

звезда» второе место заняла незрячая певица из Крыма Зера Кераджиева. Выступая в дуэте с украинской певицей Евгенией Власовой, она боролась за голоса телезрителей не с помощью эпатажных выступлений или яркого реквизита, а демонстрировала свой феноменальный музыкальный слух в сочетании с проникновенным, эмоционально насыщенным голосом. Кроме упоминавшихся выше Асана Билялова и Диляры Аливаповой, можно отметить также участницу третьего сезона проекта «Народная звезда» Ольгу Панкратову из Севастополя, которая в дуэте с певцом Василием Лазаровичем прекратил борьбу за победу лишь в седьмом, предпоследнем туре шоу.

Таким образом, появление в эфире большинства популярных отечественных телеканалов вокальных талант-шоу, созданных преимущественно на основе западных форматов, свидетельствует о высокой степени интеграции Украины в мировую зрелищную культуру массового образца. Получив весьма высокие стартовые рейтинги, такие проекты, безусловно, в ближайшие годы будут широко представлены в украинском телевизионном пространстве. Однако, скорее всего, данный процесс будет происходить не за счет появления новых вокальных талант-шоу, а за счет производства и трансляции новых сезонов тех шоу, которые уже известны зрителям («Народная звезда», «Фабрика звезд», «Х-Фактор»). В результате будет окончательно утрачен эффект новизны, произойдет «пресыщение» зрителя подобного рода телепродуктом. В условиях снижения зрительского интереса и усиления конкурентной борьбы между проектами разных телеканалов, будут возможны лишь две стратегии борьбы за удержание аудитории: совершенствование вокально-репертуарного содержания данных проектов либо использование типичных для современного шоу-бизнеса рекламных трюков, например, усиление спекуляций вокруг «закулисных интриг», проведение ещё более агрессивных рекламных кампаний. Опыт зарубежных стран (Великобритания, США) показывает, что руководство телеканалов для сохранения рейтингов обычно идет не по первому, а именно по второму пути, что негативно отражается на качестве вокальных талант-шоу и, в конечном счете, все равно приводит к снижению зрительского интереса к ним. Остается надеяться, что украинское телевидение пойдет по первому, более творческому пути.

Источники и литература:

1. Цибулько К. Реальный шоу : історія розвитку / К. Цибулько // Теле- та радіожурналістика: збірник наукових праць. – Львів, 2008. – Вип. 7. – С. 123-129.
2. Шестакова Е. Г. Жанрова полісемантичність реаліті-шоу : до постановки проблеми / Е. Г. Шестакова // Культура народів Причорномор'я. – 2007. – № 101. – С. 69-73.
3. Беломоїна К. С. Екранна інтерпретація музики / К. С. Беломоїна // Проблеми сучасності : мистецтво, культура, педагогіка : зб. наук. праць. – Луганськ, 2010. – Вип. 12. – С. 87-91.
4. Толкачова Г. В. Особливості масової музичної культури України в сучасний період / Г. В. Толкачова // Соціальні технології : актуальні проблеми теорії та практики. – 2010. – № 45. – С. 241-247.
5. Невольнева И. Поймать звезду: талант-шоу не гарантируют звездных доходов / И. Невольнева // Фокус. – 2010. – № 24. – С. 21-22.
6. Талант на сцену // Телекритика. – 2010. – 28 янв.
7. Хабаров А. Скандал вокруг «Х-Фактора»: фальсифікаціям – «ні!» / А. Хабаров // Зеркало недели. – 2010. – № 47 (18-24 дек.).
8. Талант-шоу на украинском ТВ достигли популярности футбола : [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://korrespondent.net/showbiz/music/1058497>.
9. Фабрика зірок : [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://ru.wikipedia.org/wiki/Фабрика_зірок.
10. Проект «Суперзвезда» : [Электронный ресурс] : официальный сайт. – Режим доступа : <http://www.superzinka.tv>.
11. Никандров С. Народной звездой «Украины» стал Асан Билялов : [Электронный ресурс] / С. Никандров. – Режим доступа : http://www.tv.net.ua/news/na_teleekrane/1050659348.
12. Фан-сайт шоу «Х-Фактор» в Украине : [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://xfactor.kiev.ua>.

Прозона А.В.

УДК 130.2:378

РАЗВИТИЕ РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОРИЕНТАЛИЗМА В ТВОРЧЕСТВЕ Н.А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Среди композиторов «Могучей кучки» Николай Андреевич Римский-Корсаков (1844-1908) занимает особое место. С его творчеством пышным цветом расцвела в русской музыке сказка. Сказка и песня всегда были душой народа. Вся жизнь Римского-Корсакова, блестящего морского офицера, а затем профессора Московской консерватории, это бескорыстное служение искусству.

Целью статьи является рассмотрение творчества Римского-Корсакова с точки зрения развития им ориентального элемента в русской музыке.

Задачами являются изучение:

- а) ориентализма крупной оркестровой формы,
- б) романсного ориентализма и
- в) оперного ориентализма Римского-Корсакова.

Творческий путь Римского-Корсакова начался в обстановке демократического подъёма 60-х годов XIX века [1, с. XXXI]. Будучи младшим по возрасту из членов Балакиревского кружка («Могучая кучка»), его становление как композитора происходило необычайно быстро. Среди «кучкистов» он отличался, яркой,

творческой индивидуальностью и уже к концу 60-х годов создаёт ряд блестящих высокооригинальных произведений крупного масштаба [2, с. 215].

Оставаясь по преимуществу поэтом русской жизни, русской природы Римский-Корсаков, подобно А.П. Бородину (1833-1887), М.А. Балакиреву (1839-1910) и М.П. Мусоргскому (1839-1881), охотно обращается к изображению народного быта и природы других стран. Образы Востока органично входят в его творчество.

Так, для произведений Римского-Корсакова типична склонность к украшению мелодии, замысловатой цветистости её рисунка. «Сам Корсаков говорил о своей любви к мелодической виртуозности, если она «является небессодержательным набором звуков, а быстрой мелодией красивого оригинального рисунка» [Цит. по 2, с. 217]. Показателен излюбленный им род красочной «узорчатой» вариационности, основанной на приёмах орнаментально-фигуративного расцветивания тематического материала и особый тип полифонии, вырастающий из орнаментального сплетения различных тем.

Во второй половине 60-х годов Римским Корсаковым создаётся целая группа симфонических произведений, свидетельствующих о быстром и интенсивном творческом росте. В 1868 году он сочиняет программную «восточную сюиту – симфонию «Антар». Вот как об этом пишет сам композитор: «...Я по мысли Балакирева и Мусоргского, обратился к красивой сказке Стемпковского «Антар», задумав написать симфонию или симфоническую поэму в четырёх частях на её сюжет [3, с. 54].

Для воплощения сказки О.Ю.И.Сенковского (1800-1858), Римский Корсаков избрал форму крупного четырёхчастного произведения. Сначала он назвал «Антар» симфонией (по счёту – второй). Позже, «Антар» был переименован в симфоническую сюиту [4, с. 65-66].

Основываясь на литературной программе, композитор придал этому произведению оригинальную, картинно-повествовательную форму. В музыкальной композиции свободно чередуются разнохарактерные жанровые эпизоды, последовательность которых определяется литературным сюжетом, а не устоявшимися формами. Это позволило композитору передать в своей музыке все подробности литературного произведения [5, с. 12]. Следует отметить необычайную яркость и своеобразие оркестрового колорита, приводившего в восхищение К. Дебюсси (1862-1918), который писал: «Ни что не может передать очарования тем и ослепительности оркестра» [Цит по: 6, с. 58]. Оно сочетает в себе блеск и эффективность звучания с орнаментальной тонкостью рисунка.

Римский-Корсаков воспользовался в «Антаре» несколькими подлинными арабскими темами. Одна из них послужила для центрального эпизода первой части, вторая, для среднего отдела первой части и последняя положена в основу финала. Приёмы разработки этих тем близки к стилю восточных эпизодов «Руслана и Людмилы» (1842) М.И. Глинки (1804-1857). Красочная орнаментика, обвивающая томную и певучую мелодию восточного характера в третьей части напоминает вариации Глинкинского «Персидского хора», а гармонизация темы финала, сходна с изложением арабской мелодии, положенной Глинкой в основу среднего, речитативного эпизода арии Ратмира («Руслан и Людмила») [2, с. 224-225].

Симфоническая сюита «Антар» – значительный шаг в творческом развитии Римского-Корсакова. Однако неоднократно справедливо отмечалась связь «Антара» с западноевропейскими романтическим программным симфонизмом. [4, с. 76]. Не смотря на это, в ряду симфонических произведений Римского-Корсакова, «Антар» занимает видное место. Это произведение выдающихся художественных достоинств. [4, с. 78-79].

Попутно с созданием первых крупных симфонических произведений (в том числе и «Антара»), во второй половине 60-х годов Римским-Корсаковым создаётся серия романсов. Эти ранние романсы композитора включают художественные образы пейзажной и восточной лирики. Лучшие из этих романсов раскрывают творческую индивидуальность автора: гармоничность его мироощущения, тонкое поэтическое чувство природы. Однако в них всё же ощущается влияние творчества Балакирева. Среди них наиболее прекрасны «На холмах Грузии», «Восточный романс» («Пленившись розой, соловей»), «Ель и пальма», «Как небеса твой взор блистает»), «Еврейская песня» («Сплю, но сердце моё чуткое не спит») (1865-1870 гг.).

«Восточный романс» на слова А.В. Кольцова (1809-1842) типичный пример восточной вокальной лирики молодого Римского-Корсакова. Вокальная партия почти не содержит восточных интонаций, зато ярким восточным колоритом отмечены вступление и заключение. Именно в них и содержится главный музыкальный образ романса [5, С. 169-170].

Одним из лучших и показательных образцов вокальной лирики Римского-Корсакова 60-х годов может служить романс «На холмах Грузии» написанный на слова А.С. Пушкина (1799-1837). Это произведение проникнуто светлым мечтательным настроением. Это характерный для Римского-Корсакова образец спокойной, напевной мелодии, основанной на симметричном опевании тонического звука. В романсе можно обнаружить немало колоритных деталей. Так, в вокальной партии эпизодически возникают лёгкие фиоритурки восточного характера.

В конце 80-х годов в симфоническом творчестве Римский-Корсаков вновь обращается к теме Востока. К 1888 году относится создание шедевра русского ориентализма – симфонической сюиты «Шехеразада». Это программное произведение было написано по мотивам арабских сказок «Тысяча и одна ночь» и является крупнейшим из симфонических произведений Римского-Корсакова по масштабам, оригинальности, самобытности и особенно по художественному значению [4, с. 243]. По выражению Б.В. Асафьева, это одна из ярчайших страниц «русской музыки о Востоке», самая выдающаяся оркестровая «восточная» партитура XIX века. В отличие от собственного «Антара» и от Балакиревской «Тамары» (1882), Римский-Корсаков в «Шехеразаде» обошёлся без заимствованных фольклорных тем [Цит. по 7, с. 243]. Насколько известно, в ней нет ни одной подлинной восточной мелодии.

Композитор воссоздал «музыкальный Восток», таким, каким он ему представлялся, творчески воспроизведя общий колорит народной восточной музыки и её отдельные характерные приметы: интонации и попевки, мелодико-ритмическую орнаментику, «гортанные» звучания духовых и специфическое применение ударных инструментов. Восточная музыкальная стилистика в «Шехеразаде» не имеет ярко выраженного «арабского» характера, происхождение её скорее «общевосточное» – ощущаются также иранские и кавказские истоки [7, с. 243-244].

О том, насколько убедительно, передал Римский-Корсаков дух восточной музыки, восточной поэзии свидетельствует статья видного египетского композитора А. Шауана. «Египетское радио – пишет А. Шауан – ежевечерне передаёт одну из сказок «Тысячи и одной ночи». Передачи эти, пользующиеся большой популярностью в народе, сопровождаются музыкой «Шехеразады» Римского-Корсакова. Эта музыка так верно и глубоко передающая настроения и краски восточного искусства, очень полюбилась египтянам. Мелодии «Шехеразады» стали широко популярны в народе [8, с. 129].

Следует отметить, что тесно связанная с народной поэзией Востока, с восточной народной музыкой «Шехеразада», не менее тесно связана и с русским искусством. И не только отдельными штрихами (пример – ладовая окраска темы «Шехеразады»), Величавая картинность произведения своими истоками имеет не только сказки «Тысячи и одной ночи», но и русский эпос и воспринимается «Шехеразада» как рассказ о востоке русского художника [4, с. 266].

Об особенностях музыки «Шехеразады» как Восточной, не раз отмечалось музыковедами. Так, Асафьев писал: «Ориентальная симфоническая сюита «Шехеразада» включает в себя звукозапись пейзажа, жанровые сцены, повествования и лирические эпизоды. Чёткие и мерные танцевальные ритмы являются одним из основных конструктивных сопоставлений. В «Шехеразаде» это искусство, как и искусство орнамента, достигает классического совершенства» [9, с. 197].

А музыковед Мазель отмечает, что «во второй части «Шехеразады» Римского-Корсакова первый раздел представляет собой вариационный цикл» [10, с. 291].

На партитуре «Шехеразады» Римский-Корсаков поместил следующую программу: «Султан Шахриар, убеждённый в коварности и неверности женщин, дал зарок казнить каждую из своих жён после первой ночи, но султанша Шехеразада спасла свою жизнь тем, что сумела занять его сказками, рассказывая их ему в продолжении 1001 ночи, так что, побуждаемый любопытством Шахриар постоянно откладывал её казнь и наконец совершенно оставил своё намерение. Много чудес рассказала ему Шехеразада, приводя стихи поэтов и слова песен, вплетая сказку в сказку, рассказ в рассказ».

По мнению биографа Римского-Корсакова – А. Соловцова, краткое введение Римского-Корсакова трудно считать программой в подлинном значении этого понятия [4, с. 245]. В свою очередь музыковед Ю.В. Келдыш подтверждает: «Композитор свободно сплетает различные сюжетные мотивы «Тысячи и одной ночи», стремясь дать по собственным словам, «как бы калейдоскоп сказочных образов и рисунков восточного характера» [2, с. 252].

Однако, в первом издании партитуры, каждая часть имела своё название.

- Первая часть – «Море и Синбадов корабль».
- Вторая часть сюиты – «Фантастический рассказ Календера – царевича».
- Третья часть – «Царевич и царевна».
- Финальная часть – «Багдадский праздник и корабль, разбивающийся о скалы с медным всадником».

Направляя воображение слушателя к миру арабских сказок «Тысячи и одной ночи», Римский-Корсаков не имел намерения иллюстрировать какую-либо из них. Он ограничился лишь самыми общими указаниями, специально подчеркнув значение образа «рассказчика» – Шехеразады [7, с. 244]. Более того, предпочитая свободное развитие музыкальных образов, автор, впоследствии снял имевшиеся первоначально в сюите заглавия отдельных частей [11, с. 133-134]. Он писал: «Нежелательное для меня искание слишком определённой программы в сочинении моём заставило меня впоследствии, при новом издании даже и те намётки на неё, каковые имелись в названиях перед каждой частью... При сочинении «Шехеразады» указаниями этими я хотел лишь немного направить фантазию слушателя на ту дорогу, по которой шла моя собственная фантазия, предоставив представление и частные воле и настроению каждого.» [3, с. 167].

«Шехеразада» – одно из наиболее выдающихся произведений европейской музыки, воссоздающей мир музыкального Востока, хотя он здесь и лишён какой-либо определённой этнографической окраски. Широко применённый композитором метод вариационного развития, как нельзя лучше подошёл для создания сказочного произведения, так как уже сами многочисленные видоизменения тем, мгновенные превращения музыкальных образов таят в себе сказочное, волшебное [5, с. 166-157].

Для усиления сказочности и волшебства Римский Корсаков в своих операх также использовал элементы ориентализма. Например, в опере-балете «Млада» (1889-1990), действие которой развёртывается в обстановке быта западных славян IX-X веков, Римский-Корсаков и развил ориентальные находки, сделанные им в «Шехеразаде». Так, музыковед Кандинский справедливо отмечает, что во втором акте балета, в распевках Мавра, нашли своё продолжение фиоритуры – «речитативы из второй части «Шехеразады», и вторая тема третьей части симфонии – сюиты перекочевала (разумеется, с изменениями) в сцену Клеопатры (тенью Клеопатры должен плениться главный герой, чтобы забыть «Младу» и она обрисована посредством танца), но и в последствии, в партию Шемаханской царицы в опере «Золотой петушок.» [7, с. 244].

В 1895 году Римский-Корсаков заканчивает сочинение оперы «Садко». В ней, ориентализм представлен лишь одним восточным номером – песней Индийского гостя – мягкой, томной и лиричной. Она украшена хроматическими узорами. Вслушиваясь в её мелодию, возникают ассоциации картины спокойного южного моря.

Но наиболее полного воплощения в оперном творчестве Восток у Римского-Корсакова получил в опере «Золотой петушок» (1907).

Характеристики волшебных персонажей – Шемаханской царицы и Звездочёта – мир тонкой и изящной поэзии. Блеск музыки во многом обусловлен колоритными мелодиями и тембрами, ладами и гармониями, ритмической узорчатостью восточной музыки. Сама восточность в опере не этнографическая, а обобщённая. В ней сливаются некоторые черты арабской и закавказской музыкальных культур [7, с. 178-179]. Такая восточность слышится во всех темах Шемаханской царицы – это ариозо «Сброшу чопорные ткани» и песня-танец «Темен, тесен», и две плясовые темы царицы, близкие по мелодике и типу жанрово-образного контраста к третьей части «Шехеразады», и, конечно же, большая ария «Ответь мне зоркое светило».

Вывод. В своём творчестве – симфоническом, романсном, оперном, Н. А. Римский-Корсаков неоднократно обращался к теме Востока. Особенно заслуживает внимания и в то же время удивления тот факт, что среди произведений ориентальной направленности, у него нет посредственных сочинений. Все они, относящиеся к разным жанрам, признаны выдающимися достижениями русской музыкальной культуры. Впрочем, это можно отнести ко всем композиторам «Могучей кучки».

Источники и литература:

1. Келдыш Ю. В. Некоторые вопросы истории советской музыки / Ю. В. Келдыш // Вопросы музыкознания : сб. ст. – М., 1960. – Т. 3. – С. XXXI.
2. Келдыш Ю. В. История русской музыки / Ю. В. Келдыш. – М.-Л., 1947. – Ч. 2. – С. 215, 217, 224-225.
3. Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни / Н. А. Римский-Корсаков. – М., 1955. – С. 54, 167.
4. Соловцов А. Жизнь и творчество Н. А. Римского-Корсакова / А. Соловцов. – М., 1969. – С. 65-66, 76, 78-79, 243, 245, 266.
5. Русская музыкальная литература / под общ. ред. Э. Л. Фрид. – Л., 1970. – Вып. 2. – С. 12, 166-167, 169-170.
6. Альшван А. Клод Дебюсси / А. Альшван. – М., 1955. – С. 58.
7. Кандинский А. История русской музыки / А. Кандинский. – М., 1979. – Т. 2., кн. 2. – С. 178-179, 243-244.
8. Шауан А. Новые тенденции в музыке Египта / А. Шауан // Советская музыка. – 1956. – № 12. – С. 129.
9. Асафьев Б. Русская музыка XIX и начало XX века / Б. Асафьев. – Л., 1979. – С. 197.
10. Мазель Л. Строение музыкальных произведений : учеб. пособие / Л. Мазель. – М., 1979. – С. 291.
11. Комиссарская М. А. Русская музыка XIX века / М. А. Комиссарская. – М., 1974. – С. 133-134.

Сун Минхань

УДК 792.01

СИСТЕМА К. С. СТАНИСЛАВСКОГО – ОСНОВА ЭСТЕТИКИ КИТАЙСКОГО ТЕАТРА

В начале XX века китайский театр вышел на новый уровень художественных постановок и, расширив свой репертуар, ознаменовал появление нового современного для Китая явления – театра «разговорной драмы». Первые сохранившиеся сведения о постановках пьес русских драматургов в новом китайском театре, относятся к 30-м гг. XX в., когда ставились «Ревизор» Н. Гоголя, «Гроза» А. Островского, «На дне» М. Горького. Первые советские пьесы ставились во время войны Сопротивления. После образования КНР, расширялись связи с Советским Союзом, в том числе и связи по культурному обмену, поэтому именно в 50-е – середине 60-х годов XX века ставилось довольно много русской драматургической классики и советских пьес. Иногда это делали китайские режиссеры самостоятельно (большинство из них проходило обучение профессии в вузах Москвы, Ленинграда и др.), иногда совместно с советскими режиссерами. Далее театральное искусство Китая очутилось в кризисе «культурной революции» (1966 – 1976), последствия которой на некоторое время наложили свой отпечаток на театральные процессы. В конце 70-х годов XX в. ведущие театральные деятели Китая выступили с призывом восстановить и развивать реалистическую традицию сценического искусства. В 1979 году в Пекине и в Шанхае были проведены семинары на тему «Система Станиславского и драматическое искусство Китая». Участники семинаров обсудили историческую судьбу системы Станиславского в Китае, отметив, что труды Константина Сергеевича начали распространяться в Китае еще в 30-х годах XX в. Китайскими театральными деятелями было пересмотрено отношение к системе К. С. Станиславского, постановки русских и советских пьес китайскими театрами возобновились. Этому немало способствовали широко публикующиеся переводы советских пьес на китайский язык.

Работа театра разговорной драмы свидетельствовала о серьезных намерениях его деятелей ориентироваться на принципы реалистического искусства. Это было время, когда государственными структурами, отвечающими за культуру, интерес к русскому искусству поддерживался активнейшим образом. Журнал «Сицзюй бао» публиковал на своих страницах статьи о Грибоедове и Чехове, о Горьком и Гоголе, о премьерах советского театра, о творческой деятельности ведущих советских драматургов, в этом журнале публиковалось много статей о системе К. Станиславского и В. Немировича-Данченко. Было переиздано собрание сочинений К. С. Станиславского в 5-ти томах, переведен на китайский язык и издан сборник «К. С. Станиславский. Статьи. Речи. Беседы. Письма».

Весь ход развития мирового театра XX века был отмечен поиском новых методов обучения драматических актеров: каждое новое художественное направление требовало изменений в их профессиональной подготовке.

Зарождение нового драматического искусства в начале XX века в Китае («Разговорная драма») поставило задачу создания новой системы формирования актеров. Творческая жизнь «речевого театра» Китая была