

Публикуемое ниже интервью состоялось еще в марте 2013 года, однако по ряду причин напечатано не было. В то же время актуальность поднятых в нем вопросов за прошедшие три с половиной года, по мнению редакции, ничуть не уменьшилась. По этой причине редакция приняла решение опубликовать интервью. По просьбе автора материала, С. Е. Курносовой, И. Д. Ханнанов любезно согласился дополнить текст. Надеемся, дискуссия, начатая этим интервью, будет продолжена.

Редакция

Svetlana KURNOSOVA

The fate of Russian music in the West

The Interview with musicologist

Ildar Khannanov

The article is an interview with a Russian musicologist from the USA Dr. Ildar Khannanov. According to the title, the article describes the current state of Russian music studies in the West. It draws our attention to the problem of insufficient number of published pieces by Russian musicologists in the English language. The article reveals the problems of interpretation and performance of Russian music in the West and offers possible solutions to the problem of interaction between Russian and Western music theorists.

Keywords: I. Khannanov, Peabody Conservatory, S. S. Rachmaninoff, P. I. Tchaikovsky, A. Schoenberg, V. A. Zuckerman, musicology, modernism, Russian music, information field, music theory, holistic analysis.

Светлана КУРНОСОВА

Судьба русской музыки на Западе

Интервью с музыковедом

Ильдаром Ханнановым

Интервью с российским музыковедом из США Ильдаром Ханнановым посвящено проблеме изучения и исполнения русской музыки на Западе. Ученый привлекает внимание к такой важной проблеме, как незначительное количество публикаций отечественных музыковедов на английском языке. В статье также обсуждается проблема интерпретации русской музыки на Западе и рассматриваются вопросы возможного взаимодействия между русским и западным теоретическим музыкознанием.

Ключевые слова: И. Д. Ханнанов, Консерватория Пибоди, С. В. Рахманинов, П. И. Чайковский, А. Шенберг, В. А. Цуккерман, музыковедение, модернизм, русская музыка, информационное поле, теория музыки, целостный анализ.

В наши дни мы наблюдаем чрезвычайно большую активность в информационном поле, которое давно уже превратилось в поле битвы. Все источники информации перенасыщены противоречивыми оценками. В области музыковедения также не обходится без столкновений различных, зачастую противоположных, мнений. В этом аспекте представляется актуальным обращение к ситуации, возникшей в Петербурге на музыковедческом симпозиуме «Наследие Рахманинова в культурном универсуме» (симпозиум прошел в РГПУ имени А. И. Герцена 21–23 марта 2013 года).

Среди именитых участников был исследователь из США — доктор искусствоведения, профессор теории музыки Консерватории Пибоди и Университета Джонса Хопкинса Ильдар Дамирович Ханнанов, вызвавший своим выступлением бурю эмоций. Американский ученый констатировал критическое отношение западных музыковедов к творчеству Рахманинова, что не могло оставить равнодушными никого из российских участников.

Примечательно, что И. Ханнанов — выпускник Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, автор монографии, посвященной Рахманинову, и большой поклонник русской музыки.

Восприятие русской музыки слушателями в США и в Западной Европе разительно отличается от того, как она отражается в оценках западных музыковедов. Феномен такой двойственности требует пристального внимания со стороны прежде всего российских исследователей, от которых напрямую зависит, будет ли заполнен вакуум информации о русской музыке на Западе. Информации, разумеется, отражающей взгляды, сложившиеся в отечественном музыкознании.

Выступление И. Ханнанова вызвало резонанс, что, между прочим, не каждому ученому удастся. Но именно такие выступления являются самыми ценными на конференциях. Новое мнение — как глоток свежего воздуха, непривычный взгляд на, казалось бы, привычные темы, голос, заставивший наших исследователей занять пози-

цию обороны. После словесных баталий на заседании Ильдар Дамирович любезно согласился на интервью, которое, ввиду актуальности, автор настоящей статьи считает необходимым опубликовать даже спустя долгое время.

Светлана Курносова. *Ильдар Дамирович, какое положение занимает творчество Рахманинова в контексте мировой художественной культуры, на ваш взгляд?*

Ильдар Ханнанов. Наследие Рахманинова в мировом контексте — это красиво звучит, но боюсь, что я вынужден развеять иллюзии на этот счет. На своих семинарах, посвященных русской музыке, в Консерватории Пибоди я всегда рассматриваю важнейший вопрос: что же происходит с этим наследием? Я давно заметил (и хочу акцентировать эту мысль), что русская музыкальная культура постоянно присутствует на Западе в своем исполнительском ракурсе, но у нее нет сопровождения из трудов российских музыковедов в переводе на английский язык. Поэтому она представлена в основном в своей акустической форме, а словесный контекст для нее производят западные музыковеды. Существует мнение, что о музыке не надо говорить, музыка сама пробьет себе дорогу. Я с этим не согласен, хотя надо отметить, что творчество Чайковского и Рахманинова уникально, поскольку существует на Западе в режиме self-promotion. Музыка других композиторов, в том числе и современная поп-музыка, сама по себе нежизнеспособна и нуждается в специалистах, занимающихся ее продвижением и пропагандой. Музыка Рахманинова и Чайковского сама себя объясняет и сама себя пропагандирует. Это не означает, однако, что она не нуждается в словесном сопровождении, в рефлексии профессионального музыковеда, в разъяснении ее природы и ограждении ее от ошибочных интерпретаций.

Многие исполнители считают, что теоретики в музыке — лишние. Но есть очень глубокая истина, что музыка — это невербальное выражение в звуке, и этому выражению всегда должно сопутствовать нечто вербальное: слова, мысли, реакции, выраженные в словесной форме. Посмотрите, например, на словесное сопровождение исполнения произведений Арнольда Шенберга, Стивена Райха или Брайана Фернехоу. Музыка этих композиторов звучит реже, чем о ней говорят. И отзываются о ней чаще всего в очень позитивном тоне, пытаются найти какое-то рациональное зерно. Если произведение написано не очень удачно — словами помогают его существованию, выталкивают, как дельфин выталкивает тонущего человека. В этом отношении музыке Рахманинова и музыке Чайковского очень не повезло. Но кто в этом виноват и кто должен этим заниматься — это уже другой вопрос. Я убежден,

что, невзирая на некое взаимное отвержение, которое в наше время установилось и в западной, и в русской культуре, нам со своей стороны необходимо, «закатав рукава», готовить себя для общения с Западом. Но во все не для того, чтобы только лишь перенимать какие-то западные идеи. Нет, нам нужно готовиться к тому, чтобы пропагандировать свои! Начнем с того, что желательнее выучить английский язык, чтобы наш голос услышали, чтобы заявить о себе, о своей культуре. Но прежде чем делать это, нужно нам самим разобраться: почему музыка Рахманинова прекрасна? Вопрос, кажется, очевидный, но необходимо корректно донести эту очевидность до мирового сообщества.

На конференции прозвучала мысль: Рахманинов мучился тем, что его музыка была несовременной. Я с этим не согласен, поскольку нет документальных свидетельств того, что его это беспокоило. Рахманинова всегда сравнивают с Арнольдом Шенбергом и подчеркивают: «какой консервативный, какой отсталый композитор»!¹ Может быть, проблема не в этом, а в том, что мы не так анализируем музыку? Возможно, музыковедение просто еще не дошло до понимания истинных причин, по которым музыка существует и продолжает существовать в веках. Теоретиков зачастую очень интересуют числовые соотношения, композиционная техника, структура. Чем более структурно усложнен язык композитора, тем он больше нам нравится — это чисто музыковедческая привычка. Так было всегда в истории теории музыки. Но мы живем в XXI веке. Нужен новый, свежий взгляд! И я в этом отношении надеюсь на новое поколение, которое сможет сравнить рахманиновскую поэтику с поэтикой Шенберга, Мессиана, Штокхаузена и произвести переоценку. Является ли структурная сложность гарантией действенности музыки?²

Западный модернизм XX века — это заявка, дерзкий вызов Богу, но не все из этого оказалось ценным сейчас. Рано или поздно настанет период, когда люди начнут пересматривать то, чем увлекались. Вспоминаю, как мой учитель — профессор Юрий Николаевич Холопов — был глубоко вовлечен в исследования музыки модернизма. Для него имя Веберна было священным! Мне очень нравится музыка Веберна, но почему-то больше нравится музыка Рахманинова. И я как исследователь понимаю свою ответственность, понимаю, что обязан пройти далее, сделать еще хотя бы несколько шагов к пониманию того, насколько эта музыка глубока в своем выражении. Вполне может статься, что традиционные методы анализа недостаточны. Еще более неадекватны методы анализа, выработанные для музыки XX века. То, что Рахманинов не эмансипировал диссонанс и не отказался от тональности (ни от тонального центра, представленного трезвучием, ни от функционального цикла), не яв-

¹ Известна, например, беседа Иосифа Яссера с Рахманиновым, в которой этот упрек был адресован композитору (*примеч. И. Д. Ханнанова*).

² Впрочем, сложность языка музыкального модернизма переоценена, а сложность гармонического языка Рахманинова, скажем, в Этюдах-картинах ор. 39 требует переоценки. На эту сложность, случайно и по совершенно другому поводу, обратили внимание современные американские теоретики неоримановской традиции Ричард Кон и Дмитри Тимошко (*примеч. И. Д. Ханнанова*).

ляется поводом для его дисквалификации. Существует много и других факторов, которых значительно больше, чем включает в себя традиционный набор музыковедческих, музыкально-теоретических дисциплин. Например, как выяснилось, с точки зрения семиотики музыка Рахманинова — самый сложный объект. Она очень похожа на баховскую в своей многослойной риторике и эмблематике. Существует новая область музыковедения, теория музыкальных эмоций. Она представлена в трудах В. Н. Холоповой в России и в работе конгресса «Музыка и эмоции» в Западной Европе. К музыке Рахманинова эта проблематика имеет прямое отношение. Музыка Рахманинова скоординирована с традицией знаменного распева. Об этом упоминал в советское время А. И. Кандинский. Сегодня нет преград для исследований этого важнейшего источника творчества Рахманинова. Есть и философские аспекты, которые необходимо обсудить. Я сейчас занимаюсь применением дерридианской концепции прощения³ к тому, что случилось с наследием Рахманинова. Ведь необходимо учитывать и автобиографический момент. Я совершенно не согласен с тем, что Рахманинов — консервативный, традиционный композитор, который не принимал инноваций. На данный момент я склоняюсь к тому, что музыка Рахманинова гораздо сложнее, чем мы можем это оценить. Давайте пока на этом остановимся и не будем предъявлять ей наши окончательные ценностные суждения.

С. К. *Связано ли критическое отношение Запада к русской музыке с тенденциями глобализма?*

И. Х. Да, это проявление одного и того же дискурса, который постоянно развивается и вовлекает в себя всё новые аспекты. Например, совсем недавно считалось, что Советский Союз победил в Великой Отечественной войне, а сейчас уже находят какие-то другие формулировки. Шаг за шагом этот мощный процесс очень активно вмешивается в профессиональную музыкальную область. Игнорировать это уже не представляется возможным. Я прожил на Западе двадцать лет, и я не помню, чтобы там проводились музыкально-теоретические конференции, посвященные творчеству Рахманинова, хотя его музыка там исполняется регулярно. В свою очередь, у западных преподавателей фортепиано при выборе педагогического репертуара выработался своеобразный «антидот» к русской музыке. Так, я слышал от одного из них, что Рахманинов был слишком зациклен на своей собственной личности и не смог выразить ничего универсально значимого. В этом отношении Рахманинову противопоставляют Брамса. Музыка Рахманинова сейчас дают студентам в качестве технического задания, сродни сложным этюдам. В конкурсных программах ее становится все меньше и меньше.

Я преподаю в Консерватории Пибоди теоретические дисциплины, но у меня учатся много исполнителей-пианистов. Рано или поздно они ко мне обращаются

за советом по поводу того, как играть музыку Рахманинова, Чайковского. Я окончил Среднюю специальную музыкальную школу в Уфе как пианист и продолжал серьезно заниматься на рояле в годы обучения в Московской консерватории. Своими рекомендациями, разумеется, я могу им помочь, но есть такие вещи, которые требуют более глубокого, более длительного изучения.

По большому счету, здесь мы сталкиваемся с серьезной проблемой, о которой практически никто не говорит. Чаще всего сложности возникают для западных исполнителей там, где в музыке присутствует экспрессия, связанная с русской интонационностью и русской душой, в медленных частях крупных форм и в кантиленах в фортепианных миниатюрах. Почему у студентов на Западе возникают такие сложности при исполнении лирической музыки? Почему там, где нет возможности скрыться за техникой, — полнейшее фиаско? Потому что, увы, все внимание педагогов и самих студентов сфокусировано на технических аспектах, чистоте, опрятности и бравурности, виртуозности исполнения. О содержании музыки, об эмоциональном наполнении просто забывают. Я таким студентам всегда советую читать Ницше — это такая шутка, — чтобы они хоть немного соприкоснулись с драмой, столкнулись с трагическим началом в европейской культуре. Ведь невысказано выходить на сцену и играть, скажем, ре-минорный концерт Моцарта с улыбкой на лице, не осознавая трагического начала, заложенного в нем. В результате такого воспитания студентов мы имеем исполнителей, которые прекрасно оснащены технически, но их общее, чисто человеческое развитие, развитие мышления, развитие чувств — оставляет желать лучшего. Именно по этой причине так необходима литература на английском языке, написанная хорошими, вдумчивыми русскими музыковедами, интерпретирующая русскую музыку с русской позиции, поскольку с американской позиции уже существуют образцы.

С. К. *Каково же содержание западной литературы о русской музыке?*

И. Х. К сожалению, я должен констатировать, поскольку хорошо знаком с современной литературой о Чайковском и о Рахманинове, что все оценки русской музыки в этой литературе — негативные! Все, что написано об этих композиторах на английском языке, представляет широкий диапазон от умеренной критики до простого поливания грязью. Это особенно присуще литературе по теории музыки — а именно из нее, в результате научного, аналитического обоснования, возникают оценочные суждения. Прискорбно об этом говорить, но кто-то должен сказать. У русской музыки на Западе нет положительного сопровождающего вербального контекста.

В качестве примера приведу название главы одной из западных книг⁴: «Отсутствие органической формы».

³ Речь идет о тематике «прощения и дара» в концепции французского философа и теоретика литературы Жака Деррида.

⁴ Имеется в виду исследование Генри Заячковского (Henry Zajaczkowski) «Музыкальный стиль Чайковского» (Tchaikovsky's Musical Style. London: Umi Research Press, 1987).

Полагаю, комментарии излишни. Западная и русская музыка строятся на кардинально разных принципах. Так, если произведения русских композиторов не поддаются анализу с точки зрения, скажем, триады знаков Пирса, то это не означает, что они дефективные. Широко известны высказывания Шенкера о музыке Стравинского. В ней он не обнаружил соответствия главным принципам голосоведения, и пришлось Шенкеру ее просто забраковать. Общаясь с западными коллегами, я пришел к четкому пониманию того, что исследование русской музыки производится исключительно по их собственным методам, выработанным в XX веке, без учета достижений русской теории, а ведь это в корне ошибочно.

И за этой критикой, на мой взгляд, стоит своего рода расизм, потому что нельзя отрицать достижений русских композиторов, которые создали столько талантливых произведений и умели работать и с сонатной, и с симфонической формой. Тем не менее количество предрассудков о нашей музыке, которое циркулирует на Западе, бесконечно. И нет ни одного голоса, который бы встал на защиту или хотя бы немного прояснил ситуацию. К сожалению, множество выпускников российских консерваторий, которые переезжают на Запад, меняют свою политическую ориентацию и начинают заведомо лживо описывать русскую музыку, исключительно в контексте «русского национализма». А людей, которые честно и искренне хотели бы внести какой-то вклад в развитие вербального сопровождения к множественным исполнениям нашей музыки на Западе, крайне мало. Изначально дело здесь упирается в знание иностранных языков. Даже профессора консерваторий не в состоянии коммуницировать, общаться с западными коллегами. Но я надеюсь на молодое поколение. Увы, оно оказалось в ситуации проигрыша: ему придется отвоевывать то, что наше поколение упустило; ему придется быть патриотичным. Но не на поле боя, я надеюсь, а в информационном пространстве: вооружиться навыками коммуникации, создать интерфейс, чтобы наш язык понимали западные коллеги. Но при этом не предавать тех идеалов и тех ценностей, которыми мы, несомненно, обладаем.

С. К. *Быть патриотами, конечно, необходимо, но в современном мире российский патриотизм трактуется превратно.*

И. Х. Если вы способны осознать проблему, то вполне способны с ней справиться. На своем личном опыте я убедился, что это эффективно, при условии, что вы можете выразить свою позицию аргументированно. Важнейшие инструменты на информационном поле — это артикуляция, логика и аргумент. Если вы, предположим, начинаете плакать или размахивать руками, то это не очень сильный аргумент, а если вам удалось внятно и хладнокровно представить свою позицию, и желательнее несколько раз, то это уже представляет

некий status quo, мнение и действующую силу. Вся суть информационного поля заключается в том, что хотя бы один раз вам дадут высказаться. Слово, как и мысль, очень трудно удержать. Оно всегда пробьется на свободу. Я не собираюсь призывать к революции. Речь идет совсем не об этом. Поверьте, если нам удастся сделать то, о чем мы сейчас говорим, то сами американцы будут очень благодарны! Они ведь обожают русскую музыку! Но то, что они о ней читают в книгах, — почти сплошь негатив. Если суммировать, получится примерно так: «низкосортная музыка, написанная композиторами, которые не получили музыкального образования»⁵. Я могу привести документальные свидетельства того, что именно так считают на Западе. И в этом — явное противоречие, когнитивный диссонанс.

Быть может, я неисправимый энтузиаст и не совсем адекватно оцениваю свои силы, но до сих пор мне уже удавалось очень многое. Информация — это прежде всего обмен позициями. Если кому-то удалось вас переубедить или победить в споре, то это означает, что у вас в этот раз не получилось, но в следующий раз — получится. Прискорбно, что у нас в России нет культуры риторики. Мы часто переходим на крик, вместо того чтобы красноречиво и внятно выразить свою мысль. А вот, например, Барак Обама прекрасно владеет риторикой. Когда он говорит, то поражает логикой и риторической стройностью выражения. Свою первую речь, когда он стал президентом, он читал ровно 15 минут, в течение которых успел раскрыть все важнейшие аспекты. Я помню удивление на лицах корреспондентов, потому что они ожидали нечто невнятное и затянутое по времени.

Западные филологи акцентируют тот факт, что в России косноязычие преобладает над красноречием. Существует концепция, с помощью которой культу косноязычия в России пробуют найти объяснение: человек пытается выразить себя эмоционально, и под влиянием эмоций речь становится сумбурной, разрушается логика. Почему, скажем, проза Достоевского несколько косноязычна по сравнению с другими, например, французскими вариантами? Потому что он не стремился к красоте выражения. Он шел к правде. Но это экскурс в литературоведческие казусы, а в ситуации музыковедения нам необходимо быть красноречивыми. Следует научиться выражать себя не только на родном языке, но и на иностранном, облакая все мысли в грамотную и убедительную литературную речь, которая бы максимально полно раскрывала феномен русской музыки с теоретической и исторической точки зрения.

С. К. *В этой связи, как Вы относитесь к методу целостного анализа Цуккермана?*

И. Х. Моя PhD-диссертация, которую я защитил в 2003 году в Калифорнийском университете, посвящена этой теме. На мой взгляд, целостный анализ — это вершина, которая могла быть достигнута только в советском

⁵ Такая оценка всей западной «музыкальной русистики» представляется преувеличенной — примеры иного рода ниже приводит и сам И. Д. Ханнанов, однако обозначенная им проблема является, на наш взгляд, весьма актуальной и, безусловно, нуждается в обсуждении (примеч. главного редактора).

музыковедении, благодаря множеству факторов. Сейчас на Западе серьезная подготовка по сольфеджио и гармонии отсутствует. Сами понимаете, тут уж о целостном анализе говорить не приходится. В Голландии, например, диктант на вступительном экзамене в консерваторию соответствует диктанту третьего класса ДШИ в России. Получается так, что музыковеды подкованы в междисциплинарных областях, а исполнители — в практическом музицировании. Целостный анализ — это не просто дерзкая заявка на то, что в анализ будет вовлекаться все: не только форма, не только гармония, но и весь междисциплинарный комплекс знаний. Это результат труда многих поколений музыкантов, педагогов, лидеров музыкальной жизни страны. Это и аналитический триумф одного человека. Виктор Абрамович Цуккерман был замечательным пианистом, выдающимся лектором, который одинаково блестяще мог прочитать лекцию как для любителей музыки, так и для профессионалов. После него речь идет о целостном анализе, но кто его может осуществить? Целостный анализ — это самое высокое достижение в области анализа музыки в XX веке. Увы, на Западе о нем никто ничего не знает⁶.

С. К. В таком случае логично предположить, что у западных коллег свой подход?

И. Х. Разумеется. Существуют разные группы, одна из которых — неопозитивистская. Ее участники занимаются практически подсчетом нотных головок. Сюда входит теория рядов (точнее, теория звуковысотных множеств) и ее дериваты⁷ (трансформативная теория, неоримановская, аккордовые геометрии, сети Клумпенхауэра и т.д.). Они базируются на принципах математики. Другая группа, чтобы восполнить недостаток предыдущей, занимается пространственными рассуждениями об историческом, социально-политическом и других контекстах. Таким образом, сформировалось противостояние между неопозитивистской американской теорией музыки и так называемым «новым музыковедением». Но объединения этих двух начал не произошло. Западу не удалось то, что удалось сделать Цуккерману. Чтобы это стало возможным, необходимо не только обладать профессиональными навыками в какой-то области — желательно иметь несколько образований и исключительные условия для творчества.

Вопрос в том, кто должен нести ответственность за сложившуюся ситуацию. Должны нести ответственность мы! Это в наших интересах. Впрочем, есть энтузиасты и среди западных коллег. Например, в Нью-Йорке преподает профессор Филип Юэлл, он знает шесть языков, включая русский, и его диссертация была посвяще-

на Скрябину. Профессор Эллон Карпентер из государственного университета Аризоны также скрябинистка. Драматургии Пятой симфонии Чайковского посвящена одна очень интересная статья Джозефа Крауса. Как так получилось, что он написал эту статью, — совершенно непонятно! Она выбивается из всего контекста современной американской теории музыки. Дэвид Хаас из университета штата Джорджия занимается музыкой Шостаковича и композиторов ленинградской школы. Недавно подключились к работе Елена Бакулина (профессор теории музыки университета Северного Техаса) и Инесса Басаева (профессор государственного университета Луизианы).

Обратите внимание, я назвал всего шесть имен. И это в стране, где существует Общество Теории Музыки, в котором состоят семь тысяч членов. Есть еще музыковеды, которые занимаются исследованием творчества Стравинского, но это уже отдельная история.

Ситуация, конечно, тяжелая. Взаимодействие совершенно необходимо между нашими сторонами. Первый шаг к сближению — образование, которое возможно получить на Западе студентам из России, разумеется, на базе русского образования. Такое практиковалось, например, в 90-е годы. Обучение на Западе требует больших усилий, но оно обеспечит нам право голоса, как говорится, позволит «взять микрофон».

Такой путь — самый трудный. Важно иметь представительство на Западе в виде большой группы студентов и профессоров. Нам не угнаться за представителями Китая, Южной Кореи. Студентам из России, решившимся на такой серьезный шаг, нужна помощь — от консерваторий, от правительства. Они будут учиться на Западе без права на работу, в условиях тяжелейшей конкуренции и с серьезными финансовыми обязательствами. Им нужно помогать и материально, и духовно. Например, писать для них рекомендательные письма.

В последнее время, с 2011 года, когда в России было создано Общество теории музыки, начали происходить существенные сдвиги. Например, группе ученых из ведущих российских музыкальных вузов удалось представить российскую музыкальную науку на крупнейшей конференции ЕВРОМАК-8 в Левене, в Бельгии в 2014 году и на конгрессе Американского Общества Теории Музыки в Сент-Луисе в 2015⁸. Проведены два конгресса российского Общества теории музыки с участием ведущих западных коллег. Первый прошел в Петербурге, второй — в Москве. Представители российского Общества входят в оргкомитет ЕВРОМАК на равных правах с другими участниками. В 2019 году ожидается про-

⁶ Некоторые попытки делаются сегодня в США, например, в ряде докладов Russia Interest Group of Society for Music Theory (Группы по изучению русской музыки Американского Общества Теории Музыки). В 2004 году вышла моя статья о методе Цуккермана *Interpretation and Performance as Constituents of Methodology of Analysis at the Moscow Conservatory in the 1970s and 80s* в голландском журнале *Tijdschrift voor Musiektheorie* в 2014 вышла моя глава о целостном анализе в книге *L'analyse musicale aujourd'hui*, в парижском издательстве Delatour (примеч. И. Д. Ханнанова).

⁷ От лат. *derivatum* — «производное».

⁸ См. об этом конгрессе статью И. Д. Ханнанова на сайте российского Общества теории музыки: Ханнанов И. Д. Еще один шаг навстречу: выступление российских теоретиков на ежегодной конференции Американского Общества Теории Музыки, в октябре 2015, в г. Сент-Луис, США [Электронный ресурс]. URL: <http://otmroo.ru/node/113i> (дата обращения: 05.12.2016).

ведение ЕВРОМАК-10 в России. Все эти новости внушают надежду на исправление ситуации.

В завершение хотелось бы сказать, что, быть может, враждебность между нами витает в воздухе, но, необходимо признать одно неоспоримое достоинство Запада — их логику во всем, умение организовать процесс. Для этих целей разработана специальная система правил. И если играть по этим правилам, то можно влиться

в информационное пространство. Меня, например, неплохо знает большинство моих коллег в Америке. Мою любовь к русской музыке американцы воспринимают как странность, но относятся к этому совершенно доброжелательно. Хотелось бы, чтобы у меня появились соратники, единомышленники с таким же жизненным опытом. Я очень на это надеюсь. А, как известно, многое преодолевается благодаря надежде!

Andrey BOSOV Evolution of the classical dance technique in the last 100 years

Андрей БОСОВ Эволюция техники классического танца за последние 100 лет

Казалось бы, 100 лет — такой огромный срок, и изменения в любой сфере человеческой деятельности за это время должны быть невероятными. Но в балете знания передаются «из ног в ноги», учителя прежде всего учат тому, чему их когда-то научили, и, чтобы ввести какие-либо новшества, необходимо целое поколение. Поэтому все это время можно распределить на 4 периода, приблизительно по 25–30 лет каждый, когда и происходили значительные или не очень заметные изменения в технической и стилистической составляющей классического танца, на которые затем отзывалась и методика преподавания.

В начале XX века русский балет был на пике своего развития. Дягилевские сезоны в Париже принесли ему мировую славу. Русские танцовщики и хореографы стали востребованы во всем мире. К этому времени существовало три основных школы обучения классическому танцу. Во-первых, французская, где балет обрел свое название. Во-вторых, итальянская, которая поставляла учителей всему миру. В-третьих, датская, которая следовала традициям, установленным Августом Бурнонвилем, который был, в свою очередь, учеником француза Огюста Вестриса. Волею судьбы все три школы оказались представлены в петербургском балете. Главным

In the article the author explains changes in performance and in methods of teaching classical ballet for the last 100 years. He gives a brief review of ballet world in the early XX century.

Keywords: ballet, methodology, technique, style, movements, A. Ya. Vaganova, T. P. Karsavina, E. Cecchetti, F. V. Lopukhov, E. Brun, G. Balanchine, W. Forsythe.

В статье рассказывается об изменениях в исполнении и методике преподавания классического танца в России за последние 100 лет, дается краткий обзор мира балета начала XX века.

Ключевые слова: балет, методика, техника, стилистика, движения, А. Я. Ваганова, Т. П. Карсавина, Э. Чекетти, Ф. В. Лопухов, Э. Брун, Дж. Баланчин, У. Форсайт.

балетмейстером Мариинского театра был француз Мариус Петипа, а основным преподавателем труппы и Петербургской Императорской школы — датчанин, ученик Бурнонвиля, Кристиан Йоганссон. И, наконец, Энрико Чекетти, блистательный танцовщик, а затем и педагог, танцевал в Мариинском театре и представлял итальянскую школу.

Собственно, русской школы танца не существовало, и говорить об одном стиле исполнения балетов, идущих на сцене Мариинского театра, или о единой методике преподавания классического танца в стенах школы не приходится: каждый педагог учил своему пониманию классического балета, как в технике, так и в стилистике. Только после революции 1917 года произошел перелом, и началось медленное становление русской школы балета. Федор Лопухов в Мариинском театре и Агриппина Ваганова в Петербургской школе балета делали все возможное для того чтобы, во-первых, новая власть не упразднила театр и классический балет, а во-вторых, чтобы он продолжил свое развитие. Разделяя лозунг революционеров «мы наш, мы новый мир построим», и Лопухов, и Ваганова успешно воплощали его в жизнь. Федор Васильевич, не отходя от канонов классического танца, значительно расширил саму лексику балета,