

«Пастораль хребта Тянь-Шань» показывает как женщина, которая пасет скот, взмахнула хлыстом, чтобы подстегнуть лошадь; картина «Заснеженные пики на пути возвращения домой» описывает тяжелое путешествие по шелковому пути; картина «Веселое гулянье» и другие произведения демонстрируют стремление к отражению повседневной жизни разных народов и обладают как богатым народным колоритом, так и художественным очарованием, рождаемым шелковым путем и преодолевающим пространства и народы. Среди выставленных в 2016 году 15 картин в стиле гохуа есть три огромных полотна размером более чем 10 метров – это «Купание в реке Ганг», «Семь путешествий Чжэн Хэ», «Ненависть чернокожего раба». Несмотря на то, что эти три произведения написаны в стиле гохуа, они вобрали в себя творческие элементы западной масляной живописи.

Ряд произведений Го Дикана, относящиеся к шелковому пути, превосходят обычную гносеологию. Он путем более чем полувекового глубокого художественного поиска и грандиозных замыслов создал свой собственный мир шелкового пути. И через выставку картин «Шелковый путь» он показал Китай как древнюю цивилизацию, а также дал значительный толчок развитию мировой цивилизации, который имеет большое влияние на развитие культуры и искусства в каждой стране.

Эволюция культуры и искусства может получить необходимый импульс к развитию только в процессе контактов. Представители творческой интеллигенции китайской диаспоры, – китайские хуацяо, – в этом культурном обмене между Западом и Востоком занимают довольно существенное место. Они являются активными носителями и популяризаторами китайской культуры, а также мостом и каналом, связывающими западную и восточную культуры.

1. 魏小石, 《马友友和他的丝绸之路音乐》, 成都: 中国西部 = Вэй, Сяоши. Ма Юю и его музыка шелкового пути / Сяоши Вэй // Запад Китая. – 2013. – № 11. – С. 148–149.
2. 古早, 《“跨界”造就马友友》, 北京: 新世纪周刊 = Гу, Цао. В преодолении пространства Ма Юю / Цао Гу // XXI век. – 2007. – № 25. – С. 120–121.
3. 平菁菁, 《浅谈丝绸之路上的文化艺术交流》, 南昌: 老区建设 = Пин, Цзинцзин. Очерк о культурном обмене на шелковом пути / Цзинцзин Пин // Строительство в старых районах. – 2012. – № 22. – С. 25–27.
4. 张俊杰; 丁伟, 《跨越时空、国界、种族的文化传统 – 马友友丝路音乐的启示》, 西安: 音乐天地 = Чжан, Цзюньцзе. Культурные традиции, преодолевающие время и пространство, государственные границы, расовые различия – вдохновение Ма Юю музыкой шелкового пути / Цзюньцзе Чжан, Вэй Дин // Музыкальный макрокосм. – 2015. – № 9. – С. 4–8.

К ПРОБЛЕМЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕКОНСТРУКЦИИ БАЛЬНОЙ ПРАКТИКИ РОССИИ XIX СТОЛЕТИЯ

Ефремова И. В.

*кандидат искусствоведения, доцент кафедры режиссуры эстрады
Белорусского государственного университета культуры и искусств (г. Минск)*

Аннотация. В статье раскрываются важные аспекты изучения проблемы художественной реконструкции балльной практики в музыкальном искусстве России

XIX столетия. Автор предлагает свой вариант периодизации развития русских балов; вводит и раскрывает понятия бальной фабулы и бального сюжета; рассматривает этот социокультурный феномен как сложную «трехмерную» модель, возникающую в результате взаимодействия выявленных жанрово-бытовой, лирической и мистической линий; обозначает два варианта репрезентации русского бала – как художественного целого и как части художественного целого.

Summary. The article reveals the important aspects of the study of the problem of artistic reconstruction of the practice score in the musical art of Russia of the 19th century. The author offers its own version of periodization of Russian balls; introduces and defines the concepts of ballroom plot and ballroom story; considers this as a complex socio-cultural phenomenon of «three-dimensional» model that arises from the interaction of the identified genre-household, lyrical and mystical lines; It represents two variants of representation of Russian Ball as an artistic whole and as a part of the artistic whole.

Одной из характерных черт современности является значительный интерес общества к своим культурным традициям, их изучение и возрождение в новом историческом контексте. В этом ракурсе особое внимание привлекает к себе бал, являющийся одним из наиболее ярких и значимых явлений минувших столетий, которое сегодня воспринимается как их культурный символ. Как верно замечает М.В. Короткова, «...бал – явление многоплановое. С одной стороны, это часть светской жизни общества, которая всегда наполнена радостями и горестями, переживаниями и страстями. Бал – это лицедейство и игра, кокетство и ревность, страсть и любовь. С другой стороны, бал – это развлекательное мероприятие, которое отражало новую европейскую культуру – направления моды, музыкальные тенденции, этикетные ценности и стиль общения» [1, с. 5].

История русского бала, как известно, восходит ко времени правления Петра I. На протяжении двух столетий именно бал являлся одной из главных составляющих жизни российского общества (прежде всего, его высшего, дворянского сословия). Поэтому неслучайно данное явление получило свое воплощение во многих произведениях искусства XVIII–XIX вв. Так, удивительную бальную атмосферу запечатлел в замечательных поэтических строках, написанных в 1839 году, выдающийся русский драматург, театральный критик и мемуарист Ф.А. Кони:

«...Бал – настоящая находка для юных франтов и для дам;
Его с восторгом ждет красotka, он праздник пасмурным отцам.
Чтоб дочка куколкой оделась, хлопочет опытная мать,
А чтоб она не засиделась, везет ее потанцевать...
Балы – игрушка в общем мненьи, но не таков их тайный смысл:
То под роскошный упоенья, а как раскусишь, так он кисл.
А что тут лести, вероломства, интриг, уловок и причуд!
Тут вся история знакомства, хоть бал игрушкой зовут» [2].

В настоящее время опубликован целый ряд фундаментальных исследований, специально посвященных бальной культуре России. Среди них исследования И.Л. Багратион-Мухранели («Бал как форма культуры»), В.М. Боковой («Балы и праздники в России»), Е.В. Дукова («Бал как социальная практика в России XVIII–XIX вв.», «Общественные балы и концертная культура XVIII века»), О.Ю. Захаровой («Балы пушкинского времени», «Власть церемониалов и церемониалы власти в Российской империи. XVIII – начало XX века», «История русских балов», «Русский

бал XVIII – начала XX века. Танцы, костюмы, символика», «Русские балы и конные карусели», «Светские церемониалы в России XVIII – начала XIX веков»), А.В. Колесниковой («Бал в России: XVIII – начало XX века», диссертация «Бал в истории русской культуры»), Н.А. Огарковой (диссертация «Музыка как феномен церемониальной и повседневной жизни русского двора: XVIII – начало XIX в.»), Ю.В. Савельевой (диссертация «Музыка в празднично-развлекательной культуре Петербурга первой трети XIX века», «Столичные маскарады первой четверти XIX века»). Разумеется, все авторы, пишущие о бале, не оставляют без внимания и работы Ю.М. Лотмана «Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX вв.)», «Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века».

Как правило, во всех исследованиях, посвященных русскому балу, активно задействуются литературные, социальные и изобразительные источники. Музыкальное пространство бальной культуры менее исследовано. На сегодняшний день не раскрыта специфика воплощения бальной темы в музыке, еще ждет своего обобщения музыкально-исторический опыт русского бала в целом, еще не написана фундаментальная история его музыкальной составляющей, не осуществлена соответствующая бальной эволюции периодизация. Кроме того, в музыкальной науке, в отличие от поэзии и литературы, не систематизированы «бальные проекции» в творчестве русских композиторов. Последнее касается, прежде всего, бала XIX в. – области, как ни странно, гораздо менее изученной, нежели русский бал XVIII в. Поэтому в настоящей статье автор ограничится рассмотрением вопросов, связанных с художественной реконструкцией бальной практики в музыкальном искусстве России XIX ст.

Определенным шагом в освоении этой проблематики служит диссертация «Бальные танцы как явление культуры романтизма в творческой биографии М.И. Глинки» А.Н. Гадецкой. Это исследование частично восполняет незаполненную «нишу». Но его методологические позиции несколько иные, чем в нашей работе. Анна Гадецкая опирается при изучении бальной культуры на положения концепции *повседневности*, разработанные в социологии А. Шюцем и спроецированные на творческую биографию Михаила Глинки [3]. В данной же работе бал осмыслен как *праздник* – прямая противоположность повседневности. Бал – это «другой мир», это событие, которое на фоне повседневного существования ощущается как «взрыв», время сильных переживаний, резкое изменение бытия. Его главный атрибут (как и любого праздника, по Р. Кайуá) – чрезмерность (то самое «раздолие», о котором пишет Ф. Кони) и жертвенная атмосфера (обилие питья, еды, украшений, свеч, зеркал и т.д., получающее символическое значение). Именно это придает бальной церемонии напряжение и смысл.

Разные ракурсы освещения русского бала XIX в. позволяют автору данной статьи в ином ключе представить эволюцию бальной практики в России, обнаружить в исторической ретроспективе особый, собственный ритм развития, не во всем совпадающий с привычной периодизацией русской музыкальной культуры. В настоящей работе два века русского бала представлены (по аналогии с известной моделью этногенеза Л.Н. Гумелева) как **четырёхфазовый** процесс зарождения, подъема, инерционного развития и «заката»:

1. Петровские ассамблеи 1718–1725 гг. открывают историю русской бальной практики, задавая мощный толчок ее стремительному развитию.
2. Свою акматическую (кульминационную) фазу бал в России переживает

во времена правления Екатерины Второй (1762–1796 гг.), когда выкристаллизовывается его «исходная модель».

3. Далее следует протяженный инерционный период, который представляет собой цепь метаморфоз «исходной модели» в условиях романтической эпохи (1801 – 1881). Именно этот период отмечен появлением многочисленных произведений литературы и искусства (в том числе и музыкального), в которых получает художественное воплощение тема бала.

4. И, наконец, «осень» русского бала приходится на рубеж XIX–XX вв. К этому времени бал как одна из важных форм социальных практик России фактически утрачивает значение культурного репрезентанта эпохи.

Непосредственное овладение русским обществом культурой бала происходило в процессе так называемой «бальной практики», представляющей собой исторически обусловленную разновидность социокультурной деятельности, связанную не только с обиходной музыкальной культурой (как полагает Е. Дуков), но и с процессом ее «сублимации» в художественном творчестве. В ходе эволюции бальной практики постепенно смещался ракурс ее воссоздания в художественных текстах: из важного события государственной жизни бал превращается в факт личной биографии его участников.

Специфика музыкального воплощения бальной темы обусловила необходимость введения понятий «бальной фабулы» и «бального сюжета». Если «бальная фабула» представляет собой художественный аналог бальной практики, ее своеобразный «оттиск» в виде определенного «набора» композиционных средств, прежде всего, танцев, составляющих остова бального действия; то «бальный сюжет» является продуманным в деталях «сценарием» конкретного музыкального произведения, разработанным на основе бальной фабулы.

Бал, как событие реальной жизни, одновременно содержит в себе бальную фабулу и заранее прописанный к каждому конкретному случаю бальный сюжет. Бал в художественном претворении, в большинстве случаев лишь подразумевая бальную фабулу, предполагает наличие определенного бального сюжета, часто реализованного не в полной мере. Крайне редко в музыкальных сочинениях одновременно присутствуют полноценная и бальная фабула, и до конца «прописанный» бальный сюжет. К такого рода произведениям относятся два фортепианных цикла А.Г. Рубинштейна – двуручная фантазия «Бал» (ор. 14, 1854) и цикл характеристических пьес для фортепиано в 4 руки «Костюмированный бал» (ор. 103, 1879). В первом из них («Бал») сюжет «выписан» композитором в линейной проекции: «от начала и до конца». Особенностью второго цикла («Костюмированный бал») является заложенная самим автором возможность создания из предложенной коллекции фортепианных миниатюр множества вариантов «бального сюжета».

Для бала, как одной из форм бытия, характерна амбивалентность, заключающаяся в единстве познанного и непознанного, реального и мистического. Бал (и с позиции гостя, и с позиции устроителя) предполагает наличие некой *тайны*, проявляющейся в незримом «присутствии» элемента загадочности, балансировании на пороге неведомого, игры с судьбой (след забытого сакрального в мифологии праздника и отпечаток – не всегда отчетливый – его жертвенной семантики).

В самой природе бала заложены три начала: *бытовое* (объективное, реализующееся в художественном творчестве, прежде всего, на жанровом уровне посредством бальных танцев), *лирическое* (субъективное, проявляющееся посредством передачи чувств, эмоций, переживаний, размышлений субъекта,

навеянных бальными впечатлениями и обстоятельствами) и *мистическое* (связанное с особой таинственностью бальной атмосферы). Развертывание обозначенных начал в бальном сюжете позволяет представить его как сложную «трехмерную» модель, возникающую в результате взаимодействия **жанрово-бытовой (собственно бальной), лирической и мистической драматургических** линий.

Это взаимодействие в каждом конкретном случае имело свою уникальную конфигурацию. Степень присутствия каждой из них в конкретной музыкальной проекции бала была различной. Так, в произведениях первой половины XIX века *доминировала жанрово-бытовая линия*, представленная музыкой бальных танцев. Данная линия реализована наиболее многочисленно в виде танцевальных дивертисментов в музыкально-сценических произведениях, а также в фортепианных и оркестровых пьесах прикладного и концертного плана. *Лирико-психологическая линия* преобладает в немногочисленных камерных вокальных, фортепианных и единичных оркестровых сочинениях. *Линия мистическая*, воплощающая незримое «присутствие» на балах загадочно-таинственного, а иногда фатально-рокового начала, лишь вскользь намечена в отдельных романах и операх.

Начиная со второй половины XIX века, в рамках оперного жанра наблюдаются значительные изменения в соотношении основных линий бальной драматургии, а именно, их достаточно сложное взаимодействие. *Собственно бальная линия (жанрово-бытовая)* утрачивает свой приоритет, превращаясь зачастую в общий фон, антураж для развития лирического действия. *Функция лирико-психологической линии* становится весьма значимой и в большинстве случаев выходит на первый план, поскольку именно переживания, взаимоотношения и конфликты героев находятся в центре внимания композиторов. *Мистическая линия*, реализованная на уровне тайного любовного флирта и романтического увлечения, фатального предчувствия и игры с судьбой, в той или иной степени присутствует практически в каждом из рассмотренных в диссертации оперных починений. Наиболее ярко она проявилась в «Пиковой даме» П. Чайковского.

В ходе анализа автором статьи более тридцати оркестровых, около ста фортепианных, более пятидесяти камерно-вокальных и семи оперных произведений, воплощающих бальную тему, обозначились *два варианта репрезентации русского бала*. Первый связан с показом бала как художественного целого (как в уже упомянутых фортепианных циклах А. Рубинштейна или в виде отдельных бальных фрагментов в *оркестрово-хоровых* и *оркестровых полонезах* О.А. Козловского, *пьесах для оркестра* А.А. Алябьева, М.И. Глинки, И. Штрауса, М.А. Балакирева, Ц.А. Кюи, А.К. Глазунова, С.М. Ляпунова; многочисленных *камерных фортепианных пьесах танцевального плана*; отдельных *камерно-вокальных произведениях* русских композиторов XIX века, в том числе «Из-под таинственной, холодной полумаски...» М.А. Балакирева на сл. М.Ю. Лермонтова, «Средь шумного бала» П.И. Чайковского на сл. А.К. Толстого, «Маска» С.И. Танеева на сл. Я.П. Полонского, «Давно ль под волшебные звуки» А.С. Аренского на сл. А. Фета). Второй вариант репрезентирует русский бал как часть художественного целого (например, *бальные сцены из опер* «Дубровский» Э.Ф. Направника, «Ночь перед Рождеством» Н.А. Римского-Корсакова, «Черевички», «Пиковая дама» и «Евгений Онегин» П.И. Чайковского, а также из оперы XX в. «Война и мир» С.С. Прокофьева).

Воплощение бальных сцен в произведениях оперного жанра позволило выявить специфику самого бала, природа которого отличается амбивалентностью. С одной стороны, бал являлся местом культурного досуга и источником позитивных эмоций,

связанных с развлечениями, завязыванием знакомств и нужных связей, приятными встречами, свиданиями, флиртом и т.п. С другой стороны, бал – это место тайных интриг и «сведения счетов», нередко заканчивающихся публичными скандалами и ссорами, а иногда и трагедиями. Именно амбивалентная специфика бала позволяет композиторам двойно трактовать балльные сцены, одновременно заключающие в себе противоположные образно-эмоциональные сферы – жизни и смерти, веселья и трагедии. Следствием этого стала как внутренняя драматургия картин бала, в основе которых довольно часто лежит принцип шекспировского контраста, так и их особая роль в общей оперной концепции, связанная с приданием балльным сценам функции важных, «узловых», нередко кульминационных зон произведения.

Подводя итог, хотелось бы подчеркнуть, что предложенный в настоящей статье подход к изучению проблемы художественной реконструкции балльной практики России XIX ст. в дальнейшем возможно апробировать и на ином музыкальном материале (например, на произведениях балетного жанра). Исследование специфики воплощения в творчестве русских композиторов романтической эпохи темы бала позволило не только в новом ракурсе осветить общий историко-культурный процесс, получить достаточно детально прописанную панораму балльной практики России обозначенного исторического периода, но и выявить ее музыкальную топику, раскрыть механизм ее художественного воплощения.

1. Короткова, М. В. Балльная культура московского дворянства в XVIII – первой половине XIX в.: официальное развлечение, церемония или любовная игра? / М. В. Короткова // Вестник РУДН Московского гос. пед. ун-та: сб. науч. ст. – М., 2008. – № 2. – С. 5.

2. Лирикон: сборник русской поэзии [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://liricon.ru/> – Дата доступа: 20.10.2016.

3. Гадецька, Г. М. Балні танці як явище культури романтизму в творчій біографії М. І. Глінки / Г. М. Гадецька // Автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 – Теорія та історія культури. – Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. – 17 с.

МЕДЫАТЭХНАЛОГІІ – СУЧАСНЫЯ МАСТАЦКІЯ СРОДКІ СЦЭНАГРАФІІ ДЗІЦЯЧАГА ЛЯЛЕЧНАГА СПЕКТАКЛЯ

Жыдовіч У. Я.

*аспірант кафедры беларускай і сусветнай мастацкай культуры
Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў (г. Мінск)*

***Аналіз.** Артыкул прысвечаны аналізу вынікаў анкетнага апытання аўдыторыі дзіцячага спектакля з выкарыстаннем новых сродкаў сцэнічнай выразнасці, створаных з дапамогай медыятэхналогій. Высветлена, што медыятэхналогіі ў спектаклі служаць для стварэння відовішчнасці пастаноўкі і прадстаўляюць новы мультымедычны тып сцэнаграфічнай выразнасці ў лялечным тэатры, які становіцца ўспрымаецца дарослай і дзіцячай аўдыторыяй.*

***Summary.** The article is devoted to analysis of the results of a questionnaire survey of the audience of children's performance. The author explores new means of stage expression in the puppet theater, created with the help of media technologies, and reveals, that media technologies in the play serve to create entertainment productions and present a new multimedia type of stage*