понятие «объектная» музыка является синонимом произведений, написанных для ММО или с их участием. Используется как сокращение.

Идея о том, что каждый творец имеет возможность самовыражаться так, как он считает нужным, и вправе по-своему трактовать любые традиции также открывает огромный горизонт художественных средств. Композиторы постмодерна пересматривают традиционные жанры и формы, сложившиеся инструментальные и вокальные составы, способы презентации себя и своего творчества. Жанр классического инструментального концерта в руках Дмитрия Курляндского превращается в захватывающее звуковое путешествие, где героями-солистами являются два легковых автомобиля, а симфонический оркестр изображает окружающую среду – звуковые джунгли³. Старейшая музыкальная форма рондо в одноименной пьесе (2010) Георгия Дорохова получает новое неожиданное наполнение: вместо музыкальных тем на месте рефренов и эпизодов звучат различные ремонтно-строительные материалы и электроприборы. Струнный квартет – камерный состав, сложившийся в эпоху классицизма, преподносится в абсолютно новом концертном формате у Карлхайнца Штокхаузена, который помещает каждого исполнителя в отдельный вертолет и отправляет летать по определенной траектории⁴.

Эклектичность

Искусство постмодерна, не признающее единую универсальную реальность и общие для всех правила, часто использует прием сочетания, на первый взгляд, несочетаемого. На одной сцене могут встретиться академические музыканты и живые канарейки, а стройному звучанию виолончели ответит электрический миксер; жесткие кластеры, взятые на рояле, сменятся тихим мягким бряцанием на гуслях. Так, например, проходит игра воображения пианиста и шести персонажей в работе Александра Бакши «Из красной книги» (2003), премьера которой состоялась на Первом московском фестивале театра звука [6]. Композитор в данном действе соединяет в единый ритуал очень разные элементы: исполнителей-музыкантов, живых птиц в клетке, кукольный театр, видеоарт, танец, хэппенинг⁵, фонографические записи. В спектакле принимают участие художники из разных сфер – академическая певица, пианист, виолончелист, актриса театра кукол, исполнительница народных песен, исполнитель фольклорной музыки, видеохудожник. Академическому пению вторит народный вокал, а также архивные записи песен крымчаков и селькупов – народностей, представителей которых почти не осталось на планете. Тембрам фортепиано и виолончели отвечают гусли и колесная лира, а также звуки пылесоса, кофемолки, миксера, электродрели. Все участники спектакля, независимо от специализации, – актеры, разыгрывающие определенные ситуации или сюжеты. Пианист вступает в диалог-состязание с

³ Дмитрий Курляндский. «Руководство по выживанию в чрезвычайных ситуациях» (2010) для двух автомобилей с оркестром

⁴ Карлхайнц Штокхаузен. «Струнно-вертолетный квартет» (1999).

⁵ Хэппенинг – форма современного искусства, импровизационное действие, инициируемое, но не контролируемое художником.

кукольным Петрушкой, а в одной из сцен надувает и отпускает воздушный шарик. Академическая певица не только поет, но почти весь спектакль танцует в костюме балерины. Исполнитель фольклорной музыки строит деревянную конструкцию, которая в конце спектакля рушится. Виолончелист читает журнал и разговаривает, а исполнительница народных песен стирает белье. Видеохудожник рисует картины и транслирует весь процесс на большой экран.

Эклектизм в искусстве дает возможность создавать в каждом произведении совершенно особенный художественный мир, в который органично вплетаются ММО.

Антиэлитарность

Если установки модернизма были направлены в сторону декларируемой элитарности искусства, то, напротив, постмодернизм движется навстречу реципиенту. Тенденции демократизации созвучны «объектной» музыке. С одной стороны, окружающие шумы и звуки бытовых предметов хорошо знакомы слушателю и вызывают совершенно определенные устойчивые ассоциации, что делает произведения с использованием подобных звуков более комфортными, более понятными для аудитории. Так, композиции пластинки «Ванкуверский звуковой ландшафт» (The Vancouver Soundscape, 1970), созданные и выпущенные композитором и музыкальным теоретиком, идеологом «акустической экологии»⁶ Реймондом Мюррей Шафером в рамках проекта «Звуковой ландшафт мира» (World Soundscape), доступны к восприятию самого широкого круга лиц, поскольку они составлены из фонографических записей окружающей звуковой среды.

С другой стороны, музицирование на объектах не требует от исполнителя музыкального образования и навыков игры на музыкальных инструментах. «Объектная» музыка открывает дверь в искусство художникам смежных направлений и даже непрофессионалам. Например, к Scratch Orchestra, основанному композитором и пианистом Корнелиусом Кардью в 1969 году, мог присоединиться любой желающий. В коллективе играли в том числе на объектах. Также шагом навстречу аудитории можно считать и включение действий публики в замысел самого произведения явно или завуалированно. В пьесе Джона Кейджа «4.33» (1952) находящиеся в зале люди становятся ее невольными исполнителями. В Симфониетте (Simfonietta, 2006), концертино для мобильных телефонов⁷ с оркестром Дэвида Бейкера, наоборот, зал подробно инструктируется. Каждый слушатель должен включать рингтон на своем телефоне при загорании зеленой лампочки и выключать, когда светит красная [7]. Таким образом в исполнение музыки вовлекается публика, что также демонстрирует уход искусства от элитарности.

⁶ Акустическая экология – область науки, которая изучает звуковые ландшафты, их динамику и структуру, влияние звуковых сигналов на организмы и экосистемы.

⁷ Стоит оговориться, что мобильные телефоны не являются ММО, а относятся к звуковоспроизводящим устройствам (в данной ситуации).

Ирония

Ирония – это не только отношение к миру и ценностям в парадигме постмодернизма, но и важнейший прием художественного высказывания. Уже само по себе появление объектов в музыке иронично, даже если композитор неставил перед собой подобной задачи, поскольку происходит смещение высокого и низкого в искусстве. К категории высокого можно отнести ситуацию филармонического концерта или спектакля в оперном театре, на котором ожидается исполнение серьезной академической музыки на привычных музыкальных инструментах. Бытовые предметы, купленные в обычном магазине и издающие обыденные шумы, воспринимаются как низкое, чужеродное для подобного культурного события (так же как и появление артистов, например, в спортивных костюмах вместо сценических, вечерних, или «неуместное» поведение исполнителей, связанное с перформативностью).

L'opera Forse (2009) Франческо Филидеи – ярчайший пример использования данного приема с привлечением большого числа объектов. Ироничен исполнительский состав: есть чтец, но нет ни одного вокалиста. Все музыкальное сопровождение оперы составляют шесть перкуссионистов, которые выходят в некоторых номерах изображать певцов. Инструментарий оперы также поражает своей изобретательностью и в то же время неприглядностью. Из звуковысотных музыкальных инструментов задействована лишь цуг-флейта, используются мелкие шумовые ударные (игрушечные барабаны, дамару, коробочки, трещетки) и различные предметы немузикального назначения (охотничьи манки, посуда, свистульки, игрушки-пищалки, воздушные шарики). Композитор остро высмеивает традиционные оперные формы. Сольный номер, помеченный, как «ария», представляет собой беззвучное открывание рта солиста и шлепанье губами под аккомпанемент бокалов и стеклянных трубочек. На протяжении всего номера «певец» не издает ни одного вокального звука. Любовный дуэт (*Duetto d'amore*) – одна из важнейших оперных форм, в сочинении Филидеи полностью лишена пения. «Влюбленные» щелкают пальцами, хлопают в ладоши, открывают рот, издают звуки поцелуя, надувают, сдувают и лопают воздушные шарики в сопровождении цуг-флейты, имитационных свистков и игрушек-пищалок. Также композитор иронизирует над текстами. В одном из номеров Филидеи использует фрагменты молитвы Dies irae на латинском языке, в которой подменяет некоторые слова, чем вызывает комический эффект:

Lacrimosa dies illa
Lacrimosa crocodilus

Слезный день тот
Слезный крокодил

Деконструкция

В философии постструктурализма существует понятие деконструкции. Его концепция была разработана Жаком Деррида в работе «О грамматологии» (1967) [8] и относилась, в первую очередь, к тексту, письму и знакам. Однако позже понятие деконструкции вышло за рамки философии и стало применяться в других гуманитарных науках и искусстве. В широком смысле деконструкция – это разбор на части с целью выявления противоречий и анализ происхождения этих составных частей, чтобы понять, как функционирует целое. Деконструкция становится инструментом переосмыслиния художественных канонов, разрушения стереотипов и обнаружения новых смыслов в условиях изменившегося контекста.

В том, как многие композиторы конца XX – начала XXI столетия обращаются с музыкальными инструментами и объектами в пространстве своих произведений, можно усмотреть акт деконструкции. Участие инструмента или объекта в сочинении – это не только формальное присутствие, но его глубокое художественное исследование: поиск максимального разнообразия в приемах звукоизвлечения, в тембрах и красках, которые способен дать один инструмент или предмет. В некоторых случаях этот поиск завершается даже физическим разрушением.

Произведения, где ММО или их группа являются основными репрезентантами замысла автора и представлены более чем двумя способами звукоизвлечения, можно считать примером деконструкции. Данный художественный прием используется в творчестве П. Анри, Дж. Кейджа, П. Биллоне, Д. Шнебеля, Т. Дуны, Д. Курляндского, М. Бон, М. Маэрхоффа, Г. Прокофьева, Е. Згирской, В. Блажейчика. Уничтожение предметов и музыкальных инструментов в процессе исполнения пьесы как крайняя форма деконструкции неоднократно встречается в партитурах Г. Дорохова.

В видеоработе Елизаветы Згирской «Дефекты № 3: металлический лист» (2024) композитор в режиме реального времени исследует звуковые краски железных листов, которыми было законсервировано после пожара окно исторического деревянного дома в городе Томске. С помощью контактных микрофонов фиксируются звуки взаимодействия композитора с объектом: постукивание ногтями и костяшками пальцев, поглаживание ладонями, трение фольги, продавливание неровной поверхности железного листа, удары и скобление по листу металлической и деревянной палочками. Композитор показывает, что каждая часть железного листа имеет свой тембр – один и тот же прием в разных его местах звучит по-разному. Заставляя «говорить» все изломы, шероховатости и дыры законсервированного окна, Згирская действительно разбирает объект на составные части, которые открывают для слушателя в «старой железке» целый мир. Это не только мир разных звуков, но и смыслов, ведь за этим окном скрывается многовековая история ныне разрушенного дома.

Объект-ориентированная онтология

Музыкальные и сценические произведения последнего десятилетия XX – начала XXI века с участием предметов немузыкального назначения органично вписываются в концепцию объект-ориентированной онтологии, разработанной Грэмом Харманом [9]. Философ отказывается от антропоцентризма и утверждает, что все объекты: живые, неживые и вымышленные – имеют равный онтологический статус и существуют независимо от нашего восприятия. Все объекты равнозначны между собой и способны вступать в отношения друг с другом, т. е. не только человек может взаимодействовать с другими людьми, неодушевленными предметами или вымышленными персонажами, но сами неживые предметы и вымышленные персонажи могут взаимодействовать друг с другом без участия человека.

Действительно, в творчестве композиторов XXI века просматривается тенденция к уравниванию в правах всех участников художественного акта. Музыкальные инструменты, бытовые предметы, технические устройства, люди-исполнители существуют в едином онтологическом поле, где часто невозможно выделить главное и второстепенное. Поэтому для многих композиторов грань между музыкальным инструментом и материальным музыкальным объектом размывается. «Шуметь можно на скрипке, а играть на ведре», – говорит композитор Александр Бакши [10]. В пьесе «Спорные фантазии воробых Чаклен» (2010) Ярослава Судзиловского для флейты, кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано в некоторых партиях композитор предписывает исполнителям играть на вилках, ложках и ножах. В этом произведении невозможно выделить более или менее важный музыкальный материал – партия столовых приборов равноцenna всем остальным, а значит, и используемые объекты приравниваются к музыкальным инструментам.

Симптоматично появление пьес, в исполнении которых участвуют не только живые музыканты, но и видеозаписи с этими же музыкантами, транслируемые на экраны в момент исполнения. Таким способом немецкий композитор Михаэль Бэйль стирает грань между реальным и виртуальным в своих произведениях для живых исполнителей и «живого» видео (*Exit to enter*, 2013; *Hide to show*, 2021; *Backsplash*, 2022). Крайностью проявления концепции объект-ориентированной онтологии в музыкально-сценическом искусстве можно считать произведения, в которых композиторы полностью отказываются от участия человека. Ярчайший пример эстетики «отсутствия» [11] человека демонстрирует Хайнер Гёбельс, создавший спектакль «Вещь Штифтера» (2013), который «играется» только неодушевленными предметами: бассейнами с водой, несколькими механическими пианино, декорациями, видеоэкраном, железным листом и звукозаписью человеческой речи, транслируемой через звуковые динамики. Забавно и одновременно пугающе выглядят воздушные машины Ондрея Адамека [12]. Запрограммированные заранее, они могут выступать с исполнением его композиций или в качестве звуковой инсталляции без участия человека. Воздушные машины представляют собой систему труб-насосов, на которые надеваются медицинские перчатки, шарики, пищащие игрушки, свистульки, трубы и многое другое.

Все предметы надуваются и сдуваются по определенному алгоритму, вместе создавая дышащий и пищащий «объектный» хор.

Несмотря на то, что ММО как отдельный искусствоведческий феномен пока что не получил должного осмыслиения в научном знании, его существование в композиторской и исполнительской практике конца XX – начала XXI века симптоматично для искусства своего времени и логично объясняется парадигмой постмодернизма и идеями постструктуралистской философии. ММО стали частью художественной рефлексии авторов постмодернизма и, разумеется, открыли новые возможности для музыкального высказывания композиторов.

С 2019 года наблюдается охлаждение интереса к аналоговому композиторскому инструментарию (в меньшей мере к музыкальным инструментам и в большей степени к ММО) в пользу «технологической эйфории» [13] современного искусства. Причину этого явления можно усмотреть, с одной стороны, в уходе из жизни некоторых композиторов-лидеров «объектной» музыки⁸, а с другой стороны, в вынужденном отказе от живых концертов в период пандемии коронавируса COVID-19. В формате домашнего онлайн-музицирования и интернет-выступлений материальные музыкальные объекты значительно утрачивают свою силу воздействия на слушателя, поскольку отсутствие прямой коммуникации между исполнителем и публикой влечет за собой невозможность полного отчуждения ММО от бытового контекста. В этих условиях ставка была сделана на развитие новых технологий, которые смогли бы удовлетворить в том числе потребность в убедительной презентации художественного замысла музыкального произведения в виртуальном пространстве. Преданными реальному акустическому инструментарию, в том числе и объектам, остаются в любых реалиях композиторы – сторонники антитехнологического эскапизма [14]. При этом они не стремятся полностью «сбежать» от технологий, а лишь минимизируют участие электроники и мультимедиа в своих сочинениях, потому что для них по-прежнему очень важен физический контакт исполнителя с предметом и предметом с публикой.

В 2025 году ММО, представленные в большом количестве и разнообразии, прозвучали в оркестровой партитуре симфонической сказки «Алиса в стране чудес» Артура Зобнина по одноименному произведению Льюиса Кэрролла. Премьера «Алисы» состоялась 17 апреля на сцене Тюменской филармонии в исполнении Тюменского филармонического оркестра под управлением дирижера Ивана Шинкарева. Появление ММО в рамках сочинения крупной формы, возможно, знаменует их возвращение в композиторскую практику после вынужденного перерыва, вызванного пандемией и режимом самоизоляции.

⁸ В 2013 году не стало композитора Георгия Дорохова, автора большого числа радикальных произведений для бытовых предметов.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Кухта В. А. Звуковой инструментарий новейшей музыки // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой.* 2023. № 3(86). С. 106–116.
2. *Кухта В. А. К проблеме изучения музыкальных объектов в истории академической музыки // Южно-Российский музыкальный альманах.* 2022. № 3(48). С. 55–63.
3. *Харман Г. Объектно-ориентированная онтология: новая “теория всего” / пер. с англ. М. Фетисов.* М.: Ад Маргинем Пресс, 2021. 270 с.
4. *Линьцзи Ч. Концепция органической музыки Тань Дуня // Проблемы музыкальной науки.* 2021. № 4. С. 117–125.
5. *Барт Р. От произведения к тексту // Избранные работы: Семиотика. Поэтика.* М.: Прогресс, Универс, 1994. С. 413–423.
6. *Фридман Дж. Александр Бакши и Театр звука [Электронный ресурс]. URL: <https://magazines.gorky.media/znamia/2004/5/aleksandr-bakshi-i-teatrzvuka.html?ysclid=m7eeuiehcc825978969> (дата обращения: 21.02.2025).*
7. *A Symphony for Cell Phones [Электронный ресурс]. URL: <https://time.com/archive/6908012/a-symphony-for-cell-phones/> (дата обращения: 21.01.2025).*
8. *Деррида Ж. О грамматологии / пер. с фр. и вступ. статья Н. Автономовой.* М: Ad Marginem, 2000. 511 с.
9. *Харман Г. Четвероякий объект: метафизика вещей после Хайдеггера / пер. с англ. А. Морозов, О. Мышкин.* Пермь: Гиле Пресс, 2015. 147 с.
10. *Чередниченко Т. Музыкальный запас: Александр Бакши [Электронный ресурс]. URL: <https://magazines.gorky.media/nz/2000/6/muzykalnyj-zapas-aleksandr-bakshi.html?ysclid=m9qrve5lz4990777745> (дата обращения: 21.02.2025).*
11. *Гёббельс Х. Эстетика отсутствия: тексты о музыке и театре.* М.: Театр и его дневник, 2015. 271 с.
12. *Airmachine / Ondřej Adámek [сайт]. URL: <https://ondrejadamek.com/airmachine/> (дата обращения: 31.05.2025).*
13. *Светличный А. Электрическое тело поет / Время слышать [Электронный ресурс]. URL: https://timetohear.ru/electric_body (дата обращения: 21.02.2025).*
14. *Труфанова Е. О. Техно-эскапизм и эскапизм от технологий [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tehno-eskapizm-i-eskapizm-ot-tehnologiy> (дата обращения: 12.02.2025).*

REFERENCES

1. *Kuxta V. A. Zvukovoij instrumentarij novejshej muzyki // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoij.* 2023. № 3(86). S. 106–116.
2. *Kuhta V. A. K probleme izuchenija muzykal'nyh ob"ektorov v istorii akademicheskoy muzyki // Yuzhno-Rossijskij muzykal'nyj al'manah.* 2022. № 3(48). S. 55–63.
3. *Harman G. Ob"ektno-orientirovannaya ontologiya: novaya “teoriya vsegoto” / per. s angl. M. Fetisov.* M.: Ad Marginem Press, 2021. 270 s.
4. *Lin'czi Ch. Koncepciya organicheskoy muzyki Tan' Dunya // Problemy muzykal'noj nauki.* 2021. № 4. S. 117–125.
5. *Bart R. Ot proizvedeniya k tekstu // Izbrannye raboty: Semiotika. Poetika.* M.: Progress, Univers, 1994. S. 413–423.

6. Fridman Dzh. Aleksandr Bakshi i Teatr zvuka [Elektronnyj resurs]. URL: <https://magazines.gorky.media/znamia/2004/5/aleksandr-bakshi-i-teatrzvuka.html?ysclid=m7eeuiehcc825978969> (data obrashcheniya: 21.02.2025).
7. A Symphony for Cell Phones [Elektronnyj resurs]. URL: <https://time.com/archive/6908012/a-symphony-for-cell-phones/> (data obrashcheniya: 21.01.2025).
8. Derrida Zh. O grammatologii / per. s fr. i vstup. stat'ya N. Avtonomovoj. M: Ad Marginem, 2000. 511 s.
9. Harman G. Chetveroyakij ob"ekt: metafizika veshchej posle Hajdeggera / per. s angl. A. Morozov, O. Myshkin. Perm': Gile Press, 2015. 147 s.
10. Cherednichenko T. Muzykal'nyj zapas: Aleksandr Bakshi [Elektronnyj resurs]. URL: <https://magazines.gorky.media/nz/2000/6/muzykalnyj-zapas-aleksandr-bakshi.html?ysclid=m9qrve5lz4990777745> (data obrashcheniya: 21.02.2025).
11. Gyobbel's H. Estetika otsutstviya: teksty o muzyke i teatre. M.: Teatr i ego dnevnik, 2015. 271 s.
12. Airmachine / Ondřej Adámek [sajt]. URL: <https://ondrejadamek.com/airmachine/> (data obrashcheniya: 31.05.2025).
13. Svetlichnyj A. Elektricheskoe telo poet / Vremya slyshat' [Elektronnyj resurs]. URL: https://timetohear.ru/electric_body (data obrashcheniya: 21.02.2025).
14. Trufanova E. O. Tekhno-eskapizm i eskapizm ot tekhnologij [Elektronnyj resurs]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tehno-eskapizm-i-eskapizm-ot-tehnologiy> (data obrashcheniya: 12.02.2025).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Кухта В. А. – аспирант, педагог дополнительного образования,
valeriya.kuxta@mail.ru
ORCID: 0000-0003-1483-843X

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Kukhta V. A. – postgraduate student, teacher of additional education,
valeriya.kuxta@mail.ru
ORCID: 0000-0003-1483-843X

УДК 786

ВОЛНЫ МАРТЕНО В КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ XX ВЕКА: ОТ ЭДГАРА ВАРЕЗА К ПЬЕРУ БУЛЕЗУ И ТРИСТАНУ МЮРАЮ

Ли Мэнхань¹

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

Статья посвящена истории электронного инструмента волны Мартено и формированию репертуара. В различные периоды композиторы обращались к этому инструменту с большей или меньшей степенью активности. В статье анализ фокусируется на трех авторах: Эдгаре Варезе, Пьере Булезе и Тристане Мюрае. Описывается судьбоносная роль инструмента в творческой карьере Пьера Булеза, который оказался на рубеже различных эстетик, кардинально изменив свое отношение к инструменту от приятия – к резкому отрицанию возможности его использования в своем творчестве. Последующая жизнь и судьба инструмента оказалась связанный с направлением французского спектрализма и с творчеством одного из ведущих композиторов данного направления – Тристана Мюрая. Выводом из исследования становится тезис о том, что в различные периоды существования новой музыки XX века композиторский интерес к инструменту был обусловлен в первую очередь эстетическими факторами. Он представлен как дилемма выразительного и антиэкспрессивного.

Ключевые слова: Волны Мартено, электронная музыка, новая музыка, Эдгар Варез, Пьер Булез, Тристан Мюрай.

MARTENOT WAVES IN 20th-CENTURY COMPOSITION: FROM EDGARD VARÈSE TO PIERRE BOULEZ AND TRISTAN MURAIL

Li Menghan¹

¹ Vaganova Ballet Academy, 2, Zodchego Rossi St., Saint Petersburg, 191023, Russia.

This article explores the history of the electronic instrument, the Martenot waves, and the development of its repertoire. Composers have used this instrument with varying degrees of intensity throughout various periods. The article focuses on three composers: Edgard Varèse, Pierre Boulez, and Tristan Murail. It describes the instrument's pivotal role in the creative career of Pierre Boulez, who found himself at the crossroads of different aesthetics, radically shifting his attitude toward the instrument from acceptance to a sharp rejection of its use in his work. The

instrument's subsequent life and fate were linked to the French spectral movement and the work of Tristan Murail, one of its leading composers. The study concludes that, throughout the various periods of new music in the 20th century, composers' interest in the instrument was driven primarily by aesthetic factors. This interest is presented as a dilemma between the expressive and the anti-expressive.

Keywords: Martenot Waves, electronic music, new music, Edgard Varèse, Pierre Boulez, Tristan Murail.

Оригинальный по тембру и способам звукоизвлечения музыкальный инструмент волны Мартено, появившийся в первой трети XX века, получил распространение через творчество известнейших композиторов своего времени, таких как: Артур Онеггер, Андре Жоливе, Эдгар Варез, Пьер Булез, Оливье Мессиан, Тристан Мюрай, Джачинто Шельси и других. Изначально изобретатель инструмента Морис Мартено стремился создать такой электронный музыкальный инструмент, который мог бы занять место среди традиционных симфонических инструментов и одновременно оказаться в центре композиторского внимания, сочетать в себе и новизну, и академическую сдержанность. Для достижения этой цели Мартено проанализировал факторы, которые, как он полагал, не способствовали широкому признанию в среде музыкантов и композиторов продвижению терменвокса, чей тембр и принцип звукообразования был схож с волнами Мартено [1, с. 112]. Техника игры на последнем инструменте была совершенно иной, в сравнении с изобретением Термена. Ее основания прослеживались в традиционных инструментах. И, несмотря на воздушный, космический тембр звука, процесс звукоизвлечения мало отличался от клавишных инструментов. По сути своей это был небольшой вертикальный клавишный инструмент, похожий на клавикорд, чей деревянный корпус визуально не диссонировал с любым инstrumentальным ансамблем [1, с. 116].

Волны Мартено были впервые представлены публике в Париже в мае 1928 года, когда сам Морис Мартено сыграл солирующую партию в мировой премьере «Симфонической поэмы», созданной специально для этого инструмента с оркестром Димитрисом Левидисом [1, с. 114]. После этого успешного дебюта в Париже последовало европейское турне, а дирижер Леопольд Стоковский привез волны Мартено в США для исполнения произведения Левидиса с Филадельфийским оркестром в декабре 1930 года. Затем последовало мировое турне; на Международной выставке в Париже в 1937 году состоялись демонстрационные концерты ансамблей волн Мартено, насчитывающих до двенадцати музыкантов.

Безусловно, одной из серьезных проблем продвижения волн Мартено могло стать отсутствие репертуара для нового инструмента. Для ее решения младшая сестра Мориса Мартено, Жиннетт, писала письма композиторам Мийо, Онеггеру и Жоливе и в итоге взяла на себя ответственность за получение разрешения на транскрипцию существующих партитур для волн Мартено [2, с. 144].

Одним из тех, кто после триумфальной презентации инструмента с «Симфонической поэмой» Димитриса Левидиса обратил внимание на новый инструмент, был композитор-авангардист Эдгар Варез. Его сочинение «Америки» (“Americas”), которое исследователи характеризуют как «первый зрелый опус» [3], было создано для большого состава оркестра с расширенной группой ударных и пожарной сиреной. В этом сочинении, созданном в период с 1918 по 1921 год как «символ новых миров на Земле, в Космосе и в человеческих душах», композитор выразил свои новаторские устремления. В дальнейшем его увлек и тембровый потенциал волн Мартено. Он интегрировал этот инструмент в яркую и красочную тембровую палитру своей композиции «Экваториал» (“Ecuatorials”, 1929) в версии 1961 года после предварительного изучения возможностей терменвокса и других электронных инструментов. Следует также подчеркнуть, что путь к волнам Мартено для Вареза не был прямым. Его интерес к новому инструменту возник между «Америками» (1929) и «Ноктюрном» (“Nocturnal”, 1961) [3].

В первой версии «Экваториала» (1932–1934) Варез отдал предпочтение терменвоксу, а затем изменил свое решение, переделав в 1961 году партитуру уже для волн Мартено. Он осуществил замену из практических соображений: сочинение, завершенное в 1934 году, содержало партии, предназначенные для двух грифовых терменвоксов, помимо вокалиста-баса, духовых и ударных духовых инструментов, фортепиано и органа. Премьера состоялась 15 апреля 1934 года под управлением Николаса Слонимского. В начале 1960-х годов компания «Colfranc Inc. Franco Colombo» впервые обратилась к Варезу с предложением опубликовать партитуру «Экваториала» с двумя грифовыми терменвоксами. Через некоторое время выяснилось, что из-за раритетности инструментов партитура не будет востребована, поэтому издательство изменило заказ и на этот раз запросило партитуру для (двух) волн Мартено [4].

Варез был буквально одержим поиском чистого и «плавающего» тембра звука. Управляемый и пластичный в одновременности, тягучий звук волн Мартено, характеризующийся определенной высотой тона, интенсивностью, частотой и ярким тембром, бесспорно, привлекал Вареза.

Пьер Булез в 1930-е годы учился игре на инструменте у самого Мориса Мартено. Булез услышал звучание волн Мартено на репетициях «Трех маленьких литургий» своего учителя по композиции Оливье Мессиана [6], затем начал брать уроки игры на инструменте. Вскоре изначальный интерес к тембру волн сменился резкой критикой звучания инструмента. Булез не принимал его включения Мессианом в состав «Турангалилы» и «Трех маленьких литургий». Себе же он пообещал никогда не дирижировать этими сочинениями, которые с негативной юношеской горячностью назвал «музыкой борделя» (“brothel music”) [5].

Булез написал для волн Мартено квартет [7], от которого со временем отрекся. Следуя творческому принципу создания различных версий одного и

того же сочинения, Булез переделал квартет в сонату для двух фортепиано (1948), изъяв его партитуру из творческого каталога [5].

Поразительно, что в студенческие годы Булез работал с волнами Мартено в своей театральной музыке. История начала дирижерской карьеры Булеза в театре Фоли-Бержер в Париже в 1940-х годах¹ оказалась также напрямую связанной с волнами Мартено. Этот инструмент в 1946 году был принесен Артуром Онеггером в дар выдающемуся французскому актеру и режиссеру Жану-Луи Барро для музыкального сопровождения «Гамлета», шедшего в «Комеди Франсез». («Гамлет» в переводе Андре Жида на музыку Артура Онеггера создавался не только для духовых инструментов и ударных, но также и для волн Мартено [5].)

В середине 1940-х годов Булез был назначен музыкальным руководителем театральной компании «Рено-Барро». Тогда под влиянием Онеггера и Жоливе он и написал квартет для волн Мартено (1945–1946), но уже в 1949 году, когда его профессор композиции и наставник Оливье Мессиан написал симфонию «Турнгалила», использовав в партитуре волны Мартено, Булез начал критиковать инструмент: публично высказался, что, на его вкус, «волны Мартено слишком сентиментальны, ...вибратор невыносимо, а музыка, написанная для инструмента, уродлива» [2, с. 76]. (Вместе с Булезом Рене Лейбовиц называл тембр волн Мартено «ужасным» [9, р. 28].)

Булез использовал волны Мартено в первой версии Кантаты «Свадебный лик» (*“Le Visage nuptial”*, 1946) на стихи французского поэта-сюрреалиста Рене Шара, которую создавал в промежутке между 1-й и 2-й фортепианными сонатами. В вокальной партии он объединил дуэт сопрано и альта с помощью небольшого инstrumentального ансамбля из волн Мартено, фортепиано и ударных. В 1951–1952 годы «Свадебный лик» обрел вторую жизнь в форме произведения для сопрано, альта, женского хора и большого оркестра. Существует и третья версия Кантаты 1989 года, в которой Булез избегал микроинтервалики, в частности четвертитонов.

Гастролируя с труппой театра, в 1950-е Булез открыл для себя Южную Америку, США и Канаду. В Нью-Йорке, благодаря Джону Кейджу, он познакомился с поэзией Каммингса и с художниками-авангардистами де Кунигом, Гастоном, Поллоком, Колдером, а также с музыкантами Эдгаром Варезом и Игорем Стравинским. В Париже Булез был представлен Сюзанне Тезенас, которая держала один из последних парижских салонов, посещаемый многочисленными интеллектуалами, галеристами, художниками и литераторами (Николя де Сталь, Анри Мишо и Альберто Джакометти и др.).

¹ Булезу было всего двадцать лет, и у него не было дирижерского опыта. Постоянное присутствие в театре, тем не менее, оставляло французскому авангардисту достаточно времени, чтобы сочинять музыку. Это была очень хорошая работа для молодого человека, который еще даже не закончил учебу. Но она также заставила его дирижировать в основном театральными партитурами [5].

При поддержке Пьера Сувчинского Булез организовал несколько концертов. Тогда же начался его тесный дружеский диалог с Кейджем, Штокхаузеном, Берио, Мадерной, Ноно, Пуссёром и Циммерманом, продолжившийся в Дармштадте и на Донауэшингенском фестивале [7].

Начиная с 1950-х годов ослабляется интерес к волнам Мартено со стороны композиторов, работавших в области электронной музыки. Несмотря на то, что инструмент был электронным, его выразительный тембр противоречил эстетическим ориентирам композиторов второго авангарда – Герберта Аймерта и Карлхайнца Штокхаузена, работавших в Кельнской студии электронной музыки (WDR). Оба стремились освободиться от узнаваемых звуковых тембров, используя и обогащая простые синусоидальные тоны, производимые осцилляторами.

Не интересовали волны Мартено и теоретика и практика конкретной музыки Пьера Шеффера, работавшего в студии конкретной музыки Studio D'Essai на Radiodiffusion-Télévision Française (RTF). В интервью 2008 года композитор сказал, что «голос» инструмента «слишком человеческий» [2, с. 48].

Перерыв в создании произведений для волн Мартено или с участием этого инструмента произошел и в творчестве Мессиана, игнорировавшего этот тембр вплоть до 1983 года – премьеры своей оперы «Святой Франциск Ассизский» [8, р. 16].

В новой музыке Франции конца 1960-х годов доминировали сериальные принципы композиторского мышления. Несмотря на гибкий и индивидуализированный подход Пьера Булеза к сериализму, этот метод постепенно становится все более академичным. Эстетика, отрицавшая выразительность, вычеркнула тембровую «человечность», которой обладал инструмент волны Мартено, из гипотетической звуковой палитры. Новое поколение молодых композиторов, обучавшихся в Парижской консерватории в классе Оливье Мессиана, устремилось навстречу новым идеям, поскольку, как утверждал Тристан Мюрай (присоединился к классу композиции Мессиана в 1967 году), за «два десятилетия послевоенное композиторское поколение выродилось в безжизненную доктрину, которая вместо того, чтобы способствовать творческому импульсу, служила препятствием: Форе сменил Булез, но академический дух остался нетронутым» [10, р. 118].

Для новой эпохи спектрализма волны Мартено могли стать своего рода метафорой. Волна в какой-то мере идентична обертоновому спектру², ставшему основой спектрализма. Бунт против «заструктуренных знаковых систем» [11], «за возвращение музыке ее изначального смысла в виде красоты звука и чувства» [11] расставил иные приоритеты: «человечность» и экспрессивность волн Мартено вновь оказалась востребована.

² Обертоновый спектр – это сумма простейших колебаний, т. е. *собственных частот в системе* Фурье, представляющих собой синусоиды, или волны.

Композитор Тристан Мюрай занимался игрой на органе, прежде чем начать учиться игре на волнах Мартено в Schola Cantorum у известной волнистки Жанны Лорио, на деятельности которой в парижской консерватории следует остановиться отдельно. Жанна была младшей сестрой пианистки Ивонн Лорио (жены композитора Оливье Мессиана) и сыграла важнейшую роль в исполнительской практике и продвижении репертуара. Родившаяся в 1928 году, Лорио была не только ровесницей волн Мартено, но и стала частью истории этого инструмента, т. к. создала учебник игры на нем [12].

Лорио впервые услышала звучание волн Мартено в Парижской консерватории, где начала обучаться игре на инструменте у Мориса Мартено. Обширный репертуар Лорио насчитывал четырнадцать концертов для «волн» с оркестром или различными ансамблями, около трехсот произведений с концертными партиями для «волн» и двухсот пятидесяти камерных произведений. Долгое время Жанна Лорио вела класс в Парижской консерватории, постоянно расширяя свой репертуар, в том числе за счет сочинений, написанных специально для нее французскими композиторами. В качестве исполнительницы «Турангалилы» О. Мессиана, она гастролировала в Европе, Южной и Северной Америке, в Африке и Австралии. С ее участием были осуществлены шесть записей симфонии под руководством дирижеров Пьера Булеза, Сейджи Озавы, Шарля Мюнша, Зубина Мета. В ноябре 1974 года Жанна Лорио сыграла на волнах Мартено в Большом зале Ленинградской филармонии вместе с оркестром под руководством дирижера Шарля Брюка оперу Мессиана «Святой Франциск Ассизский». Лорио также реализовывала премьерные исполнения произведений Марселя Ландовски, Андре Жоливе, Артюра Онеггера, Тристана Мюрая и Михаэля Левинаса. В дальнейшем Жанна Лорио участвовала в записях многочисленных саундтреков к фильмам с Морисом Жарром («Лоуренс Аравийский», «Безумный Макс» и др.), Жаком Бrelем, рок-группой Radiohead. Жанна Лорио была профессором волн Мартено в Парижских консерваториях (*École Normale de Musique* и *Schola Cantorum*), а также основала секстет волн Мартено Жанны Лорио в 1974 году [1].

Во времена создания Тристаном Мюраем³ пьесы «Mach 2,5» (1971) этот инструмент уже не пользовался былой популярностью. В этом сочинении волны Мартено представлены, скорее, в роли генератора особых электронных звуков. Предварительно композитор довольно долго изучал инструмент и его возможности: главным образом, его интересовали объективные характеристики, явления резонанса и возможности квази-полифонии, возникавшей из-за применения чрезвычайно быстрых трелей. Эта пьеса звучит преимущественно на клавиатуре и не включает в себя линеарных мелодических образований. Невероятная, почти что экстремальная скорость, возможная на клавиатуре волн Мартено, позволяет инструменту, несмотря на его

³ Обучался игре на волнах Мартено у Жанны Лорио.

одноголосную природу, создавать массы движущегося звука, удивительный эффект скорости сменяющихся звучностей при внешней неподвижности.

В другом сочинении Тристана Мюрая «Потоки Пространства» (*Courants de l'Espace*) для волн Мартено, фортепиано, электроники и оркестра инструменты сочетаются с живой электроникой как системой звуковых преобразований в режиме реального времени. Чистый и выразительный тембр волн Мартено мы редко слышим в этой пьесе. Чаще всего звуки волн преобразуются при помощи кольцевой модуляции, обеспечивая переменные частоты. Так возникают сложные комбинированные тембры. Эти звуки далее синтезируются оркестром, ведущим диалог с электронным солистом. И все это происходит как в классическом концерте!

Звук волн Мартено преобразуется с помощью амплификации и усиления посредством динамика, а также посредством фильтрации, контролируемой с помощью механизма кольца, – интенсивностью, модуляцией с белым шумом и реверберацией. Каждое преобразование эквивалентно общей оркестровой структуре. Волны Мартено воссоздают эффект зеркала – удвоения оркестра, ансамбля, части которого отвечают друг другу, обрисовывая зеркальное звуковое пространство. Образы возникают из вибраций. А та необыкновенная аура, которую волны Мартено создают на протяжении всего произведения, образует особый звуковой ландшафт – воздушное пространство внутри звука.

На сегодняшний день создан достаточно обширный репертуар волн Мартено. Он включает в себя более тысячи произведений в различных жанрах и стилях. Среди наиболее известных композиторов, помимо ранее упомянутых, – Сильвано Буссotti, Жозеф Кантелуб, Жак Шайе, Жак Шарпантье, Мариус Констан, Анри Дютийё, Нгуен Тьен Дао, Жак Ибер, Морис Жарр, Андре Жоливе, Шарль Кёхлен, Марсель Ландовски, Дариус Мийо, Николя Обухов, Бернар Пармеджани, Франсуа Раубер⁴, Морис Равель⁵, Анри Соге, Джачинто Шелси, Ёсихиса Тайра, Анри Томази, Эдгар Варез, Пьер Веллонес.

Подводя итоги, можно сделать выводы, что в различные периоды существования новой музыки XX века композиторский интерес к инструменту был обусловлен в первую очередь эстетическими факторами. Этот тип отношений можно представить как дилемму выразительного и антиэклектического. Волны Мартено, обладая ярким «очеловеченным» голосом, оказались не востребованы в эстетике сериализма с выраженной в крайних формах антиромантической направленностью и предельно рациональным мышлением. Однако в музыке французских спектралистов этот инструмент переживает второе рождение. Широчайший репертуар инструмента на сегодняшний день свидетельствует о его неисчерпанном потенциале.

⁴ Автор многих песен Жака Бреля.

⁵ Позволил сделать несколько аранжировок своих произведений (напр.: «Моя Матушка-гусыня» (*“Ma Mère l'Oye”*), струнный квартет, фортепианская сонатина).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ли Мэнхань.* Волны Мартено и терменвокс – «очеловеченные голоса» переменного тока // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2025. № 4 (99). С. 110–124.
2. *Laurendeau J.* Maurice Martenot, Luthier de l'electronique, 1st edn. Montreal: Louise Courteau ed., 1990. 312 p.
3. *Акопян Л.* Музыка последнего десятилетия: теория и история. [Электронный ресурс]. URL: <https://hakobian-mlc.sias.ru/personalities/varez/> (дата обращения: 10.09.2025).
4. *Tvox S., Varese E.* Thereminvox. [Электронный ресурс]. URL: <https://thereminvox.com/stories/edgard-varese/> (дата обращения: 10.09.2025).
5. *Meïmoun F.* Entretien avec Pierre Boulez: Les années d'apprentissages (1942–1946) [Электронный ресурс]. URL: https://www.musicologie.org/publirem/entretien_avec_pierre_boulez.htm (дата обращения: 10.09.2025).
6. *Tchamkerten J.* From Fête des belles to Saint François d'Assise: the evolution of the writing for Ondes Martenot in the music of Olivier Messiaen / C. Dingle and N. Simeone (Eds.) // Olivier Messiaen: Music, Art and Literature. London: Ashgate, 2007. P. 70–78.
7. *Boulez P.* Quatuor pour quatre ondes Martenot (1945–1946) [Электронный ресурс]. URL: <https://brahms.ircam.fr/en/work/quatuor-pour-quatre-ondes-martenot> (дата обращения: 10.09.2025).
8. *Madden D.* “Advocating Sonic Restoration: Les Ondes Martenot in Practice” // Journal of Mobile Culture. 2013. 07. 01. P. 10–20.
9. Olivier Messiaen: Music, Art and Literature / Dingle C., Simeone N. Eds. London.: Routledge, 2016. 384 p.
10. *Ferguson S.* Review of Models & Artifice: The Collected Writings of Tristan Murail // Contemporary Music Review. 2005. Vol. 24, No. 2/3. April/June. P. 115–120.
11. *Фархадов Р.* Пролог и эпилог Жерара Гризе // Играем сначала [Электронный ресурс]. URL: <https://gazetaigraem.ru/article/36890> (дата обращения: 10.09.2025).
12. *Loriod J.* Technique de l'onde électronique. Paris: Alphonse Leduc Publisher, 2005. 125 p.

REFERENCES

1. *Li Menhan'*. Volny Marteno i termenvoks – «ochelovechennye golosa» peremennogo toka // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2025. № 4 (99). S. 110–124.
2. *Laurendeau J.* Maurice Martenot, Luthier de l'electronique, 1st edn. Montreal: Louise Courteau ed., 1990. 312 r.
3. *Akopyan L.* Muzyka poslednego desyatiletija: teoriya i istoriya. [Elektronnyj resurs]. URL: <https://hakobian-mlc.sias.ru/personalities/varez/> (data obrashcheniya: 10.09.2025).
4. *Tvox S., Varese E.* Thereminvox. [Elektronnyj resurs]. URL: <https://thereminvox.com/stories/edgard-varese/> (data obrashcheniya: 10.09.2025).
5. *Meïmoun F.* Entretien avec Pierre Boulez: Les années d'apprentissages (1942-1946) [Elektronnyj resurs]. URL: https://www.musicologie.org/publirem/entretien_avec_pierre_boulez.htm (data obrashcheniya: 10.09.2025).
6. *Tchamkerten J.* From Fête des belles to Saint François d'Assise: the evolution of the writing for Ondes Martenot in the music of Olivier Messian / C. Dingle and N. Simeone (Eds.) // Olivier Messiaen: Music, Art and Literature. London: Ashgate, 2007. P. 70–78.
7. *Boulez P.* Quatuor pour quatre ondes Martenot (1945–1946) [Elektronnyj resurs]. URL: <https://brahms.ircam.fr/en/work/quatuor-pour-quatre-ondes-martenot> (data obrashcheniya: 10.09.2025).
8. *Madden D.* “Advocating Sonic Restoration: Les Ondes Martenot in Practice” // Journal of Mobile Culture. 2013. 07. 01. P. 10–20.
9. Olivier Messiaen: Music, Art and Literature / Dingle C., Simeone N. Eds. London.: Routledge, 2016. 384 p.
10. *Ferguson S.* Review of Models & Artifice: The Collected Writings of Tristan Murail // Contemporary Music Review. 2005. Vol. 24, No. 2/3. April/June. P. 115–120.
11. *Farhodov R.* Prolog i epilog Zherara Grize // Igraem snachala [Elektronnyj resurs]. URL: <https://gazetaigraem.ru/article/36890> (data obrashcheniya: 10.09.2025).
12. *Loriod J.* Technique de l'onde électronique. Paris: Alphonse Leduc Publisher, 2005. 125 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Ли Мэнхань – соискатель ученой степени кандидата искусствоведения;
403901578@qq.com
ORCID: 0000-0002-0887-8075

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Li Menghan – Graduate Applicant; 403901578@qq.com
ORCID: 0000-0002-0887-8075

УДК 792

ФОРМИРОВАНИЕ СТИЛЯ ШИНУАЗРИ И ПРОЯВЛЕНИЕ КИТАЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ В ПЬЕСЕ ВОЛЬТЕРА «КИТАЙСКИЙ СИРОТА»

Максимов В. И., Ли Сяньмэй¹

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

В статье рассматриваются культурные взаимоотношения Европы и Китая, начиная с XIII века. Проникновение в Европу китайских тканей, одежды, фарфора и других изделий подготовило огромный интерес европейцев, воплотившийся в уникальное явление шинуазри в XVII–XVIII веках. Европейские монахи-миссионеры не только внедряли христианство в Китай, но и распространяли в Европе учение конфуцианства и китайскую литературу. В сценическом искусстве стиль шинуазри воплотился, прежде всего, в балетах и операх. В исследовании доказывается, что важнейшее значение в восприятии во Франции китайских мировоззрения и эстетики имела пьеса Вольтера «Китайский сирота» (1753), сочиненная на основе юаньской драмы «Сирота из Чжао» Цзи Цзюньсяня (XIV век) и переведенная на французский язык иезуитом Ж. М. де Премаром в 1732 году. Трагедия Вольтера соединила в себе основные идеи Просвещения, театральную эстетику классицизма и идеализацию Китая в шинуазри.

Ключевые слова: шинуазри, конфуцианство, юаньская драма, французский театр, Вольтер, рококо, классицизм.

FORMATION OF THE CHINOISERIE STYLE AND THE MANIFESTATION OF CHINESE CULTURE IN THE VOLTAIRE'S PLAY THE CHINESE ORPHAN

Maksimov V. I., Li Xianmei¹

¹ Vaganova Ballet Academy, 2, Zodchego Rossi St., Saint Petersburg, 191023, Russia.

The article considers cultural relations between Europe and China dating back to the 13th century. The penetration of Chinese fabrics, clothing, porcelain and other products to Europe stirred a great interest of Europeans translated into a unique phenomenon named Chinoiserie in the 17th and 18th centuries. European missionary monks not only introduced Christianity to China, but also spread Chinese literature and the teachings of Confucianism in Europe. Chinoiserie in performing arts exhibited itself, first of all, in ballets and operas. The study proves that of great importance was the Voltaire's play "L'Orphelin de la Chine" ("The Chinese Orphan", 1753), based on

a Yuan drama “The Orphan of Zhao”, written by Ji Junxiang (14th c.) and translated into French by the Jesuit J. M. de Prémare in 1732. The tragedy by Voltaire combined the main ideas of Enlightenment, classicist theatrical aesthetics. and the idealization of China in Chinoiserie.

Keywords: Chinoiserie, Confucianism, Yuan drama, French theater, Voltaire, Rococo, classicism.

Европейский художественный стиль, стилизующий тематику китайских артефактов, произведений искусства и субъективно воплощающий их, известен как шинуазри (от фр. chinois – «относящийся к Китаю» и лат. seres – «шелковые люди»). Это сочетание китайской тематики и западной культуры прошло стадии зарождения и развития. Сначала европейские художники в основном использовали декоративные узоры с восточными мотивами и подражали китайскому фарфору, чтобы выразить свою любовь к Дальнему Востоку и китайской эстетике. Но шинуазри не ограничился визуальными искусствами, а стал погоней за красотой и модным самовыражением европейских аристократов. Благодаря иезуитам, Вольтеру шинуазри позволил людям Европы ощутить Китай и его глубокие традиции, а также глубже понять идеи великого древнего мыслителя Конфуция.

Стилю шинуазри посвящены многочисленные исследования по изобразительному искусству второй половины XVII – XVIII веков (живописи, скульптуре, архитектуре). Поэтому шинуазри связывается обычно с эстетикой барокко, рококо. Гораздо менее изучено проявление шинуазри в эстетике классицизма XVIII века, в литературе и театре. Тем интереснее рассмотреть преломление эстетики шинуазри в классицистской трагедии, эволюционирующей в творчестве Вольтера в сторону просветительского мировоззрения.

Китайское искусство стремилось к гуманизму с давних времен, поскольку оно ценило красоту в природе. Китайские художники и поэты создавали и демонстрировали образы, преображающие реальный мир. Традиционная китайская эстетика – это единство людей с природой и материальным миром, выраженное через единство формы и смысла.

Вторая половина XIII века характеризовалась частыми обменами между Китаем и Италией. Например, в 1265–1266 годах отец Никколо и дядя Маффео Марко Поло путешествовали по Китаю. В 1294 году в Пекин прибыл итальянский миссионер францисканец Джованни дель Плано Карпини, который начал распространять католицизм в Китае (см. об этом: [1, с. 14]). В то время китайские товары последовательно привозились в Италию в качестве подарков для знати. Ценным китайским приобретением был шелк, который использовался для обертывания католических реликвий. Так, в коронационном платье Бенедикта XI (конец XIII века), хранящемся в коллекции церкви Сан-Доменико в Перудже, использовались китайские шелковые ткани [1, с. 18].

Экзотические цветочные изображения, нанесенные на шелковые изделия, представляли собой смесь с персидской культурой.

Китайские ткани приходили в Европу через Ближний Восток и Западную Азию, где их дополняли местными узорами. В XIII–XIV веках Европа была наводнена этим узорчатым шелковым текстилем, в котором использовались «лотосы, гранаты, пионы, маленькие цветочки с веточками, даже фениксы, драконы, птицы» [1, с. 21]. Параллельные завитки и симметричные геометрические узоры оригинального европейского стиля были заменены образами, близкими к природе, такими как животные, цветы и растения. Например, с XV до середины XVI века в итальянских текстильных узорах использовались китайские стилизации, наиболее типичным из которых является «гранатовый узор» – сочетание лотоса и вьющихся виноградных лоз. Это сочетание изображений стало для европейских художников одним из символов Древнего Востока. В конце XV – начале XVI веков, когда сформировалась традиция имитирования узоров на китайском фарфоре, «гранатовый узор» повлиял на стили оформления итальянских художников.

К концу XV века между Западом и странами Востока, включая Китай, были проложены прямые морские пути, облегчающие отправку китайских товаров в Италию и Португалию. С конца XVI века в торговлю включились также Английская и Голландская Ост-Индские компании. После этого уникальный китайский сине-белый фарфор стал объектом подражания европейских керамистов. Имитации китайских узоров сине-белого фарфора иногда дополнялись стилизованными китайскими фигурками. На керамической тарелке, изготовленной в Венеции в 1515 году, изображен европейский мужчина в широкополой шляпе, одетый в халат, похожий на китайский [1, с. 32]. «В XVII и XVIII веках Франция, Англия и другие страны последовательно производили мягкий фарфор синего и белого цвета... Аристократические семьи демонстрировали фарфор как знак богатства» [2, с. 2]. Для европейской аристократии китайская тема постепенно проникла в повседневную жизнь и стала частью европейской культуры.

Что касается традиционного китайского мировоззрения, то с V в. до н. э. господствующей идеологией в Китае было конфуцианство, которое никогда не менялось. В основе конфуцианства лежит принцип «рен» (благожелательность, терпимость) и ритуальные нормы человеческого существования, которые соответствуют идеальной личности идеального общества. По мнению китайского исследователя межкультурных связей Бен Ву, в истории распространения китайской культуры за рубежом было всего пять периодов: династии Хань (202 г. до н. э. – 220 г. н. э.), Тан (618–907), Юань (1271–1368), Мин (1368–1644) и Цин (1644–1911) [3]. Однако после успешного распространения китайских предметов быта и художественных произведений Европа смогла продолжить распространение китайской культуры на Западе благодаря книгам путешественников, миссионеров, которые приезжали в Китай.

Западные миссионеры, начиная с итальянского католического монаха Дж. Карпини и заканчивая иезуитами XVII века, выпустили большое количество книг, в основном на латыни, перевели их на французский язык и издали в Париже и Лионе. Итальянец Маттео Риччи внес наибольший вклад в изучение жизни в Китае, максимально использовал возможности культурных обменов между Китаем и Западом для своей миссионерской деятельности.

В эпоху династии Мин с разрешения императора Ваньли католические монашеские ордена организовали приезд в далекий Китай многих миссионеров. Во время миссий в Китай португальский иезуит Семедо [4], итальянский иезуит Мартино Мартини [5] и Маттео Риччи [6] написали книги о стране, в том числе о происхождении ее названия, географии, земле, товарах, ремеслах, обычаях, технологиях, знаниях, политической и социальной системах. Им удалось рассказать о Китае даже более обстоятельно, чем Марко Поло. Из всех миссионеров, прибывших в Китай, М. Риччи удалось добиться наибольших результатов в распространении христианства в Китае того времени. В свою очередь, китайское мировоззрение Риччи воспринял, прежде всего, через высказывания Конфуция («Лунь юй») о создании идеального общества на основе самосовершенствования человека. В 1582 году Риччи прибыл в Макао и начал свою миссионерскую деятельность в основном в Пекине, где он оставался до самой смерти. В отличие от традиционных методов миссионерства, Риччи «изучал китайский язык, носил конфуцианскую одежду, дружил с известными учеными со всего мира и не переставал изучать и исследовать китайскую культуру в течение нескольких десятилетий, чтобы понять и оценить глубину культуры этого народа» [7, с. 23]. Риччи попытался учесть реальную ситуацию в Китае, соединив католическую доктрину с основными принципами конфуцианства, чтобы китайцы смогли принять западную религиозную культуру. Об этом свидетельствуют изданные Николая Триго записки М. Риччи «О христианской экспедиции в Китай» (1615) и диалоги «Catechismus Sinicus» («Тянь чжу ши и») Маттео Риччи на китайском языке (1603).

Особое внимание Риччи уделяет Конфуцию, описывает происхождение его труда «Девять книг»: «Пять книг – “Ши цзин”, “Шань шу”, “Ли цзи”, “Чжоу и”, “Цунь цю” – содержат этические принципы правильной жизни, предписания для руководства политикой, обычая, примеры древних, их обряды и жертвоприношения, даже образцы их поэзии и другие подобные предметы. ...Остальные четыре книги, известные как “Сы шу” (Tetrabiblion), представляли собой краткое изложение отрывков, взятых Конфуцием из трудов более древних философов. Они в первую очередь касаются морального поведения отдельных людей ради семьи и национального благополучия, приводят моральную деятельность в соответствие с человеческим разумом» (цит. по: [8, с. 70–71]). Риччи сопоставил некоторые положения Конфуция с христианством.

Позднее были изданы иллюстрированные книги протестантских священников и иезуитов о Китае, например, «Китайские памятники» Афанасия

Кирхера [9] (1667); «Посольство Ост-Индской компании 1655-1657 годов» Йоханна Ньюхофа [10] (1669); «Хроника миссии Голландской Ост-Индской компании в Японию» Арнольдуса Монтануса [11] (1669).

Китайская культура во Франции активно распространялась при дворе Людовика XIV (1638–1715). «Сиамский (тайский) дипломатический корпус посетил Францию в 1684 и 1686 годах с целью продвижения политического и экономического союза между Сиамом и Францией и в то же время предложил королю Людовику XIV большое количество сокровищ китайского происхождения, включая фарфор, текстиль, лак и другие изделия» [1, с. 64]. Дипломатические обмены и сотрудничество между двумя странами способствовали развитию шинуазри в художественных произведениях французского барокко и рококо с конца XVII века. Шинуазри во французском рококо (начало XVIII века) представлен творениями художников А. Ватто и Ф. Буше. Эстетика шинуазри развивалась живописцем Ж. Б. Пильманом, скульптором Й. Г. Хеймюллером, архитекторами Й. Г. Бюргингом, У. Чемберсон, А. Ринальди и многими другими. С точки зрения современного китайского исследователя Бин Ву, «Ватто использовал элементы китайского изображения гор и рек в фоне своих картин» [3, с. 355]. Ватто не использовал «китайские» сюжеты, но украшал композиции с масками дель арте китайскими орнаментами. Чтобы отразить шинуазри, Буше в 1742 году добавил персонажей, похожих на китайские, в сюжеты своих gobеленов «Китайский рынок», «Китайский сад», «Китайский император» и др.

Влияние китайской культуры на развитие шинуазри проявлялось не только в визуальных искусствах, но и в литературе и в музыкальном театре. Исследователь Б. Л. Шапиро приводит следующий пример: «К 1690-м интерес европейцев к китайской культуре стал настолько велик, что появляется первое музыкально-синтетическое произведение в стиле шинуазри – семи-опера «Королева фей» (1692) крупнейшего композитора английского барокко Генри Пёрселла» [12, с. 182]. К этому, конечно же, можно добавить балет Ж. Ж. Новерра «Китайский праздник» (1754).

XVIII век при Людовике XV был также периодом развития французской мысли эпохи Просвещения. Из множества книг о Конфуции и конфуцианстве, опубликованных французскими иезуитами в XVII–XVIII веках, три были наиболее внимательно изучены великим Вольтером и стали теоретической основой его трудов. Первая – книга Ж.-Б. Дю Альда (1674–1743) «Описание географическое, историческое, хронологическое, политическое и физическое Китайской империи и китайской Тартарии» (1735) [13]. Она содержит сведения о религии, экономике, фольклоре, образовании, языках, литературе, философии Китая. В эпоху Просвещения книга была переведена на русский и английский языки и стала подлинной «энциклопедией» Китая. В «Описании...» были собраны труды двадцати семи иезуитов и представлены некоторые образцы китайской литературы, к примеру, «Китайская трагедия – Сирота из семьи Чжао» в переводе французского иезуита Жозефа Анри Мари де Премара

(Prémare) (см. об этом: [14, с. 11]). Под впечатлением этого перевода Вольтер пишет собственную пьесу со схожим названием «Китайский сирота»¹.

В содержание книги Дю Альда также был включен текст «Мэн-цзы», в связи с чем Вольтер писал: «Мы можем понять Китай, только прочитав подлинные материалы, собранные Дю Альдом и предоставленные местными жителями, которые не противоречат друг другу» (цит. по: [7, с. 88]).

Вторая книга – «Китайская философия Конфуция» [15] (1687) – коллективный труд трех миссионеров-иезуитов на латинском языке, изданный Филиппом Куплетом (Couplet).-Книга содержит предисловие Куплета, статью «Биография Конфуция» и переводы конфуцианских книг «Да сюэ», «Чжун юн» и «Лунь юй», выполненные Просперо Инторчеттой в сотрудничестве с Кристианом Хердрихом (1625–1684) и Франсуа де Ружмоном (1624–1676). Судя по трактовкам конфуцианства в пьесе «Китайский сирота», Вольтер больше всего узнал о Китае и о Конфуции именно из этой книги.

Третьим изданием, предоставившим Вольтеру информацию о Китае, стала известная серия книг «Назидательные и любопытные письма»², изданная иезуитами.

Из книг иезуитов Вольтер сделал вывод, что конфуцианство было основой социальной структуры Китая, этики, морали, обычаев и нравов, а также формирования национального характера. Как отметила Мэн Хуа, когда Вольтер писал тридцать девятую главу своей книги «Эпоха Людовика XIV», он рассматривал тесную связь между китайским обществом, китайским народом и конфуцианством: «В Китае, где кровные родственники являются основной структурой общества, китайцы поклоняются своим предкам, и Конфуций сопоставляется с предками. Выполняя таким образом заветы Конфуция, китайцы поддерживают доброту, терпимость, знание этикета и делают сыновнюю почтительность первым правилом жизни» (цит. по.: [7, с. 139–140]). Вольтер понял, что Конфуций наставлял людей в нравственности, а не пропагандировал идеологию, поэтому он считал Конфуция китайским мудрецом, а не основателем религии. Конфуцианство помогало правящему классу стабильно управлять страной, а идеи Конфуция в области образования также передавались из поколения в поколение, воспитывая прекрасные качества китайского народа. Это, несомненно, заставило атеиста Вольтера восхищаться и восхвалять Конфуция и Китай.

20 августа 1755 года во французском театре Комеди Франсез состоялась премьера пьесы Вольтера «Китайский сирота» (1753), которую в конце концов

¹ В книге Мэн Хуа «Вольтер и Конфуций» [7, с. 141–142] говорится, что при переводе китайской пьесы Премару было трудно понять смысл стихов из ритмически выстроенных арий юаньской драмы, так как они состоят из метафор и аллюзий. Поэтому он убрал поэтический текст и перевел только разговорную речь.

² Lettres édifiantes et curieuses, écrites des missions étrangères. 34 vol. 1702–1776.

полюбила и оценила французская публика³. В том же году во Франции пьеса Вольтера «Китайский сирота» вышла отдельным изданием.

Пьеса «Сирота из Чжао» – предтеча «Китайского сироты» Вольтера – была написана в период династии Юань, предположительно, драматургом Цзи Цзюньсяном. В основе сюжета – реальные исторические события периода «Вёсен и осеней» (770–476 до н. э.), описанные великим историком Сыма Цянем в книге «Ши цзи». В ней, в главе «Чжао шицзя» («Род Чжао») говорится, что в 597 году, в княжестве Цзинь сановник и управитель судебных дел правителя Цзин-гуна Ту Аньгу решил истребить знатную династию Чжао. Он убил главу рода Чжао Шо, жена которого была беременна и вскоре родила мальчика, названного У. Узнав о рождении продолжателя династии, Ту Аньгу начал искать ребенка. Друг Чжао Шо, Чэн Ин, выдал за наследника Чжао ребенка простолюдина, которого воины Ту Аньгу вскоре убили. Чэн Ин скрывался с настоящим Чжао 15 лет. Спустя годы, когда правитель княжества Цзинь Цзин-гун заболел, гадатели усмотрели причину болезни в истреблении рода Чжао. Цзин-гун отыскал последнего представителя Чжао У, после чего вместе с Чэн Ином убил злодея Ту Аньгу и «уничтожил весь его род» [16, с. 48–49]. После отмщения Чэн Ин попросился в отставку и покончил с собой, чтобы доложить духам предков о спасении рода Чжао. Чжао У три года носил траур, а после два раза в год приносил жертвы в память Чэн Ина. Таков сюжет исторического повествования о роде Чжао Сыма Цяня.

В один из периодов расцвета китайского театра (эпоха Юань, 1271–1368) драматург Цзи Цзюньсян написал пьесу «Сирота из Чжао», существенно изменив заимствованный у Сыма Цяня сюжет и введя принцип циклических самоубийств ради утверждения идеи справедливости.

Сюжет юаньской пьесы Цзи Цзюньсяна таков. В Прологе Ту Аньгу заявляет о намерении истребить род Чжао. Узнав об этом, Чжао Шо, сын прославленного полководца Чжао Дуня, завещает беременной жене воспитать в сыне мстителя, после чего вынужденно кончает жизнь самоубийством. В Первом действии вдова Чжао Шо, родив сына, отдает его лекарю Чэн Ину и так же, как супруг, совершает самоубийство. Лекарь выносит ребенка из дворца в ящике для лекарств. Военачальник Хань Цзюэ обнаруживает ребенка, но пропускает Чэн Ина и далее кончает с собой. Во Втором действии разъяренный Ту Аньгу приказывает арестовать всех малолетних детей и, если не найдется Чжао, истребить их. Чэн Ин приносит ребенка бывшему министру и другу Чжао Дуня Гунсунь Чуцзю. Они вместе договариваются, что Чэн Ин оставит у Гунсуня своего сына, но донесет, что Гунсунь, якобы, прячет Чжао. В Третьем действии Ту Аньгу по доносу пытает Гунсуня, заставляя участвовать в этом Чэн Иня, и убивает младенца. Истерзанный Гунсунь, предрекая возмездие, кончает с собой. Ту Аньгу берет мнимого сына Чэн Инна во дворец в качестве своего

³ Оценки состоявшегося спектакля современниками представлены в исследовании Ли Чжиюаня (см.: [14, с. 115–119]).

воспитанника. В Четвертом действии двадцать лет спустя Ту Аньгу, используя подросшего сироту Чжао, пытается захватить престол. Чэн Ин рассказывает юноше его историю; тот клянется отомстить. В Пятом действии правитель княжества отдает приказ о казни Ту Аньгу. «Сирота» выполняет приказ: хватает и приводит во дворец убийцу своих родителей, где его предают мучительной смерти.

Исследователь юаньской драмы В. Ф. Сорокин пишет о пьесе: «Три персонажа отдают в ней жизнь ради того, чтобы ребенок мог вырасти и отомстить за загубленных тираном родичей. В пьесе нет полутонов – абсолютному злу, персонифицированному в образе Ту Аньгу, полководца из древнего царства Цзинь (китайского Ирода, повелевшего истребить всех новорожденных в стране), противостоят неколебимые и бескорыстные поборники справедливости» [17, с. 152].

Цзи Цзюньсян воплотил историю «Семьи Чжао» в виде юаньской драмы потому, что время династии Юань было периодом господства монголов, вторгшихся в Китай с целью порабощения, ослабления и истребления соседних народов. Сюжет VII века до н. э., зафиксированный Сыма Цянем, закономерно соотносился с историческим контекстом эпохи Юань и принципами конфуцианства, которые воплощали традиционные моральные ценности, высоко ценимые самими китайцами. Прежде всего, речь идет о конфуцианской идеи «верности и праведности» и справедливом возмездии. В свою очередь, Вольтер выбирает временем действия своей пьесы XIII век, «идейно» близкий Юаньской династии.

Вольтер, прочитав перевод Премара, пишет трагедию «Китайский сирота». Он переносит действие во времена Чингисхана, захватившего Кимбалу (Пекин). Чингисхан держит в оковах императора, уничтожил всю его семью, кроме последнего ребенка, и угнетает китайцев. Идаме, супруга придворного Замти, вспоминает и предполагает, что когда-то Чингисхан (прошлое имя – Тахмас) сватался к ней, но получил отказ и, вероятно, потому мстит. Замти прячет наследного принца, выдавая за него собственного сына. Идаме сообщает Чингисхану о подмене и молит о пощаде. Чингисхан оставляет в живых сына Идаме, так как по-прежнему любит ее, но начинает поиски настоящего наследника. Чингисхан заключает в тюрьму Замти и Идаме. Он хочет взять женщину силой:

«... хочу в любовь к себе склонить,
Неблагодарную решился век любить.
Когда окажет раз еще мне непокорство
То силой преломить ея к тому упорство» [18, с. 41–42].

Чингисхан напоминает Идаме о своей прежней любви, и она сознается в былом ответном чувстве:

«Желание мое с тобой согласно было,
Но небо браком нас тогда не съединило» [18, с. 49].

Она любила Тахмаса, но воля родителей важнее любви у всех народов. Теперь она делит «горести и радости» с тем, кому «клялась пред алтарем». Чингисхан пылает любовью и сгорает от ярости одновременно. Утрата Идаме в молодости пробудила в нем ненависть к божественному закону:

«Я ненависть к нему с минуты той питаю
И навсегда его отныне уничтожаю.
Прощением своим он стыд мне учинил
И твой постыдный брак навеки утвердил» [18, с. 51].

Замти, в свою очередь, просит забыть о нем ради спасения народа. Он понимает, что только Идаме сможет склонить к добру «ум варварский». Идаме же отвечает, что благополучие императора не может быть ценнее жизни мужа и ее чести:

«Чтоб я бесчестный столь поступок учинила
И кровию твоей дни царские купила!» [18, с. 56].

Идаме хочет принять наказание вместе с мужем и готовится к смерти.

Вольтер строит конфликт таким образом, что Идаме должна преодолеть не противоречие чувства и долга, а долга и чести. Чингисхан готов казнить всех, включая Идаме, потому что одной любви недостаточно для человека. Нужен закон, а Чингисхан его утратил. По логике Чингисхана, все складывается к тому, что Идаме уступит и покорится. Но мысль о подчинении насилию побуждает Идаме к решительности, лишает страха: «Своею участью сама теперь владею» [18, с. 60]. По сути, это экзистенциальный выбор, который она предлагает сделать Чингисхану: «Суди ты сам меня, и коль ты здесь “Владетель” – будь правосудием» [18, с. 65].

Чингисхан принимает решение:

«Достойно ярый гнев тебе свой обнажаю,
Супруга твоего лютейше покараю,
И сын увянет с ним. Последнюю царскую кровь
Заменой за сие упорство мне готовь» [18, с. 65].

Идаме и Замти решаются умереть вместе. Замти заносит меч над головой жены, но ему мешает Чингисхан. В последний момент он врывается в темницу и выбивает меч из рук Замти. Драматический конфликт близится к развязке. Но финал оказывается абсолютно неожиданным, ибо Чингисхан внезапно полностью преображается:

«Люблю вас обоих, люблю и удивляюсь,
Из победителя я пленником являюсь» [18, с. 72].

Чингисхан всех прощает и объявляет себя отцом «царского отрока». В последних строках Идаме выясняет, почему произошла такая перемена.

«Замти: Всяк пленный за тебя готов пролити кровь.
Идаме: Но кто же мысль сию вдохнул в тебя?
Чингисхан: Любовь» [18, с. 73].

В этом месте перевод В. Нечаева не вполне точен. Есть более свободный перевод А. А. Шаховского, сделанный позднее, в 1809 году, но не публиковавшийся⁴:

В переводе Шаховского:

«Замти: Чигис! Так ты мой царь,
народов благодетель!

Идамия: Кто мог тебе внушить? Кто?
Чингис-Хан: Ваша добродетель!» [19,
л. 35].

В оригинальном тексте:

“Idamé: Qui peut vous inspirer ce
dessein ?

Gengis: Vos vertus ».
(«Кто мог вам внушить это
расположение? – Ваша
добродетель») [20, р. 369].

Вольтер сохраняет общую идею классицистской драматургии: конфликт долга и чувства решается в пользу долга. При этом полностью воплощает просветительское мировоззрение: тиран преображается под воздействием поступков главных героев. В центре драматургической структуры – фигура Идаме и трагический конфликт героини. В этом конфликте сталкиваются долг сыну и долг народу и императору. Внутренний конфликт разрешается с помощью решения о самоубийстве во имя и того и другого. А внешний аспект этого конфликта решается спасением по воле Чингисхана, помиловавшего и наследника, и Идаме с ее мужем и сыном. В данном случае жанр трагедии остается незыблемым, несмотря на благополучный финал.

Вольтер ощутил китайский дух, проявившийся в героях китайской трагедии «Сирота из Чжао». Поведение героев драмы, пожертвовавших своими жизнями ради кровного родства, верности и благополучия страны, которое описано Цзи Цзюньсяном, соответствует конфуцианской этике и морали, проявлению «благожелательности» и «верности».

⁴ А. Шаховской воспроизводит здесь текст Вольтера почти дословно.

В пьесе Вольтер хотел воплотить задачи Просвещения в XVIII веке через фабулу юаньской драмы и принципы конфуцианства. Как говорит Бин Ву, «в переосмыслении Вольтером драмы о Китайском сироте есть война, любовь и мораль, но главное – нравственность» [3, с. 362]. Вольтер убежден, что цивилизация может победить варварство. Согласно сюжету Вольтера, моральный настрой героини Идаме, превращающейся из покорной китаянки в решительную трагическую героиню, тронул завоевателя Чингисхана и заставил принять решение освободить семью Идаме.

«Китайский сирота» в целом – это воплощение единства Западной цивилизации с китайской культурой. Вольтер дал подзаголовок своей пьесе «Китайский сирота» – «Нравственная пьеса по Конфуцию в пяти действиях», подчеркивая связь моральных принципов с конфуцианством.

Китайская культура в «Китайском сироте» частично отразила влияние конфуцианства, но в целом она явилась воплощением европейской идеи Просвещения. Трагедия Вольтера – далеко не единственное проявление влияния конфуцианства на европейскую культуру. В те же годы, когда писалась пьеса «Китайский сирота», Пьетро Метастазио работал над созданием опер на китайскую тематику, а композиторы сочиняли музыку к подобным операм и балетам. «В героической опере “Китайский герой” (1752) Джузеппе Бонно по либретто Пьетро Метастазио, – пишет Б. Л. Шапиро, – сюжет которой – полемика вокруг права на трон, Китай представлен как просвещенное “идеальное” государство, что усиливало представление об императорском дворе в Пекине как образце великолепия» [12, с. 187].

На сюжет «Китайского сироты» Вольтера хореограф Доменико Гаспаро Анджолини сочинил балет с музыкой К. В. Глюка, представленный в 1774 году в Вене, а в 1777 году – в Санкт-Петербурге. Анджолини и Вольтер, находясь под влиянием шинуазри, сохраняют приверженность эстетике классицизма.

Для ярого антиклерикала Вольтера неприемлема идея формального божественного начала, вместо нее – идея внутренней гармонии, нравственного порядка и человеческого Закона. Эту идею он обнаруживает в конфуцианстве. Так оказывается влияние учения Конфуция, получившее распространение в период шинуазри.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Франческо М.* Китай как источник вдохновения для европейского искусства с XIII по XIX век. Шанхай: Шанхайск. изд-во живописи и каллиграфии, 2021. 306 с. (佛朗切斯科·莫瑞纳. 中国风: 13-19 世纪中国对欧洲艺术的影响. 龚之允. 钱丹 译. — 上海: 上海书画出版社, 2021. 共 306 页).
2. *Чжан Тинмао.* Морская торговля и культурные обмены между Востоком и Западом в Макао в середине XVI – XVIII веков // Исследования по истории морской торговли. 2000. N. 1. C. 1–10. (张廷茂. 16-18 世纪中叶澳门的海上贸易与东西方文化交流 // 海交史研究. – 2000 年第一期, 共 10 页).
3. *Бин Ву.* История распространения китайской культуры за рубежом. Цзинань: Шаньдунское народное изд-во, 2022. 458 с. (武斌. 中华文化在海外传播简史. – 山东: 山东人民出版社, 2022. 共 458 页).
4. *Semedo Le Père.* The history of that great and renowned monarchy of China. London.: E. Tyler, 1655. 310 p.
5. *Martinii Martini. Tridentini. e Societate Iesv, Sinicae historiae decas prima: res à gentis origine ad Christum natum in extrema Asia, sive Magno Sinarum Imperio gestas complexa.* Amsterdam: Joannem Blaev, 1659. 440 p.
6. *Ricci Matteo, Trigault Nicolaus.* De Christiana expeditione apud sinas suscepta ab Societate Jesu. Augsburg : [s. e.], 1615. 680 p.
7. *Мэн Хуа.* Вольтер и Конфуций. Пекин: Исследования живописи и каллиграфии, 2014. 202 с. (孟华. 伏尔泰与孔子. – 北京: 中国书画出版社, 2014. 共 202 页).
8. *Галлахер Л. Дж.* Китай в XVI веке: Дневники Маттео Риччи: в 2 т. / сост. Н. Триго. Т. 1. Китай: Китайский туризм, 2017.. 325 с. (利玛窦. 利玛窦中国札记. 金尼阁 编. 何高济. 王遵仲 译. – 中国: 中国旅游出版社, 2017. 上册. 共 325.)
9. *Kircheri A.* China monumentis: quà sacris quà profanis, nec non variis naturae & artis spectaculis, aliarumque rerum memorabilium argumentis illustrata, auspiciis Leopoldi Primi Roman. Imper. semper Augusti munificentissimi mecaenatis. Amstelodami: Elizeum Weyerstraet, 1667. 320 p.
10. *Nieuhof Johan.* An embassy from the East-India company of the United provinces, to the Grand Tartar Cham, emperor of China. London: Printed by J. Macock for the author, 1669. 484 p.
11. *Montanus Arnoldus.* Gedenkwaerdige gesantschappen der Oost-Indische Maetschappy in't Vereenigde Nederland, aan de kaisaren van Japan. Amsterdam: Jacob Meurs, 1669. 611 p.
12. *Шапиро Б. Л.* Театральное, дворцово-парковое и декоративно-прикладное искусство: диалог искусств в стиле шинуазри // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2024. № 5 (94). С. 179–193.
13. *Du Halde J. B.* Description géographique, historique, chronologique, politique, et physique de l'empire de la Chine et de la Tartarie chinoise. ...ornée d'un grand nombre de figures & de vignettes gravées en tailledouce. Paris: H. Scheurleer, 1735. Vol. 4. 556 p.

14. *Ли Чжиоань*. Вольтер и «Китайский сирота». Пекин: Пять континентов медиа, 2010. 175 с. (李志远. 伏尔泰与《中国孤儿》. 译古 译. – 北京: 五洲传媒出版社, 2010. 共 175 页).
15. *Couplet Ph. Confucius sinarum philosophus, sive Scientia Sinensis Latine exposita.* Parisiis: Apud Danielem Horthemels, 1698. 564 p.
16. *Сыма Цянь*. Исторические записки: в 9 т. М.: Наука, 1992. Т. 6. 483 с.
17. *Сорокин В. Ф.* Китайская классическая драма XIII–XIV вв. М.: Наука, 1979. 334 с.
18. *Вольтер*. Китайский сирота. Трагедия / пер. В. Нечаев. СПб.: Гос. военная коллегия, 1788. 72 с.
19. *Вольтер*. Китайская сирота. Трагедия в 5 действиях в стихах. Рукопись // Рукописный отдел Санкт-Петербургской театральной библиотеки. Русская драма. Ед. хр. 3-2-100.
20. *Voltaire*. L'Orphelin de la Chine // *Voltaire*. Théâtre complete. Caen. 1788. Т. 4. 472 р.

REFERENCES

1. *Francesko M. Kitaj kak istochnik vdohnoveniya dlya evropejskogo iskusstva s XIII po XIX vek*. Shanhaj: Shanhajsk. izd-vo zhivopisi i kalligrafii, 2021. 306 c. (佛朗切斯科·莫瑞纳. 中国风: 13-19 世纪中国对欧洲艺术的影响. 龚之允. 钱丹 译. – 上海: 上海书画出版社, 2021. 共 306 页).
2. *Chzhan Tinmao*. Morskaya torgovlya i kul'turnye obmeny mezhdu Vostokom i Zapadom v Makao v seredine 16–18 vekov // Issledovaniya po istorii morskoj torgovli. 2000. N. 1. C. 1–10. (张廷茂. 16-18 世纪中叶澳门的海上贸易与东西方文化交流 // 海交史研究. – 2000 年第一期, 共 10 页).
3. *Bin Vu*. Istorya rasprostraneniya kitajskoj kul'tury za rubezhom. Czinan': Shan'dunskoe narodnoe izd-vo, 2022. 458 c. (武斌. 中华文化在海外传播简史. – 山东 : 山东人民出版社, 2022. 共 458 页).
4. *Semedo Le Père*. The history of that great and renowned monarchy of China. London.: E. Tyler, 1655. 310 p.
5. *Martinii Martini. Tridentini. e Societate Iesv, Sinicae historiae decas prima: res à gentis origine ad Christum natum in extrema Asia, sive Magno Sinarum Imperio gestas complexa*. Amsterdam: Joannem Blaev, 1659. 440 p.\4
6. *Ricci Matteo, Trigault Nicolaus*. De Christiana expeditione apud sinas suscepta ab Societate Jesu. Augsburg : [s. e.], 1615. 680 p.
7. *Men Hua*. Vol'ter i Konfucij. Pekin: Issledovaniya zhivopisi i kalligrafii, 2014. 202 c. (孟华. 伏尔泰与孔子. – 北京: 中国书画出版社, 2014. 共 202 页).
8. *Gallaher L. Dzh*. Kitaj v XVI veke: Dnevniki Matteo Richchi: v 2 t. / sost. N. Trigo. T. 1. Kitaj: Kitajskij turizm, 2017. 325 c. (利玛窦. 利玛窦中国札记. 金尼阁 编. 何高济. 王遵仲 译. – 中国 : 中国旅游出版社, 2017. 上册. 共 325.)
9. *Kircheri A. China monumentis: quà sacris quà profanis, nec non variis naturae & artis spectaculis, aliarumque rerum memorabilium argumentis illustrata, auspiciis*

- Leopoldi Primi Roman. Imper. semper Augusti munificentissimi mecaenatis. Amstelodami: Elizeum Weyerstraet, 1667. 320 p.
10. *Nieuhof Johan*. An embassy from the East-India company of the United provinces, to the Grand Tartar Cham, emperor of China. London: Printed by J. Macock for the author, 1669. 484 p.
 11. *Montanus Arnoldus*. Gedenkwaerdige gesantschappen der Oost-Indische Maetschappy in't Vereenigde Nederland, aan de kaisaren van Japan. Amsterdam: Jacob Meurs, 1669. 611 p.
 12. *Shapiro B. L.* Teatral'noe, dvorcovo-parkovoe i dekorativno-prikladnoe iskusstvo: dialog iskusstv v stile shinuazri // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2024. № 5 (94). S. 179–193.
 13. *Du Halde J. B.* Description géographique, historique, chronologique, politique, et physique de l'empire de la Chine et de la Tartarie chinoise. ...ornée d'un grand nombre de figures & de vignettes gravées en tailledouce. Paris: H. Scheurleer, 1735. Vol. 4. 556 p.
 14. *Li Chzhiyuan'*. Vol'ter i «Kitajskij sirota». Pekin: Pyat' kontinentov media, 2010. 175 c. (李志远. 伏尔泰与《中国孤儿》. 译古 译. – 北京: 五洲传媒出版社, 2010. 共 175 页).
 15. *Couplet Ph.* Confucius sinarum philosophus, sive Scientia Sinensis Latine exposita. Parisiis: Apud Danielem Horthemels, 1698. 564 p.
 16. *Syma Cyan'*. Istoricheskie zapiski: v 9 t. M.: Nauka, 1992. T. 6. 483 s.
 17. *Sorokin V. F.* Kitajskaya klassicheskaya drama XIII–XIV vv. M.: Nauka, 1979. 334 s.
 18. *Vol'ter*. Kitajskij sirota. Tragediya / per. V. Nechaev. SPb.: Gos. voennaya kollegiya, 1788. 72 s.
 19. *Vol'ter*. Kitajskaya sirota. Tragediya v 5 dejstviyah v stihah. Rukopis' // Rukopisnyj otdel Sankt-Peterburgskoj teatral'noj biblioteki. Russkaya drama. Ed. hr. 3-2-100.
 20. *Voltaire*. L'Orphelin de la Chine // Voltaire. Théâtre complete. Caen. 1788. T. 4. 472 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Максимов В. И. – д-р искусствовед., проф.; vadim_maksimov@mail.ru
Ли Сяньмэй – магистрант; lenita8899@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Maksimov V. I. – Dr. Habil. (Art), Prof.; vadim_maksimov@mail.ru
Li Xianmei – Master's student; lenita8899@gmail.com

УДК 784.3

НЕИЗВЕСТНЫЕ РОМАНСЫ ВЛАДИМИРА ЦЫТОВИЧА: ПО СТРАНИЦАМ НЕОПУБЛИКОВАННЫХ РУКОПИСЕЙ

Манафова М. М.¹

¹ Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, наб. Мойки, д. 48, Санкт-Петербург, 191186, Россия.

Вокальные произведения Владимира Цытовича немногочисленны. Тем интереснее находка, сделанная автором статьи в архиве композитора после его кончины. Это три рукописи романсов, созданных предположительно в доконсерваторский и консерваторский период: «Тучки небесные» на стихи М. Лермонтова, [«Осень»] на слова М. Дудина и «Ветер» на стихи М. Исаковского. В статье даются описания рукописей, анализируются форма, фактура, ладовые особенности произведений, отмечаются характерные черты вокальных партий. Все три романса относятся к лирико-пейзажному типу. В них композитор тщательно прорабатывает вокальные и фортепианные партии, гармонично выстраивает драматургию и форму. В заключении определяется место обнаруженных романсов в вокальном творчестве В. Цытовича.

Ключевые слова: музыка XX века, петербургская композиторская школа, Владимир Цытович, творчество, вокальная музыка, Михаил Лермонтов, Михаил Исаковский, Михаил Дудин.

UNKNOWN ROMANCES BY VLADIMIR TSYTOVICH: FROM UNPUBLISHED MANUSCRIPTS

Manafova M. M.¹

¹ Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint Petersburg, 191186, Russia.

Vladimir Tsytovich's vocal works are few in number. This makes the discovery made by the author of the article in the composer's archive after his death all the more interesting. These are three manuscripts of romances that were presumably created during the pre-conservatory and conservatory periods: "Heavenly Clouds" with lyrics by M. Lermontov, ["Autumn"] with lyrics by M. Dudin, and "Wind" with lyrics by M. Isakovsky.

The article provides descriptions the manuscripts, analyzes the form, texture, and mode features of the works, and highlights the characteristic features of the vocal parts. All three romances belong to the lyric-landscape type. In them, the composer carefully elaborates on vocal and piano parts, harmoniously builds the forms. In

conclusion, the place of the discovered romances in the vocal work of V. Tsytovich is determined.

Keywords: music of the twentieth century, St. Petersburg school of composition, the work of Vladimir Tsytovich, vocal music of Vladimir Tsytovich, Mikhail Lermontov, Mikhail Isakovsky, Mikhail Dudin.

Наиболее известными сочинениями Владимира Ивановича Цытовича (1931–2012) являются инструментальные произведения. Это симфонии, среди которых наиболее часто исполняются Вторая и Четвертая, концерты, ряд камерных опусов – сонаты, сонатины, сюиты. Инструментальные сочинения составляют подавляющую часть творческого наследия композитора. Именно в этой сфере в полной мере воплощаются его искания, раскрываются особенности мышления: «Композитор-интеллектуал умел сочетать строгость формы со свободой высказывания, порой почти импровизационной. Рациональность замысла обуздывала, но никогда не сковывала ту стихию инструментальной игры, которую Цытович обожал в музыке более всего» [1, с. 16].

Обращения композитора к вокальному жанру достаточно редки: как отметил Г. Белов в рецензии на один из авторских концертов В. Цытовича, «как-то всегда казалось, что вокальная лирика не свойственна “раннему” В. Цытовичу (может быть, оттого, что редко звучит?)» [2, с. 4]. В списке произведений, составленном автором, упомянуты всего четыре вокальных сочинения: Пять романсов на стихи А. Блока для меццо-сопрано и фортепиано (1956), Три песни на стихи Н. Гильена для баритона и фортепиано (переводы О. Савича и И. Эренбурга) (1961), Песенки Винни-Пуха для меццо-сопрано и фортепиано на тексты Б. Заходера (1968) и Ария для сопрано и струнного оркестра (1978) [3, с. 3–5]. Характерно, что все опусы, написанные для голоса (за исключением Арии, в которой вокальная партия звучит без слов и трактуется «инструментально»), относятся к первому периоду творчества Цытовича¹, в более поздние годы к вокальному жанру он не обращался²: «Затем я охладел не

¹ Как представляется, творчество В. И. Цытовича можно разделить на два больших периода: 1950–60-е годы и 1970–2000-е. Рубежным сочинением, очевидно, стала Вторая симфония (1974), в которой композитор впервые в полной мере воплотил свою «технику рядов», перевернувшую его творческий метод и ставшую отправной точкой для нового авторского стиля. Все предшествующие сочинения написаны в «свободной» манере.

² Стоит отметить, что в 1960-е годы В. И. Цытович создал целый ряд песен для детей. Помимо единственного опубликованного детского вокального цикла «Песенки Винни-Пуха» (1968) для меццо-сопрано и фортепиано на стихи Б. Заходера, в это время появляются также отдельные песни: «Мяч» на стихи С. Маршака, «Школьная песенка» на слова Н. Куракина, «Как это замечательно – письма получать» предположительно на слова Г. Бубель и Н. Куракина, а также три песни из детского спектакля: «Вступительная песня», «Песня Вити и Маши» и «Заключительные куплеты». Все эти произведения были найдены автором данной статьи в архиве композитора уже после его кончины. Кроме того, автору данных строк удалось реконструировать «Песенку Лисы» из музыки к пьесе-сказке «Два жадных медвежонка» на слова Г. Бубель и «Песенку Маши», предположительно также на слова Г. Бубель из кукольного мультфильма «Сказка начинается» (1974). Об этих находках подробнее см.: [4].

столько к вокальной музыке, сколько к тексту, который никогда не бывает понятен в исполнении вокалистов. Меня не совсем удовлетворяет качество современных вокальных сочинений, в том числе на стихи А. Ахматовой, М. Цветаевой. Если голос звучит с оркестром, то текст часто совсем не слышен. Наиболее удачным представляется, когда вокальная музыка вовсе освобождена от текста (позже я даже написал Арию для сопрано и струнных без слов) или же в него не надо вслушиваться, как в случае с каноническим [текстом – М. М.]» [5, с. 13].

Тем интереснее стала находка трех рукописей романсов, сделанная автором данной статьи в архиве композитора после его кончины. Это «Тучки небесные» на слова М. Лермонтова, «[Осень]³» на стихи М. Дудина и «Ветер» на слова М. Исаковского. Произведения эти не датированы. Первые два – карандашные рукописи с авторскими пометками и исправлениями. Третий сохранился как в черновом варианте (карандаш), так и в чистовом (синие чернила).

Романс «Тучки небесные» (1949) на слова М. Лермонтова – один из самых ранних примеров обращения композитора к вокальному жанру. Он стал первым сочинением, написанным в классе С. Я. Вольфензона⁴ в музыкальном училище⁵, и этот опыт оказался весьма удачным: «Вольфензон давал ученикам прочную композиторскую базу, основанную на элементарных принципах. Первым сочинением юного композитора, написанным под руководством учителя, стал романс “Тучки небесные” на стихи Лермонтова. Педагог был поражен удачным вокальным воплощением лирических строк великого русского поэта» [5, с. 9].

³ Рукопись этого романса не содержит названия; заголовок «Осень» условный и дан романсу со слов вдовы композитора Галины Михайловны Писарницкой.

⁴ Сергей Яковлевич Вольфензон (1903–1922) – композитор, педагог, общественный деятель. Окончил Ленинградскую консерваторию по классу композиции М. О. Штейнberга, и в педагогической деятельности продолжал традиции Н. А. Римского-Корсакова, стремясь дать ученикам, в первую очередь, крепкую теоретическую и практическую базу. Много лет работал в Музыкальном училище при Ленинградской консерватории. Среди его выпускников – Андрей Петров, Валерий Гаврилин, Сергей Слонимский, Геннадий Банщиков, Григорий Корчмар и др.

⁵ В. Цытович учился в Музыкальном училище при Ленинградской консерватории (ныне Санкт-Петербургское музыкальное училище им. Н. А. Римского-Корсакова) с 1949 по 1953 год. В этом же году поступил в Ленинградскую консерваторию, которую окончил по двум факультетам: теоретико-композиторскому (1958) и фортепианному (1961). В 1958–1961 годах учился там же в аспирантуре по специальности «Композиция» в классе Б. А. Арапова.

Рукопись романса представляет собой полный текст⁶ с исправлениями, расположенный на четырех страницах одного двойного нотного листа. Название, указания авторов музыки и слов, пагинация в документе отсутствуют (см.: илл. 1). Нотный текст записан карандашом⁷ и содержит ряд правок, исправлений и авторских комментариев; штриховые, темповые и динамические обозначения не выписаны. Тем не менее данный документ обладает чертами беловика: он записан довольно чисто, в нем отсутствуют признаки эскизной записи (знаки сокращения нотного письма), текст романса выписан полностью. Возможно, эта рукопись создавалась как чистовик для показа педагогу в классе, либо позднее автор сам пересмотрел сочинение и внес дополнительные исправления при помощи зачеркиваний, добавления еще одного слоя новых элементов и внесения авторских ремарок в тексте и на полях.



Илл. 1. В. Цытович «Тучки небесные» на стихи М. Лермонтова.
Рукопись [7, с. 1]

⁶ Для описания рукописей автором данной статьи принята классификация Э. А. Фатыховой [6], в наибольшей степени отражающая характер творческого процесса В. Цытовича.

⁷ Наблюдения над автографами В. Цытовича позволяют сделать вывод о том, что при записи эскизов и черновиков композитор пользовался в основном карандашом. Исключения составляют только наброски тематизма, сделанные шариковой ручкой во время нахождения вне дома (например, в консерватории) ввиду отсутствия карандаша и нотной бумаги. Такие записи встречаются на сложенных вчетверо листах формата А 4, которые Владимир Иванович носил с собой во внутреннем кармане пиджака; они содержали необходимую для работы в классе информацию – расписание занятий, номера телефонов студентов и иного рода «памятки», касающиеся учебного процесса. По окончании работы над рукописью композитор переписывал сочинение начисто чернилами. При этом примерно до 1955 года он использовал синие чернила, а в более поздние годы – черные.

Романс «Тучки небесные» Цытовича написан для высокого голоса в сопровождении фортепиано. Форма романса – репризная трехчастная (в соответствии с тремя строфами стихотворения М. Ю. Лермонтова) с серединой развивающего типа. Основная тональность – f-moll. При этом композитор выставляет ключевые знаки, что характерно для первых десятилетий его творчества: в дальнейшем он отказывается от этого, предпочитая ставить только встречные⁸.

Линия вокальной партии достаточно плавная. Все три раздела романса начинаются с мелодической вершины (f^2) и одинакового исходящего квартового хода, однако дальнейшее развитие этого зерна различно и происходит из тонально-гармонического содержания части. Если в первой и третьей строфах мелодия не выходит за пределы основной тональности, то в среднем разделе происходит погружение в глубокую bemольную сферу (as-moll, es-moll, des-moll), приходя через минорное трезвучие VI ступени к доминанте основной тональности в кадансе.

Обращают на себя внимание и гармонические приемы. Это и часто встречающиеся прерванные обороты (доминанта разрешается в сектаккорд IV ступени, в квинтсекстаккорд II ступени), и появление жесткой гармонии (Π_6^{+1+3} с внедряющимся секундовым тоном) в фортепианном отыгрыше после слов «клевета ядовитая» (см.: торт 3, илл. 2), и элементы полигармонии (в 16 такте субдоминантовому аккорду в партии левой руки противопоставлена доминантовая фигура в правой и ход V-II в вокальной партии).

Интересно выстроен и аккомпанемент романса. В первом разделе он состоит из двух контрастных пластов: трехзвучных аккордов левой руки и некоего подобия «альбертиевых басов» правой, расслаивающихся, в свою очередь, на две линии (скрытое двухголосие). При этом нижний пласт партии правой руки зачастую входит в «гармоническое противоречие» с аккордом левой, создавая «трение», напряженность в звучании. В совокупности с указанными выше приемами (например, широким применением прерванных оборотов) это придает музыке неустойчивость, смятенност, что в полной мере соответствует стихотворному образу.

Сразу после первого раздела характер сопровождения изменяется: в левой руке возникает синкопированный ритм, в правой звучит новая мелодическая линия в октавном удвоении. Характерной ее чертой является избегание сильной доли (на первые доли такта приходятся четвертные паузы). Терцовые «вздохи» создают ощущение неустойчивости в ритмике, отсутствия опоры (см.: илл. 2).

⁸ Первые сочинения, в которых Цытович не выставляет ключевые знаки при ключе, относятся к середине 1960-х годов (Концерт для альта и камерного оркестра (1965), Шесть концертных пьес для фортепиано (1966)). В следующем десятилетии таких произведений становится все больше, и к концу творческого пути композитор совершенно отказывается от ключевых знаков.



Илл. 2. В. Цытович. «Тучки небесные» на стихи М. Лермонтова.
Рукопись. Т. 50–55. [7, с. 3]⁹

Данный тематизм становится контрапунктом к вокальной партии в среднем разделе романса, придавая ему мощный импульс к дальнейшему развитию. К сожалению, в репризе композитор не стал продолжать разрабатывать этот материал, вернувшись к начальному варианту фактуры и вокальной партии, что, несомненно, ослабило драматургическую фабулу романса. Однако, видимо, ощущая значимость этого тематизма в контексте развития основного образа, композитор вернулся к нему в завершающем фортепианном соло (коде), изменив гармоническое содержание (в конце эта тема звучит на тоническом органном пункте).

Важно, что подавляющее большинство исправлений, внесенных автором в рукопись, касается именно партии фортепиано. Так, в начале романса композитор, внося небольшие изменения в партию правой руки (см.: такты 5; 7; 9, илл. 1), придает ей большую мелодическую выразительность и, как следствие, обостряет гармоническое напряжение между этой линией и аккордами сопровождения. В фортепианном эпизоде между второй и третьей строфами («промежуток» по терминологии юного композитора), а также в коде Цытович добавляет четвертные паузы на первые доли в некоторых тактах (см.: такты 1; 3, илл. 2), благодаря чему возникают трепетные «вздохи» и появляется некоторая ритмическая неустойчивость. Во втором «промежутке» подверглась изменениям также и линия баса, став более развитой и подвижной. На данный момент сложно установить, были ли эти исправления подсказаны Цытовичу его педагогом или он сам почувствовал их необходимость при повторном

⁹ На основной системе даны исправленные композитором варианты, на дополнительных нотных станах сверху и снизу – начальные.

обращении к рукописи, тем не менее все изменения направлены на «обострение» образа, придание ему большей яркости и оригинальности.

Таким образом, несмотря на то, что роман «Точки небесные» является собой образец раннего, доконсерваторского творчества В. Цытовича с классическими терцовыми гармониями, достаточно простыми ритмическими рисунками и мелодикой, в нем уже заметны зачатки будущего гармонического мышления композитора, проявляющегося здесь в использовании жестких созвучий и полигармонии. Также обращает на себя внимание стремление автора сделать более выразительной ритмику, своеобразие которой является характерной чертой стиля Цытовича.

Вопрос о датировке романса **«[Осень]»** на стихи М. А. Дудина на данный момент остается открытым. В интервью, данном композитором А. Шпагиной, Владимир Иванович упоминал «Поэму о Ленинграде» на стихи Михаила Дудина, сочиненную в консерваторские годы: «Во время учебы [в консерватории. – М. М.] я уделял определенное внимание вокальной музыке. Пытался что-то делать на стихах ленинградского поэта Вадима Шефнера. Писал на прозаический текст Якова Дlugоленского, создал «Поэму о Ленинграде» на стихи Михаила Дудина. Наиболее удачными за время обучения явились романсы на стихи Александра Блока (третий курс) и песни на стихи Николаса Гильена (аспирантура). Оба цикла часто исполнялись, блоковский цикл недавно издан» [5, с. 12–13]. Возможно, под «Поэмой о Ленинграде» имелся в виду именно этот романс, однако документальных подтверждений этому предположению пока не найдено.

Данное сочинение сохранилось только в карандашной записи. Это полный текст с правками, занимающий пять страниц из двух двойных вложенных друг в друга листов (6 и 7 страницы остались чистыми, на последней, восьмой, находится черновая запись – изменение, относящееся к четвертой странице романса). Название, указания авторов музыки и слов, авторские комментарии, пометки, пагинация в рукописи отсутствуют. Нотный текст содержит ряд исправлений; штриховые, темповые и динамические обозначения не выписаны. На первой, третьей и четвертой страницах имеются нотные системы, продленные от руки на правые поля. Тип голоса, для которого написан романс, также не указан, однако диапазон от *B* большой октавы до *fis* первой соответствует баритоновому голосу. Текст романса выписан полностью (кроме дополнительного фрагмента на последней странице).

Михаил Александрович Дудин (1916–1993) – русский советский поэт, прозаик, переводчик и журналист. Был также общественным деятелем и сценаристом. На его тексты написано большое количество песен (Андрей Петров, Юрий Антонов, Давид Тухманов), звучащих в том числе и в знаменитых кинолентах «Укротительница тигров» и «Максим Перепелица». По словам Ирины, дочери Цытовича, композитор и поэт были знакомы,

поэзией М. А. Дудина в семье интересовались. И одно из его стихотворений легло в основу рассматриваемого романа¹⁰:

Какая осень нынче в Ленинграде!
 Прозрачная и светлая Нева.
 Каналов голубые рукава.
 За четкою оградой дерева
 Вплетают в гривы солнечные пряди.
 Шумит листвой старинный Летний сад.
 Гуляет по дорожкам листопад.
 Цветы потухли и поблекли травы.
 Как счастлив я, что в этот миг живу!
 Земля и камни памятники славы
 Передо мной раскрыты наяву,
 Как летопись, которой нет сравненья.
 Здесь жизнь моя, моей души горенье,
 В грядущее распахнутая дверь.
 Здесь кровь друзей, тоска моих потерь,
 Здесь мужества великого начало.
 Борьба идет, она не отзвучала,
 Она поет в ударах топора,
 В веселой кисти маляра.
 Все тот же дух, все то же вдохновенье,
 Все та же страсть, которой нет сравненья.
 Встал город мой на зависть всех времен,
 Бессмертием и славой осенен.

В структуре романа ясно выделяются три раздела. Первый соответствует начальным пяти строкам стихотворения М. Дудина. Этот эпизод имеет монологический характер, сдержанный аккомпанемент поддерживает выразительную декламацию голоса (см.: илл. 3). Композитор тонко расставляет смысловые акценты в поэтическом тексте при помощи звуковысотных вершин: «осень», «светлая», «каналов». Свободная метрика переменного размера создает эффект спокойной задумчивой речи.

¹⁰ Несмотря на предпринятые поиски, данное стихотворение М. Дудина среди его опубликованных работ пока не обнаружено. Не установлен и источник, из которого композитор взял этот текст. В стихотворной повести «Вчера была война» (1946) имеются две строки – «Каналов голубые рукава» и «Прозрачная и теплая Нева», – встречающиеся и в тексте исследуемого романа. Возможно, стихотворение, использованное Цытовичем, было написано примерно в это же время, во второй половине 1940-х годов.

Ка ка - я осеньныи нчев Ле нин гра- де! Про-зрачна-я и свет - ла- я Не
ва.
Ка - на - лов го-лу-бы-е ру-ка - ва.

Илл. 3. В. Цытович. «[Осень]» на стихи М. Дудина. Рукопись. Т. 1–6 [8, с. 1]

Самый большой и динамичный раздел романса – средний (такты 13–43). Он отделен он первого небольшим (2 такта) фортепианным отыгрышем; аналогичный фортепианный фрагмент на том же тематическом материале отделяет середину от репризы. Центральный эпизод наполнен звукописными образами (шелест листвы, листопад), главным выразителем которых становится фактура, построенная на непрерывном триольном движении и состоящая из двух мелодизированных линий, направленных навстречу друг другу (см.: илл. 4). В ключевых моментах текста («Как счастлив я, что в этот миг живу!», «Здесь жизнь моя, моей души горенье» и т. д.) бег фактуры приостанавливается, уступая место речитативной декламации на фоне скучих поддерживающих аккордов и небольших мелодических ходов – прием, позволяющий привлечь внимание к поэтическому слову и сделать его более «слышимым».

Шу - мит лист -вой ста -

рин - ный Лет - ний сад. Гу - ля - ет по до -

рож - кам лис - то - пад.

Илл. 4. В. Цытович. «[Осень]» на стихи М. Исаковского.
Рукопись. Т. 12–17 [8, с. 1–2]

Активный модуляционный процесс в среднем разделе, затрагивающий достаточно далекие от основной тональности, в том числе и бемольной сферы, позволяет композитору гибко «затемнять» и «расцвечивать» текст в соответствии с его смысловыми градациями. Так, например, на словах «цветы потухли и поблекли травы» развитие уходит в сумрачный h-moll, а блестящий

и светлый Des-dur подсвечивает торжественную фразу «как летопись, которой нет сравненья».

Кульминация среднего раздела романса приходится на слова «борьба идет, она не отзвучала». Триоли в аккомпанементе сменяются шестнадцатыми длительностями – появляется восходящий пассаж, охватывающий все регистры инструмента. Мелодия вокальной партии при этом вновь обретает декламационные черты, свойственные торжественным ораторским речам. Возвращение фактурного элемента из начала раздела (показан в илл. 4) создает обрамление средней части.

Небольшой заключительный раздел романса (такты 44-51, «Все тот же дух, все то же вдохновенье») поначалу воспринимается как реприза, так как в нем возвращается тот же тип фактуры и та же мелодия в вокальной партии, что и в начале романса. Однако благодаря интенсивному гармоническому развитию (композитор применяет красочные терцовые сопоставления тональностей) и достижению вокалистом мелодической вершины романса эта часть становится третьей, наивысшей, фазой развития образа.

Стиль и характер композиторской работы в рассматриваемом романсе позволяет предположить, что это сочинение создано в годы обучения в консерватории. Этому периоду свойственны опора на традиционные гармонические средства, преимущественно терцовая структура аккордики и работа в условиях классической мажорно-минорной ладовой системы. В более позднем вокальном творчестве (после окончания консерватории) музыкальный язык композитора обостряется, используемые гармонические, темброво-фактурные и ритмические средства усложняются, чего не наблюдается в романсе на стихи М. Дудина.

Романс **«Ветер»** на стихи М. Исаковского, вероятнее всего, также относится к раннему периоду творчества В. Цытовича. Возможно, сочинение создавалось в годы учебы в консерватории, хотя композитор не упоминал этот романс в числе написанных в это время.

Предположение о датировке этой рукописи (вторая половина 1950-х годов) основываются на том, что черты стиля данного романса приближаются к ранним работам Цытовича, таким как **«Конек Горбунок»** (1956) и Симфониетта для большого оркестра (1957). Кроме того, тип оформления рукописи позволяет отнести ее с большей вероятностью к ранним сочинениям, так как **«Ветер»** записан синими чернилами, в то время как чистовые рукописи более поздних сочинений композитор писал черными. В романсе простираены ключевые знаки (см.: илл. 5), что также говорит о том, что он создан в достаточно ранние годы.



Илл. 5. В. Цытович. «Ветер» на стихи М. Исаковского.
Рукопись (чистовик) [9, с. 1]

Как уже отмечалось, рукопись этого романса сохранилась в черновом и чистовом виде. Черновик (полный текст) записан карандашом, не имеет заголовка и каких-либо помет об авторах текста и музыки. На некоторых системах, где нотный текст не помещался, нотные станы продлены от руки. На последней странице сделаны небольшие исправления, связанные с необходимостью цезур в вокальной партии. Так, после слова «куда-то» поставлена цезура, последняя нота из четверти превращена в восьмую, после нее добавлена восьмая пауза. Аналогичным образом сокращена длительность и последней вокальной ноты романса. Тем же карандашом (более тонкие линии, легкий нажим) внесено обозначение «*rit*» на второй странице (на словах «воробьев знакомых»). Штрихи, динамические и темповые обозначения (кроме упомянутого «*rit*») в этом варианте рукописи отсутствуют.

Второй вариант той же рукописи легко атрибутируется как чистовой. Он также занимает четыре полных страницы, но написан синими чернилами. В нем стоит заголовок, указаны композитор и автор текста, очень подробно проставлена динамика, хотя штриховые обозначения отсутствуют. На третьей странице имеется вклейка нотной бумаги, исправившая, по всей видимости, допущенную ошибку при переписывании, либо позволившая композитору немного продлить нотный стан до необходимой ему длины за счет выхода за поля. Имеется также небольшое разночтение в текстах рукописей: в 7 такте чистовика в партии левой руки отсутствует бекар перед нотой *d* в аккорде, хотя он там необходим. Расположение нотного текста на каждой странице выверено и довольно точно рассчитано.

Романс «Ветер» написан на стихи М. Исаковского. Михаил Васильевич Исаковский (1900–1973) – советский поэт, прозаик и переводчик, Герой Социалистического Труда (1970), Лауреат двух Сталинских премий. Наиболее

известны такие песни на его стихи, как «Катюша», «Враги сожгли родную хату», «В лесу прифронтовом», «Летят перелетные птицы», «Однокая гармонь», «Каким ты был, таким ты и остался», «Ой, цветет калина» и многие другие. Стихотворение «Ветер» – это небольшая пейзажная зарисовка в три строфы:

Осторожно ветер
Из калитки вышел,
Постучал в окошко,
Пробежал по крыше;
Поиграл немного
Ветками черемух,
Пожурил за что-то
Воробьев знакомых.
И расправив бодро
Молодые крылья,
Полетел куда-то
Вперегонку с пылью.

Композитор сохраняет трехчастную структуру стихотворения: средний раздел контрастен первому и третьему, построенных на общем тематическом материале.

Сейчас сложно установить, почему Цытович выбрал именно этот текст из обширного творческого наследия М. Исаковского, но можно предположить, что его привлекла лаконичная форма и заложенная в стихотворении звукоизобразительность. Именно она легла в основу индивидуализированного звукописного аккомпанемента крайних частей романса, в которых живописуется главный «персонаж» этого опуса – ветер (см.: илл. 6).

Илл. 6. В. Цытович. «Ветер» на стихи М. Исаковского.
Рукопись (чистовик). Т. 1-7 [9, с. 1]

Фактура романса звукоизобразительна – она построена на гаммообразных завихряющихся пассажах с переменным количеством нот на одну долю (от квинтолей до октолов). Переменчивость ритмики подчеркивается и переменным размером (чередуются четырехчетвертные и трехчетвертные такты; дважды встречается размер 6/4).

Аккордика, используемая композитором, пряная, диссонантная. Структура созвучий далека от классических норм: они состоят в основном из кварт, квинт и секунд. Заметно, что Цытович уже «нащупывает» свои последующие тембровые находки, которые он назвал «фактурный тембр», интервал-тембр и аккорд-тембр¹¹.

Ладовая система романса основывается на двух гармонических опорах по принципу «тоника – антитеза» (см. аккорды в первом такте романса, где первый – носитель тонической функции, а созвучие третьей доли – антитеза к нему, неустой). Пониженная II ступень минора (тональность романса до-диез минор), появляющаяся в пассажах, «подсвечивает» аккорды оттенками фригийского лада.

Средняя часть романса контрастирует с крайними по фактуре – быстро летящие пассажи сменяются аккордами, которые красочно сопоставляются друг с другом. При этом их мелодический голос продолжает развитие мотивов, заложенных в первой части, – здесь то же кружашееся движение, но дано оно в ритмическом увеличении (см.: илл. 7).

По-иг-рал
не-мно-го вет-вя-ми че-ре - мух, по - жу-рил за

что-то во - ро - бьев зна - ко - мых.

Илл. 7. В. Цытович. «Ветер» на стихи М. Исаковского.
Рукопись. Т. 12–17 [9, с. 2]

¹¹ Подробнее об этом см.: [10–12].

В третьей строфе возвращается начальная фактура, но она получает развитие: со вступлением вокальной партии гаммообразные пассажи становятся арпеджированными, арфообразными, и только в самом конце снова проводится «тема ветра» из первых тактов романса.

Вокальная партия в произведении выстроена гибко и динамично. Тип голоса, для которого написан романс, автором не указывается. Общий диапазон – от *cis* первой октавы до *gis* второй, что соответствует среднему женскому голосу и может исполняться как меццо-сопрано, так и лирическим (драматическим) сопрано. Первая и вторая строфа изложены в низком и среднем диапазоне, а в третьей, где звучит текст «и расправив бодро молодые крылья», голос вырывается в свой верхний регистр, вызывая физическое ощущение «расправленных крыльев» и создавая, таким образом, мощный художественный эффект.

Стоит отметить, что композитор сумел добиться плавности и напевности в вокальной партии. Если в крайних разделах она кантиленна, то во второй строфе более декламационна, приближается к монологическому типу.

В целом романс очень гармоничен, отлично выстроен по форме и драматургии. Это одна лучших страниц пейзажной лирики Владимира Цытовича.

Во всех трех рассмотренных романсах проявляются признаки тщательной работы композитора над фортепианной партией. Именно в ней появляются характерные звукоизобразительные элементы, инструмент доказывает и «расшифровывает» поэтические образы¹². Так же вдумчиво композитор подходит и к вокальной партии, стремясь раскрыть наиболее важные, на его взгляд, смысловые нюансы поэтического текста.

Интересным является и тот факт, что все три романса так или иначе воплощают пейзажные или лирико-пейзажные образы, оказавшиеся, по всей видимости, близкими творческой натуре Цытовича. Характерно, что пейзажность получает свое развитие и в его Пяти романсах на стихи А. Блока (1956), написанных во время обучения на третьем курсе консерватории. Лирическая линия придет к своей кульминации значительно позже – в Арии для сопрано и струнного оркестра (1978). В начале 1960-х композитор обращается и к остросоциальной тематике в Трех песнях на стихи Н. Гильена, отобразив ее в иронично-гротескной манере.

Таким образом, обнаруженные в архиве композитора и неизвестные до этого времени романсы В. И. Цытовича раскрывают новые грани его дарования, позволяя сделать ряд обобщений об особенностях его вокального творчества. И остается лишь сожалеть о том, что Владимир Иванович не продолжил творческий поиск в этом жанре в зрелые и поздние годы, переключившись исключительно на инструментальные сочинения.

¹² В. Цытович был великолепным пианистом. В 1961 году он окончил Ленинградскую консерваторию имени Н. А. Римского-Корсакова по классу фортепиано И. А. Браудо. В дальнейшем неоднократно выступал в качестве пианиста, исполняя свои сочинения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Райскин И. Г. Владимир Иванович Цытович (1931–2012): Некролог // Окно в Европу: приложение к газете «Мариинский театр». 2012. № 5–6. С. 16.
2. Белов Г. Г. Авторский вечер В. Цытовича // Музикальные кадры. 1982. № 6 (17 апреля). С. 4.
3. Владимир Цытович: буклет Союза композиторов Санкт-Петербурга, Музфонда Санкт-Петербурга. СПб.: Тип. ВНИИГ, 1995. 14 с.
4. Манафова М. М. Песни для детей Владимира Цытовича: известные и неизвестные страницы // Музикальная культура глазами молодых ученых: сб. науч. трудов. Вып. 11 / ред.-сост. Верба Н. И. СПб: Астерион, 2016. С. 47–61.
5. Шлагина А. Ю. Владимир Цытович: Портрет в диалогах. СПб.: Композитор, 2012. 40 с.
6. Фатыхова Э. А. Нотные рукописи А. К. Глазунова (текстологические аспекты изучения) [Электронный ресурс]. URL: http://biblio.conservatory.ru/Today/Public/Fat02.htm#_ftnref24 (дата обращения: 20.07.2025).
7. Цытович В. И. «Точки небесные» на стихи М. Ю. Лермонтова. Рукопись // Личный архив В. И. Цытовича. 4 с.
8. Цытович В. И. [«Осень»] на стихи М. Дудина. Рукопись // Личный архив В. И. Цытовича. 8 с.
9. Цытович В. И. «Ветер» на стихи М. Исаковского. Рукопись (чистовик) // Личный архив В. И. Цытовича. 4 с.
10. Цытович В. И. Специфика тембрового мышления Б. Бартока в квартетах и в оркестровых сочинениях // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып.11 / ред. А. А. Гозенпуд, В. В. Смирнов. Отв. ред. Л. Н. Раабен. Л.: Музыка, 1972. С. 147–166.
11. Цытович В. И. Два этюда о Бартоке // Бела Барток. М.: Музыка, 1977. С. 171–188.
12. Манафова М. М. Тембр и фактура в оркестровых произведениях В. Цытовича. Чертты стиля // Музикальная культура глазами молодых ученых: сб. науч. трудов. Вып. 7 / ред.-сост. Верба Н. И. СПб.: Астерион, 2012. С. 94–101.

REFERENCES

1. *Rajskin I. G.* Vladimir Ivanovich Cytovich (1931–2012): Nekrolog // Okno v Evropu: prilozhenie k gazete «Mariinskij teatr». 2012. № 5–6. S. 16.
2. *Belov G. G.* Avtorskij vecher V. Cytovicha // Muzykal'nye kadry. 1982. № 6 (17 aprelya). S. 4.
3. Vladimir Cytovich: buklet Soyuza kompozitorov Sankt-Peterburga, Muzfonda Sankt-Peterburga. SPb.: Tip. VNIIG, 1995. 14 s.
4. *Manafova M. M.* Pesni dlya detej Vladimira Cytovicha: izvestnye i neizvestnye stranicy // Muzykal'naya kul'tura glazami molodyh uchenyh: sb. nauch. trudov. Vyp. 11 / red.-sost. Verba N. I. SPb: Asterion, 2016. S. 47–61.
5. *Shpagina A. Yu.* Vladimir Cytovich: Portret v dialogah. SPb.: Kompozitor, 2012. 40 s.
6. *Fatyhova E. A.* Notnye rukopisi A. K. Glazunova (tekstologicheskie aspekty izucheniya) [Elektronnyj resurs]. URL: http://biblio.conservatory.ru/Today/Public/Fat02.htm#_ftnref24 (data obrashcheniya: 20.07.2025).
7. *Cytovich V. I.* «Tuchki nebesnye» na stihi M. Yu. Lermontova. Rukopis' // Lichnyj arhiv V. I. Cytovicha. 4 s.
8. *Cytovich V. I.* [«Osen'»] na stihi M. Dudina. Rukopis' // Lichnyj arhiv V. I. Cytovicha. 8 s.
9. *Cytovich V. I.* «Veter» na stihi M. Isakovskogo. Rukopis' (chistovik) // Lichnyj arhiv V. I. Cytovicha. 4 s.
10. *Cytovich V. I.* Specifika tembrovogo myshleniya B. Bartoka v kvartetah i v orkestrovyyh sochineniyah // Voprosy teorii i estetiki muzyki. Vyp.11 / Red. A. A. Gozenpud, V. V. Smirnov. Otv. red. L. N. Raaben. L.: Muzyka, 1972. S. 147–166.
11. *Cytovich V. I.* Dva etyuda o Bartoke // Bela Bartok. M.: Muzyka, 1977. S. 171–188.
12. *Manafova M. M.* Tembr i faktura v orkestrovyyh proizvedeniyah V. Cytovicha. Cherty stilya // Muzykal'naya kul'tura glazami molodyh uchenyh: sb. nauch. trudov. Vyp. 7 / red.-sost. Verba N. I. SPb.: Asterion, 2012. S. 94–101.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Манафова М. М. – кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкального воспитания и образования;
prosto-marina777@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Manafova M. M. – Cand. Sci. (Art), Ass. Prof. of the Dept. of Musical Upbringing and Education;
prosto-marina777@yandex.ru

УДК 793.3

БАЛЬНАЯ МУЗЫКА М. И. ГЛИНКИ В ЦЕРЕМОНИЯХ РУССКОГО ДВОРА

Ogarkova N. A.¹

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

Статья посвящена бальной музыке М. И. Глинки, созданной для церемоний русского Двора: бракосочетания великой княгини Марии Николаевны и герцога Лейхтенбергского, коронации Александра II. Автор прослеживает традицию церемониальных танцев: полонеза (польского) в инструментальной версии, венского вальса, обращая внимание на жанровые и стилевые особенности творчества композитора, обнаруживая композиционную взаимосвязь танцевальных жанров с церемониальной практикой эпохи Глинки.

Ключевые слова: церемонии русского двора, М. И. Глинка, бальная музыка, полонез, венский вальс.

M. I. GLINKA'S BALLROOM MUSIC IN THE CEREMONIES OF THE RUSSIAN COURT

Ogarkova N. A.¹

¹The Russian Institute of Art History, 5, Isaakievskaya Sq., St. Petersburg, 190000, Russia.

The article discusses M. I. Glinka's ballroom music composed for the ceremonies of the Russian court: the marriage of Grand Duchess Maria Nikolayevna and Duke of Leuchtenberg, and the Coronation of Alexander II. The author traces up the tradition of ceremonial dances – the Polish style polonaise in instrumental versions and the Viennese waltz – focusing on the genre and stylistic specifics of the composer's creative work and revealing composition interplay between the dance genres and the ceremonial practice of the Glinka epoch.

Keywords: ceremonies of the Russian court, M. I. Glinka, ballroom music, polonaise, Viennese waltz.

Михаил Иванович Глинка к жанру бальной музыки обращался редко, но с бальной культурой был хорошо знаком: обучался танцам в Благородном пансионе и в дальнейшем, «убедившись в необходимости уметь танцевать», брал уроки у ведущего танцовщика балетной труппы Н. О. Гольца [1, с. 228]. Об участии Глинки в танцах на музыкальных вечерах упоминал А. Н. Серов. Так, Глинка танцевал под звуки своего полонеза из оперы «Жизнь за Царя» на вечере у А. Д. Киреева¹ [2, с. 9], «любил протанцевать несколько кадрилей и мазурку» на вечерах у Н. В. и П. В. Кукольников [там же, с. 29].

В 1820-е годы Глинка охотно погружался в светскую жизнь: посещал вечера А. Н. Оленина в Приютино, графини С. В. Строгановой в Марьино, литературный салон А. А. Дельвига в Петербурге, встречаясь с А. С. Пушкиным, Д. В. Веневитиновым, О. М. Сомовым, где, по словам А. П. Керн, «часто услаждал» всех присутствующих «своими дивными вдохновениями» (цит. по: [3, с. 52]); принимал участие как *maestro* на «музыкальных утрах» польской пианистки М. Шимановской, музиковал в домах П. П. Базена, И. С. Горголи, Д. П. Демидова, княгини Е. А. Хованской в Царском Селе. В петербургской квартире своего друга А. Я. Римского-Корсакова (Корсака) Глинка регулярно устраивал литературные и музыкальные вечера. Тогда же познакомился с князем С. Г. Голицыным, который ввел его «в общество молодых людей высшего тона» и «умел ловко возбуждать» застенчивого Глинку «к деятельности», писал для него стихи и «очень приятно» исполнял романсы друга «прекрасным густым басом» [1, с. 236]. 1 ноября 1828 года Глинка был приглашен в дом О. С. Павлищевой, сестры Пушкина, где встречался с поэтом, а также с А. Мицкевичем, В. А. Жуковским, А. А. Дельвигом, А. П. Керн; с успехом играл и пел.

Музиковование в кружках и салонах вдохновляло Глинку на создание камерных сочинений. До начала 1830-х годов он написал почти треть своих вокальных пьес, а также осваивал популярные в любительской среде жанры бальной музыки. Так, для одного из вечеров в доме Хованской Глинка сочинил «Французскую кадриль» для оркестра, которая исполнялась, под эту музыку танцевали². Но дамы, как отмечал автор кадрили, во время танцев слушали своих кавалеров, а не музыку. Тем не менее Глинка остался доволен.

Благодаря усилиям Н. И. Павлищева был издан «Лирический альбом на 1829 год», куда, кроме романсов, вошли бальные танцы Глинки в переложении для фортепиано: Котильон B-dur, Мазурка G-dur, «Nouvelles contredanses» («Французская кадриль») (см.: [5; 6, с. 67–69, 70, 71–76]). В отзыве на это издание в газете «Северная пчела» появился следующий комментарий: «С некоторого времени страсть к музыке сделалась почти исключительно из благородных страстей в высшем круге нашего общества. Беспрестанно слышим

¹ Киреев Александр Дмитриевич (1796–1857), литератор, переводчик, управляющий Конторой императорских театров (1832–1857).

² Это сочинение не сохранилось; о феномене французской кадрили см.: [4].

мы требования любителей и прекрасных любительниц – требования новых, оригинальных пьес для пения, новых танцев для фортепиано» [7]. Так что цель альбома – доставить удовольствие музеницирующим любителям музыки, предложив им разношарнировые музыкальные новинки, в том числе бальные сочинения Глинки, – была достигнута.

В дальнейшем Глинка написал «Прощальный вальс» Es-dur (1831), 3 мазурки As-dur и 2 F-dur для фортепиано (1833/35) [6, с. 117, 160–162]³.

После премьеры «Жизни за Царя» с блистательной бальной музыкой 2-го акта к Глинке стали поступать заказы на сочинения для церемониальных балов в честь императорской семьи. Так, им были созданы: Полонез «Велик наш Бог, велик и силен перводержавный наш народ» Es-dur на слова графа В. А. Соллогуба для смешанного хора и симфонического оркестра (1837)⁴ по заказу смоленского губернатора Н. И. Хмельницкого в честь цесаревича Александра Николаевича, будущего императора Александра II⁵; Польский E-dur и Вальс G-dur (1839 г.) на бракосочетание старшей дочери Николая I, великой княжны Марии Николаевны и герцога Максимилиана Лейхтенбергского⁶. Польский на тему испанского болero F-dur для симфонического оркестра (1855) на коронацию Александра II Глинка написал по собственной инициативе, добившись разрешения на посвящение сочинения императору⁷.

В музыкальном оформлении церемониальных балов в великорожественные дни императорской семьи (рождений, тезоименитств, бракосочетаний, коронаций) главная роль принадлежала полонезу (Polonaise, Польский).

³ Автографы неизвестны.

⁴ Черновой автограф партитуры см.: [8, 98–103]; в Полном собрании сочинений М. И. Глинки полонез опубликован с литературным текстом А. И. Машистова [9, с. 45–66].

⁵ Александр II (1818–1881), российский император, короновался 26 августа 1856 г.

⁶ Мария Николаевна (1819–1876), великая княжна; Максимилиан (Иосиф Евгений Август Наполеон де Богарне; 1817–1852), герцог Лейхтенбергский. Автографы Полонеза и Вальса неизвестны. Переложение для фортепиано издано фирмой «Одеон» в 1839 г. см.: [10; 6, с. 175–187].

⁷ Черновой автограф партитуры см.: [11]. Автограф представлен в альбоме автографов Глинки, заключенном в кожаный переплет коричневого цвета с вытисненной золотом надписью на верхней крышке переплета: «Автографы Михаила Ивановича Глинки. XVIII. Принадлежат В. П. Энгельгардту». 96 л. В автографе Польского имеются зачеркивания (в трио), исправления; запись черными чернилами. На л. 59 титульная надпись Глинки: «Польский / (партитура) / соч: М: И: Глинки / С. П. бург 6 Апреля 1855 года».

Черновую авторизованную копию см.: [12]. На титульном листе рукой Глинки написано: «М. И. Глинка (партитура)»; далее его же надпись: «Право распоряжаться по своему произволу предоставляю вполне Г-ну Деноткину, коллежский асессор Михаил Глинка. 28 апреля 1856 года. С. П. бург». Им же вписаны в партитуру (с начала и до конца) партии *Cornets à pistons* in B, альтового и тенорового тромбонов; также см.: [13, с. 183–207]. Партитура Торжественного полонеза по случаю коронования Александра II, а также переложения для фортепиано в 2 и в 4 руки были изданы при жизни Глинки в 1856 г. В. Д. Деноткиным [14, с. 283; примечание 1]. Об истории создания церемониальных сочинений подробнее см.: [15].

Традиция Польского – церемониального бального танца – сложилась в XVIII веке в Польше, развивалась в XIX столетии в Европе и в России.

Коронацию Николая I⁸ отметили семью балами с Польским: 27 августа (в Грановитой палате), 1 сентября (бал-маскарад в Большом театре), 6-го (в Благородном собрании от дворянства), 8-го (у французского посла, герцога Рагузского⁹), 10-го (у британского посла, герцога Девонширского¹⁰), 12-го (у князя Н. Б. Юсупова¹¹), 17-го (у графини А. А. Орловой-Чесменской)¹².

2 июля 1839 года в придворной церкви Зимнего дворца состоялась церемония бракосочетания великой княжны Марии Николаевны с герцогом Лейхтенбергским по церемониалу, установленному традицией¹³. На церемонии присутствовали «Государь Император, Государыня Императрица и все Высочайшие Особы Императорской фамилии»: великий князь Александр Николаевич, их императорские высочества, государи великие князья Константин, Николай и Михаил Николаевичи, Михаил Павлович и великая княгиня Елена Павловна, великие княжны Ольга и Александра Николаевны, Мария Михайловна, принц Ольденбургский с супругой [18, л. 8 об.– 9 об.].

В расписание праздников (по этому поводу шла переписка между министром императорского Двора князем П. М. Волконским и графом К. В. Нессельроде¹⁴) вошли балы: 2 июля («Вечеру того дня будет бал, на который съезжаться всем знатным особам, чужестранным министрам и всем имеющим приезд ко Двору») [17, л. 13 об.], 4 июля («поздравления Высоконовобрачным: поутру в 11 часов – от знатных обоего пола особ, имеющих приезд ко Двору, в час пополудни от Дипломатического корпуса, а вечером большой бал в Белой зале и ужин»), 6 июля («бал у Их Императорских высочеств государя Великого князя Михаила Павловича и Государыни Великой княгини Елены Павловны»), 8 июля («бал у Принца Ольденбургского») [18, л. 10; 20].

⁸ Николай I (1796–1855), российский император, короновался 22 августа 1856 г.

⁹ Мармон (Marmont) Огюст-Фредерик-Луи Вьес, герцог Рагузский (1774–1852), французский посол.

¹⁰ Кавендиш (Cavendish) Уильям Джордж Спенсер, герцог Девонширский (1790–1858), британский посол.

¹¹ Юсупов Николай Борисович (1750–1831), князь, дипломат, сенатор, член Государственного совета; верховный маршал на церемониях коронации и заведующий коронационной комиссией при Павле I, Александре I, Николае I.

¹² Орлова-Чесменская Анна Алексеевна (1785–1848), графиня, камер-фрейлина; информацию о балах см.: [16].

¹³ См.: [17]. Черновая рукопись; на лл. 2–3 запись: «Высочайше утвержденный церемониал обручения ея императорского высочества государыни великой княжны Марии Николаевны с его светлостию герцогом Максимилианом Лейхтенбергским»; на лл. 3–5 тот же текст на французском языке; на лл. 7–15: Церемониал обручения и бракосочетания Великой Княгини Марии Николаевны с Герцогом Максимилианом Лейхтенбергским. 1838/1839 г.; также см.: [18; 19, с. 223–225, примечание 1].

¹⁴ Волконский Петр Михайлович (1776–1852), князь, министр императорского Двора (1826–1852); Нессельроде Карл Васильевич (1780–1862), граф, министр иностранных дел. Переписку Волконского и Нессельроде см.: [18, л. 6].

В рамках торжеств по поводу коронации Александра II в 1856 году, продолжавшихся с 26 августа (день коронации) по 22 сентября, состоялось 7 балов с Польским: 27 августа (в Грановитой палате), 2 сентября (в Андреевском зале), 4-го сентября (у верхового маршала С. М. Голицына¹⁵), 9-го (в день рождения великого князя Константина Николаевича¹⁶ бал-маскарад в Кремлевском дворце), 10-го (в Благородном собрании), 11-го (у английского посла, графа Гранвиля¹⁷), 15-го (у австрийского посла, князя Эстерхази¹⁸), 16-го (у французского посла, графа де Морни¹⁹)²⁰.

Церемониальные балы открывались Польским; затем танцевали контрайансы, менуэты, мазурки, вальсы. Польский в рамках церемонии занимал центральное место: танец-шествие, где пары выстраивались в порядке, соответствующем придворному статусу каждой персоны. В первой паре шла императорская чета или знатные лица Двора, вслед за которой все присутствующие *проходили* Польский, меняя партнеров и партнерш, а также, как указывают источники, перемещаясь из одного зала в другой, что каждый раз создавало новый рисунок танца. Прибывший в Россию в составе французской делегации на коронацию Николая I секретарь герцога Рагузского Фр. Ансело, побывавший на балу 1 сентября, также отметил особенности полонеза как некоего шествия в пространстве нескольких залов. «По знаку императора начались танцы, но исключительно полонезы. Польский только условно заслуживает название танца, представляя собой прогулку по залам: мужчины предлагают руку дамам, и пары степенно обходят большую залу и прилегающие ей комнаты» [23, с. 152]. Находившийся в Петербурге в 1839 году маркиз А. де Кюстин также оставил описание полонеза как шествия по залам Зимнего дворца: «Наиболее распространенный в этих краях танец не препятствует задумчивости: танцующие степенно прохаживаются под музыку; каждый кавалер ведет свою даму за руку, сотни пар торжественно пересекают огромные залы, обходя таким образом весь дворец, ибо людская цепь по прихоти человека, возглавляющего шествие, вьется по многочисленным залам и галереям; все это называется – танцевать полонез» [19, с. 205].

6 сентября 1826 г. в честь Николая I, как уже упоминалось, в Дворянском благородном собрании был дан бал. Как только императорская чета вошла

¹⁵ Голицын Сергей Михайлович (1774–1859), князь, действительный тайный советник.

¹⁶ Константин Николаевич (1827–1892), великий князь, второй сын императора Николая I и императрицы Александры Федоровны (1798–1860).

¹⁷ Левесон-Гоуэр (Leveson-Gower) Джордж, 2-й граф Гранвиль (Granville, 1815–1891), возглавил британскую делегацию на коронацию Александра II.

¹⁸ Эстерхази (Esterházy) Пал (1786–1866), князь, австрийский посол.

¹⁹ Морни (Morny) Шарль-Огюст-Жозеф-Луи де (1811–1865), граф, французский посол в Петербурге с 1856-го по август 1857 г. Информацию о балах в честь коронации Александра II (см.: [21, с. 80, 81, 83–86, 88–91 93–94]).

²⁰ Указанное количество балов в рамках коронационных торжеств – продолжение традиции. Так, коронацию Павла I отметили 5-ю балами, Александра I – 4-мя балами [22, с. 30–31].

в зал, «на хорах загремел Польский, и Государь император тотчас изволил начать танцевать» [24]. На балу присутствовало около 2000 человек (среди них зрителей на хорах около 800). Оркестр состоял из «110 отборных музыкантов» от Дирекции императорских театров, генерала С. С. Апраксина и сенатора А. Г. Теплова²¹ [там же].

Бал открылся Польским А. Н. Верстовского, затем шли полонезы Фр. Шольца²², Н. Е. Кубишты²³, присланный из Петербурга полонез К. Кавоса. Затем танцевали вальсы, мазурки и французские кадрили [там же].

В воскресенье, 12 сентября 1826 года, на балу у князя Юсупова в подмосковном имении Архангельское процесия шествовала в Польском «чрез все ряды зал и комнат»; затем танцы продолжились в двух залах, ужин в театре и «мазурки, кадрили, котильон и прочие танцы до 4-х часов за полночь» [25].

2 июля 1839 года «в продолжение бала, состоявшего, как обыкновенно бывает при подобных торжественных случаях [бракосочетания Марии Николаевны и герцога Лейхтенбергского. – Н. О.], из одного длинного польского танца [курсив мой. – Н. О.], Государыня Императрица Мария Александровна²⁴ с послами и посланниками, а также с некоторыми особами 2-го класса. Императрица Александра Федоровна во все время бала присутствовала в Грановитой палате, близ трона. Их Величества и Их Высочества изволили проходить Польский по залам Владимирской, Георгиевской, Александровской и Андреевской²⁵. <...> Бал кончился в 30 минут 11-го часа, и Высочайшие особы возвратились в свои апартаменты прежним порядком» [21, с. 80–81].

Польский танцевали на балу в рамках тех же торжеств 2 сентября в Андреевском и Александровском залах: «В половине 10 часа, по вступлении Императорской Фамилии в залу, бал был открыт верховным церемониймейстером, графом Борхом²⁶. Его Величество изволил идти с

²¹ Апраксин Степан Степанович (1757–1827), генерал-майор; Теплов Алексей Григорьевич (1757–1826), сенатор, тайный советник.

²² Шольц (Scholz) Фридрих (Фридрих Ефимович; 1787, Гернштадт – 1830, Москва), композитор, дирижер.

²³ Кубишта Николай Егорович (1799–1830, Москва), капельмейстер, скрипач.

²⁴ Мария Александровна (1824–1880), императрица, супруга императора Александра II.

²⁵ При строительстве в 1838–1849 гг. Большого Кремлевского дворца Грановитая палата была включена в новый комплекс дворцовых зданий и в 1840 г. через Святые сени соединялась с Владимирским залом.

²⁶ Борх Александр Михайлович (1804–1867), граф, обер-церемониймейстер.

Императрицею Александри Федоровной. Государыня императрица Мария Александровна с Государем Наследником Цесаревичем; а за ними прочия Высочайшая и другия высшие особы и чужестранные послы проходили Польским из Андреевской в Александровскую залу и обратно» [там же, с. 83].

Коронационный бал 27 августа 1856 года в Грановитой палате сопровождался «музыкантами театральными» (т. е. симфоническим оркестром Дирекции императорских театров), находившимися на «особой эстраде» [там же, с. 80–81]. А шествие в Польском двигалось по анфиладе дворцовых залов – Владимирского, Георгиевского, Александровского и Андреевского – под звуки военных оркестров («хоров»): «На террасе, против Андреевской и Александровской зал, находились два хора военной музыки, равно как на хорах Георгиевской и Владимирской зал» [там же].

На балу 2 сентября «проходили» Польский в Андреевском зале под оркестр «бальной музыки» (бальный симфонический оркестр), в других залах танцы озвучивались военными оркестрами: «...Во время бала играли пять хоров музыки, из которых в Александровской зале – бальная, а на террасе и в прочих залах – военная» [там же, с 83].

Глинка был прекрасно осведомлен о традиции церемониального Польского как в хоровой, так и в оркестровой версиях.

Автографы бальной музыки в честь новобрачных, Марии Николаевны и герцога Лейхтенбергского, неизвестны, но в издании переложений для фортепиано фирмы «Одеон» содержится информация уточняющего характера по поводу исполнения сочинений Глинки на церемониальных торжествах. Так, «Польской, сочиненный и посвященный ЕЯ ИМПЕРАТОРСКАМУ ВЫСОЧЕСТВУ Великой Княгине Марии Николаевне М. Глинкою», танцевали 2 июля 1839 года: «Польской, исполненный в первый раз 2-го июля 1839 года в Зимнем дворце на бале, данном по случаю бракосочетания ЕЯ ИМПЕРАТОРСКАГО ВЫСОЧЕСТВА Великой Княжны Марии Николаевны с ЕГО ИМПЕРАТОРСКИМ ВЫСОЧЕСТВОМ герцогом Максимилианом Лейхтенбергским» [10, л. 12, 13]. А Вальс, «сочиненный и посвященный ЕЯ ИМПЕРАТОРСКАМУ ВЫСОЧЕСТВУ Великой Княгине Марии Николаевне М. Глинкою», – 4 июля: «Вальс. Исполнен в первый раз в Зимнем дворце на бале 4-го июля 1839 года» [там же, л. 5–6 об.]²⁷. Нотные тексты завершаются

²⁷ Кроме того, в издании опубликовано еще одно бальное сочинение Глинки: «La couventine. Nouvelle Contredance Composée pour le bal du 2 juillet 1839 à la Communauté Imperiale des Demoiselles nobles par M. Glinka» («Монастырка». Новый контранданс, сочиненный для бала 2 июля 1839 в Императорском обществе благородных девиц М. Глинкой) (л. 1–4). Контранданс состоит из 5 частей: 1. La gaité D-dur, 6/8 (л. 2); 2. La naïveté B-dur, 2/4 (л. 2 об.); 3. La vivacité G-dur, 6/8; 4. Le sentimenté h-moll, 2/4 (л. 3 об.); 5. La tendresse F-dur, 2/4 (л. 4); см.: [6, с. 188–192]. В издании произведения Глинки расположены в следующем порядке: La couventine (л. 1–4), Вальс (л. 5–11; Польский (л. 12–15). В том же 1839 г., как известно, Глинка написал «Вальс-фантазию».

подписью Глинки (?) [там же, л. 11, 15], что, возможно, дает основание отнести Вальс и Полонез к авторизованным изданиям.

Глинка присутствовал на церемониях обручения и бракосочетания великоокняжеской четы, о чем сообщал в «Записках»: «Ex officio²⁸ присутствовал на обручении и бракосочетании е.[е] и.[мператорского] в.[еличества] великой княгини Марии Николаевны. Во время обеда играла музыка, пел тенор Poggi (муж Фреццолини)²⁹ и придворные певчие; я был на хорах, и стук ножей, вилок, тарелок поразил меня и подал мысль подражать ему в интродукции “Руслана”, что мною впоследствии по возможности выполнено» [1, с. 294]³⁰. Действительно, Глинка оказался на свадебной церемонии не случайно, а по долгу службы как капельмейстер Придворной певческой капеллы; пели его певчие, по традиции сопровождая церемонию торжественного обеда.

Оркестровые версии Полонеза и Вальса, как уже упоминалось, нам неизвестны. Но свои впечатления об их оркестровке оставил Н. В. Кукольник: «Пред глазами публики два новых музыкальных произведения, украшенные именем Высокой виновницы торжества, и исполненные в первый раз, на свадебных Ея торжествах, в залах Зимнего дворца, 2-го и 4-го Июля.

Польской отличается торжественностию и нежностию и, прибавим, весьма удачною оркестровкою» [28, с. 657]. А в инструментовке Вальса, по мнению Кукольника, Глинка сумел дать «полноту, силу и занимательность, так что его Вальс может стать наряду с лучшими произведениями в сем роде, столь много и столь справедливо любимыми нашою публикою» [там же]. Далее Кукольник отметил, что инструментовка «в перекладе на фортепиано» теряет свое значение, но «Польский переложен так удачно, что произведет в каждой гостиной приятный эффект» [там же].

Церемониальный, торжественный Polonaise E-dur, Maestoso, в трехчастной форме с трио da capo (A-B-A), восьмитактным бравурным вступлением, основной темой с характерным полонезным ритмом, плотной аккордовой фактурой, контрастным трио (с ремаркой *dolce*, C-dur), открывал бал [10, л. 12–15]. Отмечу характерное для романтического тонального мышления сопоставление тональностей основной части E-dur и трио C-dur (тональности VI низкой ступени).

Свадебный Вальс G-dur создан по венской модели, закрепившейся в вальсах Й. Ланнера, И. Штрауса-отца и в дальнейшем И. Штрауса-сына. И с этой традицией Глинка был хорошо знаком. Так, в начале осени 1833 года, находясь в Вене, он, по его словам, «наслушавшись» Ланнера и Штрауса, не раз пытался сочинять и именно тогда, «изобрел тему» краковяка для «Жизни за Царя» [1, с. 261].

²⁸ По долгу службы (лат.).

²⁹ Поджи (Poggi) Антонио (1806–1875), итальянский оперный певец (тенор), муж примадонны Эрминии Фреццолини.

³⁰ Церемониальный обед, о котором упоминает Глинка, также состоялся 2 июля [27, с. 574].

Вальс представляет собой циклическую форму из пяти вальсов (Walzerkette) с небольшим четырехтактным вступлением – Introduction, Maestoso, G-dur [10, л. 6 об.–11] и значительным по объему финалом – № 6. Finale G-dur [там же, л. 9–11], где синтезируются темы предшествующих вальсов: № 1 G-dur [там же, л. 7], № 2 G-dur, dolce [там же, л. 7 об.], № 3 C-dur [там же, л. 8], № 4 G-dur [там же, л. 8 об.], № 5 D-dur [там же, л. 9]. Трехчастная структура вальсов (А-Б-А) с четким членением на восьмитакты, синкопированный ритм на второй доле такта (вальсы № 1, 2, 4), прозрачная фактура, сдержанный темп и в целом легкость, изящество, грациозность – его отличительные особенности.

Вальс, как уже упоминалось, был посвящен Марии Nikolaevne и вполне мог ассоциироваться с образом юной особы. По словам присутствовавшего на бракосочетании А. де Кюстина, «невеста дышит изяществом и чистотой; у нее белокурые волосы и голубые глаза; лицо ее сияет блеском юности и обличает острый ум и чистое сердце. Эта принцесса и ее сестра, великая княжна Ольга, показались мне прелестнейшими из дам, увиденных мною при дворе: они равнотемечены и природой, и обществом» [19, с. 190].

Танцы Глинки в переложении для фортепиано предназначались для любительского музенирования, вполне возможно, что под эту музыку танцевали в некоей камерной обстановке, в кругу друзей.

И Польский, и Вальс приобрели популярность не только как церемониальные танцы, но весьма широко распространились в повседневной жизни, в атмосфере музенирования. В капитальном исследовании С. Бурхардта систематизирована информация о 3439 полонезах конца XVIII – первой трети XIX века, предназначавшихся для различных инструментов и исполнительских составов: фортепиано, скрипки, виолончели, флейты, кларнета, фагота, валторны, гитары, арфы, органа, камерных ансамблей, оркестра, хора, голоса с сопровождением и др. [29].

«Торжественный Польский на тему испанского болеро» F-dur был сочинен Глинкой в 1855 году для коронации Александра II. В письме композитора к В. П. Энгельгардту³¹ от 7 апреля 1855 года Глинка уточнял: «По окончании 6 недель по кончине в бозе почивающего монарха [Николая I. – Н. О.], следуя влечению чувства, я написал (вчера кончил) Торжественный Польский F-dur, который желаю иметь счастье посвятить государю-императору для бала в день коронации. Главная тема заимствована из настоящего испанского болеро. Трио – мое; оно наводит на сердобольные слезы умиления, зане вельми по-русски устроено. Болеро взял потому, что не могу подносить польских замашек белому русскому царю» [14, с. 62].

В результате разного рода усилий со стороны Глинки, протекции П. А. Бартеневой, Дирекции императорских театров посвящение Польского императором было принято и разрешение на его исполнение на балах в рамках

³¹ Энгельгардт Василий Павлович (1828–1915), ученый, музыкант-любитель.

коронационных торжеств было получено, «начиная с того, который будет дан в Грановитой палате» [там же, с. 158], т. е. 27 августа 1856 года. По свидетельству О. И. Дютша³¹, полонез в рамках коронационных торжеств «был трижды исполнен при дворе (в Москве)» [там же, с. 340].

Глинка в качестве основной темы использовал цитату, что в практике истории полонеза встречалось нередко. Напомню о многочисленных полонезах Козловского на популярные темы из опер и инструментальных сочинений, ставших тематической основой жанра³². Эти темы были у всех «на слуху» и органично входили в процесс движения-шествия участников церемонии; двигаться под аккомпанемент узнаваемого и любимого оперного или инструментального материала танцующим было весьма приятно.

Глинка не пошел по пути цитирования уже известного, отказался от «польских замашек» в духе традиционного полонеза, а взял тему «из настоящего испанского болеро»³³, что, на мой взгляд, не случайно. Он приветствовал восшествие на престол Александра II, с которым общался лично. Церемониальных жанров не любил, но «Торжественный Польский»³⁴ написать очень хотел, работал с воодушевлением и добился его исполнения на коронации. Так что на коронационных торжествах «белого русского царя» должен был прозвучать яркий, индивидуально окрашенный полонез – на испанскую тему.

Известно об особом отношении Глинки к Испании и ее культуре, в том числе музыкальной (а он посетил Испанию в 1845-м и пробыл там два года³⁵), изучении им испанского языка и языка танца³⁶. «Испанцы напоминают мне добрых моих соотечественников...», – писал Глинка Е. И. Флёри [30, с. 184]. А в письме Е. А. Глинке сообщал, что испанские напевы «несколько сходны с russkimi» [там же, с. 191]. «И эта радость узнавания себя в “чужом”, конечно, была Глинке по душе» [31, с. 41].

Болеро (*bolero*) – один из распространенных танцев в Испании, и Глинка, по-видимому, не раз был свидетелем его исполнения (например, в Вальядолиде). С. П. Боткин, находясь в Испании, отмечал: «Больше всего танцуют *bolero* и *jota argonesa* [хотя]» (цит. по: [там же, с. 161–162]).

В партитуре над нотным текстом Глинка обозначил тему – «(*Bolero Espagnol*)», с характерным синкопированным ритмическим рисунком в

³¹ Дютш Отто Иванович (1825–1863), композитор, капельмейстер.

³² Например, в цикле полонезов на коронацию Павла I фигурируют сочинения на темы из опер «Покинутая Диодона» Дж. Паизиелло, «Волшебная флейта» В. А. Моцарта, «Похищенная крестьянка» Ф. Бьянки.

³³ Тема болеро в записях испанских напевов Глинки не обнаружена [1, с. 406, примечание 351].

³⁴ «Торжественный Польский» – название Глинки (см.: [30, с. 77]).

³⁵ С 20 мая 1845 года до начала июня 1846-го, как известно, Глинка предпринимал второе путешествие в Испанию из Парижа в 1852 г., но добравшись до Тулузы, вернулся в Париж. Болезнь не позволила ему продолжить путешествие.

³⁶ О путешествии Глинки в Испанию см.: [31].

трехдольном размере (восьмая – две шестнадцатых – четыре восьмых), вполне соответствующем ритму полонеза, в темпе «*Pomposo e risoluto assai*» [11, л. 59 об.]. Вслед за типичным для полонезного жанра вступлением (8 тактов) тема мощно звучит на фортиссимо у солирующих струнных и деревянных духовых, поддержаных медными [там же, л. 60].

Глинка использовал классический парный состав оркестра, усиленный медными духовыми (*Flauti 2, Oboi 2, Clarinetti in B 2, Fagotti 2, Corni 2 in F, Clarini 2 in F, Tromboni 3, Timpani, Violini I, Violini II, Viole, Violoncelli, Contrabassi*)³⁷. Традиционна и структура полонеза: сложная трехчастная форма (A–B–A) с контрастным трио (B-dur) и репризой da capo. Но если в основной части музыкальная Испания и тематически, и эмоционально присутствует в мелосе, в торжественном шаге церемониального жанра, то *trio*, действительно (как отметил Глинка), «наводит на сердобольные слезы умиления, зане вельми по-русски устроено» [14, с. 62]. Оно отмечено авторской ремаркой *dolce*, плавным движением мелодии с ее напевностью и лиризмом по-«русски» (см.: [11, л. 63 об.–65]).

Сохраняя форму полонеза, предназначенного для традиционного церемониального танца, Глинка интерпретировал этот жанр в духе романтической эпохи: с ярким контрастом испанского – русского, испанской патетикой основной части и чувствительно-нежным русским лиризмом *trio*.

Польский, как парадный церемониальный танец, занимал в структуре балов основное место начиная с эпохи Петра I. Особая роль в развитии этого жанра в России принадлежала О. А. Козловскому – создателю бальной музыки для коронаций Павла I и Александра I. В дальнейшем традиция открывать балы Польским продолжилась на торжествах в честь коронаций Николая I и Александра II.

Церемониальный Польский – это «длинный» танец-шествие. Процессия неспешно «проходила» по залам дворцов под звуки серии полонезов, авторство которых могло принадлежать либо одному, либо нескольким композиторам. Так, уже упоминались имена сочинителей Польских для бала 6 сентября 1826 года в честь Николая I в Дворянском благородном собрании – Верстовского, Кавоса, Кубишты, но поиск и реконструкция практики церемониальной бальной музыки еще предстоит.

Романтический вальс начиная с Николаевской эпохи становится не только сочинением, распространившимся в рамках домашнего музенирования, но и церемониальным танцем, вошедшим в церемонии празднования династических дат императорской семьи. Так, в 1841 году по случаю празднования дня бракосочетания Александра Николаевича и Марии Александровны появился

³⁷ В автографе указано – «*Tromboni basso*» [11, л. 59 об.]; в копии добавлено: «*Comets à pistons in B*; *Tromboni Alto Tenor*» [12, л. 1 об.]; также см.: [13, с. 184]. Полонез впервые прозвучал до коронации в Театральном училище. Глинка на исполнении присутствовал и, прослушав, принял решение оркестр «усилить», добавив «2 Тромбона и два Корнета à Pistons» [14, с. 66].

Вальс для фортепиано М. Бернарда; в 1856-м в честь коронации Александра II был создан «Walzer» И. Штрауса (сына) с посвящением императрице Марии Александровне и др.

Бальные сочинения Глинки – свидетельства творческого вхождения композитора как в практику любительского музенирования (полонезы, вальсы, мазурки, котильоны, кадрили для фортепиано), так и в церемониальную жизнь Двора Николаевской и Александровской эпох. Следуя основным структурным моделям этих танцев (венского вальса, Польского), предназначенных для церемониальных балов, он привнес в них и романтические грезы, и романтическую патетику Испании, и русскую меланхолию, тем самым наделив эти традиционные жанры духом исключительности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Глинка М. И. Литературные произведения и переписка. Т. 1 / подгот. А. С. Ляпунова. М.: Музыка, 1973. 415 с.
2. Серов А. Н. Воспоминания о Михаиле Ивановиче Глинке. М.; Л.: Государственное музыкальное издательство, 1951. 83 с.
3. Глинка М. И. Летопись жизни и творчества / сост. А. А. Орлова; под ред. Б. В. Асафьева. М.: Государственное музыкальное издательство, 1952. 540 с.
4. Безуглая Г. А. Французская кадриль как явление музыкальной жизни Парижа второй и третьей четвертей XIX века // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2025. № 2. С. 57–73.
5. Лирический альбом на 1829 год. Издан М. Глинкою и Н. Павлищевым. С. Петербург. Литография Беггрова, на Невском просп.[екте] № 52.
6. Глинка М. И. Полное собрание сочинений. М.: Государственное музыкальное издательство, 1958. Т. 6. 278 с.
7. Лирический альбом на 1829 год. Издан М. Глинкою и Н. Павлищевым. С.П.Б. в литографии Беггрова // Северная пчела. 1829. № 19. 12 февраля. 1829. С. 1.
8. Глинка М. И. Полонез «Велик наш Бог, велик и силен перводержавный наш народ» // ОР РНБ. Ф. 190. Ед. хр. 4. Л. 98–103.
9. Глинка М. И. Полное собрание сочинений. М.: Музыка, 1966. Т. 16. 163 с.
10. Глинка М. И. Польский и Вальс на бракосочетание великой княгини Марии Николаевны и герцога Максимилиана Лейхтенбергского (переложение для фортепиано). СПб.: Одеон, 1839 // КР РИИИ. Ф. 6. Оп. 1. Ед. хр. 49. 15 л.
11. Глинка М. И. Польский на тему испанского болеро // ОР РНБ. Ф. 190. Ед. хр. 8. Л. 59–65.
12. Глинка М. И. Торжественный Польский на тему испанского болеро // ОР РНБ. Ф. 190. Ед. хр. 28. 8 л.
13. Глинка М. И. Полное собрание сочинений. М.: Государственное музыкальное издательство, 1956. Т. 2. 303 с.
14. Глинка М. И. Литературные произведения и переписка. М.: Музыка, 1977. Т. 2(Б). 397 с.

15. Огаркова Н. А. О церемониальных сочинениях М. И. Глинки // Старинная музыка. 2024. № 1 (103). С. 12–20.
16. Журнал высокоторжественного коронования Его Императорского Величества Государя Императора Николая Павловича последовавшего в 22-й день Августа 1826-го года. В Москве // РГИА. Ф. 473. Оп. 1. Д. 172. Л. 92–122.
17. Церемониал обручения и бракосочетания Великой Княгини Марии Николаевны с Герцогом Максимилианом Лейхтенбергским. 1838/1839 г. // РГИА. Ф. 473. Оп. 1. Д. 141. 15 л.
18. Дело об обручении и бракосочетании Государыни Великой Княжны Марии Николаевны с Герцогом Лейхтенбергским. 1838/1839 // РГИА. Ф. 473. Оп. 1. Д. 142. 25 л.
19. Кюстин А. Россия в 1839 году / пер. с фр. О. Гринберг, С. Зенкина, В. Мильчиной. М.: Колибри, Азбука-Аттикус, 2020. 1052 с.
20. Внутренния известия // Северная пчела. 1839. № 144. 30 июня. С. 573–574.
21. Описание священнейшаго Коронования Императорских Величеств Государя Императора Александра Втораго и Государыни Императрицы Марии Александровны всея России. Санкт-Петербург, печатано в типографии Императорской Академии наук, 1856 г. 108 с. [Электронный ресурс]. URL: <https://andcvet.narod.ru/koron/1/sam.html> (дата обращения: 08.08.2025).
22. Огаркова Н. А. Церемонии, празднства, музыка русского двора. XVIII – начало XIX века. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. 345 с.
23. Ансельо Ж.-Ф. Шесть месяцев в России / вступ. ст. Н. М. Сперанская. М.: Новое литературное обозрение, 2001. 287 с.
24. Внутренния известия. Москва. 15 сентября // Северная пчела. 1826. № 113. 21 сентября.
25. Внутренния известия. Москва. 20 сентября // Северная пчела. 1826. № 116. 28 сентября.
26. Внутренния известия // Северная пчела. 1839. № 146. 4 июля. С. 531–532.
27. Внутренния известия // Северная пчела. 1839. № 144. 30 июня. С. 573–574.
28. Кукольник Н. [В.] Смесь. Изящныя искусства // Северная пчела. 1839. № 165. 26 июля. С. 657.
29. Burhardt S. Polonez – Polinaise: Katalog tematyczny. Krakow. 1976. Т. 2: 1792–1830. 818 с.
30. Глинка М. И. Литературные произведения и переписка. М.: Музыка, 1977. Т. 2 (А). 415 с.
31. Тышко С. В., Куколь Г. В. Комментарий к «Запискам». Киев: ТОВ, тип. «Клякс», 2011. Ч. III: Путешествие на Пиренеи, или Испанские арабески. 243 с.

REFERENCES

1. *Glinka M. I.* Literaturnye proizvedenija i perepiska. M.: Muzyka, 1973. T. 1. 415 s.
2. *Serov A. N.* Vospominaniya o Mihaile Ivanoviche Glinke. M.; L.: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1951. 83 s.
3. *Glinka M. I.* Letopis' zhizni i tvorchestva / sostavitel' A. A. Orlova; pod red. B. V. Asaf'eva. M.: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1952. 540 s.
4. *Bezuglaja G. A.* Francuzskaja kadril' kak javlenie muzykal'noj zhizni Parizha vtoroj i tret'ej chetvertej XIX veka // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ja. Vaganovoij. 2025. Nr. 2. S. 57–73.
5. Liricheskij al'bom na 1829 god. Izdan M. Glinkoju i N. Pavlishhevym. S. Petersburg. Litografija Beggrova na Nevskom prospektse. № 52.
6. *Glinka M. I.* Polnoe sobranie cochinienij. M.: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1958. T. 6. 278 s.
7. Liricheskij al'bom na 1829 god. Izdan M. Glinkoju i N. Pavlishhevym. S.P.B. v litografii Beggrova // Severnaya pchela. 1829. Nr. 19. 12 fevralja. 1829. S. 1.
8. *Glinka M. I.* Polonez “Velik nash Bog, velik I silen pveroderzhavnyi nash narod” // OR RNB. F. 190. Ed. hr. 4.
9. *Glinka M. I.* Polnoe sobranie cochinienij. M.: Muzyka, 1966. T. 16. 163 s.
10. *Glinka M. I.* Pol'skij i Val's na brakosochetanie velikoj knjagini Marii Nikolaevny i gercoga Maksimiliana Lejtenbergskogo (perelozhenie dlja fortepiano). SPb.: «Odeon», 1839 // KR RIII. F. 6. Op. 1. Ed. hr. 49. 15 l.
11. *Glinka M. I.* Torzhestvennyi Pol'skij na temu ispanskogo bolero // OR RNB. F. 190. Ed. hr. 8.
12. *Glinka M. I.* Torzhestvennyi Pol'skij na temu ispanskogo bolero // OR RNB. F. 190. Ed. hr. 28.
13. *Glinka M. I.* Polnoe sobranie cochinienij. M.: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1956. T. 2. 303 s.
14. *Glinka M. I.* Literaturnye proizvedenija i perepiska / podgot. A. S. Rozanov. M.: Muzyka, 1977. T. 2(B). 397 s.
15. *Ogarkova N. A.* O ceremonial'nyh sochinenijah M. I. Glinki // Starinnaja muzyka. 2024. Nr. 1(103). S. 12–20.
16. Zhurnal vysokotorzhestvennago koronovanija Ego Imperatorskago Velichestva Gosudarja Imperatora Nikolaja Pavlovicha posledovavshego v 22-j den' Avgusta 1826-go goda. V Moskve // RGIA. F. 497. Op. 1. D. 172. L. 92–122.
17. Ceremonial obruchenija i brakoschetanija Velikoi Knjagini Marii Nikolaevny s Gercogom Maksimilianom Lejtenbergskim. 1838/1839 g. // RGIA. F. 473. Op. 1. D. 141. 15 l.
18. Delo ob obruchenii i brakoschetanii Gosudaryni Velikoi Knjazhny Marii Nikolaevny s Gercogom Lejtenbergskim. 1838/1839 // RGIA. F. 473. Op. 1. D. 142. 25 l.
19. *Kjustin A.* Rossija v 1839 godu / per. s fr. O. Grinberg, S. Zenkina, V. Mil'chino'. M.: Kolibri, Azbuka-Attikus, 2020. 1052 s.
20. Vnutrennie izvestija // Severnaya pchela. 1839. Nr. 144. 30 iyunja. S. 573–574.

21. Opisanie svjashhennejshego Koronovanija Imperatorskij Velichestv Gosudarja Imperatora Aleksandra Vtorago i Gosudaryni Imperatritcy Marii Aleksandrovny vseja Rossii. Sankt-Petersburg, pechatano v tipografii Imperatorskoj Akademii nauk, 1856 g.
22. Ogarkova N. A. Ceremonii, prazdnestva, Muzyka russkogo Dvora. XVIII – nachalo XIX veka. SPb.: Dmitrii Bulanin, 2004. 345 s.
23. Anselo Zh.-F. Shest' mesjacev v Rosii / vstup. st. N. M. Speranskoj. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2001. 287 s.
24. Vnutrennie izvestija. Moskva. 15 sentjabrja // Severnaja pchela. 1826. Nr. 113. 21 sentjabrja.
25. Vnutrennie izvestija. Moskva. 20 sentjabrja // Severnaja pchela. 1826. Nr. 116. 28 sentjabrja.
26. Vnutrennie izvestija // Severnaya pchela. 1839. Nr. 146. 4 iulja. S. 531–532.
27. Vnutrennie izvestija // Severnaya pchela. 1839. Nr. 144. 30 iyunja. S. 573–574.
28. Kukol'nik N. [V.] Smes'. Izjashhnye iskusstva // Severnaya pchela. 1839. Nr. 165. 26 iulja. S. 657.
29. Burhardt S. Polonez – Polinaise: Katalog tematyczny. Krakow, 1976. T. 2: 1792–1830. 818 s.
30. Glinka M. I. Literaturnye proizvedenija i perepiska. / podgot. A. S. Ljapunova, A. S. Rozanov. M.: Muzyka, 1977. T. 2(A). 415 s.
31. Tyshko S. V., Kukol' G. V. Kommentarij k “Zapisкам”. Kiev. 2011. Ch. III. 243 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Огаркова Н. А. – д-р искусствоведения, ведущий научный сотрудник Сектора музыки; natalia.ogarkova@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Ogarkova N. A. – Dr. Habil. (Art), Leading Researcher of the Music Dept.; natalia.ogarkova@gmail.com

УДК 78.01+ 78.067

«MUSICKING»: НЕПЕРЕВОДИМЫЙ НЕОЛОГИЗМ ИЛИ АКТУАЛЬНЫЙ КОНЦЕПТ?

Цветковская Т. А.¹

¹ Российский государственный музыкальный телерадиоцентр, ул. Пятницкая, дом 25, стр. 1, Москва, 115184, Россия.

Статья посвящена критическому осмыслению с позиций терминоведения популярного английского неологизма «musicking». Формальной причиной, побудившей Кристофера Смолла к изобретению слова, было желание подчеркнуть созидательную силу музыки. Однако иллюзия корреляции «musicking» с отглагольным существительным «музицирование», присуществующим в ряде европейских языков, привела к широкому использованию неологизма в качестве «модного словечка», в то время как исследовательский потенциал одноименной концепции не был востребован. Между тем полное ее название – «Musicking: смыслы исполнения и слушания» – свидетельствует: под «musicking» автор понимал не отдельные художественные практики, но создание общими усилиями новых смыслов. Это дает возможность включить «musicking» в проблемное поле философии творчества и трактовать его как музыкально-философский термин, закрепляющий понятие «музыкальное со-творчество». При этом центральное место в концепции «Musicking» отводится «связующему паттерну» (англ. – «pattern which connects») – метафоре, раскрывающей специфику со-творчества через анализ духовных, исторических, социальных, функциональных, пространственно-акустических отношений. По наблюдениям автора статьи, именно изучение смыслообразующих контекстов является наиболее перспективным направлением дальнейшей разработки концепции Смолла.

Ключевые слова: музыкальная терминология, мировая музыка, со-творчество, смысл, Кристофер Смолл, Грегори Бейтсон, связующий паттерн.

MUSICKING: IS IT A NEOLOGISM THAT CANNOT BE TRANSLATED INTO RUSSIAN, OR AN ACTUAL CONCEPT?

Tsvetkovskaya T. A.¹

¹ Russian State TV & Radio Centre, 25/1 Pyatnitskaya St., Moscow 115184, Russia.

The subject of the article is a critical understanding of the popular English neologism “musicking” from a terminological standpoint. The formal reason that prompted Christopher Small to invent the word was the desire to introduce a lexical

unit that reveals the creative power of music. However, a wrong idea of connection between the word “musicking” and a verbal noun present in some European languages (Rus. “muzitsirovanie”, Germ. “das Musizieren”), led to the widespread use of neologism as a “buzzword”, while the research potential of Small’s concept still remains undisclosed. Meanwhile, the full name of the concept – “Musicking: the meanings of performing and listening” – indicates that by “musicking” the author did not mean individual artistic practices, but the creation of new meanings by common efforts. This makes it possible to correlate the term “musicking” with the notion “musical collaborative creativity”.

The central place in the “Musicking” concept is occupied by the “pattern which connects” – a metaphor that reveals the specifics of collaborative creativity through the analysis of spiritual, historical, social, functional, and spatial relationships. According to the observations of the author of this journal article, it is the study of meaning-forming contexts that is the most promising direction for further development of the Small’s concept.

Keywords: musical terms, world music, African American music, collaborative creativity, meanings, Christopher Small, musicking, pattern which connects, Gregory Bateson.

Благодарности: выражаю искреннюю признательность доктору философских наук, кандидату искусствоведения, профессору Евгению Викторовичу Дукову за неоценимую помощь в подготовке статьи.

Acknowledgements: I express my sincere gratitude to Doctor of Philosophy, Candidate of Art History, Professor Evgeny Viktorovich Dukov for invaluable assistance in preparing the article.

Введение

Музыкальное искусство переживает настоящий терминологический бум. В центре внимания ученых – источники формирования терминологической системы, факторы, влияющие на ее развитие, характер терминологической деятельности и, наконец, сам термин как семантический, культурный, социальный феномен.

По оценке Татьяны Науменко и Ирины Сусидко, масштаб нынешних методологических, тематических, аналитических обновлений в музыкоznании нельзя сравнивать ни с одним из предшествующих периодов истории [1, с. 2]. Прежде всего, это касается расширения смыслового поля основополагающих теоретических терминов (лад, тональность, тембр, гармония, фактура). Как справедливо замечает философ Игорь Кондаков, словесная форма ключевых понятий искусства может сохраняться веками, а вот их содержание, как правило, меняется [2, с. 16].

«Именования» требуют и новые художественные веяния, практики, подходы. Соответственно, проблема новизны («новая музыка», «новая простота», «новая искренность») выступает на первый план. Однако парадоксальным образом новые слова как таковые крайне медленно входят в терминологический словарь.

Одна из причин кроется в специфике закрепляемых ими понятий. Современные термины фиксируют в основном частные факты, черты отдельных стилей, узконаправленные явления. В результате, по образному выражению Т. Науменко, новаторский дух эпохи, демонстративно ломающий вековые традиции, не приводит к ожидаемому обновлению словарного запаса [3, р. 24].

Впрочем, наблюдается и иная тенденция, обусловленная желанием уловить единство в многообразии. Неслучайно философы Лариса Коробейникова и Елена Водопьянова, анализируя современные глобализационные процессы, отмечают разрушение образа самотождественной культуры как высшей ценности. Реальная культура открыта к изменениям. Она находится в непрерывном становлении [4, с. 80].

В последние десятилетия подобный парадигмальный сдвиг наметился и в исследованиях музыки. Примером служит термин «world music» (англ. – мировая музыка), связанный с представлениями о культурной идентичности.

Другим чрезвычайно популярным на Западе понятием, отражающим новый взгляд на природу музыки, является неологизм «musicking». Впрочем, если словосочетание «мировая музыка», безусловно, является термином, пусть даже спорным, проблемным и устаревшим [5, р. 17], в отношении «musicking» возникает ряд вопросов.

Хотя в многочисленных музыкально-философских, культурологических, историко-теоретических и социально-педагогических трудах неологизм упоминается именно как музыкальный термин [6, р. 6; 7, р. 45], на практике он используется, скорее, как модное словечко, главная задача которого – привлечь внимание. Отсюда обилие намеренно провокационных формулировок, таких как «corona-musicking», «TikTok's musicking», «hip-hop musicking», «political musicking». Кроме того, сохраняющаяся иллюзия корелляции герундия «musicking» с отглагольным существительным «музицирование», присуществующим в ряде европейских языков, ставит под сомнение саму целесообразность его включения в международный научный дискурс [8, с. 187].

Однако перевод термина с одного языка на другой не ограничивается «подбором» соответствующего слова, но включает поиск концептуальной основы в иной социокультурной среде [9, с. 11], и потому лишь всесторонний анализ «musicking» может показать, является ли слово непереводимым на русский язык неологизмом или может быть использовано для обоснования новых научных подходов.

Согласно выдвигаемой гипотезе, неологизм «musicking» подчеркивает новаторство одноименной концепции Кристофера Смолла, но не отражает ее

содержания. Цель статьи – раскрыть исследовательский потенциал концепции «Musicking». Для достижения этой цели необходимо решить следующие задачи: дать критическую оценку популярному неологизму с позиций терминоведения, проследить генезис концепции «Musicking» и выявить перспективные направления ее разработки.

Неологизм «musicking» с позиций терминоведения

Чтобы решить, правомерно ли считать «musicking» термином, необходимо рассмотреть его в трех аспектах: синтаксическом (строение, форма), семантическом (содержание, значение) и прагматическом (функционирование, особенности применения) [10, с. 30].

Отечественная наука знает немало примеров заимствования английских терминов. Отдельные англицизмы входят в русский язык с сохранением своего звучания, как термин «кластер» (*cluster* – «группа», «гроздь»). Другие частично адаптируются, как «минимализм» (*minimal music*). Некоторые же существуют параллельно в транскрипции и переводе, как, например, саундскейп, он же – звуковой ландшафт (*soundscape*).

Заметим, что все перечисленные термины являются авторскими. О «звуковых кластерах» в музыке первым заговорил композитор Генри Кауэлл. Его коллега Майкл Найман употребил термин «минимализм» по отношению к музыке. А термин «саундскейп» вошел в обращение благодаря ландшафтному дизайнеру Майклу Саутвортру.

Неологизм «musicking», возможно, не столь благозвучен. К тому же, как уже было сказано, музыкальное искусство (в особенности, академическое) весьма настороженно относится к нововведениям, следя в этом отношении терминологическим принципам философии.

Поскольку философия представляет собой «предельную сферу знаний», для полноценного функционирования ее терминов необходима целостная модель, вбирающая концептуальную, коммуникативную, лингвистическую составляющие. Отсюда приоритетное использование в новых контекстах утвердившихся терминов; прежде всего, слов из классических языков [9, с. 12–13].

Аналогичная тенденция складывается в музыке, важнейшая группа определений которой, по оценке Валентины Холоповой, постулирует ее философичность и интеллектуальную силу. Неслучайно сегодня мы наблюдаем своего рода «ренессанс» старинной лексики, включая «полюса общей концепции музыки» – средневековые термины «musica mundana» и «musica humana» [11, с. 37].

В этой ситуации возникает ощущение недостаточной мотивированности введения новой лексической единицы. Непонятно, зачем для объяснения природы музыки в конце XX века понадобилось изобретать новое английское слово? Кажется, логичнее было бы воспользоваться любым созвучным «musicking» древнегреческим или латинским термином – таким, как мелопея, музургия, мелотезия.

Автор неологизма «musicking», новозеландский музыковед, педагог, композитор Кристофер Смолл (1927–2011), изначально определил грамматическую форму нового слова как причастие настоящего времени, образованное от вышедшего из употребления глагола «to music». Исследователь предложил следующее определение архаизма: «“To music” – принимать участие в музыкальном представлении в любом качестве, будь то исполнение, прослушивание, репетиция или практика, предоставление материала для исполнения (то, что называется сочинением музыки) или танцы» [12, р. 9].

Глагол, согласно позиции Смолла, лучше, нежели существительное, отражает природу музыки. Сам вопрос: «Что такое музыка?» – сформулирован некорректно, ведь такой вещи, как музыка, не существует. «Музыка вовсе не вещь, но активность, то, чем занимаются люди» [12, р. 2].

Впоследствии Смолл посчитал более логичным трактовать «musicking» как герундий, а также предложил использовать новое слово не как альтернативу словосочетанию «music making» (англ. – создание музыки), но заменить им существительное «music». Однако, как подчеркивают многие авторитетные специалисты, основной состав терминологического списка европейских языков ограничивается *существительными*. Даже в том случае, когда в музыкальной терминологии используются, к примеру, наречия, в контексте терминоведения они рассматриваются как аналоги существительных, а именно как «синонимы субстантивного словосочетания». Так, синонимом термина «аллегро» является субстантивное словосочетание «быстрый темп речи» [10, с. 29].

Неудивительно, что отталкиваясь в поисках нового термина от отлагольного прилагательного, Смолл, в результате, пришел к субстантивированному существительному, что, по сути, свело на нет все его усилия.

Тем не менее перечисленные недостатки даже в совокупности не дают окончательного – положительного или отрицательного – ответа на вопрос, можно ли считать данный неологизм термином. Для его решения необходимо понять, закрепляет ли «musicking» *общее (конкретное или абстрактное) понятие теории определенной специальной области знаний или деятельности* [13, с. 32].

На первый взгляд, лексическое значение слова «musicking» весьма расплывчато. Кажется, его автор отталкивался не от именуемого понятия, но от обратного – того, чем «musicking», по его мнению, не является, а именно от музыкального произведения [12, р. 4].

Во всяком случае, именно желание сместить акцент с партитуры как «фиксированного» объекта на живой процесс создания музыки отмечается его сторонниками как новаторское. Так, по мнению музыковеда Франциски Шредер, главная заслуга Смолла заключается в том, что он выдвинул веские аргументы против мыслителей, позиционировавших музыкальное

произведение как краеугольный камень истории музыки, переключив внимание на «широкий спектр музыкальной деятельности» [14, р. 1539].

И действительно, Смолл считал, что ученые-музыковеды склонны видеть музыкальный смысл исключительно в произведениях западной культурной традиции. Однако, ссылаясь на конкретный фрагмент «Оснований истории музыки» (нем. «Grundlagen der Musikgeschichte», 1977) Карла Дальхауза, он цитирует автора неточно.

Дальхауз рассуждает о произведении как предмете истории музыки (the subject matter of music history) [15, р. 4]. Согласно же Смоллу, в центре внимания немецкого ученого – предмет самой музыки (the subject matter of music) [12, р. 4].

Собственно, по словам Дальхауза, «“музыка” как таковая – это музыкальное “событие”, сплав композиции, исполнения и восприятия» [15, р. 44]. Об отдельном музыкальном произведении речь заходит в связи с музыкальной герменевтикой, направленной на выявление целостного смысла, причем, не «статического», но сконцентрированного в «поэтике, создании форм» [15, р. 4].

Смолл также занят поисками смысла. Правда, его не волнует «имманентный» авторский смысл. Ему интересны новые смыслы, возникающие в ходе любого музыкально-коммуникативного события, вне зависимости от формата, масштаба, места проведения, роли и статуса его участников.

Под «musicking» Смолл подразумевает совместное смыслообразование, интеллектуальный и духовный поиск, не ограниченный узкими временными рамками. Учитывая же, что в современном философском знании творчество принято интерпретировать как порождение новых содержаний, ведущих к смысловому обогащению наличной всечеловеческой культуры [16, с. 289], можно утверждать, что термин «musicking» закрепляет понятие «музыкальное со-творчество».

Осталось лишь оценить прагматический потенциал термина с тем, чтобы понять, служит ли он для фиксации знания или может быть использован в качестве инструмента научного исследования?

Новые подходы к анализу музыкального со-творчества

К. Смолл впервые использовал слово «musicking» в книге «Музыка общего языка: выживание и праздник в афроамериканской музыке». Тем самым он обозначил генетическую связь терминов «musicking» и «мировая музыка». Музыкант, воспитанный, по его собственным словам, «в самых академических традициях европейской музыки», он считал катастрофой распад «единой музыкальной Вселенной», в результате чего классическая музыка утратила статус музыки «общего», то есть широко распространенного языка. В XX веке эту нишу, по его оценке, заняла афроамериканская музыка.

Заметим, что в отношении европейских и африканских традиций Смолл использует общепринятое выражение «music making». О «musicking» речь

заходит в тот момент, когда возникает необходимость подчеркнуть своеобразие афроамериканской музыки в сравнении с ее «предками» [17, р. XI].

Хотя автор затрагивает в своем исследовании многие стили и жанры (кантри, блюз, госпел, соул, регги, фанк, калипсо, ска, рок, поп, рэп, хип-хоп), он трактует афроамериканскую музыку не как коллекцию звуковых объектов, репертуарный список или группу музыкальных стилей, но как подход к созданию музыки, способ ее исполнения и характер ответной реакции.

В то время как африканская музыка, по определению Смолла, является «элементом повседневного общения», в западноевропейской академической практике существует четкое разделение на исполнителей и слушателей. Что касается афроамериканской музыки, в ней граница весьма условна (вспомним формат джем-сейшн). Это позволяет считать всех участников события не просто партнерами по сцене, но прежде всего членами сообщества. И потому главная задача musicking – формирование индивидуальной идентичности через отношения, которые устанавливаются на каждом этапе музыкального действия (musical act) [17, р. 50, 52].

В «Музыке общего языка» Смолл намечает лишь контуры будущей концепции. Особое внимание он уделяет теме *отношений*. Заметим, что термин «отношение» считается одним из самых многозначных. Так, любой музыкальный анализ опирается на изучение отношений – звуковысотных, ладовых, ритмических, тематических. Однако, поскольку Смолл считает, что музыкальное произведение интересно лишь в контексте исполнения и восприятия, он сосредоточен на социально-психологическом аспекте.

Он подчеркивает, что любые отношения (симпатия и антипатия, доминирование и подчинение, равенство и зависимость) определяются не столько словами, сколько интонациями, позами, жестами – «степенью близости, к которой стремятся или которой достигают». Помимо отношений между людьми, важны отношения между культурами, эпохами, отношения с природным (естественным) и даже потусторонним (сверхъестественным) миром [17, р. 56–57; 119].

В дальнейшем в книге «Musicking: смыслы исполнения и слушания» Смолл разовьет эту тему. А для того, чтобы упорядочить расширяющийся до бесконечности список отношений, он использует понятие *связующего паттерна* (англ. – «pattern which connects»), заимствованное у выдающегося философа, антрополога, эколога, одного из основоположников кибернетики Грегори Бейтсона (1904–1980).

В основе связующего паттерна – иерархия более простых по структуре паттернов. Например, музыкальное произведение – это паттерн звуковых отношений (паттерн первого порядка). Когда возникает связь отношений разных типов – отношений между исполнителями, с одной стороны, и звуковых отношений, с другой, складывается паттерн второго порядка. Пример паттерна третьего порядка – связь между отношениями элементов физической среды, взаимодействием исполнителя с акустикой зала и, наконец, отношениями

исполнителя и аудитории, рассредоточенной в концертном пространстве [8, с. 190].

Заметим, что речь идет не об одностороннем действии, трактуемом как «моноокулярное» восприятие происходящего, но о взаимовлиянии сторон, порой весьма далеких, о «комбинациях двойного описания» (combinations of double description) или «двойном взгляде» (double view), который и есть отношение. Например, термины «потомство», «добыча» и «хищник» обозначают не сущность, но «качества по отношению к другим». Можно быть потомком лишь по отношению к родителям, добычей по отношению к хищнику, хищником по отношению к добыче [12, р. 29].

В какой-то момент роли меняются. Потомок становится родителем, а добыча хищником. Этот «сдвиг» оказывается принципиально важным для каждого коммуниканта, и потому необходимо видеть не отдельные стороны происходящего, но объемную целостную картину.

Все высказанное справедливо и для музыкального события. Участие в *musicking* – это социальный ритуал, возможность приобрести опыт «правильных» общественных отношений, а паттерн – метафора, позволяющая осознать (разумеется, в схематичном отображении) и ретранслировать рождаемый в процессе *musicking* новый смысл [8, с. 196–197].

Именно связующий паттерн, являясь центральным звеном концепции «*musicking*», может быть использован в качестве инструмента познания. Прежде всего, он выявляет специфику самого музыкального со-творчества. Взяв за исходную точку «творение», о творчестве мы говорим в том случае, когда рассматриваем новый смысл в отношении к его автору-творцу. Как только речь заходит об отношении смысла к другим смыслам или к творцам этих других смыслов, то логичнее говорить о со-творчестве.

Связующий паттерн отражает и сложную структуру современной музыкальной композиции, включающей множество выразительных параметров, синтез которых, по образному выражению музыковеда Светланы Лавровой, выводит произведение из плоского пространства в многомерное, где прошлое и настоящее оказываются равноправными [18, с. 11].

Помимо этого, оригинальный паттерн, отличающийся своеобразием возникающих внутри него связей, лежит в основе любой из форм музыкального со-творчества. Концерт симфонической музыки Смолл расценивает как подлинный гезамткунстверк (*Gesamtkunstwerk*), однако существуют события «иного рода»: музыкальные телепрограммы, радио классической музыки, музейные акции, музыкальный стриминг. Каждое из них рождает и закрепляет в связующем паттерне новые смыслы.

К примеру, анализируя программную политику радио классической музыки, нужно учитывать не только отношения внутри музыкального ряда (составление плейлиста), но отношения с правообладателями, отношения внутри сетки вещания (сегментирование эфира), отношения технических параметров,

отношения с конкурентами и партнерами как в радиобизнесе, так и в концертно-театральной, музейной, образовательной сфере и многое другое. И все эти отношения необходимо рассматривать в контексте отношений со слушателем – не безмолвным потребителем готового «продукта», но инициатором, а порой даже участником его создания.

Наконец, использование связующего паттерна в качестве инструмента анализа снимает проблему трансформации музыкальных смыслов. Рассуждая о мнимом консерватизме классического репертуара, Смолл указывает на то, что смысл начального мотива главной партии *Allegro* Пятой симфонии Бетховена за два века, прошедшие с момента премьеры сочинения, изменился до неузнаваемости. Нéогда он символизировал новый буржуазный класс, напрягающий все силы для завоевания мирового господства («удар кулаком старому порядку»). Сегодня он лишь подтверждает буржуазную идеологию, успокаивая сомневающихся: «Расслабьтесь, все будет по-старому, в том же порядке: па-па-па-паммм» [19, р. xi].

Тем не менее в разных контекстах мотив судьбы может иметь и иное смысловое наполнение. Анализируя в телепрограмме *Omnibus* «страшного вида» черновики партитуры Пятой симфонии, Леонард Бернстайн интерпретирует их как кровоточащий рассказ о внутреннем сражении композитора [20, с. 119]. Киноиндустрия и рекламный бизнес обернули драму в трагифарс. В результате тот же (хотя и другой по смыслу) мотив звучит во многих голливудских комедиях («Клуб завтраков», 1982; «Остин Пауэрс: Голдмембер», 2002; «Арахисовый сокол», 2015) и рекламе спиртных напитков, мини-маркетов и интернет-браузеров [21].

Собственный смысл вкладывает в Пятую симфонию Бетховена и каждый из ее слушателей. Так, для автора этих строк ассоциативный ряд включает отсылки к творчеству трех дирижеров. Прежде всего, он связан с эталонной записью Отто Клемперера. Однако на этот «подлинный», глубинный смысл насливается яркое эмоциональное впечатление от черно-белого телефильма Анри-Жоржа Клузо с участием Герберта фон Кааяна и Берлинского филармонического оркестра (1966), где на первый план выходит визуализация дирижерского жеста. Заметим, что в момент исполнения «мотива судьбы» (при повторе экспозиции первой части) кадр фокусируется именно на выразительных руках маэстро. И это единственный план подобного рода на протяжении всего фильма.

Наконец, еще один смысловой оттенок в понимание симфонии добавляет концерт оркестра MusicAeterna под управлением Теодора Курентзиса (III Симфонический форум России в Екатеринбурге, 12 сентября 2014 года). Заметим, что значение того памятного события не сводится к особенностям интерпретации, во многом спорной. Смысловую нагрузку принимает на себя невероятная сплоченность молодых музыкантов и юношеский задор, с которым они не «реконструировали», но словно заново создавали известное сочинение.

Заключение

Как было показано, несмотря на существенные недостатки, неологизм «musicking» может считаться музыкально-философским термином, закрепляющим понятие «музыкальное со-творчество». Однако сам по себе этот термин не несет функциональной ценности, но лишь служит отсылкой к одноименной концепции К. Смолла. Подлинным же инструментом познания природы и механизмов со-творчества становится связующий паттерн.

Хотя любой музыкальный анализ предполагает изучение отношений, связующий паттерн выявляет не только их разнообразие, но двустороннюю специфику и подвижность, а также помогает осознать их как целостную структуру. Именно связующий паттерн позволяет объяснить не только смысловые «наслоения», возникающие в ходе истории, но и индивидуальное прочтение художественного содержания. Помимо того, связующий паттерн отражает особенности как традиционных, так и новейших форм музыкального со-творчества, что придает обозначенному подходу особую актуальность. Соответственно, можно утверждать, что наиболее перспективным направлением дальнейшей разработки концепции К. Смолла является исследование различных типов смыслообразующих контекстов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Науменко Т. И., Сусидко И. П. Музыкальный термин как проблема: о IV Конгрессе Общества теории музыки // Журнал Общества теории музыки. 2019. № 4 (28). С. 1–9.
2. Кондаков И. В. Терминология искусства: трансформация художественной речи в научную // Художественная культура. 2024. № 4. С. 12–41. [Электронный ресурс]. DOI: 10.51678/2226-0072-2024-4-12-41.
3. Naumenko T. Textological Aspects of Musicology in Russia and the Former Soviet Union. M.: publishers «Progress-Tradition», 2017. 448 p.
4. Коробейникова Л. А., Водопьянова Е. В. Культурное разнообразие и глобальность // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2020. № 40. С. 80–91. DOI: 10.17223/22220836/40/7
5. Noone M. Whose World Music? // Intercultural Relations. 2024. No. 2 (16). P. 11–26. DOI: 10.12797/RM.02.2024.16.01
6. Jensenius A.R. Sound Actions: Conceptualizing Musical Instruments. Cambridge: The MIT Press, 2022. 304 p.
7. Kertz-Welzel A. Rethinking Music Education and Social Change. NY: Oxford University Press, 2022. 200 p.
8. Цветковская Т. А. Экология музыкального разума. Понятие «связующий паттерн» в концепции Кристофера Смолла musicking // Художественная культура. 2023. № 4. С 182–203. [Электронный ресурс]. DOI: 10.51678/2226-0072-2023-4-182-203.

9. Ардашkin И. Б., Ардашкина А. И. Терминология как когнитивный феномен: на пути к новым образам терминологической работы // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. 2024. № 80. С. 5–22. DOI: 10.17223/1998863X/80/1.
10. Гринев-Гриневич С. В. Терминоведение: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. М.: Академия, 2008. с.
11. Холопова В. Н. Феномен музыки. М.: Директ-Медиа, 2014. 378 с.
12. Small C. *Musicking: the Meanings of Performing and Listening*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1998. 230 р.
13. Лейчик В. М. Терминоведение: Предмет, методы, структура. Изд. 4-е. М.: ЛИБРОКОМ, 2009. 256 с.
14. Schroeder F. *Musicking* // The SAGE International Encyclopedia of Music and Culture / Ed. by J. Sturman. California: SAGE Publications, 2019. P. 1538–1539.
15. Dahlhaus C. *Foundations of Music History* / Trans. by J. B. Robinson. NY: Cambridge University Press, 1983. р.
16. Смирнова Н. М. Творчество как созидание открытых возможностей // Философия творчества. Ежегодник, вып. 7: Философско-методологический анализ творческих процессов / под ред. Н. М Смирновой, И. А. Бесковой / РАН, Институт философии. Сектор философских проблем творчества. М.: Голос, 2021. С 288–298.
17. Small C. *Music of the Common Tongue: Survival and Celebration in African American Music*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1998.
18. Лаврова С. В. Цитирование в творчестве современных композиторов. СПб.: Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 2004. 193 с.
19. Walser R. Editor's Introduction // The Christopher Small Reader / Ed. by R. Walser. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2016. P vii–xiii.
20. Бернстайн Л. Пятая симфония Бетховена // Музыка – всем / Пер. В. И. Чемберджи. М.: Советский композитор, 1978. С. 114–130.
21. Budden J. M., Knapp R. L. Ludwig van Beethoven. Encyclopaedia Britannica [Электронный ресурс]. URL: <https://www.britannica.com/biography/Ludwig-van-Beethoven> (дата обращения: 23.09.2025).

REFERENCES

1. Naumenko T. I., Susidko I. P. Muzykal'nyj termin kak problema: o IV Kongresse Obshhestva teorii muzyki // Journal of the Society for Music Theory. 2019. No. 4 (28). S. 1–9.
2. Kondakov I. V. Terminologija iskusstva: transformacija hudozhestvennoj rechi v nauchnuju // Art & Culture Studies. 2024. No. 4. S. 12–41. [Jelektronnyj resurs]. DOI: 10.51678/2226-0072-2024-4-12-41.
3. Naumenko T. Textological Aspects of Musicology in Russia and the Former Soviet Union. M.: Progress-Tradition, 2017. 448 p.

4. Korobejnikova L. A., Vodop'janova E. V. Kul'turnoe raznoobrazie i global'nost' // Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History. 2020. No. 40. S. 80–91. DOI: 10.17223/22220836/40/7.
5. Noone M. Whose World Music? // Intercultural Relations. 2024. No. 2 (16). P. 11–26. <https://doi.org/10.12797/RM.02.2024.16.01>.
6. Jensenius A. R. Sound Actions: Conceptualizing Musical Instruments. Cambridge: The MIT Press, 2022. 304 p.
7. Kertz-Welzel A. Rethinking Music Education and Social Change. NY: Oxford University Press, 2022. 200 p.
8. Tsvetkovskaya T. A. Jekologija muzykal'nogo razuma. Ponjatie «svjazujushhij pattern» v koncepcii Kristofera Smolla musicking // Art & Culture Studies. 2023. No. 4. S. 182–203. [Jelektronnyj resurs]. DOI: 10.51678/2226-0072-2023-4-182-203
9. Ardashkin I. B., Ardashkina A. I. Terminologija kak kognitivnyj fenomen: na puti k novym obrazam terminologicheskoy raboty // Tomsk State University Journal of Philosophy, Sociology and Political Science. 2024. No. 80. S. 5–22. DOI: 10.17223/1998863X/80/1.
10. Grinev-Grinevich S. V. Terminovedenie: ucheb. posobie dlja stud. vyssh. ucheb. zavedenij. M.: Akademija, 2008. 304 s.
11. Holopova V. N. Fenomen muzyki. M.: Direkt-Media, 2014. 378 s.
12. Small C. Musicking: the Meanings of Performing and Listening. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1998. 230 p.
13. Lejchik V. M. Terminovedenie: Predmet, metody, struktura. M.: LIBROKOM, 2009. 256 s.
14. Schroeder F. Musicking // The SAGE International Encyclopedia of Music and Culture / Ed. by J. Sturman. California: SAGE Publications, 2019. P. 1538–1539.
15. Dahlhaus C. Foundations of Music History / Trans. by J. B. Robinson. NY: Cambridge University Press, 1983. 177 p.
16. Smirnova N. M. Tvorchestvo kak sozidanie otkrytyh vozmozhnostej // Filosofija tvorchestva. Book 7 / Ed. by N. M. Smirnova, I. A. Beskova. Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences. Department of Philosophical Problems of Creativity. M.: Golos, 2021. S. 288–298.
17. Small C. Music of the Common Tongue: Survival and Celebration in African American Music. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1998. 509 p.
18. Lavrova S. V. Citirovanie v tvorchестве современных композиторов. SPb.: St. Petersburg State Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov, 2004. 193 s.
19. Walser R. Editor's Introduction // The Christopher Small Reader / Ed. by R. Walser. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2016. P. vii–xiii.
20. Bernstein L. Pjataja simfonija Beethovena // Muzyka – vsem / Trans. by V. I. Chemberdzh. M.: Sovetskij kompozitor, 1978. S. 114–130.
21. Budden J. M., Knapp R. L. Ludwig van Beethoven. Encyclopaedia Britannica [Jelektronnyj resurs]. URL: <https://www.britannica.com/biography/Ludwig-van-Beethoven> (data obrashhenija: 23.09.2025).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Цветковская Т. А. – руководитель специальных проектов радио «Орфей»;
tskoblik@mail.ru
ORCID: 0000-0001-8395-9820
SPIN ID: 8745-4318

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Tsvetkovskaya T. A. – Head of special projects of radio Orpheus, Russian State TV & Radio Centre; tskoblik@mail.ru
ORCID: 0000-0001-8395-9820
SPIN ID: 8745-4318

УДК 7.03, 81.42

ИДЕИ АВТОМАТИЧЕСКОГО ПИСЬМА И ПРИНЦИПЫ АНАЛИТИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ХЕМИНГУЭЯ (ПАРИЖСКИЕ ГОДЫ, 1922–1926)¹

Щербак Н. Ф.¹

¹ Санкт-Петербургский государственный университет, Университетская наб., 7/9, Санкт-Петербург, 199034, Россия.

Целью статьи стал анализ творчества Эрнеста Хемингуэя в период его пребывания в Париже (1922–1926). Парижские годы описаны Хемингуэем в романе «Праздник, который всегда с тобой». Книга претерпела несколько редакций. Восстановленная редакция была выпущена в свет сравнительно недавно, после открытия архива Кеннеди, с предисловием Патрика Хемингуэя, сына писателя, и Полины Пфайффер (второй жены писателя), комментариями внука писателя Шона Хемингуэя. Считается, что этот вариант наиболее приближен к задумке писателя. Первоначально рукопись была утеряна, но потом, спустя многие годы, гостиница «Ритц» вернула записки, а Мэри Уолш (четвертая супруга Хемингуэя) опубликовала подготовленную рукопись уже после смерти писателя. Автор анализирует сам роман и его рукописи, показывает, как менялся стиль писателя и его воззрения в более широком литературном и культурологическом контексте, прослеживает сходные паттерны развития для других областей искусства, приходит к выводу, что вклад поэтического, литературного, художественного окружения значительно облагородил и воспитал прозаика, превратив Хемингуэя впоследствии в мировую известность.

Ключевые слова: нарратив, антинарративные практики, Хемингуэй, Полина Пфайффер, «Праздник, который всегда с тобой».

HEMINGWAY: PARIS YEARS (1922–1926) AND THE DEVELOPMENT OF HIS LITERARY TALENT

Scherbak N. F.¹

¹ St. Petersburg State University, 7/9, University Emb., St. Petersburg, 199034, Russia.

¹ Исследование выполнено в рамках совместного проекта СПбГУ (Россия) и Университета Кампинаса (University of Campinas, Unicamp, Сан-Паулу, Бразилия). Приказ № 11782/1 от 16.09.2025.

The aim of the analysis is to outline most important features related to E. Hemingway's writing during his stay in Paris in 1922–1926. At that time Hemingway was a young writer, that was surrounded by most prominent writers, artists of the time, including E. Pound, Sh. Anderson, H. Stein, Pablo Picasso. The purpose of the study was to show how the writer's style and views changed in a broader literary and cultural context, and to trace similar patterns of development in other areas of art. Hemingway develops his own style and invents his own writing, borrowing ideas from H. Stein, E. Pound and other artistic people he meets in Paris. The surrounding largely sharpened his style and determined his artistic talent. The Paris years Hemingway spent in France are described in the novel *The Moveable Feast*, which was edited a number of times. The restored edition was published relatively recently, after the opening of the Kennedy archive, with a preface by Patrick Hemingway, the writer's son, and Pauline Pfeiffer's (the writer's second wife), and commentary by the writer's grandson, Sean Hemingway. This version is believed to be the closest to the writer's original intentions. The manuscript was initially lost, but the Ritz Hotel returned the notes many years later, and Mary Walsh (Hemingway's fourth wife) published the prepared manuscript after the writer's death. In Paris Hemingway first lives with Hadley Richardson and later with Polina Pfaiffer.

Keywords: narrative, anti-narrative practices, Hemingway, P. Pfeiffer, *The Moveable Feast*.

Появление в творчестве Хемингуэя идеи «автоматического письма» соответствует общей тенденции развития искусства в сторону более абстрактного, импрессионистического выражения художественной мысли, основанного на взгляде на язык и на любую другую семиотическую систему (или акт творчества) как на «море» смыслов (изначально во многом²). Одновременно творчество писателя характеризуется «телеграфным стилем» и аналитическим мышлением, что также соответствует общей тенденции модернизма к сращению, сокращению, сжатию, структурной жесткости. Вырабатывая свой писательский стиль, Хемингуэй во многом определяет основные тенденции развития европейского искусства того времени.

Пребывание в Париже и литературный стиль

Пребывание в Париже (1922–1926) давало возможность Хемингуэю разработать свой собственный стиль. Он основывал его на аналитических идеях Эзры Паунда, частично используя идею «объективного коррелята» Томаса Элиота [1], для которой важнейшей частью поэтического творчества были не переживания поэта (как это было у романтиков), но создание образа и употребление языковых средств таким образом, чтобы читатель вмиг осознал, о чем поэт собирается говорить. Подобный взгляд приравнивал поэзию к

²Идея Хайдеггера.

метафизике и ставил во главу угла способности речи к бесконечным горизонтам смыслов. Гертруда Стайн [2], законодательница парижской артистической моды, в свою очередь, научила Хемингуэя «автоматическому письму», которое попадало в категорию «потока сознания», то есть отходило от понимания языка как набора лексических единиц, а понятий как важнейших составляющих языковых средств. Напротив, ассоциации, повторения, риторика – вот те новации, которые Хемингуэй использовал для создания своих произведений. Гертруда Стайн не только учит Хемингуэя письму, в ее квартире на стенах висят полотна Сезанна и Матисса. В какой-то момент она признается Хемингуэю, что писала «Три жизни» (*Three Lives*), глядя на картину Сезанна, при этом предложения получались у нее, «как цвета» [3, р. 40]. Хемингуэй был под таким впечатлением от рассказа, что сначала отправился в Люксембургский музей посмотреть на другие картины Сезанна, а потом в Лувр [4, р. 159].

В Париже поэзию Хемингуэя сначала не печатают (не помогают даже протекции), что его сильно расстраивает. Когда он получает *Poetry* с шестью своими напечатанными стихами, он очень доволен. Мать (которую часто сравнивали с Гертрудой Стайн, так как она была человеком волевым и влиятельным) присыпает Хемингуэю на Рождество книгу «Литература в процессе» (*Literature in the Making*). Здесь описываются, например, 16 советов того, что нельзя делать молодому автору, один из которых звучит так: «Не публикуйте книги за свой счет». В отличие от Хедли³, Хемингуэй читает средневековый роман и замечает, что «он учит нас мечтать». Он также просматривает только что изданную книгу Гертруды Стайн «География и пьесы». И это чтение вдвоем – то, как двое близких людей постигают Париж всеми возможными способами [5, р. 78–80].

К «Географии и пьесам» Хемингуэй напишет отзыв, который сразу напечатают в парижском *Tribune*. При этом Хемингуэй напишет Стайн письмо, что она может вырезать все, что захочет: «...если что-то не понравится, я напишу все заново. Это самое либеральное предложение, которое я могу сделать» [3, р. 109]. Мы не знаем, что ответила Г. Стайн, но знаем текст отзыва:

“Gertrude Stein is probably the most first rate intelligence employed in writing today. If you are tired of Mr. D. H. Lawrence who writes extremely well with the intelligence of a head waiter” [3, р. 109–110].

«Гертруда Стайн, пожалуй, самый талантливый писатель на сегодняшний день. Если вы устали от мистера Д. Х. Лоуренса, который очень хорошо пишет, обладая интеллектом метрдотеля, то вам сюда».

³Первая жена Хемингуэя, которая сначала была с ним в Париже.

Интересным фактом становится и внимание писателя к реальным событиям, будь то коррида или велогонка [3, р. 63], а не только к литературной жизни.

Отношения с Паундом важны для становления аналитического мышления и понимания того, что есть поэзия. В какой-то момент, после смерти Томаса Элиота⁴, Паунд говорит Хемингуэю о том, что «не знает теперь, с кем можно пошутить» [5, р. 82]. Паунд считался ловеласом, восторгался красотой и был не очень хорошей моделью для романтического поведения. Оказавшись в Рапалло, в Италии, Хемингуэй черпает красоту и вдохновение у природы, наблюдая замечательное сочетание морского пейзажа, архитектурного ландшафта и военной тематики: «Бронзовый ангел держал меч, на нем был лавровый венец. У ног ангела лежали бойцы. Белый мрамор, бронзовый мемориал, туристы, специально пришедшие сюда, чтобы почтить память и посмотреть на ангела»⁵ [4, р. 100].

Издатель Роберт Мак-Элмон, один из очень многих других людей, влияющих на Хемингуэя, пишет за эту поездку семь или девять рассказов (только во время посещения Рапалло). Хемингуэй имел особенность поддерживать огонь и дотла сжигать зародившуюся дружбу, продолжая интенсивную переписку с писателями или знакомыми в течение трех лет, не более. Так было и с Мак-Элмоном, который отзывался о Хемингуэе весьма красноречиво:

“At times he was deliberately hard-boiled, case-hardened and old; at other times he as the hurt, sensitive boy, deliberately young and naïve, wanting to be brave, and somehow on the defensive, suspicions lurking in his peering analytic glances at the person with whom he was talking. He approached a café with a small-boy, tough-guy swagger, and before strangers of whom he was uncertain a potential snarl layed on his large-lipped, rather loose mouth? [4, р. 107].

«Временами он был намеренно жестким, закаленным в делах и старым; в другое время он был обиженным, чувствительным мальчиком, намеренно юным и наивным, желающим быть храбрым и каким-то образом защищающимся. В его пристальных аналитических взглядах на человека, с которым он разговаривал, таились подозрения. Он подошел к кафе с развязностью маленького мальчика, крутого парня, и на глазах у незнакомцев, в которых он не был уверен, на его толстогубом, довольно рыхлом рту появилась потенциальная ухмылка».

⁴ «Бесплодную землю» Элиота Эзра Паунд [6] посоветовал сократить в два раза.

⁵ Того самого, который будет потом переплавлен для фашистских пушек.

Приблизительно в это же время Эзра Паунд [7] посыпает балладу Джеймсусу Джойсу (январь 1923-го), а в январе 1925 года пишет ему, что позаботится об издании «Дублинцев» [8, р. 267]. Критики считали, что Хемингуэй долго терпел циничность Мак-Элмона только потому, что ему нравилось, когда кто-то был «на выступе, чуть выше» [3, р. 107], впрочем, Мак-Элмон был действительно связан со всем литературным миром как Париже, так и в Америке.

В это самое время у Хемингуэя рождаются так называемые «Ненаписанные истории», а также «Поэтессы со сносками» (*The Lady Poets with Footnotes*), которые автор посыпает Паунду 10 марта [3, р. 108]:

<p>“One lady poet was nymphomaniac and wrote for Vanity Fair. One lady’s husband was killed in the war. One lady poet wanted her lover, but was afraid of having a baby. When she finally got married, she found out she couldn’t have a baby. 1. College nymphomaniac. Favourite lyric poet of leading editorial writer N. Y. Tribune. 2. It sold her stuff. 3. Favourite of State University male virgins. Wonderful on unrequited love. 4. Stomach’s gone bad from liquor. Expects to do something really good soon” [3, р. 109].</p>	<p>«Одна поэтесса страдала нимфоманией и писала для Vanity Fair. Муж одной женщины погиб на войне. Одна поэтесса хотела иметь любовника, но боялась заводить ребенка. Когда она наконец вышла замуж, то обнаружила, что не может иметь ребенка. 1. Нимфоманка из колледжа. Любимая лирическая поэтесса ведущего редактора “Нью-Йорк Трибюн”. 2. Ее работы продавались в “Нью-Йорк Трибюн”. 3. Любимица университетских мужчин-девственников. Замечательная книга о неразделенной любви. 4. От выпивки у нее испортился желудок. Рассчитывает вскоре сделать что-то действительно хорошее».</p>
--	--

Стиль Хемингуэя достаточно яркий; возникает так называемый феномен «мужской прозы», с элементами юмора и даже цинизма.

Особо заметно, что с 1922 по 1923-й Хемингуэй следует совету Гертруды Стайн и использует «автоматическое письмо», совершенно не переделывая и никогда не изменяя предложения. Так возникают повторы, аллитерации, но, самое главное, сохраняется первоначальный речевой поток. Гертруда Стайн сама так объясняет подобное явление и философию [2, р. 125–130]:

"You wouldn't find a painter destroying any of his sketches. A writer's writing is too much of the writer's being; his flesh child. No, no, I never destroy a sentence, or a word of what I write. You may, but of course, writing is not your metier, Doctor" [3, p. 103].

«Вы бы не увидели, чтобы художник уничтожил хоть один из своих набросков. Творчество писателя – это в значительной степени его сущность, его дитя из плоти и крови. Нет, нет, я никогда не уничтожаю ни предложения, ни слова из того, что я пишу. Вы можете, но, конечно, писательство – это не ваша специальность, доктор».

Форд Мэдокс – писатель и литературный критик, еще одна фигура в ближайшем окружении Хемингуэя. Для «Мей трансэлентик» (*May transatlantic*) Хемингуэй в какой-то момент напишет очень яркую и резкую рецензию, в частности, о Тристане Цзара, основателе движения дадаизма:

"Dada is dead although Tzara still cuddles its emaciated little corpse to his breast and croons a Rumanian folk song..." [3, p.183].

«Дада мертв, хотя Цзара все еще прижимает к груди его маленькое изможденное тельце и напевает румынскую народную песню».

Интересно, что, несмотря на благодарность Форду за публикации, Хемингуэй все равно не симпатизировал ему достаточно, словно ему не нравилось неумение Форда совмещать старое поколение и молодую поросль, обитающую в Париже. Это субъективное неприятие Форда, как ни странно, служило причиной удивительной литературной продуктивности [3, p. 186]. Тем не менее именно о Форде Хемингуэй будет писать домой:

"My publisher told me that 5 copies of the first/limited edition of *Our Time* were returned from some one named Heminway in Oak Park. He was glad to get them back as they are already worth much more than the sale price" [3, p. 198].

«Мой издатель сообщил мне, что 5 экземпляров первого/ограниченного издания “Нашего времени” были возвращены неким Хемингуэем из Оук-Парка. Он был рад получить их обратно, поскольку они уже стоят намного больше, чем было заявлено на распродаже».

Постепенно проза Хемингуэя становится на редкость поэтичной. Отправляясь в Арль, он представляет себе, как писал свои картины Ван Гог, и продолжает публиковать свои произведения [9; 10]. В Авиньоне он напишет:

“The most beautiful things in France are the trees in spring, the women and the horses. The uglies are the modern furniture, the suburban architecture and the men’s clothing” [3, p. 195].

«Самые красивые вещи во Франции – это деревья весной, женщины и лошади. Самые страшные – современная мебель, загородная архитектура и мужская одежда».

Хемингуэй становится пытливым и старательным наблюдателем. Запущенный Фордом, «Трансатлантик ревью» был в ведомстве Хемингуэя. Летом там даже публикуется скандальный Кокто (2 текста) и текст Гилберта Сельдеса «Семь живых искусств» (*Seven Lively Arts*), получившие самые хорошие отзывы. Хемингуэй словно саботирует журнал во время отсутствия Форда⁶, на самом же деле он публикует самые яркие работы, чем значительно укрепляет репутацию журнала [3, p. 201]. По возвращении из Штатов Форд лишь снабжает номер преамбулой:

“During our absence... this Review has been ably edited by Mr. Ernest Hemingway, the admirable young American prose writer. Except for the *London Musical Chronique* ... this number is entirely of Mr. Hemingway getting together...” [3, p. 207].

Во время нашего отсутствия... этот “Ревью” был искусно отредактирован мистером Эрнестом Хемингуэем, замечательным молодым американским прозаиком. За исключением “Лондонской музыкальной хроники”, этот номер полностью посвящен тому, как мистер Хемингуэй собирает все вместе...».

Помимо Джона Дос Пассоса, Пикассо, других деятелей культуры и парижской авансцены, влияние на Хемингуэя оказали такие личности, как, например, писатель Джозеф Конрад, воспевающий красоты Конго в своем романе «Сердце тьмы». Конрад станет автором, которого будут значительно меньше приветствовать поколения постколониальной литературы (Э. Сайд, Хоми Баба), провозглашая его ярко выраженную колонизаторскую политику. Когда появляется некролог, становится очевидным, что влияние Конрада на Хемингуэя достаточно сильное. Хемингуэй видит Конрада с изначальных, традиционных позиций, считая, что писатель исследует становление души в процессе описания главного героя и его обитания на совершенно иной территории пост-колонии. Хемингуэй обрушивается на критиков, которые посмертно комментируют творчество Конрада, нападая даже на Томаса Элиота [3, p. 226]:

⁶Форд в какой-то момент уезжает в Америку в поисках средств.

"If I knew that by grinding Mr Eliot into a fine dry powder and sprinkling that powder over Mr. Conrad's grave Mr. Conrad would shortly appear looking very annoyed at the forced return and commence writing I would leave for London tomorrow morning with a sausaggrinder. One should not be funny over the death of a great man, but you can't couple T. S. Eliot and Joseph Conrad in a sentence seriously... And not laugh" [2, p. 226].

«Если бы я знал, что, растерев мистера Элиота в мелкий сухой порошок и посыпав этим порошком могилу мистера Конрада, мистер Конрад вскоре появится с очень раздраженным видом из-за вынужденного возвращения и начнет писать, я бы завтра утром отправился в Лондон с мясорубкой для колбас. Не следует смеяться над смертью великого человека, но нельзя же всерьез связывать Т. С. Элиота и Джозефа Конрада в одном».

Политические взгляды Хемингуэя

Политические взгляды Хемингуэя на момент его пребывания в Париже были радикально «левыми», он интересовался тем, что происходит в Италии, где намечалось ярко выраженное движение фашизма, но поддерживал левые силы.

Важной вехой, описанной в архивной и критической литературе, становится Генуэзская конференция, на которую пребывает большевистская делегация и министр иностранных дел РСФСР Чичерин. Это важный исторический этап для развития СССР, так как во многом решается судьба основных игроков мировой арены: западные страны на этой конференции после Первой мировой войны требуют, чтобы СССР выплатил долги, которые были у царской России. Ответственность за выплату долгов российская делегация отрицает по понятным причинам: убытки должна была компенсировать немецкая сторона. Более того, СССР призывал к разоружению, о чем свидетельствуют многочисленные газетные сообщения того времени. При этом на конференции для прессы было всего 200 мест из более 700 желающих участвовать. Хемингуэй пишет для Торонто, для журнала «Стар» (*Star*), и по большей части в его взглядах очевидно дружелюбное отношение к стране Советов и понимание того, что любой взгляд на российские реалии будут «сквозь итальянские очки». На тот момент газеты достаточно субъективно освещают события, например, *The New York News* дает даже снисходительный комментарий событиям:

<p>“Long afterwards the Russians. They have actually come, assassins or no. And looking so German. In European clothes too, even if old and a bit shabby. Curiosity remains” [3, p. 43].</p>	<p>«Много позже русские. Они действительно пришли, убийцы или нет. И выглядят так по-немецки. И одеты в европейскую одежду, пусть старую и немного поношенную. Любопытство остается».</p>
--	---

Сравнение русской делегации с немецкой достаточно красноречиво. Соответственно, наблюдается достаточно предвзятое отношение к событиям вслед за формированием этого мнения в Генуе посредством репортажей и бесед на англо-американских ланчах и пресс-встречах.

Гилберт Сельдес, также находящийся на конференции, 12 апреля дает еще более жесткую и необъективную оценку:

<p>“The paranoid Russian press representative, Rosengerg, sent us on a fool’s errand to Santa Marghrita – their headquarters town near Rapallo. Went with Hemingway only to find that their Imperial Hotele was guarded like the Czar’s palace, ourselves suspect, and the birds flown” [3, p. 44].</p>	<p>«Параноидальный представитель российской прессы Розенгерг отправил нас с дурацким поручением в Санта-Маргриту – их штаб-квартиру недалеко от Рапалло. Поехали с Хемингуэем только для того, чтобы обнаружить, что их императорский дворец охраняется, как царский дворец, как мы подозреваем, и птицы улетели».</p>
---	--

В какой-то момент Хемингуэй констатирует, что невозможно объективно говорить о событиях в Генуе, но что это, без всякого сомнения, политическая конференция, а не экономическая [12]. Чуть позже Хемингуэй собирается отправиться в СССР и работать там корреспондентом для журнала, издаваемого в Торонто. Таким образом, за время пребывания на конференции политические взгляды Хемингуэя заново формируются. Уже очевидно, СССР, как главный участник мировой арены после Первой мировой войны, на конференции в Генуе вызывает ярко выраженный интерес у всех участников [3] и добивается заслуженного права не нести какие-либо финансовые издержки. Америка на этой конференции практически не представлена, из критической литературы становится понятно, что устранение делегатов – это тоже определенный политический шаг.

Хемингуэй чувствует себя словно «разорванным» [12, p. 39] самой конференцией, на которой, по ходу событий, кто-то хотел, чтобы русские разморозили старые долги, кто-то хотел гарантии дореволюционных долгов. Реагируя на события, писатель пишет стихотворение, имитируя «Моберли» Эзры Паунда:

“The age demanded that we sing/and cut away our tongue/The age demanded that we flow/and hammered in the bung/The age demanded that we dance/And jammed us into iron pants/And in the end the age was handed/the sort of shit that it demanded”.

«Эпоха требовала, чтобы мы пели / И отрезал нам язык / Эпоха требовала, чтобы мы плыли по течению / И забил пробку / Эпоха требовала, чтобы мы танцевали / И засунул нас в железные штаны / И в конце концов век был повержен / То самое деръмо, которого оно требовало».

«В конце концов век был повержен» – ярко выраженная констатация общего положения вещей.

Интересной и показательной вехой становления общественного мнения в Европе будет ощущение «потерянного поколения, с одной стороны, и понимание того, что новому поколению, тем, кто не был в окопах, совершенно все равно, что было до них, и они, часто нарочито, будут открыто спорить с любыми конвенциями, будь то политические, экономические, моральные, или сексуальные конвенции». До такой степени, что одному американцу из представителей старого, «потерянного поколения» захочется написать и напечатать открытое письмо в прессе: «Помимо всего прочего, я слышал, как они пишут о нашем Президенте, как о дешевом политике, интеллектуальном убожестве, а о Статуе Свободы отзываются как о монументе “Наглядного Мертвого”» [3, р. 238]. Следующие шесть недель на открытое письмо будет обрушиваться новая критика, которая провозглашает права, закрепленные Американской Конституцией, и самое главное утверждение зазвучит так: «Свободу слова как для граждан США, так и для американцев на территории Франции». Париж словно принимает иммигрантов-американцев, но при этом они все-таки должны быть такого социального класса, который не нарушает законы. В этом состоянии борьбы за свою идентичность в какой-то момент Хемингуэй почувствует резкое ощущение одиночества, особенно когда вдруг прочтет в газетах историю про двух убитых полицейских, или “Chilean Kills Self for Love of Peggy Joyce”, трагедия на Елисейских Полях, когда *Tribune* опубликовала историю о том, как чилийский атташе покончил собой из-за любви к актрисе. История на тот момент удивила Хемингуэя. Как знать, может быть, его собственное самоубийство зеркально увидело себя в сознании в то далекое юношеское время? Один из героев Хемингуэя потом на вопрос: «Зачем он убил себя, отец?» ответит просто: «Он больше не мог это выносить» [3, р. 49].

«Праздник, который всегда с тобой»

Личные взаимоотношения становятся для эпохи модернизма исключительно важными. В 1922–1923 годах в Париже это отношения Хемингуэя с Хедли Харрисон. В более поздние годы в Париже проводит время Полина Пфайффер, вторая жена Хемингуэя. Полина Пфайффер – личность, которая также важна для истории, так как спустя много лет выйдет восстановленная редакция «Праздника...». Сын Полины и Хемингуэя Патрик и внук Шон подготовят восстановленную редакцию «Праздника...», добавив туда короткие рассказы, приблизив таким образом работу к изначальному варианту. Важной перестановкой будет и рассказ о Фицджеральде, ярком американском писателе, который имел на тот момент необыкновенную популярность в Голливуде и на писательской авансцене. Прославился писатель прежде всего своей работой в Голливуде, бесконечными хрониками, романом «Великий Гэтсби» – о мужчине, который всю жизнь добивался любви женщины. Сам роман был написан в юном возрасте, поэтому психология взрослого мужчины представлена несколько наивным образом. Жена Фицджеральда Хельда потом сгорит в сумасшедшем доме, рано померкшая из-за алкоголя и постоянного внимания публики.

Хемингуэй всегда будет показывать в своей прозе Фицджеральда как автора талантливого, который сам не сразу понял величину и значимость своего таланта и который во многом был приведен к самодеструкции благодаря своей жене, которая потом лечилась в швейцарской клинике и даже в какой-то момент обвиняла Хемингуэя и своего мужа в излишней дружбе [3, p. 287]. Полина Пфайффер была совершенно иной, независимой, образованной, богатой и одинокой начинающей журналисткой после католической школы и Университета в Миссури. И все же Хемингуэй по-настоящему был увлечен Дафф Твидден, светской львицей, которая любила держать около себя известных людей и могла прислать Хемингуэю такого рода сообщение:

«...please do come come at once to Jimmy's Bar – real trouble – just rung up Parnass and found no word from you. S.O.S. Daff». [3, p. 289].

Пожалуйста, приезжай, приезжай сразу в Бар Джимми – беда – позвонила в Парнас, а от тебя ни слова. S. O. S. Дафф».

Считалось, что Хедли занимала весьма пассивную позицию в отношении увлечений Хемингуэя.

Особой историей становится путешествие Хемингуэя в Испанию. Валенсия, коррида, подробное наблюдение, например за тореадором Нино де ла Палма, который убивает троих быков. Затем Мадрид, куда Хемингуэй снова едет с Хедли, постепенно воплощая историю жизни в своей прозе. Одну из рукописей он называет по имени известного матадора «Кветано Ордонес. Эль Ниньо де ла Палма». Критика полагает, что в это время депрессия писателя прогрессировала. Не было возможности состязаться с Фицджеральдом, Дафф не была с ним

близка, и общее ощущение от корриды и Памплоны скорее будили отчаяние [3, р. 303]. Впрочем, именно в Валенсии писалось значительно легче, чем обычно, и Хемингуэй хвастался пятнадцатью тысячами написанных слов [3, р. 309].

«Праздник...» [13] соединяет воедино многие поездки Хемингуэя из Парижа по Европе, его встречи с известными персоналиями, мысли, тонко вплетая в повествование реальных людей эпохальные фрагменты истории. Публикуя так называемую восстановленную редакцию, внук писателя Шон, сын Патрика Хемингуэя, вспоминает о том, как в ноябре 1956 года администрация отеля «Ритц» в Париже убедила Эрнеста Хемингуэя забрать два маленьких сундука, которые отель хранил с тех самых времен, как там останавливался Хемингуэй, в марте 1928 года. В сундуках лежали забытые вещи, оставшиеся от первых лет его пребывания в Париже: машинописные страницы прозы, блокноты с материалами для романа «И восходит солнце», книги, газетные вырезки, старая одежда. Хемингуэй с того самого времени начинает работу над «Парижскими записками». Происходит это летом 1957 года. Некоторые манускрипты до этого считались потерянными. Считается, что Хедли Ричардсон (первая жена Хемингуэя) теряет манускрипт 1922 года. Итак, в ноябре 1959-го Хемингуэй заканчивает рукопись и отдает ее в «Скрибнерс». Роман, изданный посмертно в 1964 году, рассказывает о жизни автора в Париже с 1921 по 1926 год. Этот тот вариант, который будет потом переделан наследниками.

Известные слова о Париже заканчивали первоначальное издание так:

“There is never any ending to Paris and the memory of each person who has lived in it differs from that of any other. We always returned to it no matter who we were or how it was changed or with what difficulties, or ease, it could be reached. Paris was always worth it and you received return from whatever you brought to it. But this is how Paris was in the early days when we were very poor and very happy” [13, p. 201].

«Париж никогда не кончается, «и каждый, кто там жил, помнит его по-своему. Мы всегда возвращались туда, кем бы мы ни были и как бы он ни изменился, как бы трудно или легко ни было попасть туда. Париж стоит этого, и ты всегда получал сполна за все, что отдавал ему. И таким был Париж в те далекие дни, когда мы были очень бедны и очень счастливы».

Новая, «восстановленная редакция» добавила в «Праздник...» небольшие рассказы, подобные «*Nada Pues Nada*», которые придали книге если не законченность, то определенный шарм неровности и неоднозначности.

Заключение

Анализ особенностей художественного творчества Хемингуэя позволяет проследить основные тенденции развития изобразительного, музыкального, театрального искусства Парижа (с 1922 по 1926 год), проследить сходные паттерны развития для других областей искусства. Идеи «автоматического письма», аналитического мышления, жесткой структуры, телеграфного стиля (каждая из составляющих стиля Хемингуэя) соответствуют общей тенденции развития искусства по направлению к более абстрактному, импрессионистическому выражению художественной мысли. Общая тенденция модернизма к сращению, сокращению, сжатию, порождению новых смыслов и утверждению одновременной жесткости структуры позволяют говорить об общих тенденциях развития культурных традиций и фигур стиля. Вырабатывая свой писательский слог, Хемингуэй во многом определяет основные тенденции развития европейского искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Eliot T. S. *The Varieties of Metaphysical Poetry: the Clark Lectures at Trinity College, Cambridge, 1926, and the Turnbull Lectures at the Johns Hopkins University, 1933 / ed. by R. Schuchard.* N.Y.: Trinity, 1993. 175 p.
2. Stein G. *A Composite Portrait / ed. By Linda Simon.* New York: Avon Books, 1974. 130 p.
3. Reynolds M. *Hemingway: the Paris Years.* Oxford: Basil Blackwell, 1989. 402 p.
4. Hourticq L. *Guide to the Louvre.* Paris: Hachette, 1924. 247 p.
5. Chambers R. "What is genius?" in *Literature in the Making / ed. by J. Kilmer.* New York: Harper Brothers, 1917. 341 p.
6. *Literary Essays of Ezra Pound / ed. T. S. Eliot.* New York: New Directions, 1968. 96 p.
7. Tytell J. *Ezra Pound.* New York: Doubleday, 1987. 400 p.
8. *Letters of Ezra Pound (1907–1941) / ed. by Paige.* London: Faber and Faber, 1941. 600 p.
9. Bishop J. *Homage to Hemingway.* New Republic. 1936. 11 Nov. P. 39.
10. Gajdusek R. *Hemingway's Paris.* New York: Scribner's, 1978. 182 p.
11. Ford H. *Four Lives in Paris.* San Francisco: North Point Press, 1987. 328 p.
12. Fink C. *The Genoa Conference.* Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1984. 365 p.
13. Хемингуэй Э. *Праздник, который всегда с тобой.* М.: Аст, 2019. 286 с.

REFERENCES

1. *Eliot T. S.* The Varieties of Metaphysical Poetry: the Clark Lectures at Trinity College, Cambridge, 1926, and the Turnbull Lectures at the Johns Hopkins University, 1933 / ed. by R. Schuchard. N.Y.: Trinity, 1993. 175 p.
2. *Stein G.* A Composite Portrait / ed. By Linda Simon. New York: Avon Books, 1974. 130 p.
3. *Reynolds M.* Hemingway: the Paris Years. Oxford: Basil Blackwell, 1989. 402 p.
4. *Hourtico L.* Guide to the Louvre. Paris: Hachette, 1924. 247 p.
5. *Chambers R.* "What is genius?" in *Literature in the Making* / ed. by J. Kilmer. New York: Harper Brothers, 1917. 341 p.
6. Literary Essays of Ezra Pound / ed. T. S. Eliot. New York: New Directions, 1968. 96 p.
7. *Tytell J.* Ezra Pound. New York: Doubleday, 1987. 400 p.
8. Letters of Ezra Pound (1907–1941) / ed. by Paige. London: Faber and Faber, 1941. 600 p.
9. *Bishop J.* Homage to Hemingway. New Republic. 1936. 11 Nov. P. 39.
10. *Gajdusek R.* Hemingway's Paris. New York: Scribner's, 1978. 182 p.
11. *Ford H.* Four Lives in Paris. San Francisco: North Point Press, 1987. 328 p.
12. *Fink C.* The Genoa Conference. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1984. 365 p.
13. *Hemingway E.* *The Moveable Feast*. Moscow: AST, 2019. 286 c.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Щербак Н. Ф. – кандидат филологических наук, доцент кафедры; alpha-12@yandex.ru
ORCID: 0000-0001-8725-9717

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Scherbak N. F. – Cand. Sci. (Philology), Ass. Prof.; alpha-12@yandex.ru
ORCID: 0000-0001-8725-9717

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.) представляются 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 илл., 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 (подрисуточный 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 полутонаовых 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 обнародование 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 им. А. Я. Вагановой» можно в любом отделении почтовой связи России по объединенному каталогу «Пресса России» 2025.

Индекс журнала по каталогу – 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

№ 5 (100), 2025

Главный редактор *С. В. Лаврова*
Научный редактор *Ю. О. Новик*
Дизайн обложки *Т. И. Александрова*
Корректор *Е. А. Кашицына*

Рег. свидетельство Роскомнадзора 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>

Свободная цена



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 17.11.2025. Формат 70×100/16.

Тираж 300 экз. Заказ № 034557744

Отпечатано в типографии ООО «Тендер»,
394036, г. Воронеж, ул. Трудовая, д. 50, кв. 10