

3. Абызова, Л. И. Ульяна Лопаткина душа танца или танец души?
/ Л. И. Абызова // Балет. – 2004. – № 2 – С. 3 – 5.

Прокопенко Д. С., студент 220с группы
Научный руководитель – Чурко Ю. М.,
доктор искусствоведения, профессор

ОБРАЗ КИТАЯ В СОВЕТСКОМ БАЛЕТЕ «КРАСНЫЙ МАК» Р. ГЛИЭРА

Премьера балета «Красный мак» Р. Глиэра состоялась 14 июня 1927 г. в Большом театре СССР в постановке Л. Лащилина и В. Тихомирова. Это был первый полноценный балетный спектакль «на революционную тему». Общая работа художника-сценографа, балетмейстера и композитора с помощью выразительных средств — костюмов артистов, декораций спектакля, хореографии и музыки создала в балете определенный художественный образ Китая. Творчески воссозданный с помощью различных выразительных средств образ Китая предстает перед зрителем в виде борьбы двух противоположных миров — старого устаревающего Китая и современного индустриального.

Вспоминая работу над балетом «Красный мак», В. Тихомиров писал: «Мне хотелось, не выходя из рамок либретто, воссоздать черты старого, уходящего Китая с его многотысячелетней культурой. Мне хотелось пойти от рассказов Ляо Чжая, воссоздать все то, что я читал о Китае, все то, что я видел. Меня вдохновляли старинные вышитые ткани, древняя бронза, вазы, деревянная резьба. Дальнему Востоку свойственна причудливая вычурность, фантастичность, необыкновенные зигзаги воображения» [2, с. 172].

Художественный образ Китая и ранее появлялся в театральных постановках, но у большей части советских зрителей представление о китайской культуре было довольно смутным. Новый балет «Красный мак»

вызывал интерес, так как в красочном сценическом действии знакомил с особенностями далекой страны.

Музыка для балета была написана Р. Глиэром в сложившихся традициях этого жанра. Она дансанта (от франц. *dansant* – танцевальный), мелодична, использует интонации китайского лада (пентатоники), но симфоническим развитием не отличается.

Декорационное оформление балета «Красный мак» было разным в зависимости от редакции постановки. В первом акте художественный образ Китая предстает в облике китайского ресторанчика, который рисуется характерными для китайской архитектуры узорчатой резьбой, ощущением легкости от деревянных реек, с помощью которых создается основной каркас строения, а также маленькими окошечками и фонариками, украшающими вход. В постановках 1949 гг. и у М. Курилко в Москве, и у Я. Штоффер в Ленинграде стилизуется не только пространство сцены, но и создаются узорчатые рамы, где либо имитируется китайская резьба по дереву или бронзе, либо воссоздается стилистика китайской живописи, повторяющей линии и мотивы изображения драконов, цветов и парадных вертикальных вывесок [6, с. 156].

Фоном второго акта является природный ландшафт, оформленный в стилистике традиционной китайской живописи; горы, храмы на них, деревья бонсай или просто большое количество растений, создающих ощущение непроходимого, темного леса.

В третьем акте, несмотря на то, что гости танцуют твист и фокстрот, действие происходит в декорациях характерных для Китая. Украшением бала в постановках 1927 г. в Москве являются большие китайские фарфоровые вазы и небольшое количество резных тумб. В постановках к. 1940-х гг. убранство на балу уже более изыскано – фоном становятся стены, украшенные китайской гравюрой [6, с. 157].

Немалая роль в создании художественных образов в балете принадлежит и артистам. Не только с помощью костюмов, но и с помощью

пластики своего тела и определённой хореографии они помогают воссоздать, как в данном случае, образ Китая на сцене. Первой балерине, исполнявшей роль Тао Хоа в балете «Красный мак», Екатерине Гельцер удалось передать старый Китай и отразить его древнюю культуру с помощью различных пластических решений. Балетовед, театральный критик В. Ивинг отмечал, что в работе Гельцер над ролью видны ее усилия по изучению лучших образцов китайского изобразительного искусства. «Жесты, грим, походка – все это от старинных статуй, от живописи по фарфору, от вышивок, изделий из несравненного китайского лака. В совершенном согласии с законами китайской пластики... артистка обратила главнейшее свое внимание на работу рук. За основу взят мелкий связанный жест, руки не раскрываются широко, но недостаток ширины в движении возмещается игрой кисти, грациозной акробатикой пальцев, бесчисленным количеством их отдельных позиций» [5, с 19].

Артистка балета, автор книги «Вспоминая мастеров московского балета» С. Холфина, вспоминая костюм Гельцер, описывала его как состоящий из кимоно и шаровар. М. Курилко сделал для Гельцер несколько костюмов: кимоно с драконом, кимоно с цветами, кимоно с птицами и т.д. [4, с. 118]

Следом за Екатериной Гельцер, уже в конце 1927 г., партию Тао Хоа в Большом театре исполняла Викторина Кригер. В своем образе Кригер отходила от канонического образа китайской женщины, которая должна была быть холодной и недоступной. Однако ее легкость и воздушность, ее пальцевая техника, красота и длительность ее прыжка создавали впечатление тонкости и изящества китайского искусства.

В 1929 г. в Ленинградском театре оперы и балета им. Кирова партию Тао Хоа успешно исполнила солистка Елена Люком. Ее костюм состоял из штанов и кофты, а на голову надевался черный гладкий парик. Чтобы глаза были узкими и раскосыми, Люком подтягивала кожу к вискам специальным пластырем, а нос, актриса, расширяла с помощью грима.

Музыковед В. Богданов-Березовский писал об образе Тао Хоа, созданном Галиной Улановой, как об образе, который смог преодолеть экзотику «условной китайщины» дивертисментных национальных танцев. «Отточенная мелкая техника, характеризующая танцевальную экспозицию образа, менее всего копирует приемы бытовых китайских танцев. В ее филигранной чеканке сквозит совсем иное – изучение и постижение изумительного искусства китайских народных умельцев – мастеров резца, кисти, иглы, выказывающих чудеса терпения, вкуса и выдумки, и великолепная способность артистки транспонировать самый дух, самую природу их искусства в сферу пластических средств художественной выразительности» [1, с.111].

В новой редакции «Красного мака» 1949 г. жесткой критике подверглось оформление декораций финального эпизода второго акта, так как они были выполнены в иконописной манере, они еще и были «опасны» в политическом смысле. Интересно, что в 1950 году композитору Р. Глиэру довелось присутствовать на просмотре этого балета группой китайских руководителей во главе с известным идеологом Чэнь Бода. Увидев актеров в гриме, гости возмутились: «Неужеле эти страшилища – китайцы? Это такими вы нас представляете?! Это чудовищно!» [3].

В третий и последний раз балет «Красный мак» был поставлен в конце 1957 г. в Большом театре, уже после смерти композитора Р. Глиэра. Изменили не только название балета, но и имя одного из главных героев (Ма Ли-чен был заменен на Ван Ли-чен), так как оказалось, что первый вариант имени говорил о его принадлежности к мусульманам. Были заново поставлены танцы кули, в массовые сцены вводились китайские рабочие, а в музыкальную тему финальной картины была введена музыкальная тема популярной китайской революционной песни 20-х годов. К работе над балетом привлекались представители китайской общественности и советские китаеведы. В эту новую ленинградскую постановку были введены элементы китайского народного театра и китайские народные танцы, сюжет

стал более острым в политическом плане. Однако вскоре, из-за ухудшения политической ситуации в отношениях между КРН и СССР, балет «Красный мак» был снят с репертуара и Большого театра и Ленинградского театра оперы и балета им. Кирова [6, с. 158].

В заключении мы можем сказать, что основными инструментами воссоздания образа Китая в балете «Красный мак» стали архитектура Китая, внешнее украшение зданий, обращение к классической живописи и оформление декорации в ее стилистике. Образ Китая в балете «Красный мак» как бы эволюционировал от редакции к редакции, в связи с политическими событиями.

Балет «Красный мак» – это не первое обращение к теме Китая, но, несомненно, самое существенное. Безусловно, третья редакция балета в обеих столицах выиграла от привлечения китайских граждан в качестве экспертов, но и первые постановки, вдохновленные древней китайской культурой, несли в себе любовь и уважение к далекому Китаю.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Богданов-Березовский, В. М. Галина Сергеевна Уланова / В. М. Богданов-Березовский. – М. : Искусство, 1961. – 212 с.
2. Василий Дмитриевич Тихомиров: артист, балетмейстер, педагог / Под общ. ред. П. Ф. Аболимова; сост. Л. В. Абрикосова-Тихомирова и Н. П. Рославлева. – М. : Искусство, 1971. – 392 с.
3. Вет, С. Глиэр. Балет «Красный мак» [Электронный ресурс] / С. Вет / Режим доступа: <https://maxpark.com/community/3782/content/3213473>. – Дата доступа: 25.02.2021.
4. Виленкин, В. Я. Серафима Холфина Воспоминания мастеров московского балета / В. Я. Виленкин. – М. : Искусство, 1990. – 378 с.
5. Ивинг В. П. «Красный мак в Большом театре / В.П. Ивинг // Современный театр. – 1927. – № 2. – С. 19.

6. Чжэн, Ю. Инструменты создания образа Китая в декорациях балета «Красный мак» / Ю. Чжэн // Музей. Памятник. Наследие. – 2018. – № 1(3). – С. 153 – 159.

Рубинова Ю. А., студент 314г группы
Научный руководитель – Грачёва О. О.,
кандидат искусствоведения, доцент

ПРИЕМЫ АКТИВИЗАЦИИ ПРОЦЕССОВ САМОВОСПИТАНИЯ СТУДЕНТОВ В ВУЗЕ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ

Без самовоспитания не обходилось ни одно поколение. Но если в прошлом самовоспитанием занимались лучшие представители общества, то теперь это делают все: жить и не работать над собой стало невозможно. Самовоспитание органически сочетает личные и общественные интересы. В работе над собой человек становится лучше, а, следовательно, приносит и большую пользу людям. Духовно совершенный человек – самое ценное богатство общества. Но одновременно это важно и для себя: чтобы быть счастливым, надо быть духовно и физически развитым, способным ощутить, понять красоту жизни [1].

Самовоспитание – это, в сущности, индивидуальный подход к личности, который осуществляет она сама. Данная функция самовоспитания вытекает из неповторимости природных возможностей человека, его своеобразия, его особенностей. Ни родители, ни учителя, ни преподаватели вуза не в состоянии учесть все отличительные особенности формирующейся личности. Это может сделать сам человек, когда он уже способен к самоанализу и самооценкам. Потому что самовоспитание, сознательная, целенаправленно деятельность человека, направленная на совершенствование своих положительных качеств и преодоление отрицательных. Уровень самовоспитания – результат воспитания личности в целом [3].