



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

ISSN 1681-8962



№1 (54)
2018

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

Главный редактор

Лаврова С. В. — д-р искусствоведения, проректор по научной работе и развитию 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, зав. каф. балетоведения Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой (Санкт-Петербург, Россия)

Букина Т. В. — д-р искусствоведения, доц. каф. музыкального искусства Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой (Санкт-Петербург, Россия)

Груцынова А. П. — д-р искусствоведения, проф. каф. междисциплинарных специализаций музыковедов Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (Москва, Россия)

Дробышева Е. Э. — д-р филос. наук, доц., проф. каф. философии, истории и теории искусства Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой (Санкт-Петербург, Россия)

Ирхен И. И. — д-р культурологии, доц., проф. каф. философии, истории и теории искусства Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой (Санкт-Петербург, Россия)

Кисеева Е. В. — д-р искусствоведения, доц. кафедры истории музыки Ростовской государственной консерватории имени С. В. Рахманинова (Ростов-на-Дону, Россия)

Касьян С. — д-р. искусствоведения, проф. Университета Париж-IV Сорбонна (Париж, Франция)

Карски М. Н. — PhD, доц. Университета Париж-VIII - Винсен Сен-Дени (Париж, Франция)

Мелани П. — д-р филол. наук, проф. Университета Бордо III имени Мишеля де Монтеня (Бордо, Франция)

Максимов В. И. — д-р искусствоведения, проф., зав. каф. зарубежного искусства Российского государственного института сценических искусств (Санкт-Петербург, Россия)

Махрова Э. В. — д-р культурологии, проф., зав. каф. философии, истории и теории искусства Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой (Санкт-Петербург, Россия)

Меньшиков Л. А. — канд. филос. наук, доц., зав. каф. общественных и гуманитарных наук Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (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).

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.

Никифорова Л. В. — д-р культурологии, проф. каф. философии, истории и теории искусства Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой (Санкт-Петербург, Россия)

Панов А. А. — д-р искусствоведения, зав. каф. органа, клавесина и карильона Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Россия)

Петров В. О. — д-р искусствоведения, доц. каф. теории и истории музыки Астраханской государственной консерватории (Астрахань, Россия)

Платель Э. — директор Хореографической школы Парижской оперы (Париж, Франция)

Пылаева Л. Д. — д-р искусствоведения, проф. каф. музыковедения и музыкальной педагогики Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета (Пермь, Россия)

Рич Д. — PhD, проф. Колумбийского колледжа (Чикаго, США)

Розанова О. И. — канд. искусствоведения, доц. каф. балетмейстерского образования Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой (Санкт-Петербург, Россия)

Ступников И. В. — д-р искусствоведения, проф. кафедры английского языка Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Россия)

Филановская Т. А. — д-р культурологии, доц., проф. каф. эстетики и музыкального образования Владимирского государственного университета, (Владимир, Россия)

Чепалов А. И. — д-р искусствоведения, проф. каф. народной хореографии Харьковского университета искусств (Харьков, Украина)

Шкалов В. А. — д-р искусствоведения, проф. каф. концертмейстерского мастерства и музыкального образования Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой (Санкт-Петербург, Россия)

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО РЕКТОРА**АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА ИМЕНИ А. Я. ВАГАНОВОЙ****Н. М. ЦИСКАРИДЗЕ**

Дорогие читатели!



2018 год для Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой имеет особое значение. С одной стороны, — это год Мариуса Петипа. Двести лет назад родился человек, которому суждено было перевернуть историю русского балета, стать зачинателем его славы. Незаурядный танцовщик, гениальный постановщик более ста балетных спектаклей, известных ныне как русский классический балет, Петипа стал основателем петербургского балетного театра и одним из родоначальников петербургского балетного образования. С другой стороны, 280 лет тому назад была основана старейшая «Танцевальная Ея Императорского Величества» балетная школа в мире, а ныне — Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Эти два события станут основными тематическими векторами для авторов

и редакции нашего журнала. Вместе с тем, мы продолжим традицию публикации трудов выдающихся деятелей мирового балетного театра, а также результатов современных исследований в области хореографического искусства, проводимых в разных странах мира.

В продолжение редакционной политики прошлых лет, журнал будет ориентирован на широкие междисциплинарные искусствоведческие исследования, позволяющие рассмотреть классическое и современное искусство в широком спектре профессиональных мнений и точек зрения.

С искренними пожеланиями научного и творческого вдохновения!

Ректор,
Народный артист России,
Н. М. Цискаридзе

СОДЕРЖАНИЕ	
Редакционная коллегия.	2
Вступительное слово ректора Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой Н. М. Цискаридзе	3
ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА	
<i>Сердюк Н. Д.</i> Балет Ленинградского государственного академического Малого оперного театра в эвакуации (1941–1944)	6
<i>Аджибаев Ч. И.</i> Жанр балета-оратории как форма интерпретации литературного произведения (на примере повести «Материнское поле»)	20
<i>Федорченко О. А.</i> «Нестор» русского балета: Николай Осипович Гольц, 1800–1880	33
МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ	
<i>Безуглая Г. А.</i> Хореографическая симфония: К истории музыкально-театрального жанра	42
<i>Кузнецова А. И.</i> Методы моделирования акустического пространства оперных театров.	51
<i>Усаченко Н. А.</i> Вклад французских театральных словарей XVIII века в формирование научного знания о балетном театре	60
<i>Сапанжа О. С., Бalandина Н. А.</i> Ранние балеты И. Ф. Стравинского «Жар-птица» и «Петрушка» в советском фарфоре: Развитие художественных образов	69
ПОДГОТОВКА АРТИСТОВ БАЛЕТА	
<i>Грибанова М. А., Васильев И. В.</i> О методологии педагогики балета	79
<i>Кузнецов И. Л.</i> Варианты комбинирования и усложнения battement tendu по V позиции.	85
<i>Мацевский И. В.</i> Вклад А. А. Соколова в становление отечественной этнохореологии ...	108
БАЛЕТНАЯ КРИТИКА	
<i>Потолокова М. О., Курешева Ю. В.</i> Функционально-содержательные особенности балетной рецензии в ежедневных печатных СМИ	114
<i>Холопов В. Б.</i> Наследие А. Я. Левинсона в оценках зарубежной критики 20–30-х годов XX века	121
ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА	
<i>Меньшиков Л. А.</i> Иронический дискурс в неодадаистском кино	130
<i>Самитов Д. Г.</i> Театр «Степпенвульф»: особенности развития регионального театра в США ...	142
<i>Тарасова О. И.</i> Художественное время в пространстве танца	150
Правила направления и опубликования научных статей	158
Порядок рецензирования научных статей	161
Редакционная политика журнала	162
Редакционная этика журнала	162
К сведению подписчиков	163
Перечень материалов, опубликованных в «Вестнике Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой» в 2017 году	164

CONTENTS	
Editorial Board	2
Greetings from the Rector	3
THEORY AND HISTORY OF CHOREOGRAPHIC ART	
<i>Serdyuk Natalia D.</i> Ballet company of the Leningrad Maly Opera Theatre during the evacuation (1941–1944)	6
<i>Adzhibaev Chyngyz I.</i> The genre of the ballet-oratorio as a form of interpretation of a literary work (on the example of the story <i>The Mother’s Field</i>)	20
<i>Fedorchenko Olga A.</i> ‘Nestor’ of Russian ballet: Nikolai Osipovich Golts. 1800–1880	33
INTERDISCIPLINARY RESEARCH IN THE FIELD OF CHOREOGRAPHIC ART	
<i>Bezuglaia Galina A.</i> Choreographic symphony: to the history of musical-theatrical genre	42
<i>Kuznetsova Anna I.</i> Methods of modelling acoustic space for opera houses.	51
<i>Usachenko Natalia A.</i> The role of the 18th century French theatre dictionaries in the formation of scientific knowledge about ballet theatre.	60
<i>Sapanzha Olga S., Balandina Natalia A.</i> Stravinsky’s early ballets <i>Firebird</i> and <i>Petrushka</i> in the Soviet porcelain: To the question of the development of images	69
DANCE TECHNIQUE PEDAGOGY	
<i>Gribanova Maria A., Vasil’ev I. V.</i> About methodology of ballet pedagogy	79
<i>Kuznetsov Ilya L.</i> Examples of battement tendu in fifth position combining and complication ...	85
<i>Maciejewski Igor V.</i> Arkadij A. Sokolov’s contribution in domestic ethnochoreology	108
BALLET CRITICISM	
<i>Potolokova Maria O., Kuryшева Y. V.</i> Functional and content features of the ballet review in the daily newspapers	114
<i>Kholopov Vitaly B.</i> Andre Levinson’s legacy evaluated by foreign critics in the 1920s and 1930s.	121
THEORY AND HISTORY OF ARTS	
<i>Menshikov Leonid A.</i> Ironic discourse of neodadaist cinema	130
<i>Samitov Dmitry G.</i> Steppenwolf Theatre — features of the development of the regional theatre in the United States	142
<i>Tarasova Olga I.</i> Art time in space of dance	150
Requirements for author’s manuscripts	158
Peer-review	161
Editorial policy	162
Ethics policy	162
To data of followers	163
List of publications for 2017	164

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 792.8

БАЛЕТ ЛЕНИНГРАДСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО МАЛОГО ОПЕРНОГО ТЕАТРА (1941–1944)

*Н. Д. Сердюк*¹

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

Одной из самых малоизученных страниц в истории Ленинградского государственного академического Малого оперного театра (МАЛЕГОТа) является работа театра в эвакуации в Чкалове в 1941–1944 годах. Этот период частично представлен в мемуарах некоторых артистов, однако сведения о военных годах, содержащиеся в них, не только очень отрывочны, но и не всегда точны, так как большая часть мемуарных записей была сделана значительно позже описываемых событий.

В работе предпринимается попытка реконструкции истории балетной труппы МАЛЕГОТа с 1941 по 1944 годы на основе уникальных материалов архива Михайловского театра, важнейшим из которых является неопубликованный военный дневник артиста оркестра Малого оперного театра Ивана Алексеевича Поломаренко (1876–1965).

Ключевые слова: Великая Отечественная война, эвакуация, Иван Поломаренко, балет МАЛЕГОТа, Чкалов, Оренбург, ленинградский балет

BALLET COMPANY OF THE LENINGRAD MALY OPERA THEATRE DURING THE EVACUATION (1941–1944)

*Natalia D. Serdyuk*¹

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

One of the most poorly studied periods in the history of the Maly Opera Theatre is its work during its evacuation in the town of Chkalov in 1941–1944. The period was covered in some of the memoirs of artists, but most of these recollections about the wartime are not only sketchy, but also written long after the described events, and therefore not always accurate. In this article, an attempt is made to reconstruct the life of the ballet company in this period on the basis of the unique materials of the Mikhailovsky Theatre archive, the most important of which is the unpublished diary of the orchestra musician Ivan Alekseevich Polomarenko (1876–1965).

Keywords: World War II, evacuation, Ivan Polomarenko, MALEGOT, Maly Opera Theatre, Chkalov, Orenburg, Leningrad ballet

Введение

Наименее изученной страницей истории МАЛЕГОТа является работа театра в эвакуации в Чкалове в 1941–1944 годах. Этот период был частично освещен в некоторых мемуарах артистов — балерин Натальи Шереметьевской [1] и Нины Миримановой [2], дирижеров Борис Хайкина [3] и Кирилла Кондрашина [4], режиссера Николая Горяинова [5]. Однако сведения о военных годах, содержащиеся в них, не только очень отрывочны, но и не всегда точны, так как большая часть мемуарных записей была сделана значительно позже описываемых событий. В книге Л. И. Абызовой «Военные хроники ленинградского балета» [6] история МАЛЕГОТа в эвакуации освещена тоже очень скупо, а в основу главы о Малом оперном театре также легли вышеупомянутые источники.

На сегодняшний день одним из самых подробных исследований, посвященных работе театра в эвакуации, является статья Р. Р. Хисамутдиновой и Д. К. Исмановой «Ленинградский государственный ордена Ленина академический Малый оперный театр в годы эвакуации на Чкаловской (Оренбургской) земле» [7], в которой деятельность труппы освещена на основе архивных документов, хранящихся в архивах Оренбурга. Однако официальные документы дают лишь приблизительное представление о реальной жизни артистов в эвакуации.

В данной работе предпринимается попытка воссоздания жизни артистов балета МАЛЕГОТа в эвакуации на основе архивных материалов Михайловского театра, важнейшим из которых является дневник арфиста оркестра МАЛЕГОТа Ивана Александровича Поломаренко (1876–1965) [8]. Именно ему мы обязаны подробной летописью жизни театра в 1941–1945 годах. Профессиональный музыкант, игравший в оркестре лейб-гвардии Преображенского полка и оркестре графа А. Д. Шереметева, служивший в театре с 1919 года, прилежно — почти ежедневно! — вел дневник, описывая быт и творческую жизнь, беды и радости труппы. В этой статье впервые публикуются фрагменты его воспоминаний, приливающие свет на работу МАЛЕГОТа в годы войны.

Методология исследования

В статье использован культурно-исторический подход, метод сравнительного анализа источников (в том числе архивных документов и личных свидетельств).

Первые дни войны и эвакуация театра

После объявления войны спектакли в МАЛЕГОТе давали до 1 июля 1941 года. В прежнем режиме проходили репетиции и ежедневный балетный класс, но текущий репертуар театра скорректировали, убрав из афиши иностранные названия. Так, например, вместо «Девушки с Запада» Пуччини 23 июня дали «Майскую ночь» Римского-Корсакова, 25-го вместо «Желтой кофты» Легара — «Поднятую целину» Дзержинского.

Со 2 июля по 16 июля 1941 года артисты считались продолжающими службу и были обязаны с 10 утра находиться на работе: кто-то получал наряды на рытье окопов, кто-то — на плетение маскировочных сеток. Как вспоминал режиссер

Николай Горяинов [5, с. 168], в июне театр получил задание изготовить фанерные макеты самолетов и танков, колеса для которых позаимствовали от телег из спектакля «Тихий Дон». Под руководством солистки оперы В. Петровой артистки собирали подарки мобилизованным в армию работникам театра. От МАЛЕГОТа добровольцами на фронт ушли, по разным сведениям, от 60 до 158 человек, по большей части — артисты оркестра и балета¹. Некоторых из них через две недели вернули в театр, предложив заняться своей прямой обязанностью [8, с. 4]. Но многие погибли на фронте — в их числе артисты балета Сергей Дубинин и Игорь Васильев, заведующая балетной труппой Любовь Баранович, художник Анатолий Коломойцев.

Отдельно выписывались наряды на концерты на сборных пунктах. Как вспоминала Наталья Шереметьевская, «приличных усилий там не было, поэтому требовался подходящий репертуар — попроще и повеселее, чтобы поднимать настроение призывникам и провожающим. Борис Фенстер за полчаса поставил номер на популярную песенку Исаака Дунаевского „Ой ты радость молодая невозможная...“ из фильма „Волга, Волга“, и я со своим партнером отплясывала его во многих призывных пунктах города» [1, с. 109–110].

Тем не менее, еще некоторое время театр продолжал жить привычной жизнью: с 16 июля 1941 года артисты МАЛЕГОТа официально находились в отпуске. Открытие нового сезона было запланировано на 23 августа. Однако 16 августа 1941 года состоялось общетеатральное собрание, на котором директор МАЛЕГОТа Г. Я. Тарасенко объявил об эвакуации, назначенной на 19 августа. Отправление, впрочем, довольно скоро перенесли на 21-е.

Отъезд театра запомнился многим: яркие картины встают в мемуарах дирижеров Бориса Хайкина, Кирилла Кондрашина, балерины Натальи Шереметьевской, артиста оркестра Ивана Поломаренко... «Прибываем на вокзал. Стоит громаднейший эшелон. Впереди четыре классных вагона, потом идут теплушки до самого конца. Значит, начальство и солисты в первых вагонах... Меня сейчас же назначили комендантом эшелона. Это обыкновенные вагоны, лежащие, плацкартные. А в середине вклеили двенадцать товарных вагонов, но они уже были забиты женой военнотружущих, защищавших остров Ханко..., но их успели эвакуировать и прямо в этот эшелон воткнули, и потом вагонов шесть МАЛЕГОТа. Там уже артисты оркестра, хористы, постановочная часть и так далее. <...> Наш состав занимал около километра», — вспоминал Кондрашин [4, с. 58].

Поезд МАЛЕГОТа простоял на Московском вокзале почти целые сутки после посадки пассажиров и отправился в Чкалов 22 августа около 9 часов вечера. Как вспоминал Поломаренко, «в вагонах подобрались своими компаниями. Так, в одном разместились преимущественно молодые певцы-солисты Шапошников, Казбанов, Бараев, Бутягин, Федорова, в другом — балетные» [8, с. 6–7]. Дорога заняла две недели: 4 сентября 1941 года, около 10 вечера, состав прибыл в Чкалов. Первую ночь МАЛЕГОТовцы провели в поезде, следующую неделю — в театре «на полу, у стен, устроив постели из своего багажа» [8, с. 7].

Повседневная жизнь театра в Чкалове

В Чкалове в распоряжение Малого оперного театра был отдан Театр музыкальной комедии, труппу которого война застала на гастролях в Молотове. Вернуться домой артистам удалось не сразу: железнодорожный транспорт был занят срочными перевозками грузов и эвакуацией людей. Лишь 8 августа 1941 года чкаловцы смогли выехать из Молотова. Однако большую часть декораций пришлось оставить. Дорога заняла около двух недель, да и родной город встретил нерадушно: выступать им было негде. 3 сентября 1941 года, за день до приезда ленинградцев, начальник Отдела по делам искусств при Чкаловском облисполкоме Г. И. Незнамов издал приказ: «В связи с направлением на работу в город Чкалов Ленинградского оперного ордена Ленина театра и предоставлением ему для работы здания театра музкомедии приказываю: ...областной театр оперетты с 1 сентября 1941 года перевести на стационарную работу в город Орск» [7, с. 105]. При этом орский и бугурусланский театры, «как не обеспечивающие при наличии оставшихся кадров полноценной деятельности и должного художественного качества спектаклей», были упразднены. Чкаловский театр музкомедии проработал в Орске два сезона, и лишь в 1943 году вернулся в областной центр, где им предоставили небольшую сцену клуба имени Дзержинского [9].

К сожалению, площадка чкаловской музкомедии оказалась не приспособлена для спектаклей ленинградского театра. «Это был Театр оперетты, крохотное помещение мест, наверное, на 300. Причем театр был совершенно разорен. Выяснилось, что оперетта была эвакуирована в Орск, <...> а так как все начальство имело в оперетте фаворитов, наш театр встретили не очень приветливо. Оперетта вывезла все, вплоть до выключателей. <...> Зеркало сцены — семь метров и никаких кулис. Сцена примерно метр до стены. Никаких подсобных помещений нет — всего три уборных с каждой стороны. Но как-то все-таки восстановили весь репертуар и стали готовить новый спектакль», — вспоминал Кондрашин [4, с. 61]. Хайкин писал: «Мы бросили все силы на прилаживание наших спектаклей к маленькой сцене Оренбургского театра, что оказалось делом отнюдь не легким» [3, с. 193]. Декорации и костюмы возобновлялись силами художников В. Н. Мешкова и М. Ф. Кобышева, а так как рабочих рук не хватало, им помогали и артисты труппы.

Но каким бы сложным ни был вопрос размещения в театре, повседневные проблемы, с которыми столкнулись ленинградские артисты, были не менее насущны. Во время войны Чкалов, население которого в 1939 году составляло 173 тысячи человек, принял около 75 тысяч людей, эвакуированных из разных районов СССР [7, с. 107], а потому вопрос обеспечения МАЛЕГОТа продовольствием и жильем встал особенно остро.

В декабре 1941 года в докладной записке, адресованной председателю комитета по делам искусств при СНК СССР М. Б. Храпченко², Г. И. Незнамов отчитывался: «Работа Ленинградского академического государственного ордена Ленина

¹ Как вспоминает Наталья Шереметьевская, на фронт ушло более трети мужского состава балетной труппы [1, с. 112].

² Храпченко Михаил Борисович (1904–1986) в 1939–1948 годах являлся председателем Комитета по делам искусств при СНК СССР.

Малого оперного театра оперы и балета в Чкалове в театре бывшей музкомедии, несмотря на не совсем приспособленное для работы здание, проводится весьма успешно. В течение полутора месяцев театр работает при абсолютных аншлагах. Общественность города с большим удовлетворением посещает спектакли и концерты. <...> Работники театра, несмотря на большие трудности в отношении жилья, полностью удовлетворены квартирами. Бытовые условия более или менее приличны, и вообще, работа этого театра проходит при вполне нормальных условиях» [10, л. 70]. Хайкин впоследствии тоже вспоминал, что в работе по расселению артистов и их семей «очень помогали городские власти и все население» [3, с. 193], однако на основе официальных документов и мемуарных свидетельств складывается другая картина.

В дневнике Поломаренко читаем: «6 сентября [1941 года]. С утра, как и все артисты, ходил с женой по городу искать комнату. Дома в большинстве маленькие, одноэтажные, часто вросшие в землю. Пыль классическая. Комнат нет, а если где и пускали, то одиночек или двух человек, не позволяя стирать белье, пользоваться кухней. <...> 11 сентября. С ордерами на жилплощадь борьба и вакханалия. <...> 15 сентября. Здешние аборигены враждебно настроены против эвакуированных и беженцев. Приезжие-де вызвали вздорожание продуктов питания, обострили жилищный вопрос и пр. Вселение в комнаты часто происходит при помощи милиции. Сегодня артист Пеляйнен рассказал, что его приход в назначенную ему по ордеру квартиру вызвал целую бурю страстей и длиннейший монолог в шекспировском стиле со стороны хозяина. Этот гражданин кричал, хрипел, плакал, разорвал свою шапку (трагически бросил ее на пол), и наконец заявил, что он, Пеляйнен, поселится в его доме, лишь „перешагнув через его труп“...» [8, с. 7–8].

К июню 1942 года проблемы с жильем все еще не были решены. В докладной записке в Чкаловский облсовет о деятельности театра за январь — май 1942 года Хайкин просил разрешить «затянувшийся вопрос с расселением хотя бы ведущей части коллектива, находящейся в невероятно тяжелых жилищных условиях (орденоносец М. А. Ростовцев, заслуженная артистка РСФСР О. Н. Головина, орденоносец Г. И. Исаева и др.), и разрешить вопрос о той части коллектива, которая на протяжении многих месяцев находилась под угрозой выселения квартирохозяевами, терпела оскорбления, скандалы, доходящие до избиения» [10, л. 70].

В эвакуацию артистам разрешили взять с собой не более 50 килограммов вещей, что особенно сказалось в первые месяцы пребывания ленинградцев в Чкалове. Крохи своего скудного скарба артисты продавали на рынке, меняли выдаваемую водку на продукты (впрочем, незаконно, так как чкаловский горсовет издал постановление, воспрещающее меновую торговлю). Страстные дебаты о керосине, дровах, картофеле, попытки их достать порой сказывались на спектаклях: «Играли и пели плохо — весь оркестр и некоторые певцы и хористы днем работали на огороде, все устали». «„Колбаса, колбаса и колбаса“ — это слово царило вчера и висело в воздухе сегодня, заслоняя собою и политику, и войну», — читаем в дневнике Ивана Поломаренко. Артистам балета был назначен увеличенный паек, и некоторых артистов оперы и оркестра, которым требовалась помощь, «переводили» в ба-

летнюю труппу. Однако самим балетным это не всегда помогало. 4 мая 1942 года Поломаренко записал: «В антрактах — продовольственные разговоры и ссоры; особенно отличился в них виолончелист Орловский. Он нападал на балетных артистов, говоря, что они не стоят того увеличенного пайка, который получают. Флейтист Островский заступился за них: „Вы посмотрите, как Соколов вертит своих дамочек. Не покорми его, так ведь он изуродует человека“. Островский прав. Не так-то просто выделять различные па, а тем более прыгать и кружиться. Наш брат сделает два круга, и готов, свалился. А балетные спецы, как волчки, должны вертеться по 20 раз подряд и ни в коем случае не падать. И что ж! Стали валиться... На репетиции упала Исаева; всегда спотыкается и держится за пол Тулубьев. Думаю, это от недоедания» [8, с. 43].

МАЛЕГОТовцы давали концерты «за муку, и за хлопок, и за картошку, и за крупу, в общем, шикарные концерты. Но один концерт был такой, какой никто ожидать не мог — в ассенизационном обозе; и каждому, кто принимал участие в концерте, обязались вывезти две бочки из его дворовой уборной — очень насущный вопрос» [4, с. 62]. К концу эвакуации многие освоили новые профессии. 24 июня 1943 года Поломаренко писал: «Возрос контингент артистов, работающих на Мясокомбинате, в бригаде нашего бывшего завхоза Дехтерева, сумевшего обособиться там. Из разговоров товарищей понял, что сегодня туда ходили даже женщины, например, Уманская, несколько часов подметавшая двор и за это получившая 5 кило костей; другим выдают кровяную колбасу и пр. Полученную таким образом „натуру“ артисты малую часть оставляют себе, а большую — продают на рынке. <...> На улице я встретил как-то валторниста А. Иванова, идущего за возом, груженным мешками муки или известки. В спецкостюме, обильно, с ног до головы засыпанный белой пудрой, он уверенно шагал с вожжами в руках и понукивал свою клячу с видом профессионального возчика» [8, с. 110].

Первый чкаловский сезон (1941–1942)

По приезде артистам театра на обустройство дали меньше двух недель. Уже 16 сентября 1941 года состоялась первая репетиция, а 20-го — первая чкаловская премьера МАЛЕГОТа: новый сезон открыли «Черевичками» П. И. Чайковского на сцене Летнего театра в Чкалове.

В труппе царило настроение скорого возвращения в Ленинград, подкрепляемое официальной пропагандой: выступления театра первое время именовались гастрольями. Так, например, 14 сентября 1941 года в газете «Чкаловская коммуна» была опубликована заметка Г. И. Незнамова «Театр замечательных мастеров» с подзаголовком «К предстоящим гастрольям в Чкалове Ленинградского ордена Ленина Академического Малого оперного театра» [11], 23 сентября — статья В. Всеволодского³ «Открытие гастролей Ленинградского ордена Ленина Оперного театра» [12], 19 сентября — реклама начала «гастролей» МАЛЕГОТа (со временем превратившаяся в объявления о спектаклях театра).

³ Всеволод Николаевич Всеволодский-Гернгросс (1882–1962) — актер, театровед, отец балерины МАЛЕГОТа Ольги Всеволодской (Голушкевич), находился в эвакуации в Чкалове вместе с театром.

Тем не менее, руководство Малого оперного было настроено на долгосрочную работу. Накануне начала работы труппы, 15 сентября 1941 года, Борис Хайкин, на тот момент — художественный руководитель и главный дирижер театра, представил Незнамову докладную записку о репертуаре театра на будущий сезон 1941/42 года [13, л. 27]. По степени готовности к показу Хайкин выделял 13 оперных постановок текущего репертуара, из них: 4 оперных спектакля, не обеспеченных полностью материальной частью (декорации и костюмы для них были привезены в город Чкалов только частично)⁴, и 4 спектакля текущего репертуара балетной труппы — «Коппелию» и «Фадетту» Делиба, «Кавказского пленника» Асафьева, «Сказку о попе и его работнике Балде» Чулаки.

В первом чкаловском сезоне подлежали возобновлению еще 5 опер⁵; к постановке планировалось 9 новых спектаклей — 6 оперных⁶ и 3 балетных. В связи с этим Хайкин просил обеспечить театр декорационными, костюмерными, бутфорскими мастерскими и урегулировать вопрос о снабжении театра материалами для изготовления декораций и костюмов. 28 октября 1941 года на совещании представителей театральных организаций директор МАЛЕГОТа Г. Я. Тарасенко указывал, что «в военных условиях в Чкалове театру необходимо выпускать значительно больше спектаклей, но при этом не допускать снижения их художественного уровня» [7, с. 107]. Что касается балета, то театр явно стремился заполнить пробелы в классическом репертуаре: кроме «Мнимого жениха» Чулаки, в планах, о которых доложил Хайкин в сентябре 1941 года, стояли «Щелкунчик» Чайковского и «Дон Кихот» Минкуса [13, л. 27].

Любопытно, что планы эвакуированного в Чкалов театра по-прежнему сверялись с планами Театра оперы и балета им. С. М. Кирова, находившегося в эвакуации в Молотове. 26 декабря 1941 года на общетеатральном собрании Хайкин сделал доклад, посвященный планам театра. И. А. Поломаренко записал в дневнике: «Мы слышали только приятные новости. Главное: Хайкин говорил по прямому проводу с председателем Комитета искусств Храпченко. Последний запросил, имеется ли у нас план работ, на что Хайкин ответил, что работа идет по заготовленному плану на целый год. Ознакомившись с нашим планом, Храпченко вычеркнул намечавшиеся у вас постановки балета „Лебединое озеро“ и оперы „Аида“ на том основании, чтобы избежать параллелизма, ибо эти пьесы входят в репертуар б. Мариинского театра. Из этого мы заключили, что скоро вернемся в Ленинград и будем работать одновременно с б. Мариинским театром» [8, с. 22]. Предположения артистов не оправдались: за три сезона, проведенные МАЛЕГОТом в Чкалове, театр так и не получил разрешения на постановку балетной «классики».

⁴ «Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова, «Борис Годунов» М. П. Мусоргского, «Свадьба Фигаро» В.-А. Моцарта, «Тихий Дон» И. И. Дзержинского.

⁵ «Нищий студент» К. Миллекера, «Пиковая дама» П. И. Чайковского, «Богема» Дж. Пуччини, «Там, где жаворонок поет» Ф. Легара, «Корневильские колокола» Р. Планкетта.

⁶ «Дубровский» Э. Ф. Направника, «Аида» Дж. Верди, «Мазепа» П. И. Чайковского, «Гроза» И. И. Дзержинского и опера на тему Отечественной войны М. И. Чулаки и В. В. Волошинова.

Исследовательница советской музыкальной культуры Е. С. Власова в своей диссертации отмечает, что «постепенно, к концу 1940-х — началу 1950-х годов в отечественном музыкальном театре произошло его качественное изменение — советизация репертуара. Советские опера и балет заняли преобладающее место. <...> Сформировался новый устойчивый тип художественного сознания, в котором ангажированность социальными задачами стала преобладающим фактором в художественном процессе» [14, с. 11]. Однако пример МАЛЕГОТа показывает, что процесс советизации репертуара был запущен значительно раньше. 13 февраля 1942 года Хайкин на общетеатральном собрании заявлял: «Наш репертуар должен слагаться преимущественно из тех пьес, которые будут поставлены в Ленинграде после нашего возвращения, из него будут исключены оперы тяжелого содержания („Кровь народа“, предполагавшаяся к постановке „Гроза“ и пр.), а будут разучены две-три легких оперетты, новый советский балет, советская опера и пр. Последнее соображение исходит от Храпченко, с которым Хайкин беседовал в Куйбышеве по вопросу репертуара» [8, с. 29]. Однако, хотя в планах театра на 1943 год стоял «военный» балет Чулаки «Два мира», несмотря на пожелания руководства, советского балета (в отличие от оперы) за время эвакуации в МАЛЕГОТе так и не поставили.

Первый балетный спектакль в эвакуации МАЛЕГОТ показал 7 ноября 1941 года. Выбор пал на постановку Л. М. Лавровского 1938 года «Кавказский пленник»⁷, которую восстановил балетмейстер Владимир Варковицкий. Чкаловская публика, с восторгом принимавшая симфонические концерты в исполнении оркестра театра и с удовольствием знакомившаяся с оперным искусством, балет приняла без восторга и окрестила хореографические постановки «немой оперой». Поломаренко записал в своем дневнике: «7 ноября [1941 года]. Утром ходили на демонстрацию. Снова порядочный мороз, но без снега. Ветер крутил оренбургскую пыль. Все перемерзли. Наши духовики составили из себя недурной военный оркестр, шествовавший во главе други местных оркестрантов. Вечером шел балет „Кавказский пленник“, кажется, впервые для Оренбурга, ибо с музыкально-театральным искусством этого вида жители города совершенно не знакомы. Балет не имел никакого успеха. Говорят, зрители остались в недоумении и наивно спрашивали друг друга: „Отчего артисты не поют и не говорят? Очевидно, они простудились на демонстрации?“. Похоже на анекдот» [8, с. 14]. Судя по всему, с годами постановка «Кавказского пленника» так и не завоевала любовь чкаловской публики. В дневнике Поломаренко от 16 января 1944 года читаем: «Вместо „Кавказского пленника“, по репертуару, дали „Евгения Онегина“ под управлением Хайкина. <...> Об этой перемене спектакля, „по болезни ведущих артистов балета“, было объявлено публично, но она не протестовала, наоборот, дружно аплодировала» [8, с. 142].

Интересно, что первое выступление балетной труппы ленинградского Театра им. С. М. Кирова в эвакуации в Молотове тоже не вызвало интереса у местной

⁷ Балет в трех действиях с прологом «Кавказский пленник». Премьера в МАЛЕГОТе — 14 апреля 1938 года. Музыка Б. В. Асафьева. Либретто Л. М. Лавровского, Н. Д. Волкова, И. С. Зильберштейна по поэме А. С. Пушкина. Постановка Л. М. Лавровского, ассистент — Б. А. Фенстер, художник — В. М. Ходасевич.

публики: «Лебединое озеро», в котором выступали Наталия Дудинская (Одетта), Фея Балабина (Одиллия) и Константин Сергеев (Зигфрид), оставило молотовцев равнодушными. Дудинская вспоминала: «Сейчас в это трудно поверить, но, когда наш театр приехал в Пермь (тогда Молотов), пермяки не принимали балет и не понимали его» [15, с. 24].

Несмотря на холодный прием первого балетного спектакля МАЛЕГОТа в эвакуации, в течение первого же сезона были подготовлены и показаны почти все довоенные хореографические постановки (кроме постановки Фенстера 1940 года «Ашик-Кериб»). В январе 1942 чкаловский репертуар театра добавился «Коппелия»⁸, в феврале — «Фадетта»⁹, в мае — «Сказка о попе и работнике его Балде»¹⁰.

За возобновление «Коппелии» Федора Лопухова в Чкалове отвечал артист Сергей Заборский. Состав исполнителей был практически довоенным: Коппелиус — Михаил Ростовцев, Сванильда — Галина Исаева, Франц — Николай Соколов.

Как вспоминает балерина Наталья Шереметьевская, первые месяцы в эвакуации балетная труппа работала без художественного руководителя, поэтому возобновление спектакля Леонида Лавровского «Фадетта» поручили ей. «В балете, как на сцене, так и в оркестре, много „грязи“, постановка, в сравнении с ленинградской, довольно бедная. Несмотря на это, балет имел успех», — писал Поломаренко о «Фадетте» [8, с. 29]. На чкаловской премьере 15 февраля 1942 года заглавную партию исполнила Галина Исаева, Виктор Тулубьев — роль Рене, Проспера — Николай Филипповский, Андре — Николай Соколов; дирижировал Кирилл Кондрашин.

О подготовке и премьере чкаловского спектакля «Балда» до нас дошли подробные заметки Поломаренко: «16 апреля 1942 года. Всю текущую неделю репетируем „Балду“. В балете имеются новые номера, сделаны новые купюры в музыке и произошли изменения сценического действия, ибо малые размеры сцены не позволили целиком возобновить ленинградскую постановку. <...> Репетиции, в особенности общие, проходят крайне сумбурно. Дело в том, что балетмейстер Варковицкий, человек безусловно талантливый, крайне недисциплинирован в своей творческой фантазии, и часто, придумав сегодня какой-либо балетный трюк, завтра его отменяет и изобретает новый» [8, с. 40]. Интересно, что подобного рода претензии уже предъявлялись молодому хореографу. Еще при подготовке ленинградского спектакля артист балета Александр Сычков, исполнявший в спектакле роль Попа, писал в театральной газете: «Тов. Варковицкий приходит на репетиции, не имея для себя плана работы, создавая такой план в процессе репетиции. Вещи, ранее поставленные, он переделывает по нескольку раз, чем вызывает большие трудности для создания образа актером. Как правило, им пе-

⁸ Чкаловская премьера состоялась 10 января 1942 года под управлением Э. П. Грикурова.

⁹ Балет в трех действиях, четырех картинах «Фадетта». Музыка Л. Делиба, либретто Л. М. Лавровского и В. Н. Соловьева. Постановка Л. М. Лавровского, художник — Б. М. Эрбштейн. Премьера в МАЛЕГОТе состоялась 9 июня 1936 года. Чкаловская премьера «Фадетты» прошла 15 февраля 1942 года под управлением К. П. Кондрашина.

¹⁰ Чкаловская премьера спектакля (под названием «Балда») прошла 1(2?) мая 1942 года под управлением Б. Э. Хайкина.

ределяется все, что ранее было поставлено» [16]. Тем не менее, премьера балета прошла очень успешно. Как записал Поломаренко, «отлично танцевали Соколов, Исаева, Мириманова, Тулубьев, Вариченко и др. По окончании спектакля публика вызвала композитора Чулаки, балетмейстера Варковицкого, художника Кобышева и дирижера Хайкина. В Ленинграде в „Балде“ участвовали дети из хореографического училища. Здесь их нет, и их пришлось заменить детьми наших артистов и служащих, между которыми нашлись большие таланты. Так, 7-летний сынишка валторниста Александрова Павлуша (отчаянный шалун и сорвиголова) прекрасно исполнил роль горшка. В роли маленькой цыганки хорошо танцевала внучка декоратора Скачкова, самовар изображал Леня Павлов (сын покойного валторниста) и др. Эти же дети обучены пению и участвуют в „Пиковой даме“ и „Кармен“» [8, с. 43]. Декорации, выполненные по эскизам художника А. А. Коломойцева, остались в Ленинграде, поэтому в Чкалове были написаны новые (уже по эскизу М. Ф. Кобышева)¹¹. 20 мая 1942 года приказом начальника Чкаловского областного отдела искусств Г. И. Незнамова коллективу Ленинградского ордена Ленина Государственного Академического Малого оперного театра и композитору М. И. Чулаки за постановку балета «Балда» в Чкалове была вынесена благодарность.

С декабря 1941 года в чкаловских афишах театра появляется «концертное отделение» с участием артистов балета, которое идет вторым отделением после одноактных опер «Паяцы» и «Иоланта». Видимо, этот дивертисмент менялся от спектакля к спектаклю, однако само балетное отделение оставалось в репертуаре до самого отъезда театра. В архиве театра сохранились до сих пор не атрибутированные эскизы костюмов, предположительно, художника В. Н. Мешкова, созданные, скорее всего, именно для этого дивертисмента. Среди них — костюмы Волка и Красной Шапочки, Кота и Кошечки, Испанца и Испанки, Деда Мороза и Снегурочки. Этому предположению находится подтверждение в дневнике Поломаренко, который 20 мая 1943 года записал: «во второй части вечера состоялся концерт (балет) на музыку Чайковского. Этот балет предназначался еще для премьеры „Иоланты“, но все откладывался из-за несшитых костюмов. Исполняли „Вальс цветов“ из „Щелкунчика“, „Танец лебедей“ из „Лебединого озера“, „Кот и кошечка“ из „Спящей красавицы“, „Снегурочка и Дед Мороз“ (инструментовка Грикурова), „Камаринская“ (инструментовка Грикурова), „Дон Жуан“ в исполнении Андруковича с оркестром (инструментовал Хайкин) на фоне балетной инсценировки — с гитарой, дуэлью, обманутым мужем в ночном одеянии и пр. (балетмейстер Варковицкий); было и еще что-то. Все это имело успех» [8, с. 105]. Можно предположить, что таким образом артисты балета дополнили свой репертуар фрагментами «запрещенных» классических спектаклей.

¹¹ В архиве Михайловского театра хранится эскиз декораций М. Ф. Кобышева, выполненный по мотивам работы А. А. Коломойцева. Когда было невозможно вывезти костюмы и декорации к спектаклю, в эвакуацию забирали эскизы. Так, например, кроме работ Коломойцева, в Чкалове побывали и эскизы Л. Т. Чупятова к «Пиковой даме».

Второй (1942–1943) и третий (1943–1944) чкаловские сезоны

Помимо ежедневной работы в Чкалове артисты театра давали шефские концерты в госпиталях, мобилизационных и агитпунктах: за годы войны было сформировано 12 фронтовых бригад. Эти концерты, радость для многих фронтовиков, порой оборачивались тяжелой повинностью для артистов, которые проводили на таких «гастролях» до трех месяцев. 19 декабря 1942 года Поломаренко записал: «В очередном „приказе“ дирекции отмечена плохая работа наших артистов по линии военно-шефских выступлений. В одном из недавних концертов, например, вместо назначенных десяти человек, в госпиталь явилось только четыре. В приказе подчеркивается, какое значение имеет военно-шефская работа особенно теперь, в дни Отечественной войны. Эта работа вменяется артистам как обязательная, зачисляется им в норму, и неявка на нее рассматривается как прогул. В результате „строгий выговор с предупреждением“ получили: режиссер Соловьев за нераспорядительность, заведующая балетом Аппак, балетмейстер Варковицкий, балетный артист Ермолаев и певица Овчаренко. Аппак, кроме того, снята с поста зав. балетом, „как не справившаяся со своей работой“; вместо нее назначен артист Рыхляков¹². В начале войны Рыхляков принимал участие в боях с немцами (очень интересны его воспоминания об этом), был ранен и долго лечился; летом вернулся к нам полуинвалидом (рана в шею не позволяет ему вертеть головой), поэтому не танцует, но для работы заведующего вполне пригоден. Носит серую шинель и шапку-шлем» [8, с. 81–82].

Эти перестановки стали предвестником дальнейших изменений. Борис Хайкин, с декабря 1941 года занимавший должность директора МАЛЕГОТа, в мае 1943 года был назначен художественным руководителем Театра оперы и балета им. С. М. Кирова и уехал в Молотов (Пермь). Новым директором театра назначили ленинградца Г. М. Коркина¹³. В августе 1943 года произошли перестановки и в руководстве балетной труппы. 5 августа 1943 года вышел приказ Главного управления театров Комитета по делам искусств при СНК СССР: «Т. Фенстеру Борису Александровичу вернуться по месту своей постоянной работы в Ленинградский Государственный Академический Малый Оперный театр в г. Чкалов» [17, л. 12]. В 20-х числах августа в Чкалов также приехал балетмейстер Федор Лопухов, как писал Поломаренко, «возможно, в связи с отъездом в Москву Варковицкого, покидающего нас совсем. В „приказе“ Лопухов назначен художественным руководителем балета» [8, с. 117]. Балетная труппа театра вновь получила художественного руководителя.

Несмотря на то, что приказом Главного управления театров Комитета по делам искусств при СНК СССР на Фенстера исполнение обязанностей балетмейстера было официально возложено лишь с 1 сентября 1943 года [17, л. 12], уже в ав-

густе его имя появилось в чкаловских афишах театра. Указание на это встречаем и в воспоминаниях Поломаренко: «27 августа 1943 года. Дали балет „Фадетта“. Оркестр настроен был хорошо играть, быть может, в противовес опере Дзержинского, которую репетировали днем, ибо музыка Делиба, что ни говори — настоящее искусство, являющееся из души человека. До спектакля наш новый балетмейстер Федор Лопухов проявил внимание к оформлению сцены, пытался добиться улучшения, но сцена так мала, что из его добрых желаний пока почти ничего не вышло. Ему помогал и приехавший сюда Борис Фенстер, очевидно, снова принятый к нам на службу. В афишах сказано, что постановка „Фадетты“ возобновлена Фенстером» [8, с. 118–119].

Хотя официально должность художественного руководителя труппы занимал Лопухов, многие заботы об артистах взял на себя именно Фенстер. В дневнике Поломаренко читаем: «20 марта 1944 года. Фенстер, играющий у нас роль балетмейстера, помощника Лопухова, жаловался на голодное положение балетной труппы. Балетные артисты недоедают, они истощены. Фенстер хочет ходатайствовать, что, ввиду такого положения, необходимо прекратить для балетных репетиции по утрам и подождать с новыми постановками, дабы у них хватило сил участвовать в вечерних спектаклях. Думаю, что этого он не добьется» [8, с. 155].

Поломаренко оказался прав: 1 мая 1944 года прошла последняя балетная премьера в эвакуации — «Тщетная предосторожность» в постановке Федора Лопухова¹⁴. Партию Лизы исполнила Галина Исаева, Колена — Михаил Собо, Никеза — Виктор Тулубьев. Ставя своей задачей приблизиться к добервалевскому спектаклю (первому варианту балета), Лопухов многое переработал — например, превратил обычно мимическую партию Никеза в сложную танцевальную роль с прыжками и пируэтами. Рецензент «Чкаловской коммуны» Г. Соловьева отмечала, что это был «очень светлый, запоминающийся спектакль, имевший исключительно восторженный прием у зрителя и вписавший новую яркую страницу в историю развития советской хореографии» [18].

Заключение

Малый оперный театр находился в Чкалове ровно три года: с 4 сентября 1941 по 4 сентября 1944 года. В Чкалове был возобновлен почти весь балетный репертуар театра: были поставлены «Кавказский пленник», «Фадетта», «Коппелия», «Сказка о попе и работнике его Балде», «Тщетная предосторожность». Так как сцена чкаловского театра была значительно меньше ленинградской, спектакли адаптировали под новые условия. Репертуар также пополнился классическими балетными номерами на музыку П. И. Чайковского. Во время эвакуации художественным руководителем балета театра вновь был назначен Федор Лопухов, однако почти сразу по возвращении труппы в Ленинград с 1 октября 1944 года ис-

¹² Николай Николаевич Рыхляков, выпускник Петроградского хореографического училища 1923 года.

¹³ Коркин Георгий Михайлович (1904–1976) — заслуженный работник культуры РСФСР. В 1956–1959 годах — директор Ленинградского БДТ. В 1959–1961 годах — директор ленинградского театра оперы и балета им. С. М. Кирова (уволен после невозвращения с гастролей Р. Нуриева). Позже — директор Ленконцерта.

¹⁴ «Тщетная предосторожность» — балет в трех действиях. Музыка П. Гертеля, дополненная В. П. Соловьевым-Седым. Музыкальная редакция Е. М. Корнблита. Постановка Ф. В. Лопухова, ассистент балетмейстера — Б. А. Фенстер. Концертмейстер — Б. А. Орловская. Костюмы по эскизам В. М. Купер (согласно информации на афише).

полняющим обязанности художественного руководителя балетной труппы Малого оперного театра был назначен его ученик и помощник, балетмейстер Борис Фенстер. Именно он поставил в Ленинграде первый послевоенный балет МАЛЕГОТа — «Мнимый жених» на музыку Михаила Чулаки. Именно с его именем связана следующая эпоха в истории балета Малого оперного театра.

ЛИТЕРАТУРА

1. Шереметьевская Н. Е. Длинные тени: о времени, о танце, о себе. М.: Редакция журнала «Балет», 2007. 446 с.
2. Мириманова Н. Песня о Неве URL: http://www.russianballet.ru/line/line2005/line10_05.htm (дата обращения: 7 июня 2017).
3. Хайкин Б. Э. Беседы о дирижерском ремесле. Статьи. М.: Советский композитор, 1984. 264 с.
4. Разников В. Кирилл Кондрашин рассказывает о музыке и жизни. М., 1989. 256 с.
5. Горяинов Н. Государственный ордена Ленина академический Малый оперный театр // Ленинградские театры в годы Великой Отечественной войны. М.–Л.: Искусство, 1948. С. 167–177.
6. Абызова Л. И. Военные хроники ленинградского балета. СПб.: Академия Рус. балета им. А. Я. Вагановой, 2015. 204 с.
7. Хисамутдинова Р. Р., Исманова Д. К. Ленинградский государственный ордена Ленина академический Малый оперный театр в годы эвакуации на Чкаловской (Оренбургской) земле // Вестник Оренбург. гос. пед. ун-та. 2013. № 4. С. 105–122.
8. Поломаренко И. А. Театр в эвакуации (Из записок музыканта). // Архив Михайловского театра. 207 с.
9. Оренбургский театр музыкальной комедии в годы Великой Отечественной войны. URL: <http://orenmuzcom.ru/bessmertnyij-polk/orenburgskij-teatr-muzyikalnoj-komedii/> (дата обращения: 29 октября 2017).
10. Государственный архив Оренбургской области. Ф. 1014. Оп. 2. Д. 174 Л. 70.
11. Незнамов Г. И. Театр замечательных мастеров // Чкаловская коммуна. 10 мая 1944.
12. Всеволодский В. Открытие гастролей Ленинградского ордена Ленина Оперного театра // Чкаловская коммуна. 23 сентября 1941.
13. Государственный архив Оренбургской области. Ф. 1581. Оп. 2. Д. 17. Л. 27.
14. Власова Е. С. Советское музыкальное искусство сталинского периода. Борьба агитационной и художественной концепций: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М. 2010. 42 с.
15. Дудинская Н. С самыми добрыми чувствами / Запись Б. Илларионова // Пресс-бюллетень III конкурса артистов балета России «Арабеск-94». 1994. № 4. С. 24.
16. Сычков А. Ф. Ускорить подготовку нового спектакля // За большевистский театр. 21 октября 1939 года. № 24 (89). С. 1.
17. Приказы Всесоюзного комитета по делам искусств. 1943 // Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга. Ф. 290. Оп. 1. Ед. хр. 123. Л. 12.
18. Соловьева Г. Тщетная предосторожность // Чкаловская коммуна. 10 мая 1944. № 92 (5142).

REFERENCES

1. Sheremetyevskaya N. E. Long Shadows: About Time, Dance, Myself. Moscow: Ballet Magazine, 2007. 446 p. (in Russ.)

2. Mirimanova N. Song about the Neva river. URL: http://www.russianballet.ru/line/line2005/line10_05.htm (accessed: 7 June 2017). (in Russ.)
3. Haykin B. E. Conversations on Being a Conductor. Moscow: Soviet Composer, 1984. 264 p. (in Russ.)
4. Razhnikov V. Kirill Kondrashin about Music and Life. Moscow: 1989. 256 p. (in Russ.)
5. Goryainov N. The Order of Lenin State Academic Maly Opera Theatre. Leningrad Theatres during the Great Patriotic War. Moscow–Leningrad: Art, 1948. P. 167–177. (in Russ.)
6. Abyzova L. I. The Wartime Chronicles of the Leningrad Ballet. St Petersburg: Vaganova Ballet Academy, 2015. 204 p. (in Russ.)
7. Khisamutdinova R. R., Ismanova D. K. The Leningrad Order of Lenin Academic State Maly Opera Theatre during Evacuation in Chkalov (Orenburg). Bulletin of the Orenburg State Pedagogical University, 2013. Vol. 4. P. 105–122. (in Russ.)
8. Polomarenko I. A. The Theatre Evacuated (From the Musician's Notes) 207 p. (in Russ.) Kept in the Archive of the Mikhailovsky Theatre
9. The Orenburg Theatre of Musical Comedy during the Great Patriotic War. URL: <http://orenmuzcom.ru/bessmertnyij-polk/orenburgskij-teatr-muzyikalnoj-komedii/> (accessed: 29 October 2017). (in Russ.)
10. The State Archive of the Orenburg Region. Fund 1014. Inventory. 2. Dossier 174. List 70. (in Russ.)
11. Neznamov G. I. Theatre of Great Masters. Chkalov Communa newspaper. 10 May 1944. (in Russ.)
12. Vsevolodsky V. Start of the Leningrad Order of Lenin Opera Theatre Tour. Chkalov Communa newspaper. 23 September 1941. (in Russ.)
13. The State Archive of the Orenburg Region. Fund 1581. Inventory 2. Dossier 17. List 27. (in Russ.)
14. Vlasova E. S. Soviet Music of Stalin's Time. The Duel of the Propaganda and Artistic Conceptions. Extended abstract of Dr habil. dissertation: 17.00.02. Moscow, 2010. 42 p. (in Russ.)
15. Dudinskaya N. With best regards. Interview recorded by Boris Illarionov. Press Bulletin of the III Competition of Russian Ballet Dancers Arabesque'1994. 1994. Vol. 4. P. 24. (in Russ.)
16. Sychkov A. F. To Speed Up the New Production. For the Bolshvik Theatre newspaper. 21 October 1939 года. Vol. 24 (89). (in Russ.)
17. Orders of the National Committee for Arts. 1943. The St Petersburg Central Archive of Literature and Art. Fund 290. Inventory 1. Archival unit 123. List 12. (in Russ.)
18. Solovyova G. La Fille mal gardee. Chkalov Communa newspaper. 10 May 1944. Vol. 92 (5142). (in Russ.)

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Н. Д. Сердюк — nat.serdyuk@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Natalia D. Serdyuk — nat.serdyuk@gmail.com

УДК 792.8

ЖАНР БАЛЕТА-ОРАТОРИИ КАК ФОРМА ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ (НА ПРИМЕРЕ ПОВЕСТИ «МАТЕРИНСКОЕ ПОЛЕ»)

Ч. И. Аджибаев¹¹ Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, 2, Санкт-Петербург, 191023, Россия

Статья посвящена балету-оратории «Материнское поле» К. Молдобасанова по повести Ч. Айтматова «Материнское поле». Проводится детальный анализ спектакля, поставленного на сцене Киргизского Национального Академического театра оперы и балета имени А. Малдыбаева. Особое внимание автор уделяет личности писателя, тесной связи музыкального театра с художественной литературой, музыкой и хореографией.

Ключевые слова: Чингиз Айтматов, балет «Материнское поле», интерпретация, литература и хореография, киргизский балет

THE GENRE OF THE BALLET-ORATORIO AS A FORM OF INTERPRETATION OF A LITERARY WORK (ON THE EXAMPLE OF THE STORY THE MOTHER'S FIELD)

Chyngyz I. Adzhibaev¹¹ Vaganova Ballet Academy, Rossi Street, 2, Saint-Petersburg, 191023, Russian Federation

This publication is dedicated to the ballet-oratorio *The Mother's field* by K. Moldobasanov, based on the story of Ch. Aitmatov *The Mother's field*. The author pays special attention to the person of the writer and his close connection with the musical theater, the relationship of fiction, music and choreography. The main content of the article is based on the analysis of the performance staged on the stage of the Kyrgyz National Academic opera and ballet theatre named after A. Maldybaev.

Keywords: Chingiz Aitmatov, ballet The Mother's field, interpretation, literature and choreography, Kyrgyz ballet

Тема влияния художественной литературы на хореографию чрезвычайно важна для балетоведения. К ней обращаются хореографы при создании спектаклей. Успех дела, при этом, во многом зависит от того, к какому источнику обратился постановщик (как известно, лучшие произведения беллетристики предоставляют безграничные возможности для поиска выразительных средств и создания ярких театральных картин).

При переносе литературного сочинения на сцену должны быть мастерски выстроены танцы, мизансцены, игра артистов в строгом соответствии с передачей основной мысли автора. Задача хореографа состоит в том, чтобы его сочинение

было равносильно значимости литературного первоисточника, которому по глубине драматичности не должна уступать музыка спектакля. Так же многое зависит от мастерства исполнителей, их понимания и проникновения в идею писателя.

До настоящего времени результаты интерпретации произведений Ч. Айтматова на балетной сцене балетоведами основательно не анализировались (за исключением нескольких статей и рецензий). Учитывая значимость творчества Ч. Айтматова как для национальной киргизской литературы, так и мировой культуры, обозначенная проблема требует тщательного изучения и научного обоснования.

Ч. Айтматов — это явление в киргизской литературе. Его творчество — это единство философии и стихийно-лирического поэтического повествования. Его новаторство проявилось в «...редкостно естественном сопряжении глубоко народной природы воплощенных им человеческих характеров, глубинного ощущения надмирной целостности живой природы и ее обитателей, и, наконец, интонационного авторского присутствия-участия, присутствия-сострадания в объективном одушевленном мире живых страстей и божественных установлений» [1, с. 29].

Широта мысли, своеобразная композиционная структура, колоритность и выразительность языка, легкость повествования — вот то, что отличает произведения Ч. Айтматова от других. В них чувствуется внутренняя сила, побуждающая человека, его мысли, совесть, стремление к миру, любви и гармонии жизни. Писатель побуждает читателя задуматься над своей историей и судьбой, культурными и социальными устремлениями разных народов, а также глубоко прочувствовать единство среднеазиатских (тюркских) народов, имеющих общие истоки происхождения и развития. Его произведения отражают культуру, быт, нравы, традиции этих народов, погружают в их мир, наполненный глубокими чувствами и большими идеями. В них отражены лучшие ценностные ориентиры мировой художественной культуры. Подтверждение этому мы можем найти в словах киргизского ученого А. Акматалиева: «Художественное отражение добра, человечности, высокой нравственности — подлинное кредо писателя» [1, с. 31].

Герои айтматовских произведений наделены лучшими человеческими качествами, духовным богатством. Их судьбы не оставляют читателей равнодушными, побуждают к сопереживанию.

Один из известных литературоведов Г. Гачев выделил в творчестве Ч. Айтматова три периода: первый период — время написания ранних рассказов и повестей («Джамиля», «Тополек мой в красной косынке», «Первый учитель»), в которых главный герой — молодой человек, с огромной энергией и энтузиазмом пытается утвердиться в жизни. Во второй период были написаны повести «Материнское поле» и «Прощай, Гульсары!», в которых писатель ставит глубоко философские вопросы о судьбах и истории простого народа. Здесь главный герой — человек с большим жизненным опытом: либо мудрый старец, либо седовласая мать. К третьему творческому периоду относятся повести «После сказки», «Белый пароход», «Ранние журавли», «Пегий пес, бегущий краем моря». Их главными героями становятся ребенок и старик. Мировоззрение киргизского народа раскрывается в мифах, легендах, сказках. Можно также выделить и четвертый период — время написания романов «Плаха», «Тавро Касандры». Характеризуя творческие периоды, исследователь утверждает, что писатель растет вместе со своими героями [2, с. 103].

Повесть «Материнское поле» написана в форме монолога старой женщины, обращенного к Матери-Земле и повествующего о долгой, трудной жизни: о том, как в годы войны она потеряла одного за другим дорогих для нее людей — мужа Суванкула, сыновей Касыма, Майсалбека, Джайнака и юную невестку Алиман. «В белом, свежeweыстиранном платье, в темном стеганом бешмете, она медленно идет по тропе среди жнивья... Вот она останавливается и долго смотрит вокруг потускневшими глазами. — Здравствуй, поле — тихо говорит она» [3, с. 4]. Поле ей отвечает: «Здравствуй, Толгонай. Ты пришла? И еще постарела. Совсем седая. С посошком. — Да, старею. Прошел еще один год, а у тебя, поле, еще одна жатва. Сегодня день поминовения. — Знаю. Жду тебя, Толгонай» [3, с. 4].

У Ч. Айтматова Толгонай — собирательный образ женщины (Киргизии, России), которая пережила страшную войну, овдовела, потеряла детей. Таким образом, Толгонай — Мать с большой буквы, Мать всех людей на земле.

Приемом воображаемого диалога между Женщиной-Матерью и Матерью-Землей, раскрывается тема гармоничного единства человека и природы, красной нитью проходящая через всю повесть. Образ поля позволяет Ч. Айтматову раскрыть психологию героев. Здесь природа — участница событий и «зеркало» внутреннего мира человека (например, в сцене прощания с Суванкулом: «...тяжело было, сковывалось все внутри, слово выдавить страшно. Мутные, серые тучи застилали небо. Я глянула по сторонам — поле лежало унылое и пустое. Без людей, без звуков, без движения, холодное и сумрачное») [3, с. 17].

В повести говорится об общности судеб людей как единое целое, жизненной силе женского начала. Так, Толгонай — женщина, живущая для людей, судьба которой неотделима от судьбы народа. Особый смысл имеют слова, сказанные мужем Толгонай Суванкулом после проводов на войну их сына Касыма: «Кто мы были с тобой, Толгонай? Вот с этим народом мы стали людьми. Так давай поровну будем делить с ним все — добро и беды. Когда хорошо было, все были довольны, а теперь, выходит, каждый будет думать только о себе да на судьбу свою плакаться? Нет, так будет нечестно. Если Алиман убивается — так это дело другое, она не видела в жизни того, что мы видели. А ты — мать. Запомни это. Если потребуется, все уйдем» [3, с. 14].

Замысел «Материнского поля» не ограничивается раскрытием одной лишь темы героической женщины, пережившей войну. Структура сложнее: одновременно с историей Толгонай писатель ведет линию трагической жизни ее молодой невестки Алиман, так же не сломленной войной. Отчаявшись после смерти мужа, Алиман совершает грехопадение с Чабаном, но вскоре осознает пагубность своего поступка. Затаившаяся в своих страданиях и стыде, она пытается родить в одиночестве, на соломе в сарае, и первый крик младенца становится последним мгновением жизни самой Алиман. Одна из сильнейших трагических сцен повести — рассвет после осенней слякотной ночи. По каменистой дороге стучит бричка, а в ней мертвая, измученная непосильными родами Алиман...

Повесть начинается и заканчивается словами о внуке Жанболоте. И это не просто композиционный прием для обрамления монолога Толгонай. Судьба женщин-матерей — Толгонай, Алиман — вот что интересует художника [4, с. 140].

По мнению исследователя М. Плисецкого новаторство Ч. Айтматова выразилось в необычном строении композиции произведения. Основное повествование, прерываемое диалогами, «напоминает... большую инструментальную музыкальную форму, где чередуются две основные темы» [5, с. 289] Толгонай и Алиман.

«Правда жизни», приподнятость на обыденностью, сила духа народа, пережившего войну, связь человека с природой, наполненная особым идейно-эстетическим значением, разговор героини с родной землей, философская направленность... Все это формирует содержание балетной постановки.

Премьера спектакля состоялась 15 марта 1975 года на сцене Киргизского национального академического театра оперы и балета имени А. Малдыбаева, и получила высокую оценку зрителей и специалистов в многочисленных откликах в печати и на телевидении¹⁵. Создатели балета-оратории «Материнское поле» (композитор К. Молдобасанов, либреттисты М. Ахунбаев и М. Баялинов, балетмейстер-постановщик У. Сарбагишев, художник Н. Золотарев, режиссер М. Ахунбаев, хормейстеры С. Юсупов, К. Алиев, Т. Сатиев) сочинили спектакль, обладающий большой выразительной силой.

Балет-оратория «Материнское поле» поставлен на стыке жанров, что было новым для киргизской музыкальной культуры. В нем соединились в единое целое исполнение хора (голос Матери-Земли), солистов (голос одинокой женщины), декламационный речитатив (старая Толгонай), разнообразные хореографические сцены и симфоническая музыка.

В Киргизии хореографическое искусство в этот период¹⁶ считалось молодым, и перенос столь сложного материала на язык хореографии вызывал у многих сомнение в возможности его воплощения. Но авторы балета-оратории развеяли его, создав масштабное произведение синтетического жанра. Подтверждение этому мы находим в словах Ч. Айтматова: «Вначале я довольно-таки скептически относился к самой этой идее. Мне казалось, что такую сугубо символическую вещь, где человек, в частности, Толгонай, главная героиня этой повести, в общем-то, беседует с полем, с землей, то есть это монолог, и вот это трудно будет как-то воплотить на сцене. Сценического решения, тем более решения хореографического, я, в общем, не предвидел, и мне трудно было это представить. Одно дело, когда человек сам с собой наедине читает то или иное произведение и если оно его увлекает, то он, так сказать, сам по себе выступает в нескольких лицах и ролях, то есть он мысленно все это представляет в действии, слове, в звуках, красках и в разных других средствах выражения своего внутреннего мира. А здесь уже происходит трансформация, совершенно конкретная трансформация вот этих

¹⁵ Крылова Л. Спектакль высокого накала // Вечерний Фрунзе. 1975. — 21 марта. Майнище В. Материнское поле // Советская Киргизия. 1975. — 25 марта. Бабетов А. Яркое, самобытно... // Комсомолец Киргизии. 1975. — 27 марта. Чернова Н. Материнское поле // Труд. 1975. — 4 июля. Самойленко Л. Материнское поле // Вечерний Киев. 1979. — 12 августа.

¹⁶ Балет на территории Киргизской ССР появился в 1930 году.

в мыслях представляемых образов, действий. Происходит трансформация сценическая, хореографическая, самое главное, музыкальная...» [6, с. 84].

Сомнения писателя рассеялись после знакомства с музыкой композитора К. Молдобасанова. «Думаю, что событием, и не только для нашей республики, стал балет-оратория «Материнское поле», — отметил Ч. Айтматов. Это можно было предположить уже тогда, когда К. Молдобасанов только проиграл музыку балета на фортепиано, когда еще не готова была оркестровая партия. Появилась надежда, что рождается нечто новое. И действительно, работа пришла к своему финалу, прежде всего, благодаря музыке, глубокой психологически и эмоциональной, почти зрительно красочной. Именно она дала основу для постановки интересного спектакля» [7, с. 8].

Музыка привлекает широтой мелодического строя, эмоционально-драматической насыщенностью, щедрым использованием, даже переосмыслением национального фольклора, и, что чрезвычайно важно для хореографов, подлинной мелодичностью. Этой музыке было суждено стать первым крупномасштабным произведением для балетного театра Киргизии, в котором всерьез решена проблема музыкальной драматургии и симфонического развития.

Объединив классические и национальные традиции, композитору удалось сохранить в музыкальной структуре балета-оратории особенности национального менталитета, которым наделяет своих героев писатель. «Слияние принципов симфонизма и метода „обобщения через фольклор“ значительно отличает национальные черты музыки «Материнского поля» от иллюстративно-описательного этнографизма раннего этапа становления киргизского музыкального театра» [8, с. 60].

В спектакле симфоническая музыка порой начинает играть ведущую роль. Центральной, например, является угловатая «устрашающая» тема войны, вражеского нашествия, построенная на интонации тритона. Она неоднократно появляется как образ страшного бедствия, испытываемого народом, Родиной. В лаконичном оркестровом вступлении, изначально определяющем страстный, напряженно-трагический строй всего сочинения, помимо темы войны возникают два других мотива, близкие киргизской народной песенности. Один из них (величественно-эпический по своему духу) в дальнейшем приобретает значение темы Матери-Земли; второй (более лирический и драматичный) — тема народного горя. Постоянно преображаясь и взаимодействуя, они обуславливают интонационный (тональный) строй музыкального материала балета. Оба мотива в финальном акте получают жанровое истолкование: в сцене одинокой Толгонай звучит подлинный народный киргизский кошок (плач), составляющий интонационную и жанровую первооснову двух лейттем. Реализуется естественное родство языка композитора и «языка народа»: фольклорный материал естественно вписывается в контекст авторского интонационного строя.

Симфонизм «Материнского поля» также поддерживает хореография спектакля. Дуэты Толгонай и Суванкула, Алимана и Касыма, первые встречи героев, первая любовь каждой пары разворачивается на фоне «симфонии счастья», звучащей в оркестре. Крещендо музыки, подчеркнутое в танце — это нарастание радости героев, окрыленных любовью, верой друг в друга и надеждой на безоблачное бу-

дущее. Слышимые и зримые образы создают впечатление цельности светлого настроения, которое, кажется, должно длиться вечно...

Логика разворачивания музыкально-сценических событий ощутима здесь на разных композиционных уровнях: в отдельных фрагментах, сценах, актах. В масштабе всей партитуры эта логика проявляется, в частности, в том, что сюжетный перелом (Война) влечет за собой перелом конструктивный. Если в первом «довоедном» акте тема войны пунктирна и порой прерывается дивертисментными эпизодами (например, сюитой сольных мужских танцев в сцене «семейного счастья» с участием Толгонай, ее супруга и сыновей), то второй и третий акты отличаются цельностью и непрерывным развитием. «Эмоциональная температура» последних необычайно высока; действие, как музыкальное, так и хореографическое, плотно и насыщено, а достижение кульминации органично и производит сильное эмоциональное впечатление. В музыке «Материнского поля» ощущается ясность образного мышления, сочетание энергии, динамизма современной оркестровки с национальным своеобразием мелодии. Композитором мастерски выстроена музыкальная драматургия спектакля, где светлым и позитивным образам Толгонай, Матери-Земли, Алимана противопоставлены «злые» образы войны, вестников смерти. Мелодичность, богатство, гармония и колоритность инструментовки подчеркивается яркой образностью спектакля. Это сложнейшее музыкально-сценическое произведение вобрало в себя как характерные национальные элементы хореографии, так и классические.

Пронзительная, живописная музыка композитора была талантливо интерпретирована хореографом У. Сарбагишевым. Он сумел придать современное звучание языку классического танца. Пластическая партитура изобилует разными формами: монологами, дуэтами, трио, малые ансамбли. Сцена может начинаться с сольного танца, затем переходить в дуэт, который сменяется другим дуэтом. Постепенно к солистам присоединяются все новые и новые исполнители, тем самым перерастая в массовый танец. Внутренний смысл заключается в ясности, доходчивости, глубине психологического подтекста. Тонко уловленным национальным колоритом пропитан каждый образ, каждый танец. Специфика хореографической лексики обусловлена не прямым цитированием элементов народной пляски, не воспроизведением тех или иных подлинных этнографических обычаев, а характером самой пластики. Национальные черты проявляются не столько в танцевальном рисунке, сколько в пластической окраске каждого движения. Классические позиции рук и ног заменены так называемыми «восточными». Часто встречаются «орнаментальные» положения рук с загнутыми вверх кистями и сокращенными на себя стопами.

В постановке отсутствуют батальные сцены и воинские эпизоды, как и у Ч. Айтматова. В Киргизию война дошла не взрывами и не бомбежками, а общенародной болью и горечью утрат своих близких. Правда, авторы балета, повинувшись законам театра, выводят на сцену персонажи-символы, олицетворяющие враждебное человеку начало — «вестников смерти». Дважды на протяжении спектакля появляются серо-коричневые фигуры, принося с собой страшную весть (первый раз в сцене дуэта вдов, второй — в реквиеме Алимана). Их тритоновая, «разорванная», жесткая лейтинтонация (традиционная для «злых» тем) одна из

ведущих в балете. В партитуре она играет гораздо более значительную роль, чем сами «вестники смерти» в сценическом действии.

В спектакле три хоровых пролога (лирический, трагический и пафосный) к действиям-воспоминаниям погружают зрителей в атмосферу происходящего на сцене. В них старая, поседевшая, согбенная Толгонай говорит с Материнском полем. Это страстная исповедь женщины с трудной и трагической судьбой. Прологи задуманы как речитативный диалог хора (Материнское поле) и солистки (Толгонай). Это не просто театральная декламация, а именно речь. Роль старой Толгонай исполняет драматическая актриса. Данное обстоятельство вносит неожиданную краску в поэтику ораториальных прологов: «неомузыкальное» слово рельефно выступает на фоне оркестрового и хорового звучания, не теряя при этом экспрессии. И без того полижанровый спектакль обогащается еще одним компонентом. Далее разворачиваются хореографические сцены, в которых оживают картины прошлого. Такое функционально четкое разграничение драматургии произведения в полной мере соответствует построению вдохновенной повести Ч. Айтматова. Форма условного диалога связывает сюжетные линии, разделенные художественным временем и пространством.

В спектакле ораториальные средства раскрывают тему Родины, героического подвига народа. Хореографические сцены в основном посвящены внутреннему миру героев, сложной психологии их взаимоотношений.

В центре балета — две героини (Толгонай и Алиман), наделенные каждая своей пластической характеристикой, сквозной лейттемой движений.

В хореографической лексике первого адажио Толгонай и Суванкула присутствуют спокойные размеренные движения, а также контрастирующие с ними высокие поддержки, служащие подтверждением слов Толгонай («Он носил меня на руках»), взятых из повести. В лирический, воздушный дуэт постепенно вливается женский кордебалет, выстраивающий треугольник по форме клина белых журавлей — вестников долгой жизни и счастья.

Совершенно противоположен по музыкальному материалу и хореографической разработке дуэт Алимана и Касыма. Танец-игра Алимана и Касыма темпераментен. Он, будто бы изображающий скачки джигитов и девушек, напоминает киргизский народный танец «Кыз-куумай» («Догони девушку»). К озорному, но в то же время нежному, дуэту присоединяются подруги Алимана. Они обрамляют пару необычными рисунками и позами, похожими на киргизские национальные орнаменты. К танцующим присоединяются джигиты-друзья Касыма. Беспечный, веселый, окруженный хороводом юношей и девушек, дуэт перерастает в сцену жатвы — могучего, набирающего силу гимна труда. Здесь человек — часть природы, образом которой раскрывается его внутренний мир, мысли, желания и эмоциональное состояние.

На фоне широкого, колышавшегося в степи хлебного поля дружной шеренгой идут косари, среди них — Суванкул и его сыновья. Их ловкие, одновременные взмахи кос, уверенные движения создают радостную картину всеобщего праздника труда. В шеренги мужчин вливаются женщины и девушки, вяжущие снопы. Труд людей, работающих с душой на своей земле, обретает в танцевальном действии могучий поэти-

ческий образ. Ликующее настроение многократно усиливается благодаря звучанию хора, оркестра, различным сценическим световым эффектам. В кульминации этой сцены возникает тревожная интонация: «Война! Война! Война!», — повторяет хор. В оркестре возникает тема «вестников смерти». Непрерывная до сих пор и в музыке, и в танце линия рвется в клочки, дробится паузами на краткие, отчаянные всплески. Порывистые и взволнованные пластические реплики танцующих сливаются в единое экспрессивное выражение народной тревоги, боли, гнева. Затем масса раскалывается надвое: танец мужчин преобразуется в строгие, шагающие четким строем шеренги. Они уходят один за другим твердой, уверенной походкой; среди них — Суванкул, Касым, Джайнак, Масалбек. Толпа женщин застывает в скорбном одиночестве. Образ далеких сражений стал близким, реальным для всех. Первый акт завершается на напряженной ноте потрясения общей бедой.

Во второй сцене жатвы «военных лет» на поле находятся только женщины. Они работают в полном напряжении сил и воли. Движения скованны, вольный, широкий рисунок утрачен. В их мерных, устало повторяющихся движениях ощутимы затаенная боль и скорбь по тем, кто не вернулся с фронта — мужьям, братьям, сыновьям. Но постепенно в пластике танцующих возникает тема упорства, силы, борьбы, стойкости, веры в победу.

Высокого драматизма достигает сцена дуэта получивших известие о гибели Суванкула и Касыма вдов (Толгонай и Алиман), которая переходит в двойной дуэт. В его хореографическом рисунке, трагические движения тонко преломляют линии танца счастливого «довоенного» времени — танца расцвета любви Толгонай и Суванкула, Алимана и Касыма. Хореограф берет за основу лейттемы движений главных героев, придавая им замедленный темпо-ритм и печальную интонацию, чем создает ощущение призрачности, нереальности партнеров. Это ощущение усиливается музыкальным сопровождением солирующего сопрано («голос одинокой женщины») и особенно трепетного и проникновенного хора.

Одна из сильнейших картин балета — возвращение солдат с фронта. Толпа женщин устремляется навстречу проходящим воинам. Ритм их бесконечного потока нарастает, как боль, отчаяние и горе вдов, матерей, невест. Лишь один солдат возвращается в родной аил. В страстном танцевальном монологе он рассказывает о мужестве и смелости тех, кто не вернулся домой, призывая женщин к жизни, к вере и надежде на будущее.

Хореограф использовал логическую, ассоциативную систему воспоминаний (диалог Толгонай с полем), взятую из литературного первоисточника, в форме повествования. Не изменяя законам реальной жизни, он верен вечным законам искусства, требующего не правдоподобия изображения, а правды обобщения жизненных явлений. Поэтому так органичен переход от воспоминаний Толгонай и Алимана к сцене полустанка: от светлой, полной оптимизма картины встречи воинов и вариации-монолога солдата к воспоминаниям Алимана.

Знакомая мелодия вызывает у Алимана танцевальную речь. Движения, характеризовавшие ее облик в первом действии, теперь исполняются в замедленном темпе. С ними контрастируют движения кордебалета. Танец незатейливый и простой, но несет важный смысл. В нем героиня старается вернуть прекрасное мирное время,

возродить его вопреки смерти мужа. Хочется, чтобы годы причудливо сместились, желаемое стало реальностью, фантазия — действительностью. Это подтекст сильного, насыщенного трагизмом трио Алимана, Касыма, Чабана.

Ситуация предельно драматична: погибший Касым оказывается живым в памяти Алимана. Память об Алимане дает о себе знать при встрече с Чабаном. Хореография выразительного трио почти полностью повторяет дуэт первого акта: снова былая тема «счастливого адажио» выражается в замедленном темпе танцевальной лексики Алимана, создающем ощущение состояния прострации героини. Здесь насыщенное, темброво обостренное звучание абсолютно соответствует сюжетно-сценической ситуации: это — «настоящее» в симфонической «жизни» темы. Пройдя лирический и драматический этапы, она вступает в последний трагический. Реквием — похороны Алимана.

Музыкальная тема траурного шествия несет в себе горький, щемящий оттенок. Это инверсия знакомой темы «счастливого адажио»: тот же ритм, но обнаженный, скандированный безжизненно и механически, те же секундовые интонации, но «перевернутые».

Хореография эпизода производит сильное впечатление. Собственно танца здесь нет: ведомая «вестниками смерти», медленно и обреченно ступает Алимана, окруженная траурными, неподвижными женскими фигурами в черных одеяниях. Пройдя половину своего скорбного пути по сцене, а затем высоко поднятая конвоирами, Алимана внезапно летит и падает на руки «вестников смерти». И тотчас же распластаваясь, рушатся черные женские фигуры.

Особого накала достигает сцена квинтета Толгонай и персонажей, олицетворяющих образы не вернувшихся с войны, из Реквиема. Звучит повторное ариозо «голос одинокой женщины». По аналогии со сценой «Счастья Толгонай» строится сцена Суванкула с сыновьями: Касымом, Масалбеком и Джайнаком. Они несут ее трепетно и осторожно, вознося высоко вверх. Толгонай раскинув руки, легко парит над их головами, плавно летит над своей землей. Распростертые руки напоминают надломленные крылья журавля. А затем во мраке исчезают мужчины, оставляя Толгонай в одиночестве. Благодаря хору и вокальной партии «голоса одинокой женщины» хореограф создает то самое состояние одиночества, которое усиливает настроение печали.

По своему эпическому размаху, философичности история Толгонай достигает звучания высокой трагедии. Но финал ее в балете-оратории оптимистичен. Композиция: памятник — Суванкул с сыновьями и воздвигнутая на пьедестал Толгонай с ребенком на руках, обрамленная все тем же клином белых журавлей. Она не кажется органичной ни для этого искреннего спектакля, ни для поэтичной и мудрой повести Ч. Айтматова.

В целом хореографию У. Сарбагишева отличают яркое, образное мышление, богатство выразительной лексики, широкое использование различных танцевальных форм, органический сплав классической хореографии с национальными элементами. Массовые танцевальные эпизоды — две контрастирующие сцены жатвы, полустанок с пронсящимся на фронт эшелон и встреча солдат — соединены хореографом в единое целое монологами и диалогами главных персонажей. Во всех этих сценах

происходит не только развитие сюжета, но и накал внутреннего состояния героев. Насыщенность сценического действия сюжетными событиями позволила хореографу выстроить спектакль по принципу «кинематографического монтажа» путем соединения многопланового времени повести (настоящее и прошлое Толгонай) в единую композицию. Поэтический ритмический строй сочинения (сам текст, его мысль и форма) идеально театрален. Стыковка больших временных интервалов (взволнованные беседы Толгонай с полем) в спектакле осуществляется с той же периодичностью, что и в литературном произведении, формируя, тем самым, внутренний хроно-топ балета. В линейном повествовании спектакля постоянно присутствуют хронологические разрывы основных этапов жизни героев: первая встреча Толгонай и Суванкула, сцена семейного счастья, первая встреча Алимана и Касыма (табл. 1). Хореограф в этой сцене максимально сжал историю героя, которая в повести имеет более развернутую форму.

Таблица 1. Структура воспоминаний Толгонай (I акт)

I акт						
Настоящее время (старая Толгонай)	Прошедшее время (воспоминания молодой Толгонай)					
Пролог. Диалог Толгонай с полем	«Журавли» Первая встреча Толгонай и Суванкула	«Счастли- вая семья» Толгонай, Суванкул, и три сына	Первая встреча Алимана и Касыма	Жатва I		
				Жатва (дово- енная, общая)	Из- вестие о войне	Уход муж- чин на фронт

Так же в рамках отдельных эпизодов события сжимаются в одну сцену: первая жатва (жатва, известие о войне, уход мужчин на фронт). Существуют некоторые изменения в хронологии фабулы (первоисточника): сцена пронсящегося на фронт эшелона, далее — монолог Толгонай с фуражкой, переходящий в эпизод оплакивания сына Масалбека (табл. 2, 3).

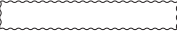
Таблица 2. Структура воспоминаний Толгонай (II акт)

II акт							
Настоящее время (старая Толгонай)	Прошедшее время (воспоминания молодой Толгонай)						
Пролог. Диалог Толгонай с полем	Жатва 2		Толгонай и Алиман оплакивают мужей	Воспоми- нание Толгонай и Алиман (квартет с участием Суванкула и Касыма)	Полустанок	Горе народа	
	«Жатва» (военное время, одни женщины)	«Вестники смерти»				Моно- лог Тол- гонай с фу- ражкой	«Горе на- ро- да»

Таблица 3. Структура воспоминаний Толгонай (III акт)

III акт									
Настоящее время (старая Толгонай)	Прошедшее время (воспоминания молодой Толгонай)								
Пролог. Диалог Толгонай с полем	Встреча солдат	Монолог солдата	Воспоминания Алимана	Алиман с Чабаном / Касымом	Монолог Толгонай	Возвращение Алимана домой	Монолог Толгонай	Квintет Толгонай, Суванкул и три сына	Похороны Алимана
									Финальная сцена. Толгонай с ребенком Алимана на руках

Условные обозначения

-  стыковка больших временных разрывов
-  стыковка небольших временных разрывов
-  сжатие сцены (разделение сцены на эпизоды)
-  нарушение хронологии фабулы (временные изменения)

Быстрая логическая смена фрагментов не иллюстративна. Каждая картина имеет свой метафорический смысл и танцевально-пластическую образность. Сольный танец, переключающийся в массовый или сопровождающийся «аккомпанементом» кордебалета, приобретает в балете глубокое смысловое значение. Он символизирует идею единства отдельной личности и народа, общности их чувств и судеб. Судьба человеческая — судьба народная. Эта мысль последовательно проводится авторами балета-оратории через весь спектакль. Особенно органично и полно она воплощена в партии Толгонай. Образ героини обрел в спектакле обобщенно эпический характер. Простая женщина — крестьянка вырастает в фигуру поистине колоссальной значимости и обобщающей силы.

Немаловажное значение в постановке имеет изобразительное решение балета, световая партитура. Как пишет Л. Крылова, «...образ поля, на фоне которого происходит действие всего спектакля, доминирует над всем, преобразуется по колориту, свету в зависимости от происходящих в спектакле событий, углубляя их смысловое значение, подчеркивая их эмоциональную тональность» [9, с. 62].

Первая сцена адажио Касыма и Алимана разворачивается на фоне цветущей белой, розовой и нежно-красной мальвы — символа юности, света. Сцена воспоминаний Алимана контрастирует со сценой адажио. Пылают (теперь зловеще красные) мальвы: Толгонай «...вспомнила, как она тогда на обкосе загона набрала дикой мальвы и тоже стояла с цветами вот так же. Только тогда косынка на ней была красная, а цветы белые, а теперь она была повязана черным платком и в руках держала красные цветы. Вот и вся разница. Но как это резануло по сердцу!» [3, с. 52]. Изображение Млечного

пути («Дорога Соломщика»), возникающие в начале и конце спектакля, символизируют пройденный путь главной героини. «Глядела я в ту ночь в небо, и чудилось мне, что Млечный Путь усеян свежей золотистой соломой, рассыпанными зернами и шелухой обмолота. И в той звездной выси, сквозь Дорогу Соломщика, как далекая песня, уходит эшелон, удаляется стук его колес» [3, с. 75].

Многочисленные элементы, составляющие это произведение, соединены в прекрасное единое целое, в котором определяющее значение имеет музыка К. Молдобасанова. Балет-оратория «Материнское поле» стал, по всеобщему признанию, одной из вершин киргизского национального балета. Спектакль был удостоен Государственной премии СССР в 1976 году.

Заключение

Балет-оратория «Материнское поле» стал весомым вкладом в киргизское хореографическое искусство. Успех спектакля кроется в расширении жанровых границ спектакля, сопровождавшемся увеличением выразительных возможностей постановки. Либреттисты, учитывая закон балетной драматургии, умело слили воедино картины воспоминаний героев с тщательно отобранными из повести событиями. Широкое эпическое звучание первоисточника определило жанровую природу балета-оратории. Причина такого жанрового синтеза коренится в стремлении сохранить емкое, образное слово писателя, глубже раскрыть многогранный смысл его повести, перенести на оперно-балетную сцену ее эпическое звучание и композиционные особенности.

Для «Материнского поля» форма балета-оратории на данный момент наиболее соответствует замыслу Ч. Айтматова. Однако нельзя исключать возможности появления иной формы у иных авторов. Это произойдет, если их талант окажется масштабно сопоставим с дарованием писателя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акматалиев А. Чингиз Айтматов: жизнь и творчество. Бишкек: Мектеп, 1991. 240 с.
2. Гачев Г. Чингиз Айтматов: в свете мировой культуры. Фрунзе: Адабият, 1989. 488 с.
3. Айтматов Ч. Материнское поле. Фрунзе: Кыргызстан, 1964. 127 с.
4. Воронов В. Айтматов: очерки творчества. М.: Сов. писатель, 1976. 231 с.
5. Асаналиев К. Новая книга Ч. Айтматова // Ч. Айтматов: очерки, статьи и рецензии о творчестве писателя. Фрунзе: Мектеп, 1975. 188 с.
6. Михайловская Н. Когда театр в республике любят // Сов. музыка, 1970, № 12. 160 с.
7. Авдеева Л. Тридцать шестой язык. Правда Востока. 1969, 14 сен.
8. Кузнецова И. Музыка и слово // ред. Е. Долинская. Нац. акад. наук Киргиз. Респ., Ин-т философии. Бишкек: Илим, 1994. 132 с.
9. Крылова Л. Калый Молдобасанов: очерк жизни и творчества. Фрунзе: Кыргызстан, 1982. 176 с.
10. Бабетов А. Яркое, Самобытно... // Комсомолец Киргизии. 1975. 27 мар.
11. Демченко А. «Материнское счастье идет от народного счастья...» // Сов. балет. 1985, № 3.
12. Крылова Л. Спектакль высокого накала // Вечерний Фрунзе. 1975. 21 мар.
13. Майниев В. Материнское поле // Сов. Киргизия. 1975. 25 мар.

14. Сарбагисhev У. Радость общения // Сов. Киргизия. 1981. 5 дек.

REFERENCES

1. *Akmataliev A.* Chingiz Ajtmatov: zhizn' i tvorchestvo. Bishkek: Mektep, 1991. 240 s.
2. *Gachev G.* Chingiz Ajtmatov: v svete mirovoj kul'tury. Frunze: Adabiyat, 1989. 488 s.
3. *Ajtmatov Ch.* Materinskoe pole. Frunze: Kyrgyzstan, 1964. 127 s.
4. *Voronov V.* Aitmatov: ocherki tvorchestva. M.: Sov. pisatel', 1976. 231 s.
5. *Asanaliyev K.* Novaya kniga Ch. Aitmatova // Ch. Aitmatov: ocherki, stat'i i retsenzii o tvorchestve pisatelya. Frunze: Mektep, 1975. 188 s.
6. *Mihajlovskaya N.* Kogda teatr v respublike lyubyat // Sov. muzyka, 1970, № 12. 160 s.
7. *Avdeeva L.* Tridtsat' shestoj yazyk. Pravda Vostoka. 1969, 14 sen.
8. *Kuznetsova I.* Muzyka i slovo // red. E. Dolinskaya. Nats. akad. nauk Kirgiz. Resp., In-t filosofii. Bishkek: Ilim, 1994. 132 s.
9. *Krylova L.* Kalyj Moldobasanov: ocherk zhizni i tvorchestva. Frunze: Kyrgyzstan, 1982. 176 s.
10. *Babetov A.* Yarko, Samobytno... // Komsomolets Kirgizii. 1975. 27 mar.
11. *Demchenko A.* «Materinskoe schast'e idet ot narodnogo schast'ya...» // Sov. balet. 1985, № 3.
12. *Krylova L.* Spektakl' vysokogo nakala // Vechernij Frunze. 1975. 21 mar.
13. *Majnietse V.* Materinskoe pole // Sov. Kirgiziya. 1975. 25 mar.
14. *Sarbagishev U.* Radost' obscheniya // Sov. Kirgiziya. 1981. 5 dek.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Ч. И. Аджибаев — adzhibaev_chyngyz@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Chyngyz I. Adzhibaev — adzhibaev_chyngyz@mail.ru

УДК 792.8

«НЕСТОР» РУССКОГО БАЛЕТА: НИКОЛАЙ ОСИПОВИЧ ГОЛЬЦ, 1800–1880

О. А. Федорченко¹

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

Статья посвящена одному из известнейших мастеров петербургской балетной сцены — Николаю Осиповичу Гольцу — исполнителю главных или сольных партий в премьерах балетов («Кавказский пленник», «Тень», «Эсмеральда», «Конек-Горбунок», «Баядерка» и др.), сочиненных выдающимися хореографами XIX века (Ш. Дидло, Ф. Тальони, Ж. Перро, А. Сен-Леонам, М. Петипа). В статье восстанавливается уникальный своей более чем 50-летней продолжительностью жизненный и творческий путь Гольца. В научный оборот вводятся архивные материалы — личное дело Н. О. Гольца, хранящееся в Российском государственном историческом архиве, — актуализируются материалы русской периодической печати XIX века, воспоминания современников, либретто балетов.

Ключевые слова: Николай Гольц, Шарль Дидло, Жюль Перро, Мариус Петипа, Мария Тальони, балет, характерный танец, петербургский балет, пантомима

‘NESTOR’ OF RUSSIAN BALLET: NIKOLAI OSIPOVICH GOLTS, 1800–1880

Olga A. Fedorchenko¹

¹ Russian institute of art history, St. Isaac's Square, 5, Saint Petersburg, 190000, Russian Federation

The article is dedicated to the one of the most well-known masters of Saint Petersburg ballet stage Nikolai Osipovich Golts. His artistic career is quite unique, he performed for more than 50 years. He was a main part or solo part performer in the premieres of ballets composed by outstanding choreographers of XIX century (“The prisoner of the Caucasus”, “The Shadow”, “La Esmeralda”, “The little humpbacked Horse”, “La Bayadere” and others), outstanding choreographers of the XIX century (Sh. Didlo, F. Taglioni, J. Perrot, A. Saint-Leon, M. Petipa). Life and artistic career of Golz has been observed in this article. The archives were used for the writing of this article, for example, Golz's personal data file that is kept in Russian State Historical Archive, Russian mass media materials of the XIX century, memories of the contemporaries and libretto of the ballets.

Keywords: Nikolay Goltz, Charle Didelot, Julle Perrot, Marius Petipa, Maria Taglioni, ballet, character dance, St. Petersburg ballet, pantomime

Среди славных имен русских танцовщиков, с которыми прочно связан петербургский балет, имя Николая Осиповича Гольца сияет особенно ярко. Беспримерно

долгий (более 50 лет) творческий путь ставит Гольца в ряд уникальных балетных долгожителей. Согласно официальным документам он пробыл на сцене 58 лет (с момента зачисления в труппу) и 72 года (с момента первого выхода на балетную сцену в 1811 году). Без упоминания имени Гольца не обходится ни одно исследование по истории балета; между тем, до сих пор не написана его полная творческая биография. Хотя, конечно, основная статистика, поражающая воображение, известна: «В продолжение своего долголетнего служения хореографическому искусству, Ник. Осипов участвовал в спектаклях около трех тысяч раз, более как в 80-ти балетах, поставленных в разное время 16-тью балетмейстерами и в которых главные женские роли занимали одна за другою пятьдесят балерин» [1, с. 3]. Настоящее исследование, основанное на материалах Российского государственного исторического архива и материалах периодической печати, ставит задачу прояснить некоторые страницы биографии одного из выдающихся пантомимных артистов петербургской балетной труппы XIX века.

Николай Гольц провел в Театральном училище 18 лет (с 1806 по 1822 годы) и был выпущен в довольно зрелом возрасте — почти в 22 года. Он был любимым учеником Шарля Дидло, который неустанно заботился об артисте, вступался за него перед театральной дирекцией и ходатайствовал об улучшении условий службы. По настоянию Дидло Гольца выпустили в балетную труппу сразу на положение премьера, назначив небывало высокое жалованье в 1000 рублей в год. Эта сумма в два раза превышала среднее жалованье, которое полагалось начинающим танцовщикам. К тому же, впервые в истории Петербургской театральной школы, ученик выпускался сразу на ведущее положение, минуя традиционную для всех школу кордебалета.

4 ноября 1825 года Дидло пишет в Дирекцию письмо, в котором (нет, не просит, но) практически требует назначить Гольцу перспективную плату в размере 25 рублей: «Балетной труппы танцор Гольц принадлежит по таланту к первому амплуа и по всегдашнему его употреблению во всех родах танцев он по отличному усердию к службе заслуживает перспективное вознаграждение, тем более, что, не получая сего награждения, он для поддержания себя, принужден давать на стороне уроки и <...> изнуряет себя занятием в трудном своем искусстве. А с назначением ему по 25 руб. он окончит давать уроки на стороне и посвятит себя единственно на службу» [2, л. 3]. Просьба хореографа была исполнена, и Гольц получил 25 рублей перспективной платы.

Первые годы в театре были для Гольца чрезвычайно плодотворными в творческом отношении. Под руководством Дидло Гольц участвовал в 18 премьерах и исполнил около 10 главных партий в его балетах, среди которых важные для истории балета Ростислав («Кавказский пленник») и Ипполит («Федра»). В «Кавказском пленнике» 22-летний Гольц предстал зрелым мастером: «Успех дебютанта был блистательный: артист приводил в восторг публику одними мимическими сценами между Черкешенкою (г-жа Истомина) и пленником» [3, с. 1–2].

Дидло постоянно опекал и заботился о своем лучшем ученике. Через год после его выпуска, 14 ноября 1826 года, Дидло обращается в комитет Дирекции, в котором настаивает на предоставлении Гольцу бенефиса и прибавки жалованья.

Эти строки написаны не суровым балетмейстером, каким представляется Дидло в многочисленных воспоминаниях, а заботливым отцом, тревожащимся о судьбе своего талантливого хореографического «сына». «Мы не можем не отметить усердие Гольца, хорошее поведение его и привязанность. Полезный в танцах, будучи единственным и в благородной пантомиме, превосходный в характерных танцах — г. Гольц драгоценный сюжет, и, однако, службу свою несет бескорыстно. <...> Сей молодой человек подобен растению, склонившемуся на стебель свой <...>. Он получает выговор, тогда как должен бы получать одобрение, наказывается за доброту, усердие, а особливо привязанностью ко мне... Я <...> ходатайствую за Гольца дать ему бенефис, средства от которого бы дало ему возможность бросить уроки и заняться возобновлением его большого таланта до такой степени, коей он достигнуть может» [4, л. 12]. Комитет, рассмотрев просьбу Дидло, счел справедливым «в уважение усердной службы и таланта танцора Гольца» [4, л. 13] дать ему полубенефис пополам с дирекцией. Первый в творческой жизни бенефис танцовщика состоялся 3 января 1827 года.

Слова Дидло об «изнурении» Гольца в его самосовершенствовании в танцах имели основания. К концу 1820-х годов здоровье танцовщика пошатнулось. В 1828 году он обратился в Дирекцию с прошением: «С самого выпуска меня из Театрального Училища я употреблял всевозможное старание и ревность к оправданию лестного Начальства ко мне внимания. Впоследствии по болезни г. Антонина я совершенно посвящал себя на то, чтоб заменить некоторые роли его и моим ревностным старанием и неусыпными трудами обратил на себя всю справедливость г. балетмейстера и для дирекции сохранил те выгоды, коих лишалась она по оставленным балетов, в коих занимал роли г. Антонина. Но в сие время рвения и очевидного усердия моего я расстроил здоровье и ослабил силы мои до того, что теперь иначе не могу возратить потерянного как чрез постоянное пользование себя и удаление на несколько времени от трудностей в моих занятиях по службе, что советуют мне и гг. врачи Арндт и Гаурбанд, коих свидетельства при сем представить честь имею, и при оном всепокорнейше прошу дабы благосклонное Начальство удостоило обратить внимание на испрашиваемое мною назначение мне свободного времени для совершенного выпользования себя. А за ревностное и стремительное желание мое более и более заслужить благосклонность Начальства, одобрение публики и приносить пользу службе моею, благоволено бы было назначить мне какое-либо вспомоществование для предстоящих расходов на медикаменты и прочие необходимости во время лечения. Танцовщик Николай Гольц» [4, л. 21–22 об.]. Врачи подтвердили: «он с давнего времени одержим был жестоким ревматизмом, болью груди, кашлем и расслаблением всего тела, от чего пользуясь беспрестанно, хотя ныне и получил облегчение, но не совершенно, ибо сильное расслабление тела при исполнении обязанности службы его, хотя малой нахожу невозможным восстановить истраченное здоровье; сверх того для образования натуральной силы в организме беспрестанным употреблением лекарства и соблюдением суровой диеты почитается недостаточным, а потому и необходимым считаю отстранить сего на некоторое время всякого занятия, избежать сколько возможно телесного движения, питаться чистым воздухом

и поступать по записанному предписанию; сими средствами надежды и скорее можно исправить потерянное здоровье» [4, л. 22].

В 1829 году Дидло оставил службу в Императорских театрах. Николай Гольц потерял учителя, близкого и дорогого ему человека. Но на его карьере удаление балетмейстера никак не отразилось: могучий и выдающийся талант артиста, который сформировался и расцвел под руководством Дидло, защищал себя сам.

В 1832 году истек срок обязательной 10-летней службы в Дирекции Императорских театров и с Гольцем был заключен контракт на выдающихся для русского артиста условиях. Он занимал место первого пантомимного танцовщика, получая «ежегодного жалованья по четыре тысячи рублей, квартирных по двести рублей, банковыми ассигнациями и дров по восьми сажень, ежегодно по одному бенефису пополам с казною» [4, л. 32]. Заметим, что 4000 рублей в год составляли максимальный в то время размер жалования для русских танцовщиков, которое, помимо Гольца, получали очень немногие артисты, в том числе: Авдотья Истомина, Вера Зубова, Екатерина Телешева, Алексей Шелихов.

Николай Осипович Гольц занимал ведущее положение и в «застойное» семилетие (1830–1837), когда в Петербурге работали балетмейстеры более чем посредственные — Алексис Блаш и Антуан Титюс. В их постановках он неизменно исполнял главные партии: Хан-цу («Киа-Кинг»), Ахилласа и Кесаря («Кесарь в Египте»), Дон Жуана («Дон Жуан, или Пораженный безбожник»), Османа, князя Таврического («Сумбека, или Покорение Казанского царства»), Марса («Марс и Венера, или «Вулкановы сети») и др. Театральные рецензии того времени не дают полного представления об игре Гольца в этот период: балеты Блаша и Титюса были, по преимуществу, развлекательными зрелищами, дававшими мало пищи для ума и сердца. В лучшем случае, имя Гольца упоминалось вместе с другими исполнителями главных партий.

Новый счастливый виток судьбы Гольца совершился в 1837 году, когда в Петербург приехали Филипп и Мария Тальони. Пятилетние гастрольные семейства Тальони (1837–1842) стали для Гольца периодом творческой зрелости и расцвета его таланта танцовщика-артиста. С его участием состоялись премьеры шести балетов Тальони в Петербурге, в которых он исполнил главные партии и выступил партнером Марии Тальони в «Деве Дуная» (1837), «Гитане, испанской цыганке» (1838), «Креолке» (1839), «Тени» (1839), «Морском разбойнике» (1840), «Дае, или Португальцах в Индии» (1841). Конечно, большинство рецензентов уделяли главное внимание «божественной Марии», но остались и строки, весьма объемно обрисовывающие мимический дар Гольца, в котором нашли отражение наивысшие проявления лучших традиций русской драматической школы. Его роли в балетах Тальони («Дева Дуная», «Тень», «Морской разбойник») соединяли пылкую романтическую страстность и правдивость каждого жеста.

В «Деве Дуная» Гольц исполнял сильнейший по эмоциональному накалу эпизод сумасшествия главного героя (да, в эпоху романтизма сцены сумасшествия разыгрывали не только балерины!): «Он стремится к реке, чтобы обрести потерянное или погибнуть... Вдруг <...> является Нимфа Дуная, окруженная Ундидами, возле нее дева. Рудольф не верит глазам своим и думает, что эта мечта расстроена

ного воображения. Он падает на колени, заклиная деву к нему приблизиться и умоляя Нимфу возвратить ему его невесту. Дева сходит на берег; но тщетны старания Рудольфа обнять ее: пред ним один лишь призрак. <...> Дева уклоняется от его преследований; иступление ее возлюбленного пугает ее; но Рудольф говорит ей: “В разлуке с тобою я теряю рассудок; в твоём присутствии чувствую лишь смущение любви”» [5]. В этом эпизоде, по словам журналистов, артист «весьма искусно представлял сумасшествие, отчаяние и восторг влюбленного и заслужил полную похвалу за свою мимику» [6, с. 5].

«Морской разбойник» предвосхищал появление двух других балетов — «Корсара» и «Бахчисарайского фонтана»: слишком явны были сюжетные ходы, образы героев и поступки действующих лиц. Николай Гольц исполнил роль дона Алваро, ставшую, до некоторой степени, прообразом ролей Конрада и Вацлава. Помолвку главных героев дона Алваро и Марии (Гольц и Тальони) прерывало нападение на замок морских разбойников, главного героя ранили, Марию в свой гарем похищал Райдаг-бей. Излечившийся Алваро пускался на поиски невесты, обнаруживал ее в логове разбойников на острове, пытался освободить, но попадал в плен. Мария сходила с ума, испанцы нападали на крепость пиратов, чтобы освободить своего предводителя и поджигали замок. Райдаг-бей погибал во время пожара. Мария во время обрушения замка летела прямо в огонь, но падала в объятия возлюбленного и немедленно исцелялась. Образ главного героя дона Алваро, решался в традиционной романтической стилистике: пылкий возлюбленный, хитроумный идалго (чтобы спасти Марию он проникал на остров Райдаг-бея, переодевшись в странствующего артиста), бесстрашный воин, отважно сражавшийся против пиратов. Роль была насыщена пантомимными сценами и танцами. Согласно афише, Гольц принимал участие в действенном *Pas de trois* (Гольц, Тальони, Гредлю), в котором коварный пират пытался прельстить и соблазнить героиню. Под видом бродячего артиста главный герой танцевал вместе с Марией, давая девушке понять, кто он на самом деле; наконец, участвовал в нескольких сражениях, неизменно демонстрируя немалую доблесть. Его выступление удостоилось высоких оценок: господин Гольц «играл прекрасно, с чувством и глубоким познанием искусства» [7, с. 145-146].

Иным — пассивным, не влияющим ни на какие события, но подчиняющимся сильной женской воле — представал Лоредан в балете «Тень». «Тень» предвосхитила «Баядерку» Мариуса Петипа также как в свое время «Морской разбойник» «Бахчисарайский фонтан» подготовили выход «Корсара». За Лоредана вели борьбу две женщины — деятельная дочь герцога Евдоксия и умерщвленная ею накануне свадьбы кроткая Анжела. Анжела являлась возлюбленному то во сне, то наяву в виде тени и рассказывала о коварстве соперницы. Соперница же соблазняла Лоредана «антраша, вольтами и пируэтами» [8, с. 430], тянула к алтарю, где ее настигало возмездие в виде землетрясения и разрушения замка, а герои соединялись на небесах. Критики отметили «патетическую, выразительную игру» [8, с. 430] Николая Гольца, наградив его титулом «наш единственный пантомимный актер» [9, с. 1106]. В балете важную роль играли дуэты и трио, в которых Анжела представляла в виде призрака, из-за чего большое значение имели поддержки, где надо было сохранять иллюзию «отсутствия» балерины.

Мария Тальони оценила актерский талант и дуэтные качества Гольца: она выбрала русского артиста в качестве постоянного партнера во время своих петербургских гастролей и, как посчитали журналисты, станцевала с ним более 200 спектаклей!

Когда Мария Тальони 1842 году оставила Петербург, Гольцу было 42 года. В этом возрасте танцовщики, как правило, заканчивают сценическую карьеру. В том же году истек срок 20-летней службы Гольца в Дирекции императорских театров. Ему был «всемилоостивейше» пожалован пенсия, исчислявшийся максимально возможный для русских артистов суммой в 1 тысячу 142 рубля серебром в год и, после двух лет «в благодарность», 25 февраля 1844 году его уволили со службы. Казалось, наступила спокойная семейная жизнь отставного артиста Императорских театров. С 1827 года он состоял в браке с Надеждой Ивановной Валберховой, дочерью балетмейстера Ивана Вальберха, в котором к тому моменту уже родились четыре дочери: Мария (1828), Александра (1830), Надежда (1841) и София (1841). Чуть позже, в 1846 году, появилась пятая — Вера. Но недолго Гольц наслаждался заслуженным отдыхом: менее чем через два месяца, 20 апреля 1844 года, «по предстоящей надобности» [4, л. 66] он вновь призван на службу. Его возвращение прошло буднично и практически незаметно. Он окончательно перешел на пантомимные партии «с исполнением им всех прежних его обязанностей по балетной труппе» [4, л. 66].

Следующей ролью, которая принесла Гольцу заслуженный успех, стал Клод Фролло в «Эсмеральде», поставленной Жюлем Перро (премьера состоялась 30 декабря 1848 года). Усердиями цензуры, запрещавшей показ на сцене лиц духовного звания, настоятель собора Парижской Богоматери Клод Фролло превратился в синдика (если переводить на современный язык — мэра города Парижа). Гольц не затерялся в гениальном ансамбле премьеры, в которой участвовали Фанни Эльслер (Эсмеральда), Жюль Перро (Гренгуар), Христиан Иогансон (Феб). Его значительная фигура, воплощавшая зло и неизбежность рока, запомнилась всем, кому посчастливилось посетить премьерные спектакли «Эсмеральды» в Санкт-Петербурге. Закулисная хроника сохранила воспоминания о следующем эпизоде: «После представления балета первые артисты собрались у Фанни, и с ними балетмейстер Титюс, которого отношения к юбиляру [Н. Гольцу — О. Ф.] никогда не были интимными. Находясь под сильным впечатлением мастерского мимического исполнения балета, г. Титюс от восторга воскликнул: “Господа! Я должен вам сказать без лести, что такого удивительного ансамбля, такого славного триумvirата на сцене, как Эсмеральда, Гренгуар и Клод Фролло я еще никогда не видал!”» [10, с. 52–53].

Но пребывание в Санкт-Петербурге Жюля Перро, гениального балетмейстера и талантливого актера, начавшееся с обоюдного успеха для двух выдающихся мастеров пантомимы, не принесло, к сожалению, Николаю Гольцу новых важных ролей. Кажется странным, что два артиста, оба — ученики Шарля Дидло, не нашли точек соприкосновения. Перро практически не занимал Гольца в своих постановках. Лишь 7 лет спустя после «Эсмеральды» Гольц выступил в балете Перро: на премьере «Армиды» (1855) ему досталась малозначительная роль предводителя крестоносцев Готфрида Бульонского.

В 1860-е годы Гольцу не приходилось жаловаться на недостаток премьер: соперничавшие между собой Артур Сен-Леон и Мариус Петипа занимали его почти в каждой своей постановке («Сальтарелло», «Пакеретта», «Грациелла», «Метеора», «Несчастье на генеральной репетиции», «Теолinda», «Конек Горбунок», «Валахская невеста», «Золотая рыбка», «Лилия», «Дочь фараона», «Ливанская красавица», «Флорида», «Царь Кандавл»). Более того, после отъезда Сен-Леона Гольц сделался постоянным исполнителем главных пантомимных партий в балетах Петипа. И в идущих сегодня «Дон Кихоте» и «Баядерке», в партиях Гамаша и Великого брамина угадываются черты их первого создателя — Николая Осиповича Гольца.

Он занимает прочное положение в труппе, его жалованье составляет 1142 рубля ежегодно и 10 рублей поспектакльной платы. Он преподаёт балетные и характерные танцы в Театральном училище, а также «в случае надобности по распоряжению Дирекции» [4, л. 107] сочиняет танцы в операх. Так, в 1843 году Гольц поставил польские танцы в сцене бала оперы «Жизнь за царя» (вместо крайне неудачной хореографии Титюса). Его версия несколько десятилетий приводила в восторг зрителей. Гольцу принадлежала славянская пляска, сочиненная в опере Верстовского «Аскольдова могила». И, вполне возможно, некоторые «русские пляски», в которых Николай Осипович Гольц выходил в балетах Петипа, были сочинены им для себя.

Поражает и работоспособность Гольца. В последние два десятилетия, как подсчитали журналисты, он за театральный сезон, продолжавшийся с сентября по февраль (т. е. шесть месяцев), принимал участие в среднем в 70 спектаклях — в среднем по 10 спектаклей в месяц. А ведь ему шел уже восьмой десяток! Выступления были не только в пантомимных ролях, но и в характерных танцах, из которых наибольший успех он имел в русской пляске. Мариус Петипа часто вставлял русскую пляску в свои балеты, не особенно заботясь об исторической достоверности: так, например, в балете «Камарго» (1872) русской пляской завершился дивертисмент на балу в Версале! Исторической достоверностью был в этом случае Николай Гольц — «Нестор нашего балета» [11, с. 3], «король Лир петербургской сцены» [12, с. 3], как его почтительно именовали журналисты.

Когда Гольц танцевал русскую, он необычайно воодушевлялся, словно впадал в раж, подбадривая себя и партнеров по сцене эмоциональными выкриками. На одном из представлений «Конька-Горбунка» (Гольц исполнял роль Петра, отца Ивана-дурака), по воспоминаниям Сергея Худекова, он на всю залу крикнул своим сценическим сыновьям: «“Что же, ребята, не робей! Живое! Валяй!” И пустился в пляс. Публика, не привыкшая к живому слову, пришла в восторг от неожиданного выкрика, и ветерану-артисту сделали шумную овацию» [13, с. 258]. Не смог сдержаться Гольц и на прощальном бенефисе Матильды Мадаевой 9 ноября 1878 года: 78-летний ветеран во время русской пляски вскричал партнерше: «Не робей, матушка!», за что в очередной раз удостоился овации, а со стороны Дирекции — расследования обстоятельств происшедшего. Артисту пришлось дать письменные объяснения директору Кистеру, что «против правил» он поступил «неумышленно, от избытка чувств» [4, л. 149–150].

Николай Осипович Гольц — один из немногих артистов, кто отпраздновал на сцене 50-летний юбилей служения Терпсихоре. Двадцать второго февраля 1872 года состоялся его бенефис, посвященный этой дате. Программа состояла из самых дорогих сердцу юбиляра фрагментов балетов, исполненных на его беспримерно долгом сценическом пути: 1-го действия балета «Пери», 1-го действия «Дочери фараона», 2-го действия «Эсмеральды», польского акта из «Жизни за Царя» и дивертисмента балета «Конек-Горбунок». Гриммерная Н. О. Гольца была убрана цветами и гирляндами, а на стене помещен портрет его учителя Шарля Дидло. Первое появление юбиляра было встречено оглушительными, долго не умолкавшими аплодисментами, которые сопровождали каждый выход на сцену Николая Гольца. По окончании танцев из «Жизни за царя», когда закрылся занавес, артисты балетной труппы увенчали артиста серебряным венком. Но тут случилось неожиданное: занавес взвился, и публика Большого театра стала свидетельницей этого торжества. Подобное произошло благодаря великому князю Константину Николаевичу, который, как следует из рапорта режиссера, хранящегося в личном деле Гольца, «пожелал, чтобы сия признательность от артистов известна была публике, велел поднять занавес и выйти всем на сцену» [4, л. 138]. Журналисты тем временем составили полный реестр ценных и памятных подарков, поднесенных юбиляру: серебряная вызолоченная кружка в 7 фунтов весом от публики, серебряный венок от артистов, серебряный кубок от артистов русской драматической труппы, гипсовый портрет юбиляра на подушке, украшенный жемчужным бордюром [14, с. 3]. Бенефис принес Гольцу значительную сумму: «Полный сбор 4020 р. 35 к. За буфет 20 р. Наличного сбора 2910 р. 30 коп. Отослано в кассу 1379 р. 35 Остаток 1532 р. 95 к.» [4, л. 137].

Последний бенефис Гольца состоялся за две недели до его смерти, уже без его участия: Николай Осипович тяжело болел. Гольца посетил Мариус Петипа с делегацией артистов, которые поднесли товарищу по сцене лавровый венок (последний в его жизни). 5 февраля Николай Осипович Гольц скончался на 80-м году жизни. Похоронили его в Стрельне на кладбище Троице-Сергиевской пустыни.

«До конца своей службы он сохранил замечательную способность — быть неизменным в своем деле. Осип Афанасьевич Петров в опере, Иван Иванович Сосницкий в драме и Николай Осипович Гольц в балете — вот три звезды первой величины, служившие каждому своему искусству более полувека, не изменяясь ни на одну йоту в глубокой добросовестности, преданности и любви к искусству» [15, с. 3].

ЛИТЕРАТУРА

1. Театральное эхо // Петербургская газета. 1880. 8 фев.
2. О службе танцовщика балетной труппы Николая Гольца // РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Ед. хр. 2732. Л. 3.
3. Биографии. Николай Осипович Гольц // Суфлер. 1880. 13 марта. № 19.
4. РГИА. Ф. 497. Оп.1. Ед. хр. 2732. Л. 12, 13, 21–21 об., 22, 32, 66, 107, 137, 138, 149, 150.
5. Дева Дуная: [Либретто]. Пантомимный балет в двух действиях и четырех картинах. Соч. г. Тальони. Музыка г. Адольфа Адама СПб.: Типография И. Глазунова, 1837. С. 24–25.

6. Большой театр. Балет «Дева Дуная» // Северная пчела. 1838. 3 янв.
7. Ф. Б. [Булгарин Ф.]. «Морской разбойник» // Северная пчела. 1840. 15 фев. № 37.
8. Б-ий [Башуцкий А.П.]. «Тень» // Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». 1839. II ч. № 22. 2 дек.
9. «Тень», балет в 3-х действиях, соч. балетмейстера г-на Тальони, муз. капельмейстера г-на Маурера. Большой театр // Северная пчела. 1839. 7 дек. № 277.
10. В память пятидесятилетия сценической деятельности артиста балетной труппы Николая Осиповича Гольца. 22 февраля 1822–1872. СПб. 1872.
11. Театральное эхо // Петербургская газета. 1874. 19 ноя.
12. К. С. [Скальковский К. А.]. Новый балет // Новое время. 1879. 9 янв.
13. Петров О. Русская балетная критика второй половины XIX века. Петербург. Екатеринбург: Сфера, 1995. С. 258.
14. Театральное эхо // Петербургская газета. 1872. 24 фев.
15. Театральный курьер // Петербургский листок. 1880. 9 фев.

REFERENCES

1. Teatral'noe ekho // Peterburgskaya gazeta. 1880. 8 fev.
2. O sluzhbe tantsovshhika baletnoj truppy Nikolaya Gol'tsa // RGIA. F. 497. Op. 1. Ed. hr. 2732. L. 3.
3. Biografi. Nikolaj Osipovich Gol'ts // Sufler. 1880. 13 mar. (№ 19).
4. RGIA. F. 497. Op.1. Ed. hr. 2732. L. 12, 13, 21–21 ob., 22, 32, 66, 107, 137, 138, 149, 150.
5. Deva Dunaya: [Libretto]. Pantomimny balet v dvuh deistviyah i chetyreh kartynah. Soch. G. Taglioni, musika g. Adama. SPb. 1837. S. 24–25.
6. Bol'shoj teatr. Balet «Deva Dunaya» // Severnaya pchela. 1838. 3 yan.
7. F.B. [Bulgarin F.]. «Morskoj razbojnik» // Severnaya pchela. 1840. 15 fev. (№ 37).
8. B-ij [Bashutskij A.P.]. «Ten'» // Literaturnye pribavleniya k «Russkomu invalidu». 1839. II ch. № 22. 2 dek.
9. «Ten'», balet v 3-h deistviyah, soch. baletmejstera g-na Tal'oni, muz. kapel'mejstera g-na Maurera. Bol'shoj teatr // Severnaya pchela. 1839. 7 dek. (№ 277).
10. V pamyat' pyatidesyatiletija stsenicheskoy deyatel'nosti artista baletnoj truppy Nikolaya Osipovicha Gol'tsa. 22-e fevralya 1822–1872. SPb. 1872.
11. Teatral'noe ekho // Peterburgskaya gazeta. 1874. 19 noy.
12. K.S. [Skal'kovskij K.A.]. Novyj balet // Novoe vremya. 1879. 9 yan.
13. Petrov O. Russkaya baletnaya kritika vtoroj poloviny XIX veka. Peterburg. Ekaterinburg: Sfera, 1995. S. 258.
14. Teatral'noe ekho // Peterburgskaya gazeta. 1872. 24 fev.
15. Teatral'nyj kur'er // Peterburgskij listok. 1880. 9 fev.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

О. А. Федорченко — канд. искусствоведения, olgafedorcenco@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Olga A. Fedorchenko — Cand. Sci. (Arts); olgafedorcenco@gmail.com

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ

УДК 782.91; 78.085.5

ХОРЕОГРАФИЧЕСКАЯ СИМФОНИЯ: К ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНОГО ЖАНРА

Г. А. Безуглая¹

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

В статье дается представление о жанре хореографической симфонии в музыкальном искусстве и в хореографии. Изучение вопросов взаимодействия и синтеза искусств в историческом контексте осуществляется в русле морфологического анализа, с применением историко-типологического метода исследования. Освещается вопрос об историческом происхождении жанра хореографической симфонии в искусстве музыкального театра на материале оркестровых танцевальных сюит французского композитора Жана-Фери Ребеля (1666–1747) — создателя нового типа инструментальной балетной музыки. Жанровое содержание понятия «хореографическая симфония» рассматривается как сопряжение инструментально-симфонического и пластического смыслов в музыкальном (в произведениях М. Равеля, А. Онеггера, Д. Мийо, Ж. Миго) и хореографическом (в творческом и теоретическом осмыслении Ф. Лопухова) искусстве. Делается вывод о жанровом содержании хореографической симфонии как одной из смысловых доминант театрального искусства первой трети XX столетия.

Ключевые слова: хореографическая симфония, *symphonie chorégraphique*, музыка балета, жанры балета, Ж.-Ф. Ребель, «Характеры танца»

CHOREOGRAPHIC SYMPHONY: TO THE HISTORY OF MUSICAL-THEATRICAL GENRE

Galina A. Bezuglaia¹

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

An idea is given of the genre of a choreographic symphony in musical art (a ballet that received the author's name of a choreographic symphony, indicating the dramatic complexity and independence of the music and, at the same time, its involvement in the process of choreographic reading) and choreography (scenic works of choreographers of the twentieth century built on dramaturgical principles of dance symphony).

The study of the issues of interaction and synthesis of arts in the historical context is carried out in the mainstream of morphological analysis, using the historical and typological method of investigation.

The article highlights the question of the historical origin of the genre choreographic symphony on the material of the dance suites of the French composer Jean-Féry Rebel (1666–1747), creator of a new type of instrumental ballet music. The content of the concept is regarded as a conjugation of instrumental-symphonic and plastic meanings in the art of music (scores of M. Ravel, A. Honegger, D. Milhaud, G. Migot) and choreography (in creative and theoretical comprehension of F. Lopuchov).

The conclusion is done about the meaning of the choreographic symphony as one of the semantic dominants of the theatrical art of the first third of the XX century.

Keywords: choreographic symphony, «*symphonie chorégraphique*», ballet music, genres of ballet, Jean-Féry Rebel «*Les Caractères de la danse*».

Введение

Музыкально-театральный жанр хореографической симфонии получил многообразное воплощение и в музыкальном искусстве, и в хореографии.

В области балетного искусства хореографическими симфониями обычно называют сценические работы хореографов XX века, построенные на драматургических принципах танцевального симфонизма [1, с. 465; 2, с. 287; 3, с. 89; 4, с. 324] и «хореографической тематической разработки» [5, с. 54; 6, с. 29]. Балеты в этом жанре создавали М. Фокин, А. Горский, Ф. Лопухов, Дж. Баланчин, Л. Мясин, К. Голейзовский и многие другие выдающиеся мастера хореографии.

Среди музыкальных произведений, причисленных композиторами к роду хореографических симфоний, наиболее широкую известность имеет балет Мориса Равеля «Дафнис и Хлоя». Он был поставлен Михаилом Фокиным в Русских сезонах Дягилева в 1912 году. В авторском именовании «*symphonie chorégraphique*» Равель выразил стремление указать на новизну содержания этого сочинения, на его отличие от балетных партитур прошлого. Партитура «Дафниса и Хлои» воплотила образ новой театральной музыки, — той, что, унаследовав симфонизм Чайковского, обогатила балет XX столетия новаторскими приемами музыкальной драматургии. Название подчеркивало как драматургическую сложность и самостоятельность музыки, так и ее вовлеченность в процесс хореографического прочтения. Придание новому балету авторского подзаголовка, указывающего на его особую жанровую сущность, повлекло за собой возникновение новой театральной традиции. Вслед за Равелем именовать свои балеты «хореографическими симфониями» стали другие французские композиторы.

Здесь, однако, важно отметить, что подобная традиция уже рождалась в истории театральной музыки, и ее истоки восходят к эпохе французского барокко.

Рассмотрение жанровых свойств хореографической симфонии, проявляющихся в их сходстве и различии в историческом контексте музыкальной и хореографической традиции, представляется весьма существенным для более глубокого раскрытия сущности музыкально-хореографического взаимодействия.

В настоящей работе изучение вопросов взаимодействия и синтеза искусств в историческом контексте осуществляется в русле морфологического анализа, с применением историко-типологического метода исследования.

Основная часть

Первая музыкальная партитура, названная «*symphonie chorégraphique*», была создана более чем триста лет тому назад. Ее автором был французский композитор Жан-Фери Ребель (фр. Jean-Féry Rebel) (1666–1747).

Ученик и последователь Ж.-Б. Люлли, Жан-Фери Ребель прожил долгую творческую жизнь и, пережив своего учителя на несколько десятилетий, встретил новый расцвет музыкального театра в эпоху Рамо и Генделя. Ребель — автор скрипичных сонат, камерной сюиты «*Le Tombeau de M. Lully*» (1712), лирической трагедии «Улисс» (1703), а также ряда других театральных сочинений. Но, безусловно, особого внимания в контексте рассмотрения заслуживают те оригинальные произведения Ребеля, что создавались для танцевальных постановок.

В 1711 году выдающаяся французская танцовщица Франсуаза Прево (1680–1741) исполнила танцевальный номер, вдохновившись оркестровой пьесой Ребеля «Каприс». Годом позже был поставлен еще один номер — на пьесу «Бутада». Успех постановки стал условием для дальнейшего творческого сотрудничества, в результате которого Ребель стал создавать уже более значительные инструментальные композиции специально для сценических работ Прево, а в дальнейшем — и для других французских хореографов. Этим своим произведениям композитор давал названия «хореографических симфоний» и танцевальных «фантазий». Все они («Характеры танца» (1715), «Терпсихора» (1720), «Фантазия» (1729), «Сельские удовольствия» (1734), «Стихии, новая симфония» (1737–1738)) представляли собой инструментальные циклы и предназначались для балетных постановок.

Облик музыкально-сценических работ Ребеля разительно отличался от других театральных сочинений того времени, прежде всего, благодаря обращению к чисто инструментальным формам.

Как известно, европейские балеты XVII века — и итальянские балло, и мадригальные балеты, и французские «балеты с выходами»¹ — представляли собой циклические сочинения, обязательно включающие в себя, наряду с танцевальными, и вокальные номера. Пропеваемый поэтический текст в этих произведениях являлся важным компонентом спектакля (ведь, как правило, именно он доводил до сведения зрителя сюжетно-драматургическую сторону сценического действия).

Ребель, по мнению исследователей его творчества [7; 8; 9], был «изобретателем хореографической сюиты» [7, с. 5], первым французским композитором, начавшим создавать полноценные балетные инструментальные партитуры без привлечения вокально-поэтической составляющей. И первым таким танцевальным спектаклем без пения стал небольшой балет «Характеры танца» («*Les Caractères de la danse*»).

Обратим внимание на характерные особенности этой первой «танцевальной симфонии», созданной композитором для Франсуазы Прево². Жанровое наимено-

вание достаточно точно обрисовывает наиболее заметные свойства этого сочинения. Балет сочинялся композитором как произведение, непосредственно предназначенное для танцевального воплощения, обладающее при этом своей собственной, подчиненной музыкальной логике, структурой и драматургией.

Ребель здесь использует разнообразные танцевальные жанры эпохи, их ритмоинтонационные формулы (а в отдельных случаях, и популярные танцевальные мотивы³). Композиция «Характеров танца» включает в себя куранту, менуэт, бурре, чакону, сарабанду, жигу, ригодон, паспье, гавот, лур и мюзет. От типичных балетных сюит конца XVII – начала XVIII столетия форму произведения отличает ее текучесть и, одновременно, цельность. Эпизоды, демонстрирующие характерные очертания танцев, не соседствуют, представляя отдельно исполняемые части, а взаимодействуют, перетекая или даже «вторгаясь» один в другой. Они образуют довольно крупную сложносочиненную композицию, обрамленную прелюдией и двумя инструментальными сонатами.

Своеобразие «Характеров танца» заключалось не только в музыкально-драматургической идее, реализованной в форме оригинальной композиции. Своеобразие каждого танца, составляющего этот небольшой балет, находило подкрепление и в хореографии Ф. Прево — в калейдоскопичной смене танцевальных характеров и стилей: аллегорического, бурлескного, простонародного, пасторального и т. д. Символический смысл, рожденный музыкальной драматургией, получал отражение в смене настроений и образов танца, открывая путь к сопряжению инструментальной музыки и пластической образности.

Таким образом, сопряжение инструментального и пластического смыслов составили основу сценического решения данного произведения. Его музыкальный замысел, опираясь на структуру реальной барочной сюиты, рождал рефлексию на нее, преображал ее, придавая ей обобщенный символический смысл. Драматическую роль либретто здесь впервые выполнял не литературный сценарий, а музыкально-хореографический замысел.

Перечисленные свойства этого удивительного произведения позволяют нам (конечно же, с очевидным допущением) считать «Характеры танца» Ребеля–Прево первым своего рода «бессюжетным балетом» эпохи французского барокко. Безусловно, рождение «настоящих» бессюжетных симфонических балетов осуществилось в условиях иных эпох, значительно более поздних этапов развития искусства, где сложность языка музыки и хореографии, вступающих в новый синтез, была обусловлена высокой степенью «эмансипированности» обоих искусств и базировалась на комплексе самостоятельных, «самодостаточных» средств выразительности. Тем не менее, нет сомнений, что оригинальная драматургическая идея «Характеров танца» предвосхитила многие замыслы произведений XX столетия.

Последующие «танцевальные симфонии» и «фантазии» Ребеля развивали многие драматургические приемы инструментального развертывания, найденные в «Характерах танца». При создании более масштабных по объему оркестровых

¹ Ballets à entrées (фр.) — разновидность придворного балета с простым сюжетом, позволяющим дробить действие на «выходы», то есть замкнутые сцены, состоящие из выступлений танцевальных групп и солистов, а также вокалистов и декламаторов.

² Позднее выдающаяся балерина передала этот балет своим ученицам Мари Камарг Мари Салле.

³ О наличии в тексте сочинения «инципитов» — тем танцев других композиторов — упоминает, в частности, Уильям Кристи [10].



Рис. Жан-Фери Ребель. Гравюра с рисунка А. Ватто

сюит Ребель продолжал широко использовать танцевальные жанры: например, в четырехчастной «Фантазии» в качестве центрального драматического эпизода выступает грандиозная и помпезная чакона, обрамленная сдержанным луром и ярким праздничным тамбурином. Как и в «Характерах танца», в создании своих последующих композиций Ребель опирается не только на французские театральные традиции, но и широко применяет композиционные принципы и приемы тематического развития, характерные для музыки итальянских инструментальных «симфоний».

В соответствии с хореографическим замыслом, танцевальные эпизоды композитор дополняет жанровыми программными пьесами, разнообразными по характеру и инструментальному составу. Так, многочастный балет Ребеля

«Стихии» (1737) включает в себя сицилиану, *air de ballet*, тамбурин, чакону, лур, а также номера «Щебет птиц» и «Соловьи». В редакции 1738 года балет предваряет специально сочиненная для новой постановки пьеса «Хаос», где звучание рождается из первого в истории европейской музыки кластера.

Таким образом, спектакли, созданные Ребелем в содружестве с французскими хореографами, возможно, впервые в истории европейского балетного искусства обретали драматургическую опору благодаря взаимодействию средств музыки и пластики.

Дальнейшая история балетного жанра XVIII – XIX века не дала подкрепления развитию музыкальной традиции «танцевальной симфонии», поскольку интерес хореографов к драматизации танца и развитию жанра действенного балета (*ballet d'action*) изменили условия работы композитора в балетном театре. Реформа Ж.-Ж. Новерра, утвердившего абсолютный примат хореографии в союзе с драмой и пантомимой при создании балетного спектакля, отвела музыке роль «ведомого», послушного замыслу хореографа участника творческого союза. Во многом вследствие этого интерес к музыкальному воплощению танцевального начала в творчестве многих крупных композиторов переместился в сферу инструментально-симфоническую.

Среди редких сочинений, имеющих предпосланное композитором «симфонико-хореографическое» наименование, следует назвать «Симфонию-балет» (1881) Бенджамина Годара (1849–1895). Замысел этого сочинения совмещал идею свободной музыкальной фантазии с ее сценическим осуществлением.

Но, вне всякого сомнения, к подлинно симфоническим (по небывалой глубине, сложности, драматизму и масштабу) можно смело причислить все балеты Петра Ильича Чайковского. Тем не менее, наименования «хореографической симфонии», вероятно, в наибольшей степени заслуживает первый из триады ба-

лет «Лебединое озеро». Именно это произведение (конечно же, в его первоначальном виде, без дополнений и искажений, внесенных в результате редакции Р. Дриго — М. Петипа в 1895 году), невзирая на отсутствие авторского жанрового подзаголовка, по сущности и музыкально-драматургическим приемам развития является подлинной «симфонией-балетом». В обновлении нового синтеза, становлении музыкально-хореографической драматургии в балетном жанре Чайковский воплотил тот «размах и силу воображения», ту, одухотворившую танец, широту дыхания и психологическую тонкость, что были недостижимы ни для кого из композиторов прошлого.

Балет XX столетия изменил формы танцевально-музыкального взаимодействия, предоставив огромные возможности для творческого волеизъявления музыканта. Утверждение новых, построенных на взаимном уважении, отношений создателей спектакля способствовало реализации творческого потенциала композитора.

Именно в таких плодотворных условиях создавался балет «Дафнис и Хлоя» Равеля. Известно, что Фокин предоставил композитору практически полную свободу творчества при работе над музыкой, уверив его в том, что «для нового балета совершенно не нужны польки-*pizzicato*, вальсы, галопы, необходимые в старом балете» [11, с. 160]. Равель получил редкую для балетных композиторов того времени возможность «радостно приняться за сочинение музыки для балета» [11, с. 160], не будучи стесненным балетмейстерскими ограничениями в области форм, средств и приемов развития. Поэтому, при том что «Дафнис и Хлоя» уже на стадии первоначального музыкального проекта мыслился в соответствии со своим хореографическим предназначением⁴, он сочинялся композитором свободно, подобно тому, как создавались другие инструментальные и вокальные сочинения. Балет создавался как симфоническое, по сущности и приемам развития, произведение: «Это произведение построено симфонически, по строгому тональному плану на нескольких темах, развитием которых достигается единство целого»⁵, — отмечал композитор [12, с. 18].

Вслед за создателем «Дафниса и Хлои», многие французские композиторы тоже стали именовать свои балетные произведения «хореографическими симфониями», подчеркивая тем самым новизну их музыкального содержания. Так, авторский подзаголовок «*symphonie chorégraphique*» получил балет Артюра Онеггера «Скейтинг ринк» (1922), созданный для труппы шведского балета. «Балетом-симфонией в 6 частях» назвал Дариус Мийо свой одноактный балет «Сотворение мира» (1923). «Вокально-симфоническому» балету «Хагоромо» (на либретто Луиса Лало), поставленному в Монте-Карло в 1922 году, Жорж Миго предпослал наименование «*symphonie chorégraphique et lyrique*» «для тенора (баритона) и балерины, группы танцовщиков, смешанного хора и оркестра». Особое

⁴Балет был заказан С. Дягилевым для постановки Русских сезонов; либретто для него было написано Михаилом Фокиным на основе романа древнегреческого писателя Лонга «Дафнис и Хлоя».

⁵Слова были записаны со слов Равеля Роланом-Манюэлем в 1928 году [12].

своеобразие партитуры этого сочинения состоит во внесении непосредственно в ее текст партии танцовщицы.

Идея «хореографической симфонии» получила воплощение и в хореографическом искусстве. Асафьевская концепция симфонизма как метода композиции, основанного на многостороннем раскрытии художественного образа в последовательном движении и изменении, оказала заметное воздействие на балетный театр. «Симфонизация» хореографии стала и проявлением новой «музыкальности мышления», характерной для всей панорамы искусств первой четверти XX века (вспомним о появлении жанра «симфонии» в поэзии, жанра «сонаты», «фуги» — в изобразительном искусстве). Примечательны в этой связи близость и даже совпадения в направлении творческих поисков, например, Василия Кандинского, рассуждавшего о «созвучии» и «противозвучии» ритма в живописи, о параллелизме и контрапункте в синтетических искусствах, и Елены Гуро, предвосхитившей содержанием своих поэтических опытов само понятие «симфонизма»⁶.

По свидетельству современников, «инициатива в постановке вопроса о симфонизме в балете» [14, с. 155] принадлежала Б. Асафьеву. Мысли о «танце, данном в ритме и интонации», о «танцевальных формулах, усложненных и углубленных через преобразование их в симфоническом развитии» [14, с. 155] были с огромным интересом восприняты советскими хореографами и получили воплощение в пластической форме.

Теоретические основания идеи «симфонико-хореографического произведения» впервые разработал Федор Лопухов в своей книге «Пути балетмейстера» (1925). А двумя годами ранее этот выдающийся балетмейстер осуществил постановку Танцсимфонии «Величие мироздания» на музыку Четвертой симфонии Л. Бетховена, вызвавшую энергичное одобрение Б. Асафьева⁷.

Благодаря структурам музыки, пробуждающим фантазию хореографа, мечта о «единстве форм, музыкальной и хореографической» [5, с. 102], получила зримое выражение. Музыкальным основанием большинства хореографических симфоний стали сложные симфонические партитуры композиторов прошлого, композиторов-современников. Именно музыка стала для многих хореографов главным смысловым элементом танцевального симфонизма, условием вовлеченности в процесс драматургии и музыкального формообразования. «Идеал хореографического творчества — тесный контакт между симфонизмом музыкальным и танцевальным», — отмечал Лопухов [5, с. 58].

Благодаря балетмейстерской воле к симфонизации танца, музыкальный театр первой половины XX века обогатился новыми художественными приемами хореографического развертывания. Музыка, утвердив свое право на свободное самоизъявление, «передала» его хореографии, раскрывая имманентную музыкальность, содержательность и символическую наполненность симфонизации. Так из симфонизма музыки рождался новый язык пластического движения, воплотивший одну из центральных категорий танцевального искусства XX столетия.

⁶ «И даже само слово «симфонизм» появилось, также с опережением в несколько лет, в записях поэта — Елены Гуро». Цит. по: [13, с. 108].

⁷ «Восторженным утверждением танцевального симфонизма» [15, с. 169] было названо выступление Б. Асафьева на общественном просмотре этого произведения.

Заключение

Развитие разнообразных, доселе небывалых форм музыкально-хореографических отношений породило новый междисциплинарный подход к исследованиям, обусловленный сложностью и неоднозначностью двух важнейших составляющих балетного произведения. Родились и получили подтверждение новые идеи и теории музыкально-хореографического синтеза, разработка которых осуществлялось в форме теоретических изысканий и публицистических дискуссий и, конечно, в плодотворной творческой деятельности.

А сопряжение инструментально-симфонического и пластического смыслов, рожденных первоначально в недрах барочного театра, воплотилось в жанре хореографической симфонии, ставшим одним из смысловых доминант нового музыкально-хореографического синтеза.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ванслов В. Симфонический танец // Балет: Энциклопедия / Гл. ред. Ю. Н. Григорович. М.: Сов. энциклопедия, 1981. 523 с.
2. Слонимский Ю. В честь танца. М.: Искусство, 1968. 402 с.
3. Добровольская Г. Федор Лопухов. М.: Искусство, 1976. 320 с.
4. Homans J. Apollo's Angels: a History of Ballet. New York: Random House Trade Paperbacks, 2010. 643 p.
5. Лопухов Ф. Пути балетмейстера. Берлин: Петрополис, 1925. 178 с.
6. Лопухов Ф. В глубь хореографии. М.: Фолиум, 2003. 190 с.
7. Kunzmann V. Jean-Fery Rebel (1666-1747) and his instrumental music. Columbia Univ., ProQuest Diss Publishing, 1993. 534 p.
8. Cessac C. Les éléments (1737-1738) de Jean-Fery Rebel: spécificité et nouveauté d'une symphonie de dance (these). Paris: Universit. of Paris IV, 1990. 38 p.
9. Cessac C. Jean-Fery Rebel (1666-1747). Musicien des Éléments. Paris: CNRS Éditions, 2007. 192 p.
10. Christie W., Agnew P. Master Class on Julliard Historical Performance, November 8, 2016. Jean-Féry Rebel «Les Caractères de la Dance». URL: <https://youtu.be/JRg6jyERCY0> (дата обращения: 22.02.2018).
11. Фокин М. Против течения. Воспоминания балетмейстера. Л.: Искусство, 1981. 510 с.
12. Roland-Manuel A. Maurice Ravel. Paris: Gallimard, 1948. 191 p.
13. Гервер Л. Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века). М.: Индрик, 2001. 248 с.
14. Слонимский Ю. Для балета, о балете // Воспоминания о Б. В. Асафьеве / сост. А. Крюков. Л.: Музыка, 1974. 528 с.
15. Гусев П. Друг балета // Воспоминания о Б. В. Асафьеве / сост. Крюков А. Л.: Музыка, 1974. 528 с.

REFERENCES

1. Vanslov V. Simfonicheskij tanets // Balet: Entsiklopediya / Gl. red. YU.N. Grigorovich. M.: Sov. entsiklopediya, 1981. 523 s.
2. Slonimskij Yu. V chest' tantsa. M.: Iskustvo, 1968. 402 s.
3. Dobrovol'skaya G. Fedor Lopuhov. M.: Iskustvo, 1976. 320 s.

4. *Homans J.* Apollo's Angels: a History of Ballet. New York: Random House Trade Paperbacks, 2010. 643 p.
5. *Lopuhov F.* Puti baletmejstera. Berlin: Petropolis, 1925. 178 s.
6. *Lopuhov F.* V glub' horeografii. M.: Folium, 2003. 190 s.
7. *Kunzmann V.* Jean-Fery Rebel (1666-1747) and his instrumental music. Colambia Univ., ProQuest Diss Publishing, 1993. 534 p.
8. *Cessac C.* Les éléments (1737-1738) de Jean-Fery Rebel: spécifité et nouveauté d'une symphonie de dance (these). Paris: Universit. of Paris IV, 1990. 38 p.
9. *Cessac C.* Jean-Fery Rebel (1666-1747). Musicien des Éléments. Paris: CNRS Éditions, 2007. 192 p.
10. *Christie W., Agnew P.* Master Class on Julliard Historical Performance, November 8, 2016. Jean-Féry Rebel «Les Caractères de la Dance». URL: <https://youtu.be/JRg6jyERCY0> (data obrashcheniya: 22.02.2018).
11. *Fokin M.* Protiv techniya. Vospominaniya baletmejstera. L.: Iskusstvo, 1981. 510 s.
12. *Roland-Manuel A.* Maurice Ravel. Paris: Gallimard, 1948. 191 p.
13. *Gerver L.* Muzyka i muzykal'naya mifologiya v tvorchestve russkih poetov (pervye desyatiletia HKH veka). M.: Indrik, 2001. 248 s.
14. *Slonimskij Yu.* Dlya baleta, o balete // Vospominaniya o B. V. Asaf'eve / sost. A. Kryukov. L.: Muzyka, 1974. 528 s.
15. *Gusev P.* Drug baleta // Vospominaniya o B. V. Asaf'eve / sost. Kryukov A. L.: Muzyka, 1974. 528 s.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Г. А. Безуглая — канд. искусствоведения, доц.; bezuglaya@inbox.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Galina A. Bezuglaia — Cand. Sci. (Arts); bezuglaya@inbox.ru

УДК 782:681.8

МЕТОДЫ МОДЕЛИРОВАНИЯ АКУСТИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА ОПЕРНЫХ ТЕАТРОВ

А. И. Кузнецова¹

¹ Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов, ул. Фучика, 15, Санкт-Петербург, 192238, Россия

В статье представлен обзор исследований, посвященных методам моделирования акустического пространства оперных театров. Рассматриваются основные этапы развития проектирования, дается обзор различных подходов к расчету структуры звуковых полей в помещениях. Основное внимание уделяется современной технологии компьютерного моделирования акустики помещений с описанием особенностей восприятия звука, рассмотрением операций для реализации виртуального звукового образа. Показываются плюсы и минусы новой технологии, область ее применения, приводится пример оперного зала, построенного с использованием современных технологий моделирования акустики помещений.

Ключевые слова: акустика, оперные театры, акустическое моделирование, проектирование, компьютерное моделирование, аурализация

METHODS OF MODELLING ACOUSTIC SPACE FOR OPERA HOUSES

Anna I. Kuznetsova¹

¹ Saint-Petersburg University of Humanities and Social Sciences, 15, Fuchika Str., Saint-Petersburg, 192238, Russia Federation

The article presents a review of research dedicated to the methods of modelling acoustic space of opera houses. It concerns the main stages of design development, as well as different approaches for calculating sound fields inside the premises. The main focus of the article is on the state of the art computer modelling technologies, with include describing sound perception features, along with the process of implementing this virtual sound image in real life. The article indicates advantages and disadvantages of modern technologies and their area of application. Finally, it provides an example of opera house built using these technologies for modelling acoustic halls.

Keywords: acoustics, opera houses, acoustical modelling, designing, computer modelling, auralization

Выполненный в предыдущей статье¹ анализ эволюционного развития оперных театров показал переход от эмпирического проектирования к созданию театров на современной научной основе. Научный подход к акустическому моделированию зам-

¹ Кузнецова А. И. История изучения акустических пространств оперных театров: материалы VIII Всерос. науч.-практ. конференции, 26 марта 2016 г. СПб: СПбГУП, 2016. С. 74–75

кнутых пространств начал формироваться в конце XIX – начале XX века. Основные этапы развития акустики оперных театров связаны с именами таких известных ученых как: В. Сэбин, С. Эйринг, Л. Беранек, Г. Олсон, Х. Кутруф, М. Шредер, В. Кнудсен, М. Барон, И. Андо, В. Анерт, и др. В XX столетии усовершенствовались методы расчета объективных акустических характеристик и определились многие аспекты их связи с субъективным впечатлением слушателя об акустических качествах пространства. В России значительный вклад в решение проблем акустики театральных залов внесли В. В. Фурдуев, М. А. Сапожков, А. Н. Качерович, В. С. Маньковский, Л. И. Макриненко, М. Ю. Лане и др. Развитие данного направления научных исследований привело к появлению компьютерных методов моделирования акустического пространства, разработка которых в настоящее время активно продолжается. В центре внимания исследователей сегодня находится проблема совершенствования алгоритмов расчета аурализации моделей помещений [1, с. 475; 2, с. 73].

Для решения вопросов акустики первыми стали использоваться водяные и оптические модели. В 60-е годы XX века появился метод трехмерного масштабного физического моделирования. Метод заключался в том, что создавалась модель зала уменьшенного размера с необходимыми архитектурными элементами внутри и звукопоглощающими материалами на поверхности (рис. 1).

На таких моделях производились предварительные измерения времени реверберации, структуры отражений, подбирались оптимальное расположение архитектурных деталей и звукопоглощающих материалов. Недостатками уменьшенных моделей являются чрезвычайно трудоемкий процесс их изготовления и недостаточно точные измерения. К тому же, анализ процессов в высокочастотной области трудно сделать тождественным процессу реверберации в полном частотном диапазоне [3, с. 58].

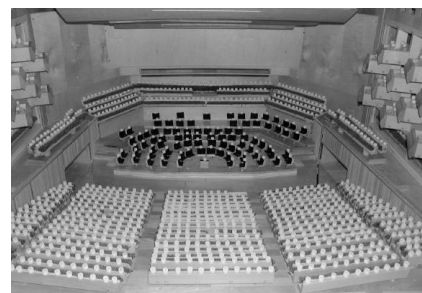


Рис. 1. Уменьшенная модель помещения для акустических исследований масштаба 1:20 (вид изнутри)

В 1980-е годы оценку акустического качества проектируемого помещения проводили посредством комбинирования масштабного и электроакустического моделирования. В модели помещения, выполненной в масштабе 1:20, проводились импульсные измерения, по итогам которых в различных точках модели определялись следующие параметры: уровни, запаздывание, спектральный состав и направление прихода наиболее интенсивных отражений, а также время реверберации помещения.

Затем для каждой точки импульсных измерений формировалась звуковая картина, соответствующая значениям указанных параметров. Эта картина предъявлялась слушателям для оценки [3, с. 61]. Несмотря на то, что в настоящее время активно развиваются техники компьютерного моделирования, метод трехмерного масштабного моделирования применяется до сих пор.

Расчет структуры звуковых полей в помещениях (с помощью компьютерных программ — CATT, ODEON, EASE и др.) проводятся с учетом трех разных подходов, связанных со статистической, геометрической и волновой теориями [1, с. 475].

Статистический метод анализа применяется в диффузном звуковом поле, когда энергия отраженных волн превышает энергию прямых звуковых волн. Его используют только в ограниченной области частот и для определенных зон в помещении. Статистический метод, например, нельзя применять для анализа звукового поля вблизи сцены или вблизи сильно заглушенных поверхностей.

С помощью статистической теории могут быть определены следующие основные параметры звукового поля в помещении: среднее время (τ) и средняя длина свободного пробега звуковой волны (l_{cp}); средний коэффициент поглощения (α_{cp}); время реверберации (T).

Для качества звучания музыки и речи в помещениях огромное значение имеют ранние отражения, которые формируют у слушателя ощущение пространства зала, интимности и др. Однако в этот период времени (порядка 80 мс в зависимости от размера зала) звуковое поле еще нельзя считать равномерным, и методы статистической теории здесь неприменимы. В этом случае применяются методы геометрической теории, а именно: метод мнимых источников, Ray-tracing, Beam-tracing и др. [4, с. 326].

Геометрическая теория базируется на аналогии законов геометрической оптики законам распространения звуковых волн. Для зеркальных (отражающих) поверхностей угол падения равен углу отражения; падающий и отраженные лучи лежат в одной плоскости; время прихода луча определяется пройденным расстоянием и скоростью распространения звука [1, с. 483]. Следовательно, распространение звуковых лучей в замкнутом пространстве можно представить графически и получить информацию о начальном участке формирования звукового поля в помещении. Общий характер этого поля определяется путем построения эскизов отраженных лучей для различных точек помещения (лучевой метод). Характер отражений зависит от формы отражающей поверхности: рассеивание звука происходит на выпуклых поверхностях, фокусирование — на вогнутых поверхностях. От плоских поверхностей отражения могут рассматриваться как, если бы они исходили от мнимого источника, являющегося зеркальным отражением реального источника. Поэтому для анализа звукового поля иногда используется алгоритм расчета звукового поля путем построения множественных мнимых источников. С помощью метода мнимых источников можно определять траектории движения лучей от источника до приемника звукового давления; можно прогнозировать углы отражения звуковых лучей.

Интенсивность отражений зависит от характера и вида распределения звукопоглощающего материала на стенах помещения. Пример построения эскизов отраженных лучей для оперного зала показан на рис. 2 [1, с. 484]. Используя метод мнимых источников, можно оценить роль отдельных участков помещения в формировании звукового поля в плоскости размещения слушателей, построить распределение площадок первых, вторых и т.д. отражений.

Благодаря методам геометрической теории было выявлено, что для помещения прямоугольной формы с источником звука, расположенным около одной из стен на определенной высоте, площадки первых отражений будут располагаться на потолке и боковых стенах. Размеры площадок первых отражений будут тем

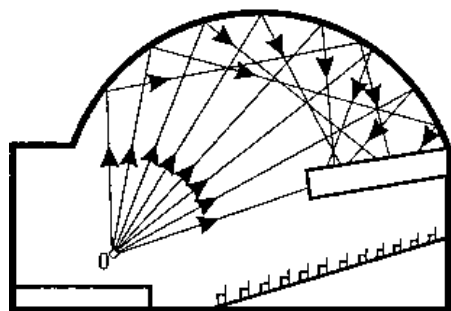


Рис. 2. Эскиз отраженных лучей для оперного зала

больше, чем дальше от них будет расположен источник звука. Попадая на потолок, звуковой сигнал, как правило, приходит на плоскость слушательских мест в начальном интервале реверберационного процесса. На боковых стенках помещения площадки первых отражений обычно находятся ниже высоты расположения источника звука. На полу и на задней стене также есть площадки первых отражений, но они значительно меньше по площади и практически не влияют на структуру. Из этого следует,

что существенный вклад в структуру первых отражений вносят форма и степень заглушения потолка и нижней части боковых стен.

Временной участок, где отчетливо определяются ранние отражения, составляет от 60–80 мс до 200 мс в зависимости от размеров зала (с увеличением размеров зала этот временной отрезок увеличивается). Структура ранних отражений зависит от объема, формы помещения, а также от наличия и распределения звукопоглощающего материала в нем.

Методы геометрической акустики широко используются в настоящее время при расчете звуковых полей в помещениях, однако область применения лежит в основном в высокочастотном диапазоне. Этот метод моделирования используется в современных компьютерных программах для расчета структуры звукового поля в помещении (например, CATT, Odeon, EASE и др.) [1, с. 483].

Волновая теория рассматривает помещение как резонатор. Так как воздушный объем зала имеет определенную массу и упругость, то можно вычислить собственные частоты и собственные формы колебаний зала.

Плотность спектра собственных частот помещения является важнейшей характеристикой его акустических свойств. Так как при возбуждении воздушного объема в помещении на его собственных частотах происходит усиление соответствующих частот, в спектре источника звука за счет резонансов и соответственно искажается тембр — появляется «окрашивание» звука.

Плотность спектра резонансов помещения возрастает с увеличением объема помещения и с увеличением частоты. Наиболее опасной является низкочастотная область, где плотность спектра менее однородна и помещение вносит больший вклад в изменение тембра источника звука. Но для больших помещений эта часть дискретного спектра располагается в области частот 18–60 Гц, т.е. ниже обычного диапазона музыкальных инструментов и голоса. Объем залов оперных театров обычно находится в пределах от 9000 м³ (Оперный театр в Одессе) до 24724 м³ (Метрополитен-Опера, Нью-Йорк) [5, с. 501], следовательно, возможные тембральные искажения в них сведены к минимуму. Для малых помещений область дискретного спектра попадает в музыкальный и речевой диапазон и приводит к значительному окрашиванию звука.

На основе волновой теории производится расчет структуры звукового поля помещения, после чего методами компьютерного моделирования производится

оптимизация формы помещения, размещение в нем различных отражающих поверхностей и звукопоглощающих материалов. Волновая теория является наиболее точным, но и наиболее трудоемким методом расчета структуры звуковых полей в помещениях.

Все три теории расчета звукового поля в замкнутом пространстве нашли применение в современных компьютерных комплексах (EASE, Odeon, CATT и др.), способных рассчитать структуру звукового поля в помещении, представить эскизы распространения звуковых лучей в заданных точках пространства, построить структуру реверберационного процесса, рассчитать импульсную характеристику, собственные частоты и собственные формы колебаний помещения.

Объективные параметры, полученные с помощью волновой, статистической или геометрической теорий, позволяют достаточно полно описать структуру звукового поля и процессы реверберации в оперных залах, выступая в качестве научной основы их проектирования и оценки.

Аурализация — принципиально новый этап в создании техники компьютерного моделирования акустики помещений. М. Клейнер (Mendel Kleiner) в 1989 г. на конгрессе AES дал следующее определение: «Аурализация — это процесс превращения звукового поля источника в пространстве в “слышимый звук” путем физического или математического моделирования с целью создания бинаурального слухового ощущения на заданной позиции моделируемого пространства» [6, р. 316]. Фирма Одеон (Odeon) предложила иное определение аурализации: «Аурализация есть искусство создания цифровых моделей бинауральных записей в несуществующих помещениях» [7, с. 48].

Как сделать, чтобы музыкальный сигнал после его компьютерной обработки слушатель воспринимал так же, как если бы он слушал музыку в реальном оперном театре, находясь при этом в любом другом помещении? Проблема аурализации связана с задачей «обмануть» мозг, чтобы сформировать у слушателя субъективное ощущение виртуального трехмерного звукового пространства.

Слуховая система человека воспринимает лишь два физических параметра сигнала: интенсивность (т.е. энергию или звуковое давление), и длительность — начало и конец сигнала, его повторяемость во времени (периодичность или частоту). Воздействующие на барабанную перепонку изменения величины звукового давления во времени обуславливают восприятие человеком звука. В звуковых волнах, являющихся сжатием и разрежением плотности воздуха, содержится вся информация, которую мы получаем о звуке. Все остальное, что человек оценивает в звуковом сигнале — громкость, высота, тембр, звуковое пространство, тонкие музыкальные нюансы и пр. — это следствие обработки звука нашим слуховым аппаратом и мозгом.

Восприятие звука в помещении представлено следующими процессами: музыкальный инструмент (голос, оркестр и т.п.) создает определенный акустический сигнал, который представляет собой некую звуковую волну, с определенной зависимостью звукового давления от времени $p_1(t)$. Этот сигнал определенным образом изменяется помещением за счет процессов отражения, поглощения, рассеяния, за счет способности звука огибать препятствия и т.д. В результате меняется временная структура, тембр, баланс громкостей, пространственные характеристики. Также

свою обработку звукового сигнала производят голова и ушные раковины. В результате, получив информацию от периферической слуховой системы, мозг определяет свойства и параметры помещения, место расположения источника звука. Все эти параметры создают ощущение трехмерного звукового пространства.

При использовании техники аурализации помещение рассматривают как линейный фильтр, который имеет свои импульсные характеристики $p_{\text{пом}}^i(t)$. В каждой i -точке пространства суммарный сигнал (источника и характеристик помещения) получается как «свертка» этих сигналов. Термином «свертка» называется результат обработки одного сигнала другим, например:

$$p_{\Sigma}^i(t) = p_1 \otimes p_{\text{пом}}^i = \int_{-\infty}^{\infty} p_1(t) p_{\text{пом}}^i(\tau - t) dt$$

Следовательно, чтобы вызвать у слушателя такие же ощущения как в естественном оперном театре, надо выполнить следующие операции: записать оригинальный звуковой источник, программно изменить его импульсную характеристику так, как это делает заданное помещение, произвести фильтрацию звукового сигнала аналогично процессам, которые происходят в слуховой системе. После этого можно воспроизвести такие сигналы через головные телефоны и получить ощущение нахождения в реальном трехмерном акустическом пространстве (в зале оперного театра) вместе с источником звука (вокалистом, ансамблем, оркестром).

Виртуализация звукового образа происходит в пакетах компьютерных программ (EASE, Odeon и CATT) путем последовательного выполнения следующих операций:

- вносится информация о свойствах источника звука из библиотеки записанных или синтезированных звуков в моно варианте;
- рассчитывается структура звукового поля в заданном помещении и производится расчет импульсной характеристики этого поля в заданных точках расположения левого и правого уха слушателя;
- из заранее составленной библиотеки берутся значения передаточных функций головы, которые соответствуют данному положению источника и слушателя, из чего получают импульсные характеристики (BRIR);
- производится «свертка», т.е. последовательная обработка сигнала источника с импульсными характеристиками помещения и импульсными характеристиками головы.

Полученную информацию в виде стереосигнала подают на головные телефоны, при этом слушатель ощущает, что он находится на определенном месте внутри зала, а звук окружает его со всех сторон. При смене положения слушателя или источника звука производится пересчет передаточных функций.

Компьютерное моделирование акустики помещений методом аурализации в настоящее время стремительно развивается. Создаются программы, учитывающие движения головы (система BRS), в которых при поворотах или подъеме го-

ловы происходит пересчет соответствующих параметров звукового поля, что дает возможность услышать в головных телефонах, как происходит перемещение источника звука в пространстве. Для выполнения этой функции необходимо постоянное отслеживание движения головы и пересчет соответствующих бинауральных импульсных характеристик. Отслеживание происходит при помощи различных систем обратной связи — от простейших инфракрасных датчиков, расположенных на стереотелефонах, до сложных и дорогостоящих систем обратного контроля.

Для получения трехмерного звукового пространства при прослушивании через акустические системы необходимо решить проблему наложения реверберационного поля вторичного помещения. В рассматриваемом случае оно выступает в роли негативного фактора, так как вся необходимая информация о помещении уже закодирована в сигнале. Следующим фактором является возникновение перекрестных связей: сигналы от правого канала попадают не только на правое ухо, но и на левое, тем самым разрушая звуковой образ. Такие же проблемы приходится решать и в технике бинауральной стереофонии, которая в настоящее время активно развивается. В ходе исследований были разработаны различные методы проектирования бифонических процессоров. Благодаря этим методам реализуется подавление перекрестных связей в ревербирующих помещениях. Также были спроектированы адаптивные процессоры, которые могут подавлять отражения во вторичном помещении. Нерешенной проблемой остается расширение зоны прослушивания. На сегодняшний момент удастся получить пространственный эффект только для ограниченной позиции слушателей. Решение этой проблемы позволит обеспечить возможность прослушивания бинауральных сигналов через акустические системы. При этом достаточно будет двух акустических систем на левый и правый канал для воссоздания трехмерного пространственного звукового образа.

Область применения технологии компьютерного моделирования пространственных звуковых полей не ограничивается моделированием акустического пространства. Аурализацию можно применять в технике звукозаписи, в модернизации систем пространственной звукопередачи, в разработке пространственных эффектов; в системах мультимедиа для создания аудио-, видео-, виртуальных пространств; для тренировки слепых в распознавании и локализации источников звука; в проведении научных экспериментов (в частности, в психоакустике); в системах обнаружения и распознавания различных источников сигнала в пространстве (в авиации и др.).

Применительно к оперным театрам, аурализацию можно использовать для анализа акустических свойств различных существующих залов и моделирования еще не построенных театров. Это чрезвычайно ценно как для сохранения залов (при возможной реставрации), так и для проектирования новых оперных залов. Новую технологию можно использовать для оценки влияния различных элементов звукопоглощающих конструкции на качество звучания, в практике обучения исполнителей, в том числе для получения возможности предварительного прослушивания различных видов исполнения в залах с разной акустикой.

Рассмотренные в данной статье методы моделирования акустического пространства позволяют проектировать залы высокого акустического качества. В качестве примера зала оперного театра, построенного с использованием современных технологий, мож-

но привести зал Мариинского театра–2. Его зрительный зал имеет традиционную для оперных театров изогнутую форму (Horseshoe Shape). Стены лож и балконы округлой формы выложены резными облицовочными панелями из бука. В партере и на балконах дубовые полы установлены на деревянной опоре. Объем зала — 18000 м³, время реверберации на средних частотах 1.6–1.7 с. Для сравнения, театр Ла Скала, Милан имеет объем зала 11252 м³, а время реверберации — 1,24 с; в Метрополитен Опере (Нью-Йорк) объем зала равен 24724 м³, а время реверберации на средних частотах — 1,47 с [8, с. 76].

При проведении акустических тестов, оценивавших как объективные, так и субъективные характеристики акустики зала, эксперты сошлись во мнении, что звук в зале оперного театра чистый и сбалансированный. По результатам проведенных исследований было технически подтверждено высокое акустическое качество зала. Таким образом, современные достижения архитектурной акустики, создание новых методов компьютерного моделирования позволяют поднять проектирование современных оперных театров на новый уровень качества.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Алдошина И. А., Приттс Р.* Музыкальная акустика. СПб.: Композитор, 2006. 720 с.
2. *Кузнецова А. И.* История изучения акустических пространств оперных театров: материалы VIII Всерос. науч.-практ. конференции, 26 марта 2016 г. СПб.: СПбГУП, 2016. С. 73–75.
3. *Макриненко Л. И.* Акустика помещений общественных зданий. М.: Стройиздат, 1986. 173 с.
4. *Ballou G.* Handbook for Sound Engineers. Fifth edition. N.Y. & L.: Focal Press, 2015. 1798 p.
5. *Beranek L.* Concert Halls and Opera Houses: Music, Acoustics, and Architecture. N.Y.: Springer, 2004. 661 p.
6. *Ballou G.* Handbook for Sound Engineers. Fourth edition. MA: Focal Press, 2008. 1778 p.
7. *Рустамов А. Р.* Звуковой образ пространства в структуре художественного языка звукорежиссуры: дис. канд. искусств. СПб., 2013. 195 с.
8. *Кузнецова А. И.* Современные компьютерные методы проектирования оперных залов: IX Всерос. науч.-практ. конференция, 25 марта 2017 г. СПб.: СПбГУП, 2017. С. 74–76

REFERENCES

1. *Aldoshina I. A., Pritts R.* Muzykal'naya akustika. SPb.: Kompozitor, 2006. 720 s.
2. *Kuznetsova A. I.* Istoriya izucheniya akusticheskikh prostranstv opernykh teatrov: materialy VIII Vseros. nauch.-prakt. konferentsii, 26 marta 2016 g. SPb.: SPbGUP, 2016. S. 73–75.
3. *Makrinenko L. I.* Akustika pomeshchenii obshchestvennykh zdaniy. M.: Stroiizdat, 1986. 173 s.
4. *Ballou G.* Handbook for Sound Engineers. Fifth edition. N.Y.: Focal Press, 2015. 1798 p.
5. *Beranek L.* Concert Halls and Opera Houses: Music, Acoustics, and Architecture. N.Y.: Springer, 2004. 661 p.
6. *Ballou G.* Handbook for Sound Engineers. Fourth edition. MA: Focal Press, 2008. 1778 p.
7. *Rustamov A. R.* Zvukovoi obraz prostranstva v strukture khudozhestvennogo yazyka zvukorezhissury: dis. kand. iskusstv. SPb., 2013. 195 s.

8. *Kuznetsova A. I.* Sovremennye komp'yuternye metody proektirovaniya opernykh zalov: IX Vseros. nauch.-prakt. konferentsiya, 25 marta 2017 g. SPb.: SPbGUP, 2017. S. 74–76

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

А. И. Кузнецова — KuznetsovaAI@hotmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Anna I. Kuznetsova — KuznetsovaAI@hotmail.com

УДК 792

ВКЛАД ФРАНЦУЗСКИХ ТЕАТРАЛЬНЫХ СЛОВАРЕЙ XVIII ВЕКА
В ФОРМИРОВАНИЕ НАУЧНОГО ЗНАНИЯ О БАЛЕТНОМ ТЕАТРЕН. А. Усаченко¹¹ Российский государственный институт сценических искусств, ул. Моховая, 34, Санкт-Петербург, 191028, Россия

Статья посвящена роли театральных словарей, издававшихся в XVIII веке во Франции, в развитии балетоведения. Автор показывает, как при помощи специфической структуры словарей в них закрепляется историко-практическое и теоретическое знание о балетном искусстве. Демонстрируется связь между изменением принципов отбора фактов в словарях разных периодов и этапами состояния мысли о балете. Рассматривая способы организации теоретических понятий в словарях. Автор делает вывод о том, что классифицирование материала в словарях способствовало созданию системы балетных терминов и понятий.

Ключевые слова: театральные словари, балет, XVIII век, Франция, формирование балетоведения

THE ROLE OF THE 18TH CENTURY FRENCH THEATRE
DICTIONARIES IN THE FORMATION OF SCIENTIFIC KNOWLEDGE
ABOUT BALLET THEATRENatalia A. Usachenko¹¹ Russian State Institute of Performing Arts, 34, Mokhovaya Str., St. Petersburg, 191028, Russia Federation

The article is devoted to the role of theatre dictionaries of the 18th century published in France in development of history and theory of ballet. The author shows how the structure of the dictionaries allows reinforcing theoretical knowledge along with historical and practical information about ballet art. It is demonstrated on the base of the dictionaries substance analysis how changing in principles of selection of the facts in dictionaries of different periods reflects changing of phases of thought of ballet. Considering the means of organization of theoretical terms in the dictionaries, the author concludes that classification of the content in the dictionaries contributed to formation of terminological system of ballet notions.

Keywords: theatre dictionaries, ballet, the 18th century, France formation of knowledge about ballet

XVIII век, век Просвещения, — один из важнейших этапов на пути формирования науки о театре. Именно в ту эпоху возникает общее искусствоведение, закладываются основы научного знания о театре в целом и об отдельных его видах, та-

ких как опера и балет. Решается вопрос о том, что именно надо включить в сферу знания о театре: приходит понимание того, что его важные составляющие — это история и теория сценического искусства. Развитие теоретических знаний подразумевает, во-первых, формирование перечня понятий, и во-вторых — систематизацию этих понятий, выявление структурных связей между ними.

В XVIII веке одним из важных способов представления информации стали словари и энциклопедии. Изначально, во времена средневековья, их задачей являлось сохранение знания. Но мысль эпохи Просвещения, как показывает современный исследователь философии науки А. П. Огурцов, не столько стремится к накоплению знания, сколько «ориентирована на изучение порядка, системы простых объектов (тел, идей, знаков), стремится представить как можно полнее их номенклатуру» [1, с. 38]. *Общие и специальные словари* благодаря своей структуре — набору отдельных статей — позволяли объединить обширные и разноплановые сведения, заимствованные из различных первоисточников (часто без всяких ссылок на них). В целом, количество изданных во Франции словарей, посвященных искусству, к концу XVIII века было весьма значительно. Алфавитный порядок расположения слов облегчал поиск информации. Жан Лерон Д'Аламбер так писал во «Вступительном слове» к знаменитой «Энциклопедии»: «Частично мы обязаны словарям теми основами просвещения, которые распространяются в обществе, и теми *зачаткам науки, которые незаметно подвигают умы к более глубоким знаниям* [курсив мой — Н. У.]» [2, р. xxxiv]. Иными словами, само появление специальных словарей в той или иной области знаний свидетельствовало и о большом количестве накопленных фактических сведений, и о попытках теоретического осмысления рассматриваемых проблем. Сам отбор этих фактов и способы их размещения в словаре могли служить толчком для дальнейшего развития мысли.

К началу XVIII века во Франции было издано множество трудов, посвященных разным аспектам истории, теории и практики балетного театра, начиная от труда Туано Арбо «Оркезография, или Трактат в форме диалогов...» (1588), трактатов «Балеты старинные и современные» Клода Менетрие (1684), «Хореография, или Искусство описывать танцы посредством знаков и пр.» Рауля Фейе (1701) до «Общей истории танца» Жака Бонне (1723) и «Танца старинного и современного» Луи де Каюзака (1754). Однако не было издания, в частности, словаря, который бы объединил все достижения теории, и практики. Объясняется это тем, что балет долгое время мыслился его создателям и почитателям исключительно как неотъемлемая часть оперы. Поэтому в первой половине XVIII века не было и не могло быть отдельного труда, посвященного танцу как особому виду искусства. Неудивительно, что отдельные понятия из области балета (собственно слово «балет» и названия некоторых танцев: «менуэт», «чакона», «сельский танец» и др.) были помещены в «Музыкальный Словарь» Себастьяна де Броссара (1701): «Балет <...> во французском языке — последовательность номеров, состоящих из самых разных движений. Танцы, созданные из этих движений, образуют и представляют некий сюжет» [3, без с.].

В соответствии со спецификой словаря танцы описываются как музыкальные произведения: «Менуэт — танец, в котором используется размер 3/8 или 6/8... Его мелодия имеет обычно две репризы, каждую из которых играют дважды» [4].

При этом большой объем сведений по истории балета, накопленных к XVIII веку, требовал их систематизации. Данную задачу решали издававшиеся во Франции специальные театральные словари. В первую очередь они собирали и систематизировали сведения об искусстве драматического театра, но также дополняли их фактами из истории танцевального театра, а именно: описаниями спектаклей, именами и заслугами танцовщиков и постановщиков.

Первым словарем из указанной категории стала опубликованная в 1733 году анонимная «Библиотека театров». Статьи в ней, расположенные в алфавитном порядке, содержали комментарии к пьесам и спектаклям, начиная с XV века¹. Вслед за «Библиотекой театров» вышло несколько словарей историко-биографического характера: «Карманный Словарь парижских театров» А. Лериса (1-е издание 1754 г., 2-е издание 1763 г.), семитомный «Словарь парижских театров» братьев Парфе (1734–1756), трехтомный словарь «Театральные анекдоты» Ж. М. Б. Клемана и Ж. де Лапорта (1775). Количество специальных изданий свидетельствует об огромном общественном интересе к театру, существовавшем во Франции в XVIII веке.

Некоторые словарные статьи «Библиотеки театров» посвящены хореографическим представлениям, имевшим большой успех, в частности: балетам Ж.-Б. Люлли «Больной Амур» (1657) и «Альсидиана» (1758), операм «Улисс и Пенелопа» Ж.-Ф. Ребея (1703), «Идомей» А. Кампра (1712), его же балетам «Галантная Европа» (1697) и «Венецианский карнавал» (1699). Из словарных описаний заинтересованные читатели, а также профессионалы, могли почерпнуть сведения о балете как о театральном произведении — его сюжете, исполнителях, декорациях.

Процитируем фрагмент из статьи о балете Кампра «Венецианские празднества» (1710): «Этот балет, начиная с 17 июня 1710 года, был показан шестьдесят шесть раз. Прологом стала “Победа Безумия над Разумом во время карнавала”. Первый выход — это “Праздник лодок”, который устраивают гондольеры. Второй выход — “Игроки на маскараде” — представляет дворец, где игроки собираются по ночам. Третий — “Любовь акробатов”, местом действия которого стала площадь Сан-Марко. Устроители спектакля, вдохновленные аплодисментами, добавили еще несколько выходов...» [6, р. 137].

Кроме общих описаний спектаклей, в некоторых статьях «Библиотеки театров» встречаются и упоминания о танцовщиках. Вот что можно прочесть в статье, посвященной опере «Гесиона» А. Кампра², в которой немалая роль отводилась описаниям танцев: «При новой постановке этой оперы в 1730 году госпожа Ла Мор, ушедшая из театра в 1727 году, вернулась, чтобы исполнить роль Гесионы. В то же самое время г-н Тевенард и г-жа Прево, блиставшие один — в

благородном и прекрасном пении, другая — в легком и грациозном танце, покинули сцену после того, как долгие годы доставляли удовольствие публике, которая всегда оказывала честь их таланту аплодисментами. Кажется, г-жа Камарго, танцующая в другом жанре, смогла восполнить ту утрату, которую публика понесла в лице г-жи Прево. Эту юную танцовщицу зовут Мари-Анн де Кюпи де Камарго. Она была крещена 15 апреля 1710 года в приходе Св. Николая в Брюсселе...» [7, р. 160]. Подобные ремарки, касающиеся других танцовщиков (Л.-Г. Пекура и М. Блонди), мы находим в статье об опере «Танкред» (1702), также принадлежащей А. Кампра [8, р. 292].

Другие театральные словари историко-биографического типа вслед за «Библиотекой театров» повторили ее структуру: алфавитный список пьес, опер и балетов с комментарием. Однако в «Карманном словаре парижских театров» А. Лериса появилось важное дополнение: отдельную часть словаря составляло описание штата различных театров (в т. ч. Королевской академии музыки), из которого, в частности, следовало, что танцовщики Лани, Лёоннуа, Лаваль, Лепи, Галлини на 1 июля 1754 г.³ были исполнителями мужских сольных партий, а танцовщицы Пювине, Лёоннуа, Лани, Вестрис, Рей, Лабатт — женских [9, р. xxviii–xxix]⁴.

В отдельный раздел словаря были вынесены имена и биографии не только танцовщиков, но и композиторов, создававших балетную музыку: «Люлли (Жан-Батист). Этот блестящий музыкант прошлого столетия родился во Флоренции в 1633 году. В очень юном возрасте он был привезен во Францию одной знатной особой и достиг высшего мастерства в игре на скрипке. Он был назначен Королевским композитором инструментальной музыки. Умер 22-го марта 1687 г. Он оставил нам девятнадцать опер (в том порядке, в котором они были сочинены и представлены публике): “Празднества Амура и Бахуса”, “Кадм”, “Альцеста”, “Тезей”... Он также представил “Балет Альсидианы”, “Балет муз”, “Рождение Венеры”... и много других музыкальных произведений и дивертисментов...» [10, р. 481].

Также приведем для примера короткую статью «Лани», добавленную в издание 1763 года: «Лани (г-н Жан-Бартелеми). Постановщик и сочинитель балетов в Королевской академии музыки, а также видный исполнитель в искусном и воздушном танце»⁵ [11, р. 610].

Очень интересным изданием стал трехтомный словарь «Театральные анекдоты» (1775) Ж. М. Б. Клемана и Ж. де Лапорта, в статье которого в отличие от более ранних словарей помимо кратких сведений о спектакле или биографии авторы-составители включили анекдоты (занимательные или поучительные истории), критические замечания, стихи. Именно из этого источника читатель, в частности, мог узнать о ревности Франсуазы Прево к Мари Камарго [12, р. 83] или найти в нем хвалебные строки, посвященные Луи Дюпре:

³ В издании 1763 г., были приведены более новые данные на 1 июня 1763 г.

⁴ Список исполнителей воспроизводится в том же порядке, что и в словаре.

⁵ Перевод В. Красовской.

¹ Подробнее об этом издании см.: [5].

² Оперы ставилась в 1700 и в 1730 годах.

Ах, вижу: то Дюпре выходит.
Возводит руки он легко.
Как грациозен шаг его!
Сам Танца бог до нас нисходит. [13, р. 174]⁶.

Если в трактатах Ж. Бонне и Л. де Каюзак характеристики танцовщиков имели самый общий характер («Вы льстите себе, если надеетесь достичь большей свежести, большей естественности, чем те, благодаря которым блистала мадемуазель Камарго», — пишет де Каюзак [14, р. 146]), то в словарях стали появляться подробности, значимые с точки зрения формирующегося знания о балете: биографии танцовщиков, композиторов и постановщиков, отдельные комментарии по поводу техники и манеры исполнения танцев.

Разумеется, многое из того, о чем писали словари XVIII века, со временем было повергнуто сомнению, но многие факты остались в истории балета. К примеру, вышеупомянутое четверостишие было еще раз напечатано в статье «Балет» такого общепризнанного источника по истории театра и балета, как французский «Театральный словарь» А. Пужена (1885) [15, р. 87], а уже в XX веке на него ссылалась российский историк балета Л. Д. Блок [16, с. 160]⁷; текст статьи «Лани» из словаря А. Лериса был воспроизведен повторно в издании XIX века «Театральные анналы» [17, р. 298], а затем — в классическом труде В. М. Красовской «Западноевропейский балетный театр» [18, с. 272].

Во второй половине XVIII столетия балет постепенно утверждается в статусе самостоятельного вида искусства. Этот период его истории исследовался в трудах В. М. Красовской. На эту цель ориентируются в своей деятельности такие блестящие практики и теоретики балета, как Жан-Жорж Новерр и Гаспаро Анджелини; о необходимости отделения балета от оперы размышляет, в частности, Дени Дидро в «Беседах о “Побочном сыне”»: «Танец — это поэма. Такая поэма должна бы иметь свое отдельное представление. Это подражание посредством движений, которое требует содействия поэта, художника, музыканта и пантомимиста» [19, с. 170].

Разумеется, взгляды Дидро не могли не отразиться в «Энциклопедии, или Толковом словаре наук, искусств и ремесел», одним из редакторов которой он был. Создавая «Энциклопедию», Дидро и Д'Аламбер стремились как можно полнее отразить в ней все области знания, включая накопленные к тому времени знания о танце. К написанию словарных статей приглашались признанные в области искусства танца специалисты. С целью демонстрации широты охваченного материала становимся на содержание статьи «Балет» Л. де Каюзак: «Балет, — определяет автор, — это фигурный танец, который исполняют несколько человек, представляющих своими па и жестами вол-

⁶ Перевод Г. Трухмановой.

⁷ Оригинальный текст в воспроизведении Л. Д. Блок следующий:

Ah, je vois Dupré qui s'avance
Comme il développe ses bras
Que de grace dans tous ces pas!
C'est ma Foi le Dieu de la Danse.

шебный или повседневный сюжет...» [20, р. 43]. Далее Каюзак предпринимает попытку создания истории балета от Древней Греции до Франции XVIII в.; также дает заимствованные из трактата Менетрие описания спектаклей, чтобы продемонстрировать важность соединения танца, костюмов, декораций, театральных механизмов в балете [21, р. 45–46].

В работе над «Энциклопедией» обозначилась проблема разработки научного аппарата издания, о чем косвенно свидетельствует следующее редакторское нововведение: в словарные статьи была внедрена система ссылок и помет. Авторы, к примеру, сопровождали пометой «танец» (фр. “la danse”) термины, относящиеся к области танцевального искусства (от частных — «жете» и «антраша» — до общих — «комедия-балет», «хореография» и, собственно, «танец»). Благодаря такому упорядочению начала складываться система балетных терминов и понятий. Той же пометой в «Энциклопедии», в отличие от «Музыкального словаря Броссара», были снабжены и названия некоторых исторических танцев, например: «менуэта», «контрданса», «гальярды». Вместе с тем, единство подхода к атрибутированию понятий еще не сложилось, поэтому в статье «ригдон» соответствующей помете места не нашлось, а название «павана», несмотря на толкование «серьезный танец», было отмечено оркестр «оркестр» (фр. “orchestrique”). Таким образом, «Энциклопедия» зафиксировала этап вычленения категорий формирующейся «науки о танце» из категориального аппарата «науки о музыке».

Перекрестные ссылки, широко используемые в Энциклопедии, демонстрируют, частью каких понятийных систем может являться тот или иной термин. Так, в статье «Балет» даются ссылки на следующие статьи: «Пантомима», «Пение», «Выход», «Декорация», «Опера», «Пастораль», «Комедия-Балет», «Танец» и некоторые другие родственные по тематике [22, р. 43–46]. Статья «Танец», в свою очередь, отсылает читателя к статьям «Пение» и «Жест» [23, р. 623–629], статья «Выход» — к «Па» [24, р. 730] и т. д. и т. п.

Благодаря сочетанию помет и ссылок составителями и авторами «Энциклопедии» сделан шаг в сторону прояснения значений и формирования системы понятий, связанных с танцем; продолжила свое развитие система теоретического знания.

К последней трети XVIII столетия искусство балета оформилось в отдельный вид искусства. Различные труды демонстрировали его составные части: историю балетов, биографии танцовщиков и композиторов, а также теоретические размышления. В соответствии с логикой эпохи Просвещения, осмысление этого нового этапа в существовании балетного театра могло быть реализовано в форме словаря. Недаром Новерр работал над словарем танца вплоть до своей кончины в 1801 году⁸.

Этот труд Новерра так и не был издан, однако в 1787 году в Париже французский литератор Шарль Компан (род. ок. 1740 г.) опубликовал «Словарь танца», ставший первым справочным изданием, посвященным исключительно балету. В предисловии Компан указывает, что к искусству танца относится «хореография, т.е. механика», поэтика, изложение идей, и история [26, р. ix], поэтому он счел

⁸ Об этом упоминает В. Красовская [25, с. 228].

необходимым ввести в словарь понятия, относящиеся ко всем трем категориям. Содержание статей заимствовано из разных источников: из «Энциклопедии», из трудов французских теоретиков и практиков балета (Туано Арбо, Менетрие, Бошана, Новерра).

В словарь вошло более двухсот статей, крайне разнообразных по содержанию. Кроме теоретических статей — «Балет», «Оркезография», «Хореография» — в словарь были включены:

описания танцев (античных, современных, экзотических (китайские танцы, пляски индейцев Канады...));

описания танцовщиков разных жанров и эпох (мимов, канатных плясунов...);

определения различных видов представлений и частей балетного спектакля («Выход» — фр. «Entrée», «Интермедия»);

статьи, посвященные технике танца.

К последним относятся описания движений («Глиссада», «Пируэт»), а также физических и психических данных, необходимых танцовщикам («Руки» — фр. «Bras», «Чувствительность» — фр. «Sensibilité», «[Музыкальный] Слух» — фр. «Oreille»).

«Oreille. Орейль, или способность слышания. Не во всяком танцовщике можно найти тонкость слышания; редкое, но врожденное дарование и свойственный танца характер придают силу и живость шагам...» [27, р. 277–279].

«Entrée. Выход. Обычно все балеты разделяются на пять актов. Каждый акт состоит из трех, шести, девяти и иногда из двенадцати выходов» [28, р. 143–144].

Данные фрагменты взяты из перевода, сделанного для русского издания труда Ш. Компана «Танцевальный словарь», вышедшего в России в 1790 году [29]. Потребность в русском издании свидетельствует о значимости словаря не только для французских, но и для российских любителей балета, поскольку, по словам современной российской исследовательницы Л. Г. Литвиновой, он давал возможность «ознакомиться с французской балетной терминологией..., а также почерпнуть разные сведения по истории европейского хореографического искусства» [30, с. 86]. Словарь Ш. Компана благодаря широкому охвату материала стал подлинной энциклопедией балета, подводящей итоги более чем столетних размышлений об искусстве танца.

Резюмируя, можно сказать следующее. С одной стороны, специальные театральные словари XVIII века закрепляли знание об отдельных фактах истории и практики балетного искусства. Именно благодаря им до нас дошли многие элементы истории балета. Изменяющиеся критерии отбора фактов для словарей разных периодов отражали смену этапов состояния мысли о балете. Кроме того, структура словаря, энциклопедии позволяла объединить эмпирические знания с теоретическими, формируя, тем самым, общий корпус знания о балете. С другой стороны, посредством систематизации материала, использования, в частности, межстатейных ссылок, словари если не создавали, то, как минимум проясняли систему существующих балетных понятий и терминов, а значит, способствовали развитию подлинно научного знания о балете.

ЛИТЕРАТУРА

1. Огурцов А. П. Философия науки эпохи Просвещения. М.: Наука, 1993. 213 с.
2. *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*: in 35 V. Paris : Breton, David, Durand [s.d.]. V.1. 916 p.
3. *Brossard S. Dictionnaire de musique contenant une explication des termes grecs, italiens et français les plus usités dans la musique*. Paris: Ballard, 1701. 127 p.
4. Ibid.
5. Усаченко Н. А. Первый французский театральный словарь — «Библиотека театров» 1733 года // Вестник СПбГУ. Серия 15. 2012. Вып. 3. С. 62–69.
6. *Bibliothèque des théâtres*. Paris: Prault, 1733. 369 p.
7. Ibid. P. 160.
8. Ibid. P. 292.
9. *Léris A. de. Dictionnaire portatif des théâtres*. Paris: C. A. Jombert, 1754. 557 p.
10. Ibid. P. 481.
11. *Léris A. de. Dictionnaire portatif historique et littéraire des théâtres*. Paris: C. A. Jombert, 1763. 774 p.
12. *Clément M., Laporte J., de. Anecdotes Dramatiques*: in 3 vol. Paris: Veuve Duchesne, 1775. V. 3. 879 p.
13. Ibid. P. 174.
14. *Cahusac L., de. La Danse ancienne et modern ou Traité historique de la danse*: in 3 V. La Haye: J. Neaulm, 1754. V. 3. 168 p.
15. *Pougin A. Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*. Paris: Firmin-Didot et Cie, 1885. 775 p.
16. Блок Л. Д. Классический танец. История и современность. Л.: Искусство, 1987. 556 с.
17. *Annales dramatiques, ou Dictionnaire général des Théâtres*: in 9 V. Paris: Babault, 1810. V. 5. 452 p.
18. Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. От истоков до середины XVIII века. 2-е изд. СПб.: Лань; ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2008. 320 с.
19. *Дидро Д. Собр. соч.*: в 10 т. М.; Л.: ACADEMIA, 1936. Т. 5. С. 169–170.
20. *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonnée des sciences, des arts et des métiers*. V. 2. 871 p.
21. Ibid. P. 45–46.
22. Ibid. P. 43–46.
23. *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonnée des sciences, des arts et des métiers*. V. 4. 1098 p.
24. *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonnée des sciences, des arts et des métiers*. V. 5. 1011 p.
25. Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Эпоха Новерра. 2-е изд. СПб.: Лань; ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2008. 320 с.
26. *Compan Ch. Dictionnaire de la danse*. Paris: Cailleau, 1787. 395 p.
27. Ibid. P. 277–279.
28. Ibid. P. 143–144.
29. *Компан Ш. Танцевальный словарь, содержащий в себе историю, правила и основания танцевального искусства*. М.: Тип. у Огорокова, 1790. 437 с.
30. Литвинова Л. Г. Французская балетная терминология в русском языке XVIII века // Русская речь. 2008. № 6. С. 84–86.

REFERENCES

1. Oгурцов А. П. Filosofia nauki epohi Prosveshcheniya. M. Nauka, 1993. 213 s.
2. *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*: in 35 V. Paris: Breton, David, Durand [s.d.]. V.1. 916 p.
3. *Brossard S. Dictionnaire de musique contenant une explication des termes grecs, italiens et français les plus usités dans la musique*. Paris: Ballard, 1701. 127 p.

4. *Brossard S.* Dictionnaire de musique.
5. *Usachenko N.A.* Pervyj francuzskij teatral'nyj slovar' — «Biblioteka teatrov» 1733 goda // Vestn. SPbGU. Seriya 15, 2012. Vyp. 3. S. 62-69.
6. *Bibliothèque des théâtres.* Paris: Prault, 1733. 369 p.
7. *Ibid.* P.160.
8. *Ibid.* P. 292.
9. *Léris A. de.* Dictionnaire portatif des théâtres. Paris: C.A. Jombert, 1754. 557 p.
10. *ibid.* P. 481.
11. *Léris A. de.* Dictionnaire portatif historique et littéraire des théâtres. Paris : C.A. Jombert, 1763. 774 p.
12. *Clément M., Laporte J. , de.* Anecdotes Dramatiques: in 3 vol. Paris: Veuve Duchesne, 1775. Vol.3. 879 p.
13. *Ibid.* P. 174.
14. *Cahusac L., de.* La Danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse: in 3 V. La Haye: J.Neaulm, 1754. V. 3. 168 p.
15. *Pougin A.* Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent. Paris: Firmin-Didot et Cie, 1885. 775 p.
16. *Blok L. D.* Klassicheskij tanec. Istoriya i sovremennost'. L.: Iskusstvo, 1987. 556 s.
17. *Annales dramatiques, ou Dictionnaire général des Théâtres:* in 9 v. Paris: Babault, 1810. V. 5. 452 p.
18. *Krasovskaya V. M.* Zapadnoevropejskij baletnyj teatr. Oчерки istorii. Ot istokov do srediny XVIII veka. 2-e izd., ispr. SPb.: «Lan'; PLANETA MUZYKI», 2008. 320 s.
19. *Didro D.* Sobr.soch.: V 10-ti t. M.; L.: ACADEMIA, 1936. T.5. 597 s. S. 169-170.
20. *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonnée des sciences, des arts et des métiers:* in 35 V. Paris: Breton, David, Durand [s.d.]. V.2. 871 p.
21. *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonnée des sciences, des arts et des métiers:* V.2. P. 45–46.
22. *Ibid.*
23. *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonnée des sciences, des arts et des métiers:* in 35 V. Paris: Breton, David, Durand [s.d.]. V.4. 1098 p.
24. *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonnée des sciences, des arts et des métiers.* Paris: Breton, David, Durand. [s.d.]. V.5. 1011 p.
25. *Krasovskaya V. M.* Zapadnoevropejskij baletnyj teatr. Oчерки istorii. Epoha Noverra. 2-e izd., ispr. SPb.: «Lan'; PLANETA MUZYKI», 2008. 320 s.
26. *Compan Ch.* Dictionnaire de la danse. Paris: Cailleau, 1787. 395 p.
27. *Ibid.*
28. *Ibid.*
29. *Kompan Sh.* Tancoval'nyj slovar', sodержashchij v sebe istoriyu, pravila i osnovaniya tanceval'nogo iskusstva. M.: Tip. u Okorokova, 1790. 437 s. [In russ.].
30. *Litvinova L. G.* Francuzskaya baletnaya terminologiya v russkom yazyke XVIII veka // Russkaya rech'. 2008. № 6. S. 84-86.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Н. А. Усаченко; pingvin73@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Natalia A. Usachenko; pingvin73@yandex.ru

УДК 792.8

РАННИЕ БАЛЕТЫ И. Ф. СТРАВИНСКОГО «ЖАР-ПТИЦА» И «ПЕТРУШКА» В СОВЕТСКОМ ФАРФОРЕ: РАЗВИТИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБРАЗОВ

О. С. Сапанжа,¹ Н. А. Баландина²¹ Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, наб. Мойки, 48, Санкт-Петербург, 191186, Россия² Музей «XX лет после Войны. Музей повседневной культуры Ленинграда 1945–1965 гг.», ул. 4-я линия Васильевского острова, 19, Санкт-Петербург, 199004, Россия

В центре внимания статьи — развитие художественных образов балетов И. Ф. Стравинского «Жар-птица» и «Петрушка» в мелкой пластике. На основе анализа фарфоровых статуэток, выполненных в 1920–1980-е гг. (работы Д. И. Иванова 1919-1922 гг. и их повторение 1950-х гг.; работы А. А. Киселева 1966 г. и Э. И. Еропкиной 1988–1991 гг.), предлагается периодизация развития образов ранних балетов И. Ф. Стравинского в советском фарфоре. Помимо представленной в статье исторической типологии, особое внимание уделяется эволюции художественных образов, которая анализируется с точки зрения места и роли музыкального наследия И. Ф. Стравинского в советской официальной культуре и его влияния на повседневную культуру.

Ключевые слова: балет, советский фарфор, И. Ф. Стравинский, балет «Жар-птица», балет «Петрушка», дягилевские сезоны

STRAVINSKY'S EARLY BALLETS FIREBIRD AND PETRUSHKA IN THE SOVIET PORCELAIN: TO THE QUESTION OF THE DEVELOPMENT OF IMAGES

Olga S. Sapanzha¹, Natalia A. Balandina²¹ Herzen State Pedagogical University of Russia, 48, Moyki nab., St. Petersburg, 191186, Russia Federation² XX years after the War. The Museum of Leningrad everyday life culture: 1945–1965, 19, 4th line of Vasilievsky Island, St. Petersburg, 199004, Russia

The development of images of ballets by I. Stravinsky's "Firebird" and "Petrushka" in porcelain is in the focus of the article. Based on the analysis of porcelain figurines made in the 1920-1980s. (the work of D. Ivanov in 1919-1922 and their reproduction in the 1950s, the work of A. Kiselev 1966 and E. Eroпкина 1988-1991), stages of the development of images of early ballets of Stravinsky in Soviet porcelain are presented. In addition to the historical typology, special attention is paid to the evolution of images. The point of view of the place and role of the musical heritage of Stravinsky in the Soviet official culture and its influence on everyday culture is the basis of paper.

Keywords: ballet, soviet porcelain, I. Stravinsky, ballet "Firebird", ballet "Petrushka", Diaghilev's seasons

17 июля (5 июля по старому стилю) 2017 года исполнилось 135 лет со дня рождения Игоря Федоровича Стравинского. Юбилейный год был насыщен событиями: Симфонический оркестр Мариинского театра впервые после 1909 г. исполнил «Погребальную песнь», комплект оркестровых голосов которой был обнаружен в библиотеке Санкт-Петербургской консерватории; Валерий Гергиев посвятил XVI Московский пасхальный музыкальный фестиваль выдающемуся композитору; в Центральном музее музыкальной культуры открылась выставка «...С обещанием снова увидиться», посвященная жизни и творчеству Игоря Стравинского; правнучатая племянница композитора Анастасия Казаченко-Стравинская организовала фонд, главной целью которого станет создание на родине композитора, в Ораниенбауме, музея в его честь.

Вполне закономерно, что основные юбилейные мероприятия были приурочены к дате рождения композитора — 5 (17) июля 1882 года. Однако 2017 год отмечен еще одной юбилейной датой, связанной с творчеством И. Ф. Стравинского: 55 лет назад, осенью 1962 года (первый и единственный раз после эмиграции 1914 г.) композитор посетил Советский Союз. Визит И. Ф. Стравинского стал значительным событием советской «оттепели» и состоялся как первое в СССР «прижизненное признание русского зарубежья» [1, с. 67]. Этот визит, вместе с широко освещавшимся в прессе триумфом Майи Плисецкой во время гастролей в США, и оглушительным успехом Муслима Магомаева в рамках Программы дней азербайджанской культуры в СССР, стал знаковым событием 1962 года для рядовых советских граждан. Приезд композитора, по воспоминаниям внучатой племянницы композитора Елены Алексеевны Стравинской, вернул широкой аудитории любителей классической музыки «дух старого петербургского прошлого» [2, с. 42–43].

Нельзя, однако, сказать, что имя композитора было полностью вычеркнуто из советского культурного дискурса. Отношение к композитору, в значительной мере, диктовалось переменами в политике и характеризовалось то всплесками интереса к нему (как, например, в 1920-е и 1980-е гг.), то забвением в 1930–1940-е гг., то признанием в 1960-е гг.

Сама история бытования музыкальных произведений И. Ф. Стравинского и их включения в пространство советской культуры (не только музыкальной, но и повседневной) заслуживает особого внимания. Интерес также представляет сюжет, связанный с осмыслением художественных образов, созданных в балетах на музыку И. Ф. Стравинского, в советском искусстве фарфора. Эта история в значительной степени определяется общими тенденциями развития советской культуры, являясь, в то же время, индикатором отношения к персоне И. Ф. Стравинского и его произведениям.

Особое место в фарфоре занимают образы ранних балетов И. Ф. Стравинского. Учитывая тот факт, что образы «Петрушки» и «Жар-птицы» становились источником вдохновения для художников-фарфористов на протяжении всего XX века, важно проследить историю появления этих образов в общем контексте развития советской культуры и места в ней персонажа И. Ф. Стравинского.

Интерес к образам балета, характерный для советского фарфора, берет свое начало на рубеже XIX–XX веков. Советская школа фарфора в полной мере пере-

няла традицию воплощения образов классического балета в фарфоровых композициях, начало которой было положено в работах Серафима Судьбинина, получившего в 1913 году заказ от Императорского фарфорового завода «создать модели артистов Императорских театров Шаляпина, Собинова и балерин Императорского балета Павловой и Карсавиной» [3, с. 22].

Искусство XIX века не знает подобных работ, и, в целом, «военные, религиозные и театральные сюжеты встречаются сравнительно редко и представляют собой довольно случайный материал» [4, с. 19]. В начале XX века понимание возможностей фарфоровой пластики расширились, и, несмотря на «заказной» характер произведений, они в полной мере отразили особое место в культуре театра в целом, и балета, который «стал новой «эстетической системой», в частности [5, с. 103]. Скульптуры С. Судьбинина «Анна Павлова в роли Жизели» и «Т. Карсавина в роли Балерины в балете «Петрушка», выполненные в 1910-е годы, «открыли» череду балетных образов в фарфоре, ставших затем важной составляющей советской традиции.

Первым «эхом» русских сезонов С. Дягилева в Советской России стали работы, выполненные Д. И. Ивановым на Государственном фарфоровом заводе (бывший Императорский фарфоровый завод) — скульптура «Балерина Т. Карсавина в роли Жар-птицы в балете «Жар-птица»» и скульптура «Танцовщик Михаил Фокин в роли Ивана-царевича в балете «Жар-птица»». Скульптура Т. Карсавиной в роли Жар-птицы традиционно датируется 1920-м годом [6, с. 62–63] (год изготовления модели), однако, фарфоровая статуэтка, принесенная в дар Фонду культуры супругами В. В. и П. А. Щукиными, датируется 1919 годом [7, с. 28]. В любом случае, произведение было представлено на выставке изделий завода за 1919–1921 гг., а затем неоднократно воспроизводилось путем повтора, после чего и выставлялось на выставках и аукционах за рубежом. Вторая статуэтка этой группы («Танцовщик Михаил Фокин в роли Ивана-царевича в балете «Жар-птица»») была выполнена чуть позже — в 1921 году. Хотя каждая из фигур может быть представлена отдельно, именно возможность их презентации в качестве стилистически и содержательно единого ансамбля, положит начало традиции создания групп фарфоровых статуэток на балетные темы в советском фарфоре. На Международной выставке в Париже в 1925 году скульптуры «Жар-птица» и «Иван-царевич» получили серебряную медаль. В Европе еще продолжалась история знаменитых дягилевских сезонов, и это не могло не повлиять на интерес к образам балета «Жар-птица» первых сезонов, потрясших Париж в 1910 году.

В Советской России 1920-х годов дягилевские сезоны стали воспоминанием о небывалом подъеме русского балета начала XX века. Анализируя парадоксальное «соседство» агитационного фарфора и изящных статуэток участников «русских сезонов» в едином пространстве раннего советского фарфора, Е. С. Хмельницкая отмечает, что последние произведения стали «своего рода связующей ниточкой, соединившей, в том числе и благодаря фарфоровой пластике, две такие разные эпохи» [8, с. 84].

Важно отметить, что в 1920-е годы имя И. Ф. Стравинского не было вычеркнуто из культурных контактов и обменов. В начале 1920-х годов планировался визит композитора в Советскую Россию. Так, например, газета «Обозрение театра и спорта»

10 октября 1922 года в разделе «Хроника» (между известиями о репетиции итальянской комедии «Ферарри» в Михайловском театре и болезни «знаменитой итальянской артистки» Элеоноры Дузе) сообщала читателям о предстоящем визите: «в начале декабря в Петроград приезжает известный композитор Игорь Стравинский» [9, с. 4].

На сценах театров ставятся балеты И. Ф. Стравинского: 2 октября 1921 года на сцене Государственного Академического театра оперы и балета (бывшего Мариинского театра) была поставлена «Жар-птица» в оформлении А. Я. Головина, представляющая «интереснейшую “дуэль в пространстве искусства” с дягилевской антрепризой» [10, с. 69]. Но образы балета, в которых «стилистику романтического сказочного модерна мамонтовского кружка... сменяет острый гротеск очень ремизовского по своей сути толкования фольклорных образов» [10, с. 70] не смогли впечатлить фарфористов. «Жесткие, угловатые проволочные контуры, колючая штриховка, моделирующая форму» [10, с. 70] не стали источником вдохновения для художников.

В целом же, как отмечает К. Стравинская, в середине и конце 1920-х годов интерес к искусству (никогда, впрочем, не угасавший) проявился в Советской России в полной мере. Музыка И. Стравинского в то время исполнялась часто, в Москве была музыкальная школа (и курсы) имени Стравинского [11, с. 98].

На протяжении 1920-х годов фарфоровые статуэтки Т. Карсавиной в роли Жар-птицы и М. Фокина в роли Ивана-царевича выпускались, прежде всего, на экспорт. Они входили в серию театральных фигур, предназначенных для продажи за рубеж, в связи с чем, сегодня отдельные экземпляры произведений, выпущенных именно в тот период, обнаруживаются в собраниях крупных художественных музеев (Государственного Эрмитажа, Государственного Русского музея, Государственного музея керамики и т. п.). Стоимость этих изделий внушительна.

Более распространенному кругу собирателей фарфора на «театральные» темы, оказались доступны произведения, выпускавшиеся Ленинградским фарфоровым заводом в 1950-1960-е годы, в период, когда было возобновлено производство фигур Жар-птицы и Ивана-царевича по старым формам (см. рис. 1).

Важно подчеркнуть, что название скульптур, выпущенных в этот период, было лишено связи как с именем И. Ф. Стравинского, так и с дягилевскими сезонами в целом. Во всяком случае, в каталоге Внешторга фарфоровые скульптуры Е. А. Янсон-Манизер представлены именами исполнительниц сольных балетных партий («Уланова-Одетта», «Уланова-лебедь», «Плисецкая»), а произведения Д. И. Иванова значатся просто как «Иван-царевич и Жар-птица». Отсутствие необходимого в данном случае комментария не удивительно: имя



Рис. 1. Жар-птица и Иван Царевич. ЛФЗ (по формам Д. И. Иванова 1920 г.). 1950-е гг. Музей «XX лет после Войны»

И. Ф. Стравинского практически не упоминается, начиная с середины 1930-х годов и в самом начале 1950-х для рядовых советских граждан он, по-прежнему «выступает как идеолог формализма и космополитизма» [12, с. 58]. Включение И. Ф. Стравинского в круг враждебных советскому человеку формалистов произошло в 1930-е годы; в послевоенный период отношение не изменилось: «Игорю Стравинскому приписывалось пренебрежительное отношение к советской музыке, приписывали даже полное отрицание нашего искусства в целом, вплоть до циничного отмежевания от родины» [11, с. 98].

Возвращение И. Ф. Стравинского в контекст советской музыкальной культуры и закрепление его имени в пантеоне выдающихся композиторов происходит в начале 1960-х годов. Первым сигналом официального признания И. Ф. Стравинского, его «открытия» для рядовых советских граждан, стала публикация в августовском выпуске журнала «Огонек» небольшой заметки Тихона Николаевича Хренникова «Сердечный привет от Стравинского» [13, с. 12]. «Реабилитация» композитора прошла в рамках Международного музыкального фестиваля в Лос-Анджелесе. Читатели «Огонька» узнали, что фактическое забвение композитора было вызвано «печальным недоразумением, которое в течение десятков лет всячески раздували враги дружбы Стравинского с Советским Союзом» [13, с. 12]. В той же заметке Т. Н. Хренников отмечал, что И. Ф. Стравинский эмигрировал не из советской, а из царской России, что оправдывало уже упоминавшуюся прижизненную реабилитацию представителя русской эмиграции. Наконец, заметку завершало известие о том, что в будущем (1962) году композитор посетит Советский Союз [13, с. 12]. Короткая статья в популярном массовом журнале стала важным сигналом и отправной точной возрождения широкого интереса к творчеству И. Ф. Стравинского. Возобновляются постановки балетов композитора: в мае 1961 года Ленинградский Малый театр оперы и балета поставил «Петрушку», а марте 1962 года — «Жар-птицу». Декорации «Петрушки» были воссозданы по эскизам А. Н. Бенуа, декорации «Жар-птицы» выполнил С. А. Соломко, частично по А. Я. Головину, костюмы — Т. Г. Бруни [11, с. 97]. Об охватившем советское общество энтузиазме в связи с приближающимся визитом И. Ф. Стравинского свидетельствует письмо, присланное композитору племянницей Ксенией Стравинской: «сейчас, в связи с твоим приближающимся восьмидесятилетием, вокруг твоего имени большое оживление. Всюду исполняются твои произведения, читаются лекции. На днях мы были на премьере «Жар-птицы», «Орфея» и «Петрушки» в Михайловском театре (Малом театре оперы и балета)» [11, с. 95].

Произошедшее в начале 1960-х годов триумфальное возвращение творческого наследия И. Ф. Стравинского требовало закрепления образов балета в фарфоре, тем более что к этому времени традиция создания фарфоровых статуэток на темы балета оказалась не просто сложившейся, но стала массовой, включилась в пространство повседневной культуры [14, с. 33–39]. Образы известных балерин тиражировались и наполняли пространство советского дома. Только Е. А. Янсон-Манизер была выполнена галерея образов: Г. С. Улановой в роли Марии в балете «Бахчисарайский фонтан» (1937), Н. А. Анисимовой в «Испанском танце» из балета «Лебединое озеро» (1946), М. М. Плисецкой в роли Раймонды в балете

«Раймонда» (1947), Г. С. Улановой в роли Тао Хоа в балете «Красный мак» (1952), Г. С. Улановой в роли Джульетты в балете «Ромео и Джульетта» (1956) и т. д. Вторым направлением стало производство фарфоровых статуэток, представляющих мир балета без обращения к конкретным образам исполнителей главных партий. В числе таких скульптур — многочисленные изображения балерин, выпускавшиеся ЛФЗ в 1950–1960-е гг. («Балерина», «Юная балерина», «Маленькая балерина» и т. п.). Наконец, третье направление проникновения балетной тематики в фарфоровое производство связано с обращением к образам балетов, которые ставились на сценах советских театров, но без создания портретных образов танцовщиков. Это направление необходимо отличать от работ, в которых скульпторы обращались к литературным произведениям (по которым впоследствии нередко ставились и балеты). Таковы, например, образы персонажей поэмы А. С. Пушкина «Бахчисарайский фонтан», созданные Н. Данько в 1923 году или скульптурная фарфоровая группа «Ромео и Джульетта» В. Щербины, выполненная в 1960-е годы на Полонском заводе художественной керамики. Работ же, созданных на основе именно балетов, совсем немного. Одной из ранних композиций можно назвать парные фарфоровые статуэтки «Балерина-кошечка» и «Балерина-аист» М. Интизаряна (1950 год, завод Вербилки), созданные по мотивам балета Д. Клебанова «Аистенок». И хотя прототипами кошечки и аистенка называют М. Плисецкую и В. Радунскую, указаний на то, что изображены именно эти балерины, исполнявшие партии в балете «Аистенок», нет.

Именно в русле этого направления Анатолий Александрович Киселев в 1966 году создает серию фарфоровых статуэток по мотивам балета И. Ф. Стравинского «Петрушка», в которой были представлены в фарфоре все основные действующие лица балета. Первым опытом обращения к балету «Петрушка» в фарфоре была созданная С. Судьбининым в 1910-х годах скульптура «Т. Карсавина в роли Балерины в балете “Петрушка”». Скульптор заимствовал композиционное решение и детали костюма из эскизов к балету работы А. Н. Бенуа и представил балерину в застывшей, “кукольной” позе» [3, с. 35]. После этого опыта персонажи балета не попадали в поле внимания советских фарфористов, пока к образам балета не обратился А. Киселев — уникальный мастер, незаслуженно обойденный вниманием профессиональных исследователей советского фарфора. А. Киселев предлагает новые художественные образы персонажей балета. Причем, каждая статуэтка может быть представлена как отдельно, так и единой композицией, усиливающей драму, разыгрывающуюся между куклами. Персонажи балета решены скульптором именно как куклы, а не как исполнители балета в костюмах.

Росписи фигурок были выполнены как самим автором, так и художниками Ленинградского фарфорового завода (Л. Р. Афанасьевой и К. Г. Косенковой), причем не вызывает сомнения то, что эти росписи были навеяны образами персонажей комедии дель арте (особенно в исполнении Л. Р. Афанасьевой и К. Г. Косенковой). Об этом, в частности, свидетельствует название статуэтки балерины, которую традиционно в либретто к балету называют Балериной. В работе А. А. Киселева — это Коломбина. К сожалению, статуэтки не поступили в широкую продажу, не стали частью актуальной советской повседневности, и се-

годня они практически не доступны коллекционеру советского фарфора. Это тем более удивительно, что работы автора «Петрушки», «Коломбины» и «Арапа» наполняли буквально каждый советский дом, его «Аленушка и братец Иванушка» (1956), «Царевна-лягушка» (1956), «Иван-царевич с Жар-птицей» (1957) стали символами советской повседневной культуры.

В 1966 году А. Киселев выполнил роспись чашки с блюдцем «Петрушка», представляя на плоскости героев балета в тех костюмах, которые были предложены художником в его авторской росписи фарфоровых статуэток. Стилистически эти произведения А. Киселева открывают новую страницу художественных поисков в советском фарфоре.

Еще один всплеск интереса к образам ранних балетов И. Ф. Стравинского был зафиксирован на излете советского периода отечественной истории, когда общество, благодаря гласности, вновь открыло для себя некоторые страницы дореволюционной истории. Внимание к «русским сезонам» в этот период велико и вполне закономерно. Изданная в 1988 году книга М. Н. Пожарской «Русские сезоны в Париже. Эскизы декораций и костюмов» [15], открыла широкому советскому читателю удивительный мир русской культуры начала XX века, которая во второй половине 1980-х годов подчас даже излишне романтизировалась. Появление фарфоровых статуэток, стилистически отсылающих к эстетике первых дягилевских сезонов, в этом контексте вполне закономерно. Вновь обратиться к образам «Жар-птицы» 1910 года и «Петрушки» 1911 года предложила ленинградская художница Эльвира Игоревна Еропкина. Мотивы театральных костюмов дягилевских сезонов и образ примы балетов Т. Карсавиной стали источником вдохновения в работе над скульптурой «Жар-птица. Балерина Т. П. Карсавина» (см. рис. 2) и скульптурами персонажей балета «Петрушка» («Петрушка», «Балерина» и «Арап»), созданных в 1988–1991 годах.

Значительная дистанция, отделяющая автора от ушедшей эпохи русского балета начала XX века, определяет принципы, которые Э. Еропкина воплощает в произведениях, и которые отличают ее Т. Карсавину от Т. Карсавиной Серафима Судьбинина. Будучи знакомым с эскизами А. Н. Бенуа и фотографиями танцовщиков в готовых костюмах, автор, тем не менее, создал скульптурные изображения предельно обобщенного характера, а в случае с «Петрушкой» даже типажи: «отчаяние, бессильные порывы и жалкую

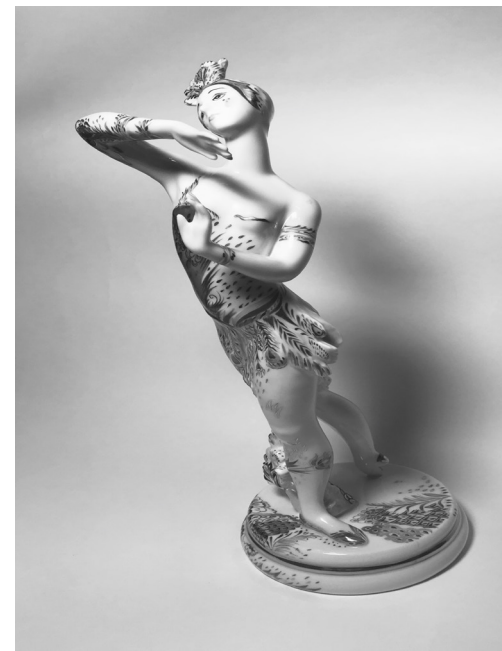


Рис. 2. Балерина Т. Карсавина в роли Жар-птицы. Автор Э. Еропкина. ЛФЗ. 1988. Музей «XX лет после Войны»

забитость Петрушки — полукуклы-получеловека, глупую, но прелестную и пленительную Балерину и злого, механически-бессмысленного Арапа» [6, с. 127]. При сохранении достаточно обширного визуального материала по «русским сезонам» С. Дягилева (эскизы костюмов и декораций, зарисовки, фотоматериалы), именно музыка И. Ф. Стравинского в наибольшей степени сохраняет элемент «подлинности», и эта музыка звучит в работе мастера: «широко распахнутые глазки Балерины, прижатая к сердцу ладонь безнадежно влюбленного Петрушки, «свирепость» Арапа — во всем этом великолепно передана балаганная кукольность героев, театральность ситуации, нервные ритмы музыки И. Стравинского» [16, с. 20].

Итак, история развития образов ранних балетов И. Ф. Стравинского «Жар-птица» и «Петрушка» в советском фарфоре может быть разделена на четыре этапа.

Первый этап связан с художественным осмыслением балетов в Советской России 1920-х годов, в тот самый период, когда антреприза С. Дягилева еще была актуальным событием культурной жизни Европы, советские фарфористы обладали определенной свободой творчества, а балеты И. Ф. Стравинского являлись важным элементом музыкальной культуры. К этому этапу относятся фарфоровые статуэтки, выполненные Д. И. Ивановым — скульптура «Балерина Т. Карсавина в роли Жар-птицы в балете «Жар-птица»» и скульптура «Танцовщик Михаил Фокин в роли Ивана-царевича в балете «Жар-птица»».

Между первым и вторым этапом следует более чем двадцатилетний период забвения композитора, творчество которого было объявлено формализмом.

Второй этап интереса к образам ранних балетов И. Ф. Стравинского в фарфоре относится к первой половине 1950-х годов. Приметой времени было не создание оригинальных работ, а возобновление производства фигур Жар-птицы и Ивана-царевича по старым формам. При этом практика названия скульптур утратила связь с историей балетного театра (как с именем И. Ф. Стравинского, так и с дягилевскими сезонами в целом).

Третий этап, начало которому было положено в начале 1960-х годов визитом И. Ф. Стравинского в СССР и возвращением на сцену его ранних балетов, связан с работами А. А. Киселева и созданием серии фарфоровых статуэток по мотивам балета «Петрушка».

Наконец, *четвертый этап* приходится на позднее советское время и характеризуется увлечением эстетикой русской культуры начала XX века. В этот период Э. И. Еропкина создает скульптуру «Жар-птица. Балерина Т. П. Карсавина» и скульптуры персонажей балета «Петрушка», вдохновленные эскизами А. Н. Бенуа, и представляющие обобщенные театральные образы героев балетов. Работа Э. Еропкиной стала последней работой на тему «Русских сезонов» С. Дягилева, выполненной в советский период. Следующий всплеск интереса к этому феномену в фарфоре будет связан со столетним юбилеем дягилевских сезонов. Так, например, накануне юбилея (в 2004 году) Л. Ю. Цветковой был расписан комплект из трех предметов на сюжет балета «Петрушка», а в 2008 году В. Г. Богдановым была выполнена роспись четырех чашек с блюдами по формам М. А. Сорокина на тему театральных костюмов по мотивам эскизов Л. С. Бакста. Одна из чашек с блюдцем «Жар-птица», образ которой создан на основе эскиза костюма Т. П. Карсавиной.

На рубеже XX–XXI вв. «эхо русских сезонов» по-прежнему раздается в культурном дискурсе; более того, «сейчас, когда история Русских сезонов достаточно изучена, появилась возможность рассмотреть смежные историко-художественные процессы, взаимосвязи и влияния разных видов искусств, которые могут дать новый взгляд на значение этого выдающегося явления в истории художественной жизни» [6, с. 7]. В этом смысле изучение истории представления образов ранних балетов И. Ф. Стравинского в фарфоре расширяет наше понимание влияния «Русских сезонов» на отечественную культуру XX века в целом, и ее советского периода, в частности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Парфенов Л. Намедни. Наша эра. 1961–1970. М.: Колибри, 2010. 272 с.
2. Брагинская Н. А. О визите Игоря Стравинского в Ленинград в 1962 году. Интервью с Е. Стравинской и В. Степановым // Musicus. Вестник Санкт-Петербургской гос. консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. 2012. № 4 (32). С. 42–43.
3. Хмельницкая Е. С. Серафим Судьбинин. На переломе эпох: от модерна до ар деко. СПб.: Чистый лист, 2010. 161 с.
4. Тройницкий С. Н. Русские фарфоровые фигуры. Л.: Комитет популяризации худож. изданий при Гос. Академии ист. материал. культ., 1928. 21 с.
5. Портнова Т. В. Русский балет в синкретизме художественной культуры серебряного века // Общество: философия, история, культура. 2016. № 9. С. 102–104.
6. Эхо русских сезонов: каталог выставки. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2009. 176 с.
7. Самецкая Э. Б. Фарфоровая «Жар-птица» // Наше наследие. 1991. № 2. С. 28.
8. Хмельницкая Е. С. Л. Бакст и воплощенные в фарфоре фигуры участников «русских сезонов» С. Дягилева // Вестник Академии Рус. балета им. А. Я. Вагановой. № 5 (46). 2016. С. 83–92.
9. Обзорение театров и спорта. Ежедневная газета. № 7. Вторник, 10 октября 1922 года. С. 4.
10. Шуманова И. В. Головин и Дягилев. За и против // Третьяковская галерея. № 3 (44). 2014. С. 68–79.
11. Стравинская К. Ю. О И. Ф. Стравинском и его близких. М.: Музыка, 1978. 230 с.
12. Большая советская энциклопедия. М.: М.: Большая российская энциклопедия, 1956. Т. 41. С. 58.
13. Хренников Т. Н. Сердечный привет от Стравинского // Огонек. № 32 (август). 1961. С. 12.
14. Сапанжа О. С. Баландина Н. А. Балет «Красный мак» в пространстве советской повседневной культуры // Вестник Академии Рус. балета им. А. Я. Вагановой. 2017. № 1 (48). С. 33–39.
15. Пожарская М. Н. Русские сезоны в Париже. Эскизы декораций и костюмов 1908–1929. М.: Искусство, 1988. 291 с.
16. Эльвира Еропкина: Фарфор, керамика / сост.: М. П. Тубли. СПб.: Алаборг, 2009. 216 с.

REFERENCES

1. Parfenov L. Namedni. Nasha era. 1961–1970. M.: Kolibri, 2010. 272 s.
2. Braginskaya N. A. O vizite Igorya Stravinskogo v Leningrad v 1962 godu. Interv'yu s E. Stravinskoy i V. Stepanovym // Musicus. Vestnik Sankt-Peterburgskoj gosudarstvennoj konservatorii im. N. A. Rimskogo-Korsakova. 2012. № 4 (32). S. 42–43.

3. *Hmel'nitskaya E. S.* Serafim Sud'binin. Na perelome epoch: ot moderna do ar deko. SPb.: Chistyj list, 2010. 161 s.
4. *Trojnitskij S. N.* Russkie farforovye figury. L.: Komitet populyarizatsii hudozh. izdanij pri Gos. Akademii ist. material. kul't., 1928. 21 s.
5. *Portnova T. V.* Russkij balet v sinkretizme hudozhestvennoj kul'tury serebryanogo veka // Obshchestvo: filosofiya, istoriya, kul'tura. 2016. № 9. S. 102–104.
6. *Ekho russkih sezonov: katalog vystavki.* SPb.: Izd-vo Gos. Ermitazha, 2009. 176 s.
7. *Sametskaya E. B.* Farforovaya «Zhar-ptitsa» // Nashe nasledie. 1991. № 2. S. 28.
8. *Hmel'nitskaya E. S. L.* Bakst i voploshchennye v farfore figury uchastnikov «russkih sezonov» S. Dyagileva // Vestnik Akademii Rus. baleta im. A. Ya. Vaganovoj. № 5 (46). 2016. S. 83–92.
9. Obozrenie teatrov i sporta. Ezheдневnaya gazeta. № 7. Vtornik, 10 oktyabrya 1922 goda. S. 4.
10. *Shumanova I. V.* Golovin i Dyagilev. Za i protiv // Tret'yakovskaya galereya. № 3 (44). 2014. S. 68–79.
11. *Stravinskaya K. YU.* O I. F. Stravinskom i ego blizkih. M.: Muzyka, 1978. 230 s.
12. Bol'shaya sovetskaya entsiklopediya. M.: M.: Bol'shaya rossijskaya entsiklopediya, 1956. T. 41. S. 58.
13. *Hrennikov T. N.* Serdechnyj privet ot Stravinskogo // Ogonek. № 32 (avgust). 1961. S. 12.
14. *Sapanzha O. S.* Balandina N. A. Balet «Krasnyj mak» v prostranstve sovetskoj povsednevnoj kul'tury // Vestnik Akademii Rus. baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2017. № 1 (48). S. 33–39.
15. *Pozharskaya M. N.* Russkie sezony v Parizhe. Eskizy dekoratsij i kostyumov 1908–1929. M.: Iskustvo, 1988. 291 s.
16. *El'vira Eropkina:* Farfor, keramika / sost.: M. P. Tubli. SPb.: Alaborg, 2009. 216 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

О. С. Сапанжа — д-р культурологии, sapanzha@mail.ru
 Н. А. Баландина — sapanzha@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Olga S. Sapanzha — Dr. Sci. (Cultural studies), sapanzha@mail.ru
 Natalya A. Balandina — sapanzha@mail.ru

ПОДГОТОВКА АРТИСТОВ БАЛЕТА

УДК 7.011.2

О МЕТОДОЛОГИИ ПЕДАГОГИКИ БАЛЕТА

М. А. Грибанова¹, И. В. Васильев¹

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

В статье поднимается проблема применения научной методологии в педагогике вообще и педагогике балета в частности. Дается характеристика общих принципов и подходов балетной педагогики, демонстрируется связь прикладных исследований с методикой преподавания классического танца. Авторы обосновывают возможность проверки знаний будущих педагогов балета с помощью специально разработанных тестовых заданий, опирающихся на алгоритм и методику А. Я. Вагановой.

Ключевые слова: балет, методология, методика, научные методы, культурная трансмиссия, педагогика балета, система А. Я. Вагановой

ABOUT METHODOLOGY OF BALLET PEDAGOGY

Maria A. Griбанova¹, Igor V. Vasil'ev¹

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

The science art deals with the problem of application of scientific methodology in pedagogy in general and ballet pedagogy in particular. The characteristic of the general principles and approaches of ballet pedagogy is given; the connection of applied research with the technique of teaching classical dance is demonstrated. The authors substantiate the possibility of checking the knowledge of future ballet teachers with the help of specially developed test tasks based on the algorithm and methodology of A. Vaganova.

Keywords: ballet, methodology, methodology, scientific methods, cultural transmission, ballet pedagogy, A. Vaganova

Достоверно известно, что образование — основополагающий фактор, формирующий социальные качества личности. Комплекс методов современного образования, предусматривает синтез научных разработок, инноваций и научных подходов, включаемых в процесс формирования личности профессионала. Одной из главных тенденций современного общества, как известно, является стремление к созданию универсальной, научной картины мира, уверенность в доступности человеческому разуму абсолютного знания, вера в то, что реализация такого знания будет способствовать дальнейшему прогрессивному развитию человечества.

Данное мировоззрение базируется на системном мышлении, научной методологии, где система образования рассматривается как иерархическая структура, опирающаяся на взаимосвязь различных систем и подсистем.

Конечной целью реализации потенциала личности является возможность передачи накопленного опыта (культурной трансмиссии) последующим поколениям при наличии достоверного и научного знания.

Формирование артиста балета представляет собой сложнейшую многоуровневую систему, которая осуществляется в рамках балетного образования. Данная система четко реагирует на внешние и внутренние изменения в социокультурной сфере. Именно этот факт позволяет назвать балетное искусство и систему воспитания артиста балета открытой социокультурной средой и показателем определенного уровня культуры общества в целом, где можно встретить симбиоз всех предшествующих периодов культуры, формирующих культурное наследие нации.

Научная методология, как известно, применяется не только в технических, но и гуманитарных дисциплинах, в истории, философии, хореографии. Основной задачей научной методологии является не усложнение процесса образования, а предоставление возможности изучения, фиксации и передачи нужной информации с помощью общепринятых в науке методов и педагогического опыта.

Согласно учению Г. Гегеля, образовательный процесс представляет собой «освобождение от непосредственного существования случайного, несущественного бытия, и та сфера, в которой пребывает образованный человек. Здесь каждый индивид получает возможность подняться к духовности и через нее вернуться к себе на более высоком уровне» [1, с. 32].

Хореографическое искусство и хореографическое образование, таким образом, должно развиваться в рамках общекультурного и общепедагогического пространства, где такие понятия как мистика, непредсказуемость и таинство уйдут из балетной педагогики на второй план. Известный исследователь балета М. Борисоглебский утверждает, что «подлинно научные методы работы никогда в хореографии не примерялись и эта замечательная область человеческого творчества отдана на волю случайных знаний и способностей того или иного человека» [2, с. 209]. Это характеризует ситуацию начала и середины XX века.

Возможно, объяснение этой ситуации кроется в том, что для научного изучения балета требуется не только общая эрудиция в данной области и методологические установки, но и конкретное знакомство с практикой танца, с его детально разработанной техникой, а этих конкретных знаний исследователям с университетской подготовкой просто не хватало.

В конце XX — начале XXI века положение изменилось в лучшую сторону, о чем свидетельствуют новые научные публикации. Развитие данной тенденции озвучивал еще исследователь балета И. И. Соллертинский, отмечавший в своей работе «Классический танец и его теория», что «недостаточно сохранить искусство классического танца с его основными стилевыми признаками. Необходимо его теоретически зафиксировать и научно осмыслить» [3, с. 7].

Но время неумолимо, люди уходят, и вместе с ними исчезает их бесценный опыт и их творческие наработки, именно поэтому методология как система на-

учных принципов и подходов должна широко применяться в хореографическом образовании. По мнению основоположника философской герменевтики Ганса Гадамера «Образование теснейшим образом связано с понятием культуры» и обозначает в конечном итоге «специфический человеческий способ преобразования природных задатков и возможностей» [4, с. 346].

Методология как научная система не является совокупностью методов, они относятся друг к другу как частное и общее. Методология базируется на методах. Они для нее — приоритет. «Научное изучение наследия классического танца должно начинаться с систематизации и описания элементов техники классической хореографии на современном ее уровне», — писал И. И. Соллертинский [3, с. 9].

Важность научного исследования искусства балета обусловлена необходимостью разработки единого категориального аппарата для оценки процессов и явлений балетного искусства. Как мы видим, внедрение научной методологии в балетоведение не является искусственно насаждаемым элементом и стремлением утяжелить систему. Оно выступает естественной потребностью дня сегодняшнего, где важен цельный взгляд на искусство, исключающий субъективизм, столь присущий балетной критике.

Классический танец — особая форма сценического танца. Это целостная художественная система, которая подчиняется особым правилам и установкам эстетики. Создавая свою систему преподавания, Агриппина Яковлевна писала: «Работая над своим методом преподавания, я пыталась зафиксировать основания науки танца, свои достижения, все то, к чему привел меня многолетний опыт танцовщицы и педагога» [5, с. 15].

Вопрос о передаче знаний при помощи методики преподавания классического танца следующим поколениям особенно остро встал к концу XX века. В 1988 году хореографическое училище им. А. Я. Вагановой отметило свое 250-летие, а в 1991 году получило статус Академии. Был создан педагогический факультет, где основной кафедрой стала кафедра методики преподавания классического и дуэтно-классического танца. Там артисты, желающие получить высшее образование и приобрести профессию преподавателя хореографических дисциплин, смогли учиться и повышать свой профессиональный уровень, приобретая педагогические знания и новую профессию.

Педагогика балета имеет свою историю, традиции и развивается, опираясь на свои законы, как в эстетическом, так и в техническом плане. Вопрос о научном статусе педагогики балета до сих пор открыт и требует подтверждения.

Любая наука должна опираться на основные постулаты. Это — школа, система, методика, терминология, свой язык.

Школа педагогики балета насчитывает почти три столетия. 1738 год можно считать датой возникновения русской балетной школы, когда императрица Анна Иоанновна подписала указ открыть «школу танцевания театрального» для обучения русских детей. Возглавить ее доверили французу Жану Батисту Ланде. Ныне это — Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой. Она приобрела всемирную известность.

Школа русского балета имеет свою систему, созданную Агриппиной Яковлевной Вагановой, — систему обучения классическому танцу детей, получающих профес-

сию артиста балета и систему методики преподавания классического танца будущим педагогам балета.

Вагановой удалось утвердить один из принципов обучения классическому танцу от простого к сложному, возведя его в стройную систему. Система опирается на свою методику. Методикой в данном случае является совокупность знаний, способов и приемов для того, чтобы достичь кратчайшим путем быстрого и более совершенного результата. Агриппина Яковлевна благодаря глубоким профессиональным знаниям, аналитическому мышлению создала методику преподавания классического танца. Методика Вагановой опирается на естественные законы анатомии, физиологии, биомеханики, а также законы музыки и ритма, и имеет свою профессиональную терминологию.

Термины, используемые в преподавании классического танца, заимствованы из французского языка. Они были привнесены первым директором балетной школы Жаном Батистом Ланде и сохраняются до наших дней. Школа классического танца обладает своей терминологией, как и любая наука.

Язык классического танца — это передача мыслей и эмоций танцовщика с помощью человеческого тела. Эту мысль изложила сама Ваганова еще в 1935 году в статье «Новый балет», написав такие слова: «Классический танец — форма выражения в движении человеческих эмоций. Это поэзия человеческого движения, как и музыка, как и песня. Надо только понять этот танец, как движение социально и эмоционально осмысленное. Надо ввести его самое существо действия, строя на нем действие и движение художественного образа. Так утверждается сквозной, осмысленный, реалистически-мотивированный, эмоционально напряженный танец» [6, с. 81].

Двигательные танцевальные навыки будущего артиста балета требует специального образования, воспитания, развития. Классический танец имеет свою четкую структуру. Язык танца дает возможность невербального общения посредством пластических возможностей человека, получившего профессиональное образование. Язык классического танца в своей структуре содержит и форму и содержание.

Задача педагогов балета не допустить разрушения этой структуры. В противном случае существует опасность потерять сущность и уникальность искусства классического балета.

Подводя итоги, можно сказать, что педагогика балета существует как наука, опираясь на свою историю, имея свои глубокие традиции. Она создала свою систему, методику и терминологию, имеет свою структуру языка, опирается на естественные и эстетические законы.

Система Вагановой не стоит на месте. Она не является застывшей формой. Она вбирает в себя новые направления и веяния в искусстве хореографии, которые появляются и сегодня. Тем более важно, чтобы ценности, накопленные многими поколениями выдающихся педагогов балета, не были забыты, не ушли в прошлое. Потеря школы классического танца может привести к падению профессионального уровня и обеднению хореографического языка искусства балета.

Кафедра методики преподавания классического и дуэтно-классического танца осуществляет культурную трансмиссию, передавая накопленные знания последу-

ющим поколениям. Возникает вопрос, как возможно проверять степень и качество усвоения знаний будущими педагогами балета?

Появилась идея осуществить такую проверку путем тестирования по заранее выработанному алгоритму. Тесты представляют собой набор вопросов с возможными вариантами ответов. Созданный материал является результатом многолетней работы кафедры методики преподавания классического и дуэтно-классического танца. В течение последних пяти лет тестовые задания были апробированы на проходящих в Академии курсах в рамках Программы повышения квалификации в качестве завершающего этапа обучения. Данный метод проверки и анализа знаний показал себя точным и эффективным, был воспринят аудиторией с энтузиазмом и большим интересом. Несмотря на кажущуюся простоту вопросов, по результатам ответов, сразу становится ясен профессиональный уровень тестируемого.

Адресат тестов — студенты бакалавриата, магистратуры по направлению подготовки «Педагогика хореографии» и преподаватели хореографических дисциплин, повышающие квалификацию в Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. Целью тестирования является выявление уровня профессиональной подготовки студентов педагогического факультета и слушателей семинаров. Задача тестирования — выявление и анализ знаний, полученных обучающимися. Результаты тестирования дают объективную картину знаний методики Вагановой, где нет места субъективной, эмоциональной оценки — «нравится или не нравится».

Актуальность тестирования вызвана необходимостью проведения итоговой аттестации и проверки знаний слушателей курсов повышения квалификации Академии.

Научная новизна состоит в том, что тестовые задания по хореографическим дисциплинам созданы и опробованы в Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой впервые. Тестовые задания по хореографическим дисциплинам будут использованы в контексте преподавания методик классического, дуэтно-классического и характерного танца и будут опубликованы. Разработанные тестовые задания демонстрируют взаимосвязь научной методологии с методикой преподавания классического танца, представляя собой синтез общего и частного. Помимо системного подхода в педагогике балета уместно использование и синергетического подхода за счет его гибкости и вариативности. «Вопрос о применении синергетической методологии, наряду с системной и исторической, позволяет исследовать более широкий спектр особенностей и специфики искусства балета» [7, с. 60].

В планируемый сборник тестовых заданий войдут вопросы по классическому танцу (с 1-го по 8-й годы обучения), дуэтно-классическому и характерному танцу (начальное обучение). Тестовые задания созданы для оценки уровня знания основ классического танца А. Я. Вагановой по программе специальных дисциплин, преподаваемых в Академии Русского балета.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гегель Г. В. Философская пропедевтика // Гегель Г. В. Работы разных лет. М.: Политиздат, 1971. Т. 2. 482 с.
2. Борисоглебский М. Материалы по истории Русского балета (прошлое балетного

отделения Петербургского театрального отделения). Л.: Изд-во Ленингр. гос. хореогр. училище, 1938. Т. 1. 380 с.

3. Соллертинский И. И. Классический танец и его теория // Ваганова А. Я. Основы классического танца. Л.: ОГИЗ-ГИХЛ, Ленингр. отделение, 1934. 192 с.
4. Гадамер Г. Г. Истина и метод / Пер. с нем.; общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова. М.: Прогресс, 1988. 704 с.
5. Ваганова А. Я. Основы классического танца. Л.: ОГИЗ-ГИХЛ, Ленингр. отделение, 1934. 192 с.
6. Ваганова А. Я. Воспоминания, статьи, материалы. Л.: Искусство, 1958. 143 с.
7. Васильев И. В. Научная методология в хореографическом образовании // Хореографическое образование: Россия и Европа. СПб.: Академия Рус. Балета им. А. Я. Вагановой, 2014. С. 57–61.

REFERENCES

1. Gegel' G. V. Filosofskaya propedevtika // Gegel' G. V. Raboty raznyh let. M.: Politizdat, 1971. Т. 2. 482 с.
2. Borisoglebskij M. Materialy po istorii Russkogo baleta (proshloe baletnogo otdeleniya Peterburgskogo teatral'nogo otdeleniya). L.: Izd-vo Leningr. gos. horeogr. uchilische, 1938. Т. 1. 380 с.
3. Sollertinskij I. I. Klassicheskij tanets i ego teoriya // Vaganova A. Ya. Osnovy klassicheskogo tantsa. L.: OGIZ-GIHL, Leningr. otdelenie, 1934. 192 с.
4. Gadamer G. G. Istina i metod / Per. s nem.; obsch. red. i vstup. st. B. N. Bessonova. M.: Progress, 1988. 704 с.
5. Vaganova A. Ya. Osnovy klassicheskogo tantsa. L.: OGIZ-GIHL, Leningr. otdelenie, 1934. 192 с.
6. Vaganova A. Ya. Vospominaniya, stat'i, materialy. L.: Iskustvo, 1958. 143 с.
7. Vasil'ev I. V. Nauchnaya metodologiya v horeograficheskom obrazovanii // Horeograficheskoe obrazovanie: Rossiya i Evropa. SPb.: Akademiya Rus. Baleta im. A. Ya. Vaganovoj, 2014. S. 57–61.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРАХ

М. А. Грибанова — fpk@vaganovaacademy.ru

И. В. Васильев — канд. полит наук, доц.; fpk@vaganovaacademy.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Maria A. Gribanova — fpk@vaganovaacademy.ru

Igor V. Vasil'ev — Cand. Sci. (Politics); fpk@vaganovaacademy.ru

УДК 372.8

ВАРИАНТЫ КОМБИНИРОВАНИЯ И УСЛОЖНЕНИЯ БАТТЕМЕНТ ТЕНДУ ПО V ПОЗИЦИИ

И. Л. Кузнецов¹

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

В статье рассматриваются варианты комбинирования и усложнения учебных заданий в экзерсисах классического танца с лейтмотивным движением *battement tendu* по V позиции в классах педагогов мужского классического танца середины XX века. Сравниваются принципы комбинирования заданий с лейтмотивным движением *battement tendu* А. М. Мессерера, А. А. Писарева, Н. И. Тарасова, П. А. Пестова и принимается попытка классификации. Делаются выводы о том, что: учебные примеры *battement tendu* в экзерсисах у палки Мессерера лучше всего подойдут для ситуаций, когда учащимся необходима щадящая нагрузка; комбинации Писарева отлично подходят для тренажных уроков; в заданиях Плахта встречаются художественно-пластические сложности (полные повороты *detourné* с руками в III позиции, *petit développé* на 22° и т. п.), что приближает их к сценическим задачам; учебные примеры Тарасова нацелены на отработку определенных технических приемов, выбранных педагогом исходя из задач урока; варианты комбинирования Пестова делают его задания подходящими для показательных уроков и экзаменационных работ.

Ключевые слова: классический танец, методика преподавания, *battement tendu*, Мессерер, Писарев, Плахт, Тарасов, Пестов

EXAMPLES OF BATTEMENT TENDU IN FIFTH POSITION COMBINING AND COMPLICATION

Ilya L. Kuznetsov¹

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

The article examines various ways of building classical dance combinations (as well as moving up to new difficulty levels) with *battement tendu* in the 5th position as the core element. The author of the article studies relevant examples of class combinations that have been assigned by prominent mid-twentieth century teachers of male classical dance. The article compares the ways Asaf Messerer, Alexey Pisarev, Nikolay Tarasov or Pyotr Pestov would combine different steps using *battement tendu* as the centerpiece. The article further makes an attempt at systematizing the different teachers' approaches.

The author goes on to conclude that the *battement tendu*-based bar exercises assigned by Asaf Messerer are best fit for students in need of a sparing workout routine (for example, those going back to class after a long break), while Alexey Pisarev's combinations are ideal for muscle strengthening exercises. Julius Plakht is known for having added complicated *plastiques*, as well as artistic elements to his class combinations (such as full *detournés* with arms in the 3rd position, *petits développés* at 22 degrees, etc.), bringing

them closer to stage movements. Nikolay Tarasov's exercises focus on building techniques in line with specific class objectives. Finally, the combinations suggested by Pyotr Pestov are suitable for demonstration lessons and exercises assigned during examinations.

Keywords: classical dance, ballet methodology, battement tendu, Messerer, Pisarev, Plakht, Tarasov, Pestov

Разбирая варианты комбинирования заданий с лейтмотивным движением battement tendu, необходимо обращать внимание на три аспекта: метод построения пластического рисунка, используемые усложнения и распределение физической нагрузки (объем задания).

Почти все версии комбинирований будут связаны с так называемым «крестом», т. е. с таким построением задания, когда похожий порядок pas исполняется в направлении вперед, в сторону, назад и, вновь, в сторону.

В лекциях для студентов педагогического отделения ГИТИСа, Николай Иванович Тарасов дает семь вариантов комбинирования battement tendu:

1. вбок, вперед и назад;
2. «крестом»;
3. через I без остановки (*battement tendu passé par terre*);
4. с опусканием стопы на II и IV (терминология в современной школе: *battement tendu pour le pied, battement tendu* с «нажимом», *double battement tendu*);
5. поочередно разными ногами в бок, вперед и назад;
6. «крестом» с другой ногой в бок, вперед или назад;
7. с кругом ногой по полу.

Также методист перечисляет возможные варианты усложнения пластического рисунка battement tendu в сочетаниях с demi-plié:

1. *tendu demi-plié* в бок, вперед и назад;
2. *demi-plié* с одновременным отведением ноги (*battement tendu soutenu*);
3. с «проходящим» *demi-plié* по I (*passé par terre* с *demi-plié* как подготовка *pas de basque*);
4. с одновременным опусканием стопы на II и IV.

Варианты усложнения движений battement tendu в сочетании с relevé на полупальцы:

1. *relevé* на полупальцы после возвращения ноги;
2. *relevé* на полупальцы одновременно с возвращением ноги.

Варианты усложнения исполнения battement tendu в сочетании с demi-plié и relevé на полупальцы:

1. *demi-plié* с одновременным отведением ноги из V и полупальцы с одновременным возвращением ноги в исходную позицию (*battement tendu soutenu*);
2. *demi-plié* на закрывании ноги в V и *relevé* на полупальцы из *demi-plié*.

Не упускает Тарасов и варианты усложнения battement tendu в комбинации с движениями рук, направлениями головы и épaulement, т. е. battement tendu в позах.

Естественно, что для экономии времени урока возможно и соединение других заданий с battement tendu в одно. Чаще всего встречаются учебные примеры с plié и battement tendu jeté.

Перечислять все возможные вариации комбинирования было бы излишне, поэтому ниже показаны примеры «любимой» комбинации педагога или, как говорят некоторые наставники, «дежурной», т. е. чаще всего используемой. Далее, в качестве альтернативных вариантов, приводятся задания с необычными усложнениями.

А. М. МЕССЕРЕР

Профессионалами уроки Асафа Михайловича Мессерера считаются наипростейшими не только в смысле исполнения, но и в смысле комбинирования — по одному, двум pas в каждом направлении.

В книге Мессерера «Уроки классического танца» [1] представлено всего шесть экзерсисов и задания не дублируются, а в сборнике «А. М. Мессерер — 20 уроков классического танца» [2] есть повторяющиеся учебные примеры. Например, battement tendu исполняется «крестом» с battement tendu soutenu в четырех уроках [2, с. 24, 48, 89, 101].

Основной схемой комбинирования у Мессерера является «крест» с добавлением ряда усложнений: battement tendu с demi-plié, battement tendu с «нажимом» (*pour le pied*), battement tendu с plié по IV и II позициям, battement tendu soutenu, passé par terre с demi-plié, demi-rond и rond.

В первой таблице представлен излюбленный Мессерером способ составления учебного примера, во второй — нехарактерный, поскольку два *passés par terre* исполняются в нем не на четвертные (привычные педагогу) доли музыкального такта, а на восьмые (т. е. быстро). Нетипично для автора во втором случае и усложнение с demi-plié, relevé на полупальцы и, вновь, demi-plié.

Battement tendu [2, с. 24, 48, 89, 101]

Музыкальный размер $\frac{2}{4}$

1 2 3–4 5–8	$\frac{2}{4}$	2 tendus вперед battement soutenu вперед в сторону обратно	II-II II-II-I-II
1–8		повторить	

Battement tendu [2, с. 120]

Музыкальный размер $\frac{2}{4}$

1 2 3 4 5–8	$\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{2}{4}$	tendu вперед tendu в сторону dégagé 22° назад 2 <i>passés par terre</i> поставить V demi-plié relevé на полупальцы demi-plié 2 tendus в сторону обратно	II-II II-II-II II-II
1–8		повторить	

Количество исполняемых battements tendus в заданиях Мессерера невелико: всего в семи уроках дается больше чем один battement при исполнении «креста». Комбинации просты для запоминания и не несут значительной физической нагрузки. Однако, при всей простоте, Мессерер использует большое количество вариантов исполнения и усложнения.

А. А. ПИСАРЕВ

Количество pas и музыкальных тактов в заданиях battement tendu А. А. Писарева вдвое превышает их количество в комбинациях А. М. Мессерера.

Почти во всех уроках Писарев собирает battement tendu вместе с battement tendu jeté, которое, как правило, является второй частью, исполняется на восьмые доли музыкального такта и часто только в сторону.

У Писарева не так много способов комбинирования: battement tendu с «нажимом» в сторону, battement tendu со сменой опорной ноги. Один раз встречается задание с rond de jambe par terre.

Варианты усложнения движений: battement tendu с demi-plié; battement tendu с demi-plié и последующим relevé на полупальцы с финальным demi-plié; battement tendu с plié по II позиции.

Урок Писарева узнаваем по определенной схеме построения battement tendu: «крест» по восемь tendus, «крест» по восемь jetés и шестнадцать jetés в сторону по I позиции [3, с. 18].

В таблицах ниже представлены нетипичные для автора способы составления учебных примеров.

Battement tendu [3, с. 13]

Музыкальный размер $\frac{3}{4}$

1	$\frac{1}{8}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{8}$	dégagé 22° в сторону «нажим» поставить V	II-II
2		повторить	
3-4 5-16	$\frac{1}{4}$	4 tendus в сторону повторить 3 раза	
1 3-8	$\frac{3}{8}$	3 jetés в сторону (по три, акцент на 45°) повторить 7 раз	

Комбинирование, в котором не используются направления вперед и назад, часто применялось Тарасовым. Исполнение battement tendu jeté с акцентом от себя, как и первая часть задания, — яркий прием составления учебных примеров для танцовщиков. Данный способ нарабатывает навыки точного разрыва ног в entrechat и battu.

Battement tendu u battement tendu jeté [3, с. 38]

Музыкальный размер $\frac{3}{4}$

1-2	$\frac{3}{4}$ $\frac{1}{4}$	3 tendus вперед tendu в сторону	II-II
3-4 5-6 7	$\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$	обратно 4 tendus вперед tendu demi-plié вперед	
8	$\frac{1}{4}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{8}$	relevé на полупальцы demi-plié rond поставить V назад	II-I II-II
1-8		обратно	
1	$\frac{1}{8}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{8}$	dégagé 22° в сторону «нажим» поставить V	
2		повторить	
3-4 5-8	$\frac{1}{4}$	4 tendus в сторону повторить	
1-4 5-8	$\frac{16}{8}$ $\frac{16}{8}$	16 jetés в сторону V 16 jetés в сторону I, закончить V	

Задание комбинируется из трех частей. Первая часть усложняется за счет battement tendu demi-plié, relevé на полупальцы и rond de jambe par terre, исполняемых быстро на одну восьмую музыкального такта. Во второй части pas исполняются только в сторону. Последняя, третья часть, — это привычные для Писарева battements tendus jetés в сторону (шестнадцать по V позиции и шестнадцать по I позиции на восьмые доли музыкальных тактов).

Battement tendu u battement tendu jeté [3, с. 65]

Музыкальный размер $\frac{3}{4}$

1-4 5-6 7 8	$\frac{8}{4}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{3}{8}$	8 tendus вперед 2 tendus demi-plié в сторону 3 jetés в сторону, закончить demi-plié 3 jetés в сторону, закончить demi-plié	II-II
1-8		обратно	
1-8	$\frac{16}{4}$	16 tendus в сторону	
1-4 5-8	$\frac{16}{8}$ $\frac{16}{8}$	16 jetés в сторону 16 jetés в сторону I	

В этом учебном примере jetés вплетаются уже в первую часть. Во второй части сначала исполняются шестнадцать battements tendus в сторону в спокойной музыкальной раскладке, на четвертные доли музыкального такта, затем — привычные, быстрые battements tendus jetés по V и I позициям, на восьмые доли музыкальных тактов.

Battement tendu u battement tendu jeté [3, с. 87]

Музыкальный размер $\frac{3}{4}$

1–2 3–4 5–8	$\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$	4 tendus вперед 4 tendus назад Л 4 tendus demi-pliés в сторону	П-П
1–2 3–4 5–8	$\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$	4 tendus назад 4 tendus вперед Л 8 tendus в сторону	
1 2 3 4 5–8	$\frac{3}{8}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{3}{8}$	dégagé 22° в сторону «нажим» поставить V повторить 3 jetés в сторону 3 jetés в сторону повторить	
1 2 3–4 5–8	$\frac{3}{8}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{7}{8}$	dégagé 22° в сторону «нажим» поставить V повторить 7 jetés в сторону повторить	

Прием комбинирования со сменой опорной ноги не характерен для Писарева и был обнаружен только в этом задании.

В обеих частях комбинации (каждая выполняется на шестнадцать тактов) при повторях есть небольшие изменения. В первой части четыре battements tendus с demi-pliés, исполняющиеся в спокойном пластическом характере на четвертные доли музыкального такта, трансформируются в восемь battements tendus в подвижном характере (на восьмые доли музыкального такта). Во второй части задания две тройки battements tendus jetés меняются на семь battements tendus jetés. Также нет привычной для Писарева части из тридцати двух battements tendus jetés в сторону.

Комбинируя battement tendu, Писарев тренирует выносливость и силу. По количеству ras они значительно сложнее аналогичных заданий Мессерера. Соединение двух заданий в одно, сокращает время исполнения экзерсиса у палки и воспитывает выносливость, так как задания объемны и продолжительны. Тридцать два battements tendus jetés по V и I позициям отрабатывают приемы исполнения всевозможных прыжков с battus и entrechats. Отсутствие «украшательств» в заданиях помогает учащимся сконцентрироваться не на комбинировании, а на качестве исполнения приемов.

Ю. И. ПЛАХТ

При работе с более чем сорока уроками Юлия Иосифовича Плахта [4] выяснилось, что педагог не повторил ни одного задания battement tendu (любимой комбинации нет). Он также, как и Писарев, довольно часто использовал в рисунках battement tendu jeté, но в отличие от Мессерера редко создавал малонасыщенные порции. Из усложнений Плахт любил задания со сменой опорной ноги, с demi-plié и relevé на полупальцы, с passé par terre.

Battement tendu [4, с. 58]

Музыкальный размер $\frac{3}{4}$

1–2 3–4 5 6 7 8	$\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{3}{8}$	4 tendus вперед 4 tendus назад Л dégagé 22° в сторону «нажим» поставить V повторить 3 jetés в сторону I, закончить 45° в сторону 3 jetés в сторону V, закончить demi-plié	П-П
1–8		обратно	
1–48		повторить 3 раза	

Рисунок построения повторяется четыре раза, чем напоминает приемы Тарасова. В результате, задание состоит из ста двадцати восьми battements (против двенадцати-шестнадцати battements Мессерера). Battement tendu jeté вплетаются не отдельной, последней частью учебного примера, а в конце пластического рисунка.

Battement tendu [4, с. 148]

Музыкальный размер $\frac{3}{4}$

1–2 3–4 5–6 7 8	$\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{3}{8}$	4 tendus вперед 4 tendus назад Л 4 tendus в сторону 3 jetés в сторону, закончить demi-plié V вперед détourné	П-П Р - I I I , П-П
1–8		обратно	

Целый поворот détourné редко используется педагогами. Чаще всего преподаватели комбинируют demi-détourné для перехода и исполнения задания с другой ноги. Здесь же поворот несет учебный и эстетический смысл. Руки в III позиции добавляют новизну, красоту позы и значительную техническую сложность.

Battement tendu [4, с. 124]

Музыкальный размер $\frac{3}{4}$

1 2 3 4 5–8	$\frac{3}{4}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{2}{8}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{8}$	2 tendus вперед dégagé 22° вперед passé par terre demi-plié passé par terre, закончить 45° relevé на полупальцы 2 pointés поставить V dégagé 22° в сторону «нажим» поставить V обратно	П-П
1–8		повторить	

Использование *relevé* на полупальцы типично для педагога. Однако в задании оно дано на одной ноге и с последующими *pointés* (пятая строка таблицы). Термин *pointé*, ранее использовавшийся для обозначения этого движения, в современной школе замещен термином *piqué*. Пестов объяснял терминологическую замену следующим образом: *Piqué* — быстрые *pas* с ярким акцентированием от пола вверх; *Pointé*, по П. А. Пестову, — ровное движение и на пути к полу, и от него.

Прием *passé par terre* с *demi-plié* по I позиции полезен для отработки таких сложных движений как *pas de basque*, *pas failli* и др., требующих качественного провода стопы по I позиции на *demi-plié*. Распространенными ошибками являются: неправильное исполнение *plié* (завалы на внутренние части подошв); плохое проведение ноги сквозь I позицию (не полное касание подошвой пола); непродолжительный ход стопы по полу (исполнение выглядит гораздо интереснее, когда пятка не приподнимается от пола, вплоть до IV позиции); потеря правильной постановки корпуса.

Battement tendu [4, с. 128]

Музыкальный размер $\frac{3}{4}$

1–2	$\frac{3}{4}$	3 tendus вперед	II-II
	$\frac{1}{4}$	tendu в сторону Л	
3–4	$\frac{3}{4}$	3 tendus назад	
	$\frac{1}{4}$	tendu в сторону Л	
5	$\frac{3}{8}$	3 jetés вперед	
6	$\frac{3}{8}$	3 jetés назад Л	
7–8	$\frac{7}{8}$	7 jetés в сторону I, закончить V	
1–8		обратно	

Некоторые педагоги не приветствуют комбинирование заданий *battement tendu* в экзерсисе у палки с частой сменой опорных ног. Связано это с тем, что учащиеся запаздывают с переносом центра тяжести с одной ноги на другую, что, в свою очередь, приводит к нарушению ритмопластического рисунка и неуклюжему выведению последующего *battement*. Однако, как следует из примеров мастеров ушедшего века, они не боялись такой сложности. Видимо, учащимся заранее объяснялось, что вес тела передается во время закрытия, а не после возвращения ноги в V позицию.

Battement tendu [4, с. 39]

Музыкальный размер $\frac{3}{4}$

1–2	$\frac{4}{4}$	4 tendus вперед, закончить <i>demi-plié</i>	II-II-III-I
3	$\frac{1}{4}$	<i>relevé</i> на полупальцы, Л <i>cou-de-pied</i> позади	
	$\frac{1}{4}$	<i>coupé</i> Л, П <i>cou-de-pied</i> спереди	II-II
4	$\frac{1}{4}$	<i>petit développé</i> 22° в сторону	
	$\frac{1}{4}$	«нажим»	
5	$\frac{1}{4}$	поставить V	
	$\frac{1}{4}$	tendu в сторону	
6		tendu с double «нажимом» в сторону	
7	$\frac{3}{8}$	3 jetés в сторону	
8	$\frac{3}{8}$	3 jetés в сторону	
1–8		обратно	

Relevé на полупальцы усложняется *sur le cou-de-pied* и последующим *petit développé* на носок в сторону со сменой опорной ноги — приемом необычным, изящным и тяжелым для качественного исполнения.

Н. И. ТАРАСОВ

В экзерсисах у палки Николая Ивановича Тарасова может быть два, три и более заданий с лейтмотивным движением *battement tendu*. В восьмом уроке есть пять (!) заданий *tendus* [5, с. 26]. Такое количество учебных комбинаций на прием вытягивания ног от колена до кончиков пальцев говорит о его особой роли в методике преподавания мастера.

В отличие от других учителей, Тарасов часто давал учащимся задания с комбинациями по I позиции, разделяя их при этом на отдельные учебные примеры с направлениями в сторону и вперед-назад.

В пластических рисунках он использовал *passé par terre*, *battement tendu jeté*, *plié* по II и IV позициям, *relevé* на полупальцы, *rond de jambe par terre* и *battement tendu* с «нажимом» (*pour le pied* или *double battement tendu*), комбинирование с «добавками» (прием Писарева, в котором *battement tendu jeté* исполняется в финале учебного примера), соединяя порой до трех усложнений в одном задании.

Благодаря Пестову, записавшему бесценные комментарии своего наставника, мы смогли узнать, какие приемы были важны для Тарасова, как он вел уроки, на чем настаивал в работе с классом над *battement tendu*. Например, мы знаем, что постановка ног в V позицию должна быть плотной: *в притирку, как ножницы, обнимаясь* [5, с. 12]. В уточнении говорится о способе скольжения стопы в сторону, при котором не исчезает плотный контакт с опорной стопой (хотя на практике этот прием часто упускается студентами). При его исполнении важно контролировать выворачивание тазобедренных суставов. По Тарасову, в V позиции нужно стоять, усиленно прижимая стопы ног друг к другу: *Пятые плотные, братские объятия* [5, с. 40]. Прием очень важен, так как создает ощущение подтянутости, легкости, молодости.

Практически все задания в уроке Тарасов усложняет за счет *plié*. 23 урок [5, с. 114] мастер снабжает следующими комментариями: *Plié с battement tendu: вам дано все для мягкости и самое главное — для толчка. Приготовить заготовки: проверить площадь опоры* (автор говорит о правильном положении стоп, прижати мизинцев к полу и, соответственно, исключении «навалов» на большие пальцы), *самое главное у палки, это уничтожение вертлужных впадин. Рычаги должны быть готовы не только в стопе, но и выше. А кстати, ноги у артиста балета должны расти от лопаток! Вот тогда и ведите к поднебесью своих учеников*. Вторая часть комментария посвящена работе тазобедренных суставов, их непрерывному выворачиванию.

Посмотрите, как интересно мыслит педагог, комбинируя **battements tendus с plié по II и IV позициям**. В первой таблице, непривычно для современной школы, пластический рисунок начинается в сторону. *Battements tendus* исполняются по I позиции на восьмые доли музыкального такта.

Battement tendu [5, с. 45]

Музыкальный размер $\frac{3}{4}$

1	$\frac{3}{8}$	3 tendus в сторону I	II-II
2	$\frac{1}{8}$	tendu вперед, закончить V	
	$\frac{1}{8}$	dégagé 22° вперед	
	$\frac{1}{4}$	demi-plié IV	II-I-II
	$\frac{1}{8}$	поставить V	
3–4		обратно	
5–16		повторить 3 раза	

Комментарии Н. И. Тарасова

Вы стоите в первой позиции, вам надо вперед и заставить в пятую. Значит посылайте ногу сразу в свою точку. Если из первой в первую, то точки — пятка на против пятки.

А где же энергия, насыщенность движения?

Руки, голубчик — легкие.

Учебный пример интересен тем, что battement (во второй строке таблицы) начинается из I позиции, а заканчивается в V позиции. В современной школе прием встречается, но только не вперед, а в направлении в сторону. В комментариях Тарасов говорит о том, что точность направления вперед (дополню, — и назад тоже) зависит от финальной позиции. Если нога открывается из V позиции, но закроется в I, то точка будет с пятками напротив.

А где же энергия, насыщенность движения? Очень похоже на пестовский прием обучения, в котором огромную роль играет тембр напряжения мышц, диктуемый музыкальным сопровождением.

Последняя корректировка помогает исполнителю следить за тем, чтобы в быстром исполнении pas не было зажатых рук.

Battement tendu [5, с. 414–415]

Музыкальный размер $\frac{3}{4}$

1	$\frac{1}{4}$	tendu вперед	II-II
	$\frac{1}{4}$	tendu назад Л	
2	$\frac{1}{8}$	dégagé 22° в сторону	
	$\frac{1}{4}$	plié II	II-I-II
	$\frac{1}{8}$	поставить V	
3		tendu demi-plié в сторону	
4		tendu demi-plié вперед	
5	$\frac{1}{4}$	tendu вперед	
	$\frac{1}{4}$	tendu назад Л	
6	$\frac{1}{8}$	dégagé 22° вперед	
	$\frac{1}{4}$	demi-plié IV	II-I-II
	$\frac{1}{8}$	поставить V	
7		tendu demi-plié в сторону	
8		tendu demi-plié назад	
1–8		обратно	
1–48		повторить 3 раза	

В этом задании помимо усложнения с demi-plié по II и IV позициям есть усложнение battement tendu demi-plié. Задание повторяется четыре раза на шестьдесят четыре такта. В результате исполняется сорок восемь pliés и восемьдесят battements tendus!

Существует мнение, озвученное Леонидом Тимофеевичем Ждановым (учеником Тарасова), что наставник плохо вырабатывал правильные стопы. Я не могу с этим согласиться, поскольку основным инструментом для работы над пластикой стопы являются простейшие battements, а этих pas в уроке педагога было в избытке.

Battement tendu с passé par terre встречается в заданиях Тарасова не только в чистом виде, но и с усложнениями. Одно из простых усложнений — demi-plié.

Battement tendu [5, с. 170]

Музыкальный размер $\frac{3}{4}$

1	$\frac{1}{8}$	dégagé 22° в сторону	II-II
	$\frac{1}{4}$	plié II	II-I-II
	$\frac{1}{8}$	поставить V	
2	$\frac{1}{8}$	dégagé 22° назад	
	$\frac{1}{8}$	passé par terre demi-plié	II-I
	$\frac{1}{4}$	поставить V оставаясь demi-plié	
3	$\frac{3}{8}$	3 jetés в сторону	II-II
4	$\frac{1}{8}$	dégagé 22° назад	
	$\frac{1}{4}$	demi-plié IV	II-I-II
	$\frac{1}{8}$	поставить V	
5–8		обратно	
1–8		повторить	

Сначала кажется, что пример простой, но в нем есть пять (!) сложностей: plié по II позиции, passé par terre с demi-plié, закрытие ноги в plié, 3 jetés и, финальное, plié по IV позиции.

В комментариях студентам к заданиям с passé par terre, Тарасов указывает на важность нюансов:

Точность, направления, иначе это небрежность [5, с. 15].

Опирайтесь на пальцы нельзя в battement tendu и других pas, ибо это делает пальцы анемичными, мертвыми [5, с. 19]. Случается, что исполнители допускают ошибку, при которой стопа двигается зажатой, анемичной, не дотрагиваясь пальцами до пола или наоборот, поджимая, как бы скрючивая пальцы.

Проутюжить пятки через первую [5, с. 442]. Это о плотном и насыщенном контакте стопы с полом в скольжении.

Корпус должен отвечать руке, а то он скорее гимнастический [5, с. 400]. Комментарий про художественный прием, сочетающий направление ноги с легким наклоном корпуса. Общеизвестная деталь позволяет зрительно удлинить абрис тела.

В следующем примере из 59 и 93 уроков, **passé par terre с demi-plié** усиливается полной «растяжкой».

Battement tendu [5, с. 287]

Музыкальный размер $\frac{3}{4}$

1–2	$\frac{1}{8}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{8}$	dégagé 22° вперед 2 demi-plié IV passé par terre «растяжка» поставить V	П-П П-I-П
3	$\frac{1}{8}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{8}$	dégagé 22° в сторону plié II поставить V	П-I-П
4 5–8	$\frac{1}{8}$ $\frac{3}{8}$	3 jetés в сторону обратно	
1–24		повторить 3 раза	

Комментарии Н. И. Тарасова

Пятки.

По Тарасову, прижатие пяток к полу (чувствование давления на пол) — фундаментальная основа всего классического танца. Далее следуют все комментарии из заданий battement tendu:

Пятки прибить гвоздями и никаких ерзаний [5, с. 19].

Пятки, мизинцы. Прошу, — на этой ступне все что хотите, но не эти ошибки. Без demi-plié нет настоящего танцовщика. Работайте! Если это опустить, — можно школу закрыть и не открывать, — повесить замок. Сегодня трудно, завтра ничего, пять-шесть plié, а там глядишь и на пол вариации наработаем demi-plié. Пятки прижимать к полу — какое бы маленькое plié ни было. Пусть постучат — ничего — не сразу [5, с. 28].

Пальцы, пятки — это предел завоевания вершин, уничтожение корявости [5, с. 39].

Друзья, у пяток просветы — это неустойчивая опора, пляс пяток [5, с. 136].

Вот друзья, пятки и на пятки все demi-plié [5, с. 204].

Пятки, пятки, спина, спина. Пятки, — это раз, и на demi-plié с ноги не сходить никогда [5, с. 204].

Пятки — это раз, Голова связана с рукой на вечные времена, пока жив классический танец, Спина — готовьте ее к середине, к кругам, готовьте к трудным положениям, Стопа и вес на пятки. Demi-plié без треугольника, т.е. не оттаскивая зад [5, с. 204].

Пятки. Они не присутствуют, а действуют. Голова, пятки [5, с. 279].

Пятки. Утюжка [5, с. 282].

Пятки. Пятки [5, с. 287].

Demi-plié — это пятка. На пятках должны быть шпильки и надо каждый раз прищипить пол. Без этого нет battement tendu, — это лейтмотив [5, с. 399].

Пятки, «нажим» по второй, — пятки [5, с. 428].

Голова, руки и, самое главное, пятки. Не отпускать ничего. Все demi-plié на пятки. Пятки плюс голова. Старик потели до нитки на jeté и rond. Зато выходили на середину, — хороши, свежи, а не смяты корявостью, и плясали — дай бог вам всем — за хорошие сорок хорошо. Даже императорские власти держали в этом возрасте. А как вы думаете, за что [5, с. 432-433]?

Пятки, голова, руки. Через первую проутюжить пол. Голова. На jetés пятки — урок [5, с. 438].

Пятки — на них не ерзают — это закон. Проутюжить пятки через первую [5, с. 442]. Устраиваться нельзя, нужна точность, пятки попадают точно и в пол [5, с. 446].

Для многих педагогов русской школы постоянный контакт пяток с полом является принципиальным приемом. «Интересный опыт, подтверждающий правоту русской школы, я приобрел, работая в США. Почти два месяца пришлось руководить занятиями с шестьюдесятью американскими учениками, разделенными на две равные группы. Уровень знакомства учащихся с классическим танцем был примерно одинаков у всех: ни один из воспитанников не владел точной постановкой корпуса — центр тяжести тела американцы привыкли держать на передних частях стоп. Первой группе было позволено заниматься так, как они привыкли. Пятки во время plié у всех учеников не были наделены весом тела. Нагрузка для них оказалась непривычно тяжелой. Пять дней в неделю учащиеся работали около 5 часов в день с одним перерывом, что вдвое превышало их привычный трудовой режим. Поэтому уже в начале второй недели, учащиеся стали говорить о сильных болях в коленных и голеностопных суставах. Когда число травмированных приблизилось к 31%, пришлось срочно менять стиль и методику преподавания, утверждая «наши», проверенные десятилетиями и многими мастерами правила исполнения plié. Результат был налицо. Со второй группой уже не было допущено подобных просчетов. Из тридцати человек второй группы травмированными оказались всего два человека» [6, с. 30].

Пестов часто давал «растяжку», но не на примерах battement tendu. В апробации этот прием вызвал удивление учащихся. Они не ожидали такой сложности. В предыдущей таблице указывается, что «растяжка» выполняется на четвертные доли музыкального такта, а в таблице ниже — на восьмые доли с последующим passé par terre из глубокого plié с двойным повтором.

Battement tendu [5, с. 446]

Музыкальный размер $\frac{3}{4}$

1	$\frac{1}{8}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{8}$	dégagé 22° в сторону plié II поставить V	П-П П-I-П
2	$\frac{1}{8}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{8}$	«растяжка» passé par terre вперед passé par terre «растяжка»	
3	$\frac{1}{4}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{4}$	demi-plié IV поставить V	П-I-П
4 5–8	$\frac{1}{8}$ $\frac{3}{8}$	3 jetés в сторону обратно	
1–8		повторить	

Задание невозможно сделать, не мобилизуя все силы, всю энергию и силу воли. Воспитание этих качеств и является одной из учебных задач примера. Даже

профессионалам в зените славы (не говоря о студентах) комбинация может показаться слишком сложной.

В медленном темпе этот прием («растяжка») проходит в шестом port de bras. Во всех классах звучат наставления педагогов: «только на опорной», «не опирайся на вторую ногу», «держи вес на одной». И, тем не менее, добиться этого в «растяжке» не просто. Тарасов же дает прием в предельно сложных сочетаниях и быстрых темпах.

Задания Тарасова не ориентированы на совмещение психоэмоциональных и физических нагрузок. Сложный для запоминания учебный пример, технически легко исполним. Учебные примеры на выносливость до и после исполнения сопровождаются рисунками на сообразительность и внимание.

В следующем учебном примере педагог собирает целый ряд усложнений: **battement tendu** с double «нажимом», **plié** по II и IV позициям, **passé par terre** с **demi-plié**, **ronds en dehors** и **en dedans** на **demi-plié**. Довольно много усложнений, причем **battement tendu** в чистом виде нет ни одного!

Battement tendu [5, с. 162]

Музыкальный размер $\frac{3}{4}$

1	$\frac{1}{8}$	dégagé 22° в сторону	П-II
	$\frac{1}{8}$	double «нажим»	
	$\frac{1}{4}$	plié II, закончить 22° П	П-I
2	$\frac{1}{4}$	plié II, закончить 22° П	П-II
	$\frac{1}{4}$	поставить V	
3	$\frac{1}{8}$	dégagé 22° назад	
	$\frac{1}{8}$	passé par terre demi-plié вперед	П-I
	$\frac{1}{8}$	rond en dehors demi-plié	П-II
	$\frac{1}{8}$	rond en dedans demi-plié	
4	$\frac{1}{8}$	passé par terre назад вытягиваясь из demi-plié	
	$\frac{1}{4}$	demi-plié IV	П-I-II
	$\frac{1}{8}$	поставить V	
5–8		обратно	
1–8		повторить	

Задание построено в расчете на его максимальную полезность. Большинство pas исполняются быстро на восьмые доли музыкального такта, что само по себе уже сложно. Здесь же на demi-plié идут ronds en dehors и en dedans, которые потом пригодятся, например, в pas de basque. Учащимся приходится сопротивляться ошибкам в постановке опорной ноги на demi-plié — завалам на большие пальцы и нестабильности колена.

Педагог часто использовал ronds в комбинировании. Есть задания довольно сложные. В таблице ниже все pas исполняются не только на восьмые доли музыкальных тактов, но и со сменами опорных ног.

Battement tendu u battement tendu jeté [5, с. 343]

Музыкальный размер $\frac{3}{4}$

1–2		2 tendus double «нажим» в сторону	П-II
3	$\frac{1}{4}$	rond, закончить V	
	$\frac{2}{8}$	2 jetés в сторону	
4	$\frac{1}{4}$	rond en dedans, закончить V	
	$\frac{1}{8}$	jeté назад Л	
	$\frac{1}{8}$	jeté в сторону	
5–8		обратно	
1–24		повторить 3 раза	

Комментарии Н. И. Тарасова

В духе Чекетти

Как уже говорилось, бывают задания на сообразительность (предыдущей пример в rond), а бывают — на выносливость. В следующей комбинации есть восемь повторений и девяносто шесть battements на шестьдесят четыре такта.

Battement tendu u battement tendu jeté [5, с. 407]

Музыкальный размер $\frac{3}{4}$

1	$\frac{1}{8}$	dégagé 22° в сторону	П-II
	$\frac{1}{4}$	plié II	П-I-II
	$\frac{1}{8}$	поставить V	
2	$\frac{1}{8}$	dégagé 45° назад	
	$\frac{2}{8}$	2 balançoires	
	$\frac{1}{8}$	поставить V	
3	$\frac{3}{8}$	3 jetés в сторону	
4	$\frac{1}{8}$	dégagé 22° вперед	
	$\frac{1}{4}$	rond	
	$\frac{1}{8}$	поставить V	
5–8		обратно	
1–56		повторить 7 раз	

Battement tendu u battement tendu jeté [5, с. 100]

Музыкальный размер $\frac{3}{4}$

1–2	$\frac{3}{4}$	3 tendus вперед, закончить demi-plié	П-II
3	$\frac{1}{4}$	dégagé 45° вперед relevé на полупальцы	
4	$\frac{2}{4}$	2 pointés с relevés на полупальцы	
		demi-plié V	
5	$\frac{3}{8}$	3 tendus в сторону	
	$\frac{1}{8}$	dégagé 22° в сторону	
6	$\frac{1}{4}$	plié II	П-I-II
	$\frac{1}{4}$	relevé на полупальцы, П 45° в сторону	
7–8	$\frac{3}{4}$	3 jetés в сторону, закончить demi-plié	

Продолжение таблицы

1–8		обратно	
1–16		повторить	
1 2–4 5–8	$\frac{3}{8}$ $\frac{1}{6}$	3 riqués в сторону relevés на полупальцы повторить 3 раза 16 jetés I, закончить V	

Предельно тяжелый для исполнения пример усложнен непринятым в современной школе сочетанием pointés и relevé на полупальцы на четвертные доли музыкального такта. Последние три jetés музыкально пластической фразы (седьмой и восьмой такты) исполняются стоя на полупальцах и заканчиваются в demi-plié. Прием крайне полезен для сохранения вертикальной оси в постановке корпуса на полупальцах. Как правило, такие задания хорошо помогают освоить многие рас на полупальцах на центре зала.

Экспериментировал Тарасов не только с усложнениями. Среди многочисленных вариантов есть задания на трехчетвертной музыкальный размер, не встречающиеся в классах других педагогов. Есть примеры с наклонами и перегибами корпуса. Есть задание с рукой в подготовительном положении.

Десятый урок из сборника необычен тем, что в первых трех заданиях стоит упоминание Америка и ремарка перед adagio на центре зала Америка, Брун, Толчиф (артисты Американского Балетного Театра). На мой взгляд, это ценные детали, показывающие открытость и уважение педагога к иным взглядам на преподавание классического танца. Пластический рисунок следующего задания в таблице необычен **«нажимами» в самых разных вариантах!**

Battement tendu [5, с. 55]

Музыкальный размер $\frac{3}{4}$

1	$\frac{3}{4}$	2 tendus demi-pliés вперед	П-П
2	$\frac{3}{4}$	2 tendus demi-pliés в сторону	
3	$\frac{1}{8}$	dégagé 22° в сторону	
	$\frac{1}{8}$	pour le pied полупальцами	
	$\frac{1}{8}$	pour le pied пяткой	
	$\frac{1}{8}$	pour le pied c relevé на полупальцы П	
4	$\frac{1}{8}$	plié П	
	$\frac{1}{8}$	pointé П	
	$\frac{1}{8}$	double pour le pied	
5–8	$\frac{1}{8}$	поставить в V	
		обратно	
1–8		повторить	

Комментарии Н. И. Тарасова

Все это со страшно вытянутым подъемом.

Есть в сборнике уникальный прием комбинирования **battement tendu c temps sauté**:

Battement tendu u battement tendu jeté [5, с. 27]

Музыкальный размер $\frac{3}{4}$

1	$\frac{3}{4}$	2 tendus вперед	П-П
2–3	$\frac{1}{4}$	dégagé 22° вперед	П-П-П
	$\frac{3}{4}$	demi-plié IV	
	$\frac{1}{4}$	поставить V	
4	$\frac{3}{8}$	3 jetés в сторону	
5	$\frac{2}{4}$	2	
6	$\frac{3}{8}$	temps sauté П (<i>Крохотное</i>)	
7	$\frac{1}{4}$	вытянуться из demi-plié	П-П
	$\frac{1}{4}$	поставить V	
8	$\frac{1}{4}$		
	$\frac{1}{8}$		
	$\frac{1}{8}$		
1–8		обратно	
1–16		повторить	

Комментарии Н. И. Тарасова

Помните, что можно допустить некоторые ошибки, кроме мизинцев!

Драка за мизинцы.

Педагоги бесконечно поправляют студентов, делая замечания по поводу выворотности, а тарасовское «прижатие мизинцев» волей-неволей заставляет учащихся следить за выворачиванием ног. Удачно найденное им замечание о мизинцах является фундаментальным для его методики преподавания классического танца:

Мизинцы — без них нет ходу, а по сему еще раз все. Зря ничего не делать! К чему тратить силы? Помните, что можно допустить некоторые ошибки, кроме мизинцев! Драка за мизинцы. Пятки, мизинцы. Прошу, — на этой ступне все что хотите, но не эти ошибки [5, с. 27–28].

Аккуратная вторая позиция — дотянуть все до предела, работает пауза, конечно известные мизинцы. Ставить в первую всей подошвой и отгибать пальцы вверх в первой не надо! Суфлера не надо, надо воспитывать чувство собственного контроля [5, с. 45].

П. А. ПЕСТОВ

Урок Петра Антоновича Пестова безошибочно узнаваем по ряду признаков. Более чем педантичное отношение к учебным заданиям battement tendu отличает авторский стиль Пестова от стилей и подходов других профессионалов. Технический и музыкально пластический абсолютизм его экзерсисов особенно заметен в первых заданиях урока. Ученики мастера подтвердят, что на battement tendu у палки он тратил едва ли не половину времени, отпущенного на экзерсис.

Перед разговором о комбинировании необходимо обратить внимание на особенное отношение Пестова к V позиции. Перекрещенные позиции ног — самые



Рис. 1. Правильное исполнение V позиции



Рис. 2. Неправильное исполнение V позиции



Рис. 3. Фрагмент урока классического танца П. А. Пестова

трудные в классическом танце. Хотя правила хорошо известны профессионалам, оказывается, что существуют различные варианты исполнения V позиций ног.

В русской школе классического танца лучшие методисты установили следующие правила: «В V позиции ступни соединены и полностью закрывают друг друга, при этом пятка одной ноги соприкасается с носком другой» [7, с. 106]; «V — ступни соприкасаются (выворотом) во всю свою длину, так что носок одной ноги приходится у пятки другой ноги» [8, с. 38].

Тем, кто не обладает идеальной выворотностью, сложно следовать этим наставлениям. V позиция будет исполняться либо с навалами на внутреннюю часть стопы, либо пятки будут расходиться с носками, и позиция будет «свободной». Исполнителям приходится делать выбор между навалами и свободой. Каждый решает по-своему.

В методической литературе преподавания классического танца западной школы по этому поводу есть свои подсказки. Далее следуют иллюстрации из книги, посвященной педагогическому методу Энрико Чеккетти [9]. Оказывается, мастер расходится во взглядах на технику исполнения V позиции со всей современной балетной педагогикой. На первом рисунке Чеккетти изображена правильная позиция, а на втором — неправильная! Получается, что по Чеккетти лучше встать в устойчивую V позицию, пусть и с выглядывающим из-за пятки большим пальцем (рис. 1), чем мучиться с навалами в идеальной форме (рис. 2).

Взгляды Пестова и Чеккетти на точность V позиции совпадали. Посещая уроки московского педагога в период его работы в Германии, я поразились тому, как некоторые ученики стояли в классе в неприемлемой для отечественной школы V позиции (рис. 3). На мой вопрос о причинах проблемы, наставник ответил, что малоспособные дети могут делать такую ошибку ради устойчивости в экзерсисе на центре зала.

Еще одной известной особенностью исполнения battement tendu в классах Пестова была необычная «игра» музыкальных темпов. «Чем опытнее становился педагог, чем больше выпускал учеников, тем медленнее, спокойнее, сдержаннее становились темпы первых учебных комбинаций в экзерсисе у станка. Мастер верил, что упражнения у палки — ключ к балетному совершенству.

Для чего он утрированно замедлял музыкальный темп? Ответ однозначен: ради филигранной отделки всех мельчайших деталей, даже одного простого ras. По его мысли, артист в исполнении упражнений у палки «должен был работать с точностью и изысканностью художника из мастерской Фаберже» [6, с. 49].

«Педагог использовал в своей практике два темпа: так называемый учебный и исполнительский. Именно в учебных заданиях battement tendu он искусно совмещал их в исполнении комбинации, сознательно разделенной на две части. Первая — включала общепринятую последовательность исполнения движений в трех направлениях. Она обладала сложным музыкальным и хореографическим рисунком и исполнялась дважды (с направления вперед и потом, как бы разворачивая хореографический рисунок наоборот, то есть — с направления назад). Учитывая все технические и музыкально-ритмические сложности, педагог проводил эту часть в предельно медленном, как мы уже говорили, «учебном темпе». Вторая часть, называвшаяся Пестовым «добавкой», состояла из battement tendu, исполняемых только в одном направлении — в сторону, в очень простом хореографическом и музыкальном рисунке, что позволяло перейти далее к исполнительскому, достаточно подвижному темпу. Эти две части разнились по количеству музыкальных тактов. Так, часто 16 тактов комбинации исполнялись в спокойном темпе, а 8 тактов «добавки» — в быстром. Опыт подсказывал мастеру, что использовать сложный, исполнительский темп необходимо в короткой и более «простой порции» движений, в то время как сложные технические и художественно-музыкальные задачи решались в медленном, спокойном, «учебном» темпе» [6, с. 48].

Battement tendu на demi-plié (1990 г.)

Музыкальный размер $\frac{3}{4}$

1–2	$\frac{3}{4}$	3 tendus вперед	П-П
	$\frac{1}{4}$	пауза	
3	$\frac{2}{4}$	2 tendus в сторону	
4		tendu demi-plié назад Л (остаться на demi-plié)	
5	$\frac{2}{4}$	2 tendus demi-plié в сторону (оставаясь на demi-plié)	
6	$\frac{3}{8}$	3 tendus вперед вытягиваясь	
7	$\frac{3}{8}$	3 tendus в сторону	
8	$\frac{2}{4}$	2 tendus вперед Л	
			П-Пп-И
1	$\frac{2}{4}$	2 tendus назад	П-П
2	$\frac{3}{8}$	3 tendus назад	
3		tendu в сторону с «нажимом»	
4		tendu в сторону с double «нажимом»	
5	$\frac{3}{8}$	3 tendus в сторону по I, закончить в сторону	
	$\frac{1}{8}$	поставить в V	
6	$\frac{3}{8}$	3 tendus в сторону по I, закончить в сторону	
	$\frac{1}{8}$	поставить в V	
7–8	$\frac{5}{8}$	5 tendus в сторону по I, закончить V	Л-П
	$\frac{1}{8}$	dégagé 22° вперед	
	$\frac{1}{4}$	поворот к палке, закончить Л 22° вперед	

Это задание автор сконструировал без «добавки». Любимые tendus в сторону по I позиции он включил в обратном развертывании рисунка. То есть порядок ras, исполняемых вперед и «обратно», различен. Однако, я специально включил

этот прием комбинирования в статью из-за battements tendus на 4 и 5 музыкальные такты. Исполнение tendus на demi-plié типично для П. А. Пестова. Наставник трепетно относился к качеству скольжения стопы по полу. Он не допускал, чтобы пятка отрывалась от пола раньше времени, особенно рядом с опорной стопой. Выделка этого приема была особенно важна, так как он готовит к исполнению прыжков со скольжением открывающейся ноги.

Battement tendu (1991 г.)

Музыкальный размер $\frac{3}{4}$

Первые шестнадцать тактов исполняются в непривычно медленном темпе. Вторая часть задания исполняется в контрастно быстром темпе.

1–2	$\frac{3}{4}$ $\frac{1}{4}$	3 tendus, закончить demi-plié вытянувшись cou-de-pied позади Л	П-П
3		petit développé 22° назад Л	
4	$\frac{1}{4}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{8}$	поставить Л V cou-de-pied спереди petit développé 22° вперед	
5	$\frac{3}{8}$	3 tendus вперед	
6	$\frac{2}{4}$	2 tendus в сторону	
7	$\frac{3}{8}$	3 tendus в сторону	
8	$\frac{2}{4}$	2 tendus вперед Л	П-Пп-I
1–7		обратно	П-П
8		dégagé 22° в сторону	
1–2	$\frac{3}{4}$ $\frac{1}{4}$	3 опускания пятки на пол пауза	
3–4	$\frac{4}{4}$	4 tendus V назад, закончить в сторону	
5–8		обратно	
1	$\frac{3}{4}$	2 tendus в V назад	
2	$\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$	пауза dégage 22° в сторону	
3	$\frac{2}{4}$	2 tendus в V вперед	
4	$\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$	пауза dégage 22° в сторону	
5	$\frac{2}{4}$	2 tendus в V назад	
6	$\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$	пауза dégage 22° в сторону	
7	$\frac{1}{4}$	поставить V вперед	
8	$\frac{1}{4}$	dégagé 22° вперед поворот к палке, закончить Л 22° вперед	Р-I, Л-II

Основную часть задания музыкально пластически можно прочесть так: 1–4 такты — завязка в очень медленном темпе, 5–7 такты — развитие с незначительным ускорением, 8 такт — завершение с заметным замедлением. Пестов никогда не давал примеры в ровном, монотонном темпе. Напевая мелодию, он диктовал аккомпаниатору ritenuto, forte и т.п.

«Добавка», или вторая часть задания, традиционно для автора комбинируется из battements tendus в сторону. Причем в этом учебном примере все pas ставятся только в V позицию. Необычность построения этой части и в том, что она, в свою

очередь, тоже делится на две части. В первой исполняется тройной «нажим» (pour le pied) и 4 tendus. Вторая часть украшена ритмическим рисунком, который не просто исполнить в быстром темпе.

Battement tendu retiré sur le cou-de-pied (1992 г.)

Музыкальный размер $\frac{3}{4}$

Последние восемь тактов задания исполняются в быстром темпе.

1–2	$\frac{3}{4}$ $\frac{1}{4}$	3 tendus вперед пауза	П-П
3–4	$\frac{3}{4}$ $\frac{1}{4}$	3 tendus в сторону пауза	
5	$\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$	enveloppé в сторону cou-de-pied dessous Л, поставить V	
6	$\frac{2}{8}$ $\frac{1}{4}$	2 enveloppés в сторону dégage 22° в сторону	
7	$\frac{2}{8}$ $\frac{1}{4}$	2 «нажима» пауза	
8	$\frac{3}{8}$	3 tendus в сторону	
1–2	$\frac{3}{4}$ $\frac{1}{4}$	3 tendus назад пауза	
3–4	$\frac{3}{4}$ $\frac{1}{4}$	3 tendus в сторону пауза	
5	$\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$	enveloppé в сторону cou-de-pied dessus Л, поставить V	
6	$\frac{2}{8}$ $\frac{1}{4}$	2 enveloppés в сторону dégage 22° в сторону	
7	$\frac{2}{8}$ $\frac{1}{4}$	2 «нажима» поставить V	
8	$\frac{1}{4}$	dégagé 22° в сторону	
1	$\frac{3}{8}$	3 «нажима»	
2	$\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$	поставить V назад dégage 22° в сторону	
3	$\frac{3}{8}$	3 «нажима»	
4	$\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$	поставить V вперед dégage 22° в сторону	
5	$\frac{2}{8}$ $\frac{1}{4}$	2 tendus ставя V назад dégage 22° в сторону	
6	$\frac{2}{8}$ $\frac{1}{4}$	2 tendus ставя V вперед dégage 22° в сторону	
7	$\frac{3}{8}$	3 tendus в сторону по I, закончить V вперед	
8	$\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$	dégagé 22° вперед поворот к палке, закончить Л 22° вперед	Л-II

Как и в предыдущем примере, в первых и вторых восьми тактах ярко обозначены развитие, кульминация и завершение. Но в задании интересна еще одна деталь. Во времена Пестова в отечественной школе никто из преподавателей мужского классического танца не составлял уроки с популярным на западе движением enveloppé. Как и Тарасов, Пестов часто использовал находки и удачные приемы других учителей и школ. Когда у него появилась видеозапись с уроками Августа Бурнонвиля, в экзерсисы постепенно стали добавляться небольшие изыски старой французской школы.

Выводы

Построение урока классического танца должно быть продуманным, учитывающим множество факторов. Содержание урока должно зависеть от периода обучения. Например, экзерсисы после каникул, по насыщенности, должны быть составлены просто и бережно. Составление зависит от психофизического состояния учащихся. Экзаменационный урок должен кратко показать весь пройденный материал.

Из всего сказанного выше можно заключить, что принципы комбинирования заданий с лейтмотивным движением *battement tendu* можно условно классифицировать. Учебные примеры Асафа Михайловича Мессерера лучше всего подойдут для ситуаций, когда учащиеся приходят в класс после длительного перерыва. Комбинации Алексея Афанасьевича Писарева отлично подходят для тренажных уроков. Николай Иванович Тарасов увлекался учебными приемами составления целых уроков, а трепетное, художественное и, в хорошем смысле, эстетское отношение Петра Антоновича Пестова к малейшим деталям классического танца делает его задания подходящими для показательных уроков и экзаменационных работ.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мессерер А. Уроки классического танца, М.: Лань, 2004. 400 с.
2. Кузнецов И. А. М. Мессерер — 20 уроков классического танца. М.-СПб.: Рос. ин-т театр. искусства, Академия Рус. балета им. А. Я. Вагановой, 2016. 156 с.
3. Кузнецов И. А. А. Писарев — 20 уроков классического танца. М.-СПб.: Рос. ин-т театр. искусства, Академия Рус. балета им. А. Я. Вагановой, 2016. 114 с.
4. Кузнецов И. Ю. И. Плахт — 40 уроков классического танца. М.-СПб.: Рос. ин-т театр. искусства, Академия Рус. балета им. А. Я. Вагановой, 2017. 174 с.
5. Кузнецов И. Н. И. Тарасов — 95 уроков классического танца. М.-СПб.: Рос. ин-т театр. искусства, Академия Рус. балета им. А. Я. Вагановой, 2016. 464 с.
6. Кузнецов И. Музыкально-пластическая эстетика П. А. Пестова. М.: Рос. МГАХ, 2014. 184 с.
7. Тарасов Н. Классический танец. М.: Искусство, 1981. 479 с.
8. Ваганова А. Основы классического танца. Л.: ОГИЗ-ГИХЛ 1934. 192 с.
9. Beaumont W., Idzikowski S. A manual of The Theory and Practice of Classical Theatrical Dancing (Cecchetti method). London: Wyman & Sons, 1947. 254 p.

REFERENCES

1. Messerer A. Uroki klassicheskogo tantsa, M.: Lan', 2004. 400 s.
2. Kuznetsov I. A. M. Messerer — 20 urokov klassicheskogo tantsa. M.-SPb.: Ros. in-t teatr. iskusstva, Akademiya Rus. baleta im. A. Ya. Vaganovoj, 2016. 156 s.
3. Kuznetsov I. A. A. Pisarev — 20 urokov klassicheskogo tantsa. M.-SPb.: Ros. in-t teatr. iskusstva, Akademiya Rus. baleta im. A. Ya. Vaganovoj, 2016. 114 s.
4. Kuznetsov I. YU. I. Plahht — 40 urokov klassicheskogo tantsa. M.-SPb.: Ros. in-t teatr. iskusstva, Akademiya Rus. baleta im. A. Ya. Vaganovoj, 2017. 174 s.
5. Kuznetsov I. N. I. Tarasov — 95 urokov klassicheskogo tantsa. M.-SPb.: Ros. in-t teatr. iskusstva, Akademiya Rus. baleta im. A. Ya. Vaganovoj, 2016. 464 s.

6. Kuznetsov I. Muzykal'no-plasticheskaya estetika P. A. Pestova. M.: Ros. MGAH, 2014. 184 s.
7. Tarasov N. Klassicheskij tanets. M.: Iskustvo, 1981. 479 s.
8. Vaganova A. Osnovy klassicheskogo tantsa. L.: OGIZ-GIHL 1934. 192 s.
9. Beaumont W., Idzikowski S. A manual of The Theory and Practice of Classical Theatrical Dancing (Cecchetti method). London: Wyman & Sons, 1947. 254 p.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

И. Л. Кузнецов — канд. искусствоведения; ilyaballet@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Ilya L. Kuznetsov — Cand. Sci. (Arts); ilyaballet@gmail.com

УДК 792.8

ВКЛАД А. А. СОКОЛОВА В СТАНОВЛЕНИЕ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ
ЭТНОХОРЕОЛОГИИИ. В. Мацевский¹¹ Российский институт истории искусств, Исаакиевская площадь, 5, Санкт-Петербург, 190000, Россия

В статье анализируется процесс становления и развития этнохореографического ракурса искусствоведения, в формировании которого особая заслуга принадлежит ученому-искусствоведу А. А. Соколову. Этнохореология — наука о традиционном танцевальном искусстве. В работах А. А. Соколова она подкреплена основами классического искусства балета. В работе представлены основные направления этнохореографических изысканий, тематика и методологические позиции ученого, также проанализированы конкретные региональные материалы по народной хореографии (прежде всего — Русского Севера и Северо-Запада). Автором дается высокая оценка научно-исследовательской деятельности А. А. Соколова в области этнохореологии.

Ключевые слова: народная культура, Русский Север и Северо-Запад, танцевальное искусство, хоровод, экспедиция, этническая танцевальная традиция, этнохореология

ARKADIJ A. SOKOLOV'S CONTRIBUTION IN DOMESTIC
ETHNOCHOREOLOGYIgor Maciejewski¹¹ Russian Institute of Art History, St. Isaac's Square, Saint Petersburg, 190000, Russian Federation

The article analyzes the process of formation and development of the ethnochoreology as a separate art criticism domain, a special place in the formation of which belongs to the art scholar Arkadij A. Sokolov. Ethnochoreology as a science of traditional dance art in terms of the research activity of Arkadij A. Sokolov has been reinforced by the basics of studying the art of classical ballet. The main directions of his research and methodological positions of the scientist, as well as topics and specific regional materials on folk choreography (first of all — the Russian North and the North-West) are presented in the article. As a conclusion, being researching in the article, the high evaluation and the significance of Arkadij A. Sokolov activity in the field of ethnochoreology has been approved by author.

Keywords: folk culture, Russian North and North-West, dance art, dance, expedition, ethnic dance tradition, ethno-choreology

Культурная эволюция конца XX начала — XXI века — процесс сложного взаимодействия традиции и новаторства, осознания нового через этнокультурный

компонент. Реконструкция и сохранение культурных традиций происходит через изучение и последующее переосмысление фольклора, который получает качественную модификацию и новый жанрово-стилевой контекст, отличающих его от аутентичного прообраза.

Этнохореология как исследовательское направление, изучающее традиционный народный танец, начиналась в стенах Российского Института истории искусств в 1920-е годы. Первым итогом этих изысканий, подкрепленным экспедициями на Русский Север, стала работа В. Всеволодского-Гернгросса «Крестьянский танец» [1]. Другим обобщающим трудом периода становления этнохореологии стало исследование Т. А. Устиновой «Лексика русского танца», опубликованное в 1976 году [2]. Свое дальнейшее развитие на эмпирическом материале этнохореографический исследовательский ракурс получил в 1980-е. К числу исследователей, внесших существенный вклад в область этнохореологии, можно отнести Аркадия Андреевича Соколова.

Диапазон творческих поисков, находок и свершений А. А. Соколова поистине огромен. Его научные и публицистические труды, как и самоотверженная педагогическая и общественная работа, еще не раз привлекут внимание исследователей и любителей искусства, самых разнообразных сфер хореографии, балетного театра [3; 4; 5; 6]. Одни лишь направления творческого поиска А. А. Соколова трудно перечислить [7]. И во многом он был первым и уникальным.

И все же хочется обратить особое внимание на одну из областей его научных интересов и блестящих творческих свершений — этнохореологию науку о традиционной этнической танцевальной культуре. Сфера эта, как известно, не получила пока в России достойного научного освещения. Отдельные робкие попытки обращения к ней в большинстве своем пытались осуществить не обладающие, как правило, достаточным научным опытом и профессиональными знаниями энтузиасты-любители, хореографы-практики, скорее, связанные с художественной самодеятельностью, чем с подлинным искусством традиционного танцевального фольклора.

Успеху научно-исследовательской работы А. А. Соколова в этой сфере, безусловно, способствовали, как его собственная высокая общая культура (широкая эрудиция в сфере истории танца, классического балета), так и исполнительские навыки в области хореографии. Аналитический склад ума, логика исследовательских операций и доказательств, нестандартность мышления (чему, уверен, немало помогло и его высшее техническое, инженерное образование) — это А. А. Соколов. Ему очень помогло тесное общение с замечательным коллективом открытых к подлинному традиционному искусству и устремленных на постоянный поиск ученых — сотрудников Сектора фольклора, в Российском Институте истории искусств (периодически менявшем свое название), — основанного и возглавляемого крупнейшим отечественным ученым-фольклористом, историком, славистом, философом Виктором Евгеньевичем Гусевым.

Думается, в значительной мере выдающиеся результаты научных достижений А. А. Соколова в сфере этнохореологии были порождены его экспедиционной работой 1970–1980-х годов в русских деревнях Киришского и Тихвинского районов Ленинградской области, шире — южного Приладожья. В некоторых полевых изысканиях мы с Аркадием Андреевичем работали одновременно, что, безусловно,

сыграло в дальнейшем существенную роль в становлении нового для искусствознания так называемого комплексного апробационного метода исследования народного танца и в целом традиционного этнического искусства [8; 9].

Аркадий Андреевич, встречаясь с народными танцовщицами, не просто наблюдал и фиксировал их танцевальные позиции, движения, хореографические композиции. Он легко преодолевал цивилизационные границы, вступал в активные беседы с носителями традиции, выяснял их представления о положении танцора, характерных для того или иного танца или танцевального жанра па, фигурах и направлениях движения отдельного исполнителя или исполнительских групп, целостных танцевальных композиций... Так же тщательно, как в анализе сложнейших «Танцевальных симфоний» Ф. Лопухова, он выявлял профессиональную терминологию: деликатно, не навязывая информантам известные академической хореологии понятия и обозначения, а пытаясь войти в их понятийный мир, их теорию и эстетику этнического искусства. Все это явилось существенным шагом в сторону формирующегося уже в наше время когнитивного искусствознания, направленного на постижение эстетико-теоретических позиций самих мастеров — носителей традиции [8; 9].

Мало того, Аркадий Андреевич в экспедициях сам непосредственно учился у народных мастеров, перенимал их целостную танцевальную пластику и отдельные характерные движения и па. Он танцевал и на себе проверял точность освоения и фиксации отдельных элементов и структур народного танца, включал традиционных танцоров в осваиваемую им картину традиционной танцевальной композиции и поведения исполнителей в реальном (а не только описываемом ими) танце.

Все это сыграло существенную роль в его изумительных по точности, деликатности и поэтичности (А. А. Соколов к тому же — великолепный стилист, подлинный мастер литературного слога) замечательных этнохореологических как и балетоведческих статьях и монографиях.

В области этнохореологии хотелось бы обратить особое внимание на изданный еще в 1993 году основополагающий труд А. А. Соколова «Восточнославянский фольклор: Словарь научной и народной терминологии» (10), а также фундаментальную, общетеоретической значимости статью «Русский балет и фольклор: Опыт исторической характеристики», вошедшую в сборник «Музыка и хореография современного балета» [11].

Среди проблем, поставленных А. А. Соколовым перед этнохореологией как самостоятельной области искусствоведения, важнейшей является проблема собирания и качественной фиксации традиционных танцев. От фольклориста требуется не только высокая техническая оснащенность в экспедиционной работе, но и глубокое проникновение в саму специфику народного хореографического искусства, осознание и понимание самих носителей этнической традиции.

В этой связи особое значение ученый придает вопросам научной и народной классификации, народной и научной терминологии [12; 13; 14]. Работая в экспедициях на Русском Севере и в Приладожье, собиратель обратил внимание на то, что старшее поколение носителей фольклора хорошо помнит и сегодня свои

песни, хороводы, пляски, игры. Оно готово продемонстрировать все это искусствоведам-собираателям, но при условии участия в этом показе своих сверстников — знатоков местной традиции, осознающих ее функциональную обусловленность и стилевое своеобразие.

В данном контексте, утверждает А. А. Соколов, чрезвычайно важно понимать и учитывать при научном описании и интерпретации народного танца его место в целостном контексте традиционной культуры. Среди исследовательских аспектов изучения этнохореографии ученый видит взаимосвязь танца с другими видами народного художественного творчества (песней, инструментальной музыкой, хороводными действиями, народным театром, костюмом, традиционным изобразительным искусством), а также проявления традиционной эстетики и терминологии танцевального искусства. Чрезвычайно важным для понимания функционально-стилевой специфики фольклорного творчества является феномен и особенности импровизации [12].

Ученый выдвигает необходимость формирования и реализации комплексной методологии изучения танцевального фольклора, необходимость совместных усилий специалистов разных профилей [12, с. 3].

Особое внимание хотелось бы уделить как исторически, так и этически важным вопросам восстановления забытых, или вовсе не нашедших своего места в прежних публикациях, материалов по народной хореографии и имен их исследователей. А. А. Соколов вновь открывает и публикует один из первых опытов отечественной этнохореологии — написанную еще в 20-е гг. XX века статью В. Всеволодского-Гернгросса «Крестьянский танец» [16], а также значительный фрагмент рукописи М. Яницкой (середина XX в.), посвященной народным танцам русского Северо-Запада [17].

И еще одно качество А. А. Соколова хотелось бы особо отметить в контексте полученных им результатов для становления отечественной этнохореологии. Аркадий Андреевич обладает подлинной общественной активностью, организаторским даром, удивительной способностью как письменного, так и устного общения с исследователями (в том числе с молодыми, только начинающими научную деятельность хореологами и фольклористами-энтузиастами). Он не подавляет их своей эрудицией и научным аппаратом, а открывая их талант, привлекает к серьезным, аналитически выверенным и при этом самым разнообразным по жанровой направленности научным исследованиям.

Созданный А. А. Соколовым первый в нашей стране блестяще организованный, собранный, выстроенный и отредактированный специальный научный сборник «Народный танец: Проблемы изучения» [18], до сих пор является чрезвычайно актуальным как для отечественного читателя, так и для самых широких международных кругов.

Работа А. А. Соколова в области изучения народного танца в значительной степени явилась и продолжает являться важным вкладом и побудительной силой в становление и развитие в стране специальной отрасли науки, посвященной народному танцевальному искусству. Поэтому определение А. А. Соколова как пионера отечественной этнохореологии давно заслужено и вполне закономерно.

ЛИТЕРАТУРА

1. Всеволодский-Гернгросс В. Н. Крестьянский танец // Крестьянское искусство СССР: в 2 т. / Гос. ин-т истории искусств. Л.: Academia, 1928. Т. 2: С. 235–248.
2. Устинова Т. А. Русский народный танец. М.: Искусство, 1976. 152 с.
3. Соколов-Каминский А. А. Горизонты балета. СПб.: Шатон, 2007. 260 с.
4. Соколов А. А. Советский балет сегодня. М.: Знание, 1984. 112 с.
5. Соколов А. А. Ф. В. Лопухов и его симфония танца // Музыка и хореография современного балета. Вып. 1. Л.: Музыка, 1974. С. 161–189.
6. Соколов А. А. Хореограф и музыкальная драматургия спектакля // Музыка и хореография современного балета. Вып. 5. Л.: Музыка, 1987. С. 121–145.
7. Аркадий Андреевич Соколов-Каминский (к 80-летию со дня рождения): библиографический указатель. СПб.: Академия Рус. балета им. А. Я. Вагановой. 2016. 165 с.
8. Мацеевский И. В. В пространстве музыки. СПб., 2011. Т. 1. 206 с.
9. Мацеевська В. Ідеї Климента Квітки і сучасна комплексно-апробаційна та когнітивна методика досліджень традиційної інструментальної музичної культури // Народна творчість українців у просторі та часі. Луцьк: Мистецька агенція «Терен», 2010. Вип. 3. С. 100–109.
10. Восточно-славянский фольклор: словарь науч. и народ. терминологии. Минск: Навука і тэхніка, 1993. 478 с.
11. Соколов А. А. Русский балет и фольклор: Опыт исторической характеристики // Музыка и хореография современного балета. Вып. 5. Л.: Музыка, 1987. С. 218–240.
12. Соколов-Каминский А. А. От составителя // Народный танец: проблемы изучения: сб. науч. тр. СПб.: Всерос. науч.-иссл. ин-т искусствознания. 1991. С. 3–8.
13. Афанасьева А., Соколов-Каминский А. Краткий терминологический словарь // Народный танец: Проблемы изучения. СПб.: Всерос. науч.-иссл. ин-т искусствознания, 1991. С. 207–215.
14. Соколов А. А. Проблема изучения танцевального фольклора // Методы изучения фольклора. Л.: Лениздат, 1983. С. 126–138.
15. Рогачевская Е. М., Соколов А. А. Танцевальный фольклор Пинежья // Актуальные проблемы современной фольклористики. Л.: Музыка, 1980. С. 218–219.
16. Всеволодский-Гернгросс В. Крестьянский танец // Крестьянское искусство СССР: Гос. ин-т истории искусств. Л., 1928. Т. 2. С. 235–248.
17. Яницкая М. Русские народные танцы Ленинградской области (фрагменты рукописи) // Народный танец: проблемы изучения: сб. науч. тр. СПб.: Всерос. науч.-иссл. ин-т искусствознания. 1991. 1991. С. 159–174.
18. Народный танец: проблемы изучения: сб. науч. тр. СПб.: Всерос. науч.-иссл. ин-т искусствознания. 1991. 235 с.

REFERENCES

1. Vsevolodskij-Gerngross V. N. Krest'yanskij tanets // Krest'yanskoe iskusstvo SSSR: v 2 t. / Gos. in-t istorii iskusstv. L.: Academia, 1928. T. 2: S. 235–248.
2. Ustinova T. A. Russkij narodnyj tanets. M.: Iskusstvo, 1976. 152 s.
3. Sokolov-Kaminskij A. A. Gorizonty baleta. SPb.: SHaton, 2007. 260 s.
4. Sokolov A. A. Sovetskij balet segodnya. M.: Znanie, 1984. 112 s.
5. Sokolov A. A. F. V. Lopuhov i ego simfoniya tantsa // Muzyka i horeografiya sovremennogo baleta. Vyp. 1. L.: Muzyka, 1974. S. 161–189.
6. Sokolov A. A. Horeograf i muzykal'naya dramaturgiya spektaklya // Muzyka i horeografiya sovremennogo baleta. Vyp. 5. L.: Muzyka, 1987. S. 121–145.
7. Arkadij Andreevich Sokolov-Kaminskij (k 80-letiyu so dnya rozhdeniya):

bibliograficheskij ukazatel'. SPb.: Akademiya Rus. baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2016. 165 s.

8. Matsievskij I. V. V prostranstve muzyki. SPb., 2011. T. 1. 206 s.
9. Matsievs'ka V. Idei Klimenta Kvitki i suchasna kompleksno-aprobatsijna ta kognitivna metodika doslidzhen' traditsijnoi instrumental'noi muzichnoi kul'turi // Narodna tvorchist' ukraintsiv u prostori ta chasi. Luts'k: Mistets'ka agentsiya «Teren», 2010. Vip. 3. S. 100–109.
10. Vostochno-slavyanskij fol'klor: slovar' nauch. i narod. terminologii. Minsk: Navuka i tehnika, 1993. 478 s.
11. Sokolov A. A. Russkij balet i fol'klor: Opyt istoricheskoy harakteristiki // Muzyka i horeografiya sovremennogo baleta. Vyp. 5. L.: Muzyka, 1987. S. 218–240.
12. Sokolov-Kaminskij A. A. Ot sostavitelya // Narodnyj tanets: problemy izucheniya: sb. nauch. tr. SPb.: Vseros. nauch.-issl. in-t iskusstvoznaniya. 1991. S. 3–8.
13. Afanas'eva A., Sokolov-Kaminskij A. Kratkij terminologicheskij slovar' // Narodnyj tanets: Problemy izucheniya. SPb.: Vseros. nauch.-issl. in-t iskusstvoznaniya, 1991. S. 207–215.
14. Sokolov A. A. Problema izucheniya tantseval'nogo fol'klora // Metody izucheniya fol'klora. L.: Lenizdat, 1983. S. 126–138.
15. Rogachevskaya E. M., Sokolov A. A. Tantseval'nyj fol'klor Pinezh'ya // Aktual'nye problemy sovremennoj fol'kloristiki. L.: Muzyka, 1980. S. 218–219.
16. Vsevolodskij-Gerngross V. Krest'yanskij tanets // Krest'yanskoe iskusstvo SSSR: Gos. in-t istorii iskusstv. L., 1928. T. 2. S. 235–248.
17. Yanitskaya M. Russkie narodnye tantsy Leningradskoj oblasti (fragmenty rukopisi) // Narodnyj tanets: problemy izucheniya: sb. nauch. tr. SPb.: Vseros. nauch.-issl. in-t iskusstvoznaniya. 1991. 1991. S. 159–174.
18. Narodnyj tanets: problemy izucheniya: sb. nauch. tr. SPb.: Vseros. nauch.-issl. in-t iskusstvoznaniya. 1991. 235 s.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

И. В. Мацеевский — ihormcw@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Igor V. Maciejewski — ihormcw@mail.ru

БАЛЕТНАЯ КРИТИКА

УДК 008; 008:002.6; 7:002.6; 7:001.92; 7:03

ФУНКЦИОНАЛЬНО-СОДЕРЖАТЕЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ
БАЛЕТНОЙ РЕЦЕНЗИИ В ЕЖЕДНЕВНЫХ ПЕЧАТНЫХ СМИМ. О. Потолокова¹, Ю. В. Курышева²¹ Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, 2, Санкт-Петербург, 191023, Россия² Санкт-Петербургский государственный университет, Университетская наб., 7/9, Санкт-Петербург, 199004, Россия

С ростом интереса к балету балетная критика перемещается на страницы массовых периодических изданий, обретая новые черты. Содержательные особенности балетной рецензии в ежедневных печатных СМИ тесно связаны с функциональной характеристикой данной формы художественно-публицистического текста, но при этом сохраняют черты рецензии, характерные для профессиональной критики. В качестве эмпирического материала были выбраны рецензии на балеты театрального сезона 2016–2017 годов. В статье использованы методы содержательного, стилистического анализа, сопоставительные методы.

Ключевые слова: балетная рецензия, балетная критика, информационное сопровождение хореографических мероприятий, рецензия в СМИ

FUNCTIONAL AND CONTENT FEATURES OF THE BALLET REVIEW
IN THE DAILY NEWSPAPERSMaria O. Potolokova¹, Yulia V. Kuryшева²¹ Vaganova Ballet Academy, 2, Zodchego Rossi Str., St. Petersburg, 191023, Russia Federation² Saint Petersburg State University, Universitetskaya Emb., 7/9, St. Petersburg, 199004, Russia Federation

With the development of mass interest in ballet, ballet criticism moves to the pages of mass periodicals, acquiring new features. The content features of the ballet review in the daily newspapers are close to the functional characteristic mass media in general, and at the same time keeps the features of professional criticism. Empirical material contain selected reviews for the ballets of the 2016–2017 season. The article uses methods of qualitative content analysis, stylistic analysis, comparative methods.

Keywords: ballet review, ballet criticism, information support of choreographic events

В искусстве человек стремится переосмыслить окружающий его мир и свое место в нем. Историческая трансформация искусства обусловлена изменениями представлений человека о мире. Художник черпает сюжеты из окружающего мира, подыскивает им соответствующие современным реалиям формы и отдает обратно миру. Важнейшую роль в определении форм и направления развития искусства играет критика, позволяющая пристально рассмотреть произведение искусства и, сравнив его с канонами и образцами, дать оценку, указав автору на успех или неудачу. Критика как способ познания искусства, присутствует в любом виде рефлексии на него: «вне критической составляющей в мире искусства не происходит никакого движения системы произведений искусства» [1]. Балетная критика играет важную роль в определении форм и направлений развития искусства. Она помогает определить ценностный статус произведения, который интерпретирует.

С развитием периодической прессы критика расширяет свои функциональные характеристики. При схожих целях и задачах критические произведения о балете в журналистике обладают определенными особенностями. На сегодняшний день балет становится объектом информационного интереса специализированных и массовых СМИ. На страницах периодических изданий встречаются информационные, информационно-аналитические и художественно-публицистические тексты, посвященные теме балета. Информационно-аналитические материалы являются основным источником сведений о балетной жизни как для профессиональной, так и массовой аудитории. Художественно-публицистические тексты в форме рецензии выполняют схожие с балетной критикой функции с учетом особенностей их функционирования, средств распространения и целевой аудитории.

Эмпирическая база исследования — публикации на тему балета (газеты «Коммерсант», «Известия», «Санкт-Петербургские ведомости») выходившие в течение театрального сезона 2016–2017 годов. Результаты анализа показали, что процент рецензий в общем числе (685) публикаций о балете незначителен. Из общего числа материалов о балете на страницах газет «Коммерсант», «Известия», «Санкт-Петербургские ведомости» тексты, которые можно идентифицировать как рецензии, составляют не более 1%. Это связано, в первую очередь, со спецификой изданий, ориентирующихся на повседневное освещение событий с меньшим акцентом на художественно-публицистические жанры журналистики, а также со сложностью жанра рецензии, требующим вдумчивого анализа и ясного изложения материала.

При анализе публикаций учитывались особенности методологии исследования художественного произведения, а также основные факторы, влияющие на методологию художественной критики (применительно к балетным рецензиям в массовых периодических изданиях), такие как: оперативность издания, профессиональное образование автора критического произведения, общий и профессиональный культурный уровень аудитории СМИ.

Общая структура критического произведения определяется совокупностью его основных составляющих. Согласно исследователям и теоретикам искусства художественная критика [2] определяет взаимодействие ключевых составляющих

творческого процесса: действительность, художник, произведение, получатель, действительность.

Потребителем балетной критики являются три основные группы людей: авторы и исполнители, организаторы художественного процесса, публика. Балетная рецензия в периодических изданиях массового характера ориентируется на все группы аудитории, однако, специфика средства распространения информации требует от автора рецензии учитывать интересы наименее профессиональных целевых групп [3, с. 162–163]. Эта особенность предполагает необходимость дополнительной информации об объекте рецензии, сокращения профессиональной терминологии и объема, упрощения структуры текста.

Автором критического произведения выступает профессионал в конкретной области искусства, в то время как художественная критика в периодических массовых изданиях может становиться результатом творчества как любителей или специалистов широкого профиля, так и профессионалов.

В рамках социально-ролевого подхода [4] к пониманию функций журналистики авторы статьи обращают внимание на их взаимосвязь с такими функциями художественной критики как коммуникативная, аксиологическая, идентификационная, нормативная, компенсаторная, стимулирующая [2]. При этом функции художественной критики равно направлены как на художника, так и на адресата художественного произведения, а функции балетной рецензии больше сосредоточены на получателе.

В рамках **коммуникативной / информационной функции** балетная рецензия в СМИ передает сообщение аудитории о самом событии и его значимых содержательных компонентах.

Содержательные элементы балетной критики обусловлены языком данного вида искусства. Она предполагает наличие специальных знаний о предмете, глубокое понимание исторического и современного контекста, аргументированное восприятие достоинств и недостатков анализируемого балетного события с использованием профессиональной терминологии.

Журналистский взгляд на балетный спектакль определяется в первую очередь спецификой данного вида профессиональной деятельности: пониманием потребностей аудитории, подчиненностью информационному поводу, ориентированностью на информационную, ценностную, развлекательную, рекламно-справочную функции.

И балетная критика, и балетная рецензия имеют дело с первичным текстом, то есть совокупностью и взаимосвязью элементов, составляющих балетную постановку. «Рецензия — вторичный текст, представляет собой интерпретацию, осмысление и оценку первичного текста — в данном случае балетной постановки» [5, с. 13–14]. Чаще всего определяют следующие элементы оценки балетного спектакля: либретто, хореографический текст, музыка, мастерство артистов, элементы сценографии и др. [5, 6, 7].

Как показал анализ, помимо перечисленных компонентов, важной частью балетной рецензии является информация о хореографе. В 71% случаев текст рецензии открывался сведениями о хореографе. Справочно-биографическая информа-

ция о нем встречалась в 32% изученных рецензий; в меньшей степени авторы рецензий считали необходимым рассказать о творчестве и/или дать характеристику мастерству хореографа (11%), еще реже говорилось об истории его творческого пути (11%).

Неизменным и обязательным структурным элементом рецензии является воспроизведение либретто (81%). Анализ содержания позволил выделить следующие аспекты, на которые считают важным обратить внимание авторы: краткий пересказ сюжета встречается в 71% публикаций, а вот сравнение с другими постановками встречается лишь в 21% текстов.

Описание и оценка хореографии — центральный элемент балетной рецензии в ежедневных периодических СМИ. 91% проанализированных публикаций за исследуемый период дают характеристику тем или иным аспектам хореографической части. Общее описание хореографического текста — обязательный компонент для 91% публикаций. Следующим по частоте отражения является выборочное описание наиболее значимых для спектакля или наиболее зрелищных танцевальных движений (71%), а также — оценка мастерства солистов (61%). В меньшем объеме (21% всех случаев) рецензенты уделяют внимание сравнению особенностей хореографических постановок с другими театральными постановками, характеристике состава исполнителей в целом (21%). Наименее часто встречающийся аспект — упоминание и оценка кордебалета (11%).

В числе элементов сценографии (в 61% рецензий), на которые обращают внимание авторы балетных рецензий, в равной степени встречаются декорации (31%) и костюмы (41%). Фактически не упоминается качество и значение света.

Наименее часто встречающийся компонент — характеристика музыкальной части (16%). Здесь чаще всего речь идет о выборе музыки (в случае современной постановки) или о мастерстве оркестра (в отношении возобновленных балетных постановок).

Таким образом, в балетной рецензии для ежедневных СМИ, ориентирующихся на широкую аудиторию без специализированных знаний, встречаются фактически все значимые элементы. Однако она редко носит целостный характер, присущий балетной критике, так как в основном концентрируется на характеристике внутренних составляющих, исключая глубокий анализ их взаимосвязи.

В рамках **аксиологической / интерпретационной функции** балетная рецензия в СМИ призвана устанавливать определенные ценностные стандарты у широкой аудитории. Она в обязательном порядке содержит оценочные суждения.

Суждение о ценностном статусе балетного спектакля формируется с помощью исторически сложившихся в литературоведении и искусствознании трех типов методологических инструментов [2, с. 478]:

- анализа внешних связей произведения (социологического, историко-культурного, сравнительного, биографического, творческо-генетического подходов);
- анализа внутренних связей (структурного, семиотического, стилистического видов анализа, микроанализа, внимательного чтения, анализа значимых элементов конкретного вида искусства);
- анализа социального функционирования текста (изучения критической литературы о произведении, анализа реакции аудитории).

Чаще всего в рецензии используются инструменты только одного из трех типов ранее перечисленных инструментов — анализа внутренних связей произведения.

Так, анализ наиболее значимых, с точки зрения рецензента, внутренних компонентов балетной постановки встречается в 91 % рецензий. Анализ внешних связей преимущественно в форме исторической справки о хореографе дается в 31 % публикаций, в форме сравнения с родственными постановками в других театрах — в 11 % случаев. Анализ социального функционирования произведения в балетных рецензиях для массовой аудитории в ежедневных печатных СМИ не проводится вовсе.

В отличие от балетной критики, рецензия в СМИ часто включает неаргументированную оценку, превращающую ее, по сути, в мнение автора. На ценностные ориентации любительской и слабо осведомленной аудитории наибольшее влияние оказывает оценка/мнение, высказываемое в рецензии. В общем тексте встречается оценка значимости имен (персоналий) и премьер.

В данной статье мы сосредоточились на общей итоговой оценке балетного спектакля, сформулированной лишь в 61 % текстов. Из них общая негативная оценка была выставлена 11 % постановок, общая позитивная — 21 %, нейтральная или противоречивая — 31 %. Противоречивость выражается в двойственности (одновременно позитивной и негативной) оценки, сформулированной в итоговом выводе рецензии, а также в противоречивости общего вывода по совокупности оценок всех элементов по ходу текста.

Нормативная и корректирующая функции балетной критики в журналистике выражены слабо, так как качественный критический разбор в периодических изданиях упрощается за счет: оперативности выхода публикации, степени подготовленности целевой аудитории, незначительного объема балетной рецензии в СМИ. Однако оценка произведения, высказанная в газетной рецензии, потенциально может сформировать общее представление у лояльной изданию аудитории.

К сожалению, оценить данную функциональную особенность через содержание не представляется возможным. Этот аспект требует социологического подхода.

Идентификационная / рекламно-справочная функция в балетной рецензии определяется предметом и субъектом рецензии.

Объектом художественной критики может быть любое произведение искусства. Балетная критика в массовых периодических изданиях в первую очередь подчиняется законам журналистики: учитывает значимость информационного повода, масштаб и актуальность события, его значимость для аудитории, доступность источников информации, уровень знаний аудитории о событии. Именно поэтому в рамках данной связки функций в отношении балетной рецензии СМИ речь, скорее, пойдет о рекламно-справочной функции и об уже упомянутой ранее функции установки стандартов и образцов.

В качестве объекта балетной критики в периодических массовых изданиях выступают преимущественно премьерные постановки и гастрольные спектакли. Названия театров, имена авторов, артистов, упоминаемые в рецензии, запоминаются зрителями/аудиторией и априори воспринимаются как значимые в балетном мире широкой публикой. Здесь важную роль будет играть сам факт упоми-

нания — вычленения из всего массива участников наиболее значимых субъектов. К примеру, мастера сценографии упоминаются лишь в 11 % рецензий, при том, что их вклад в произведения достаточно весом.

Компенсаторная / развлекательная функция в большей степени выражена в балетной рецензии, чем в профессионально-критическом тексте. Она реализуется за счет эмоциональности рецензии, ее художественной ценности, обеспечивающей погружение в мир балета, эмоционально-окрашенной лексики.

Исследованные рецензии обладают ярко выраженным авторским стилем — чертой, в целом, характерной для художественно-публицистических жанров журналистики. Авторской стилистикой снижается значимость ценностной функции критики. Обилие тропов, характерное для 91 % рецензий, делает текст более выразительным, но в то же время уменьшает прозрачность и ясность структуры и содержания. То же самое касается неизменного компонента рецензий — профессиональной лексики, которая в разном соотношении встречается в 98 % рецензий. С одной стороны, балетная рецензия не может обойтись без характеристики наиболее ярких профессиональных аспектов хореографии, создающих определенный эмоциональный (балетный) настрой, с другой стороны, присутствие профессиональной лексики в текстах затрудняет их восприятие неподготовленными читателями. Более точная оценка может быть дана только на основании дальнейших социологических исследований.

В заключение можно сделать следующие выводы:

Во-первых, балетная критика, как частный случай художественной критики, обладая особой семиотикой первичного произведения, в рамках СМИ существует преимущественно в жанре рецензии; представляет собой вторичный текст, содержащий анализ и интерпретацию (включая авторскую позицию) первичного произведения.

Во-вторых, функциональные особенности газетной рецензии на балетный спектакль тесно связаны с функциями профессиональной балетной критики, они проявляются в информационной и рекламно-справочной направленности текстов, их ориентированности на массовую аудиторию с разной степенью осведомленности, в функции установления ценностных образцов (в первую очередь — для непрофессиональной аудитории).

В-третьих, содержательные аспекты тесно связаны с функциональными особенностями. Наблюдается сильная авторская позиция. Стил, способы аргументации, структура и содержание зависят от автора рецензии. Для рецензий в СМИ характерно большое количество профессиональных терминов. В массовых периодических изданиях преимущественно отсутствует комплексная оценка структурных элементов балетного произведения. Основной акцент делается на анализе хореографических компонентов, либретто, хореографе/авторе, искусстве танцовщиков, реже — сценографии, музыке и некоторых других элементах.

В-четвертых, часто балетная критика в СМИ выходит на уровень упрощения, дает более поверхностный взгляд на произведение и его художественную и социальную ценность. Это снижает ценность произведения для профессиональных искусствове-дов, но повышает аксиологическую значимость для широкой аудитории.

ЛИТЕРАТУРА

1. Михалкина Т. Н. Критика — полифункциональный элемент художественной культуры. URL: <http://sisp.nkras.ru/issues/2011/4/mikhalkina.pdf>. (дата обращения: 20.07.2017).
2. Боров Ю. Б. Эстетика: уч. М.: Высшая школа, 2002. 511 с.
3. Потолокова М. О., Курьшева Ю. В. Информационно-коммуникационное освещение культурных мероприятий Санкт-Петербурга в области хореографии (на примере печатных массовых изданий) // Вестник Академии Рус. балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 2 (43). С. 161–166.
4. Корконосенко С. Г. Основы журналистики: уч. пос. М.: Кнорус, 2016. 272 с.
5. Ильина О. В., Белинская Н. Э. Стилистическое своеобразие балетной критики. // Журналистика и массовые коммуникации. Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2013. С. 11–19.
6. Дробышева М. Н., Полушко В. Н. Жанр рецензии как явление театрального и кинодискурса // Прошлое-Настоящее-Будущее Санкт-Петербургского гос. ун-та кино и телевидения: мат-лы всерос. науч.-практ. конференции. СПб.: Санкт-Петербург. гос. ун-т кино и телевидения, 2013. С. 305–310.
7. Михалкина Т. Н. Критика — полифункциональный элемент художественной культуры. URL: <http://sisp.nkras.ru/issues/2011/4/mikhalkina.pdf>. (дата обращения: 20.07.2017).

REFERENCES

1. *Mikhalkina T. N.* Kritika — polifunkcional'nyj jelement hudozhestvennoj kul'tury. URL: <http://sisp.nkras.ru/issues/2011/4/mikhalkina.pdf>. (data obrashhenija: 20.07.2017).
2. *Borev Ju. B.* Jestetika: uch. M.: Vysshaja shkola, 2002. 511 s.
3. *Potolokova M. O., Kuryшева Ju. V.* Informacionno-kommunikacionnoe osveshhenie kul'turnyh meroprijatij Sankt-Peterburga v oblasti horeografii (na primere pechatnyh massovyh izdanij) // Vestnik Akademii russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2016. № 2 (43). S.161–166.
4. *Korkonosenko S. G.* Osnovy zhurnalistiki: uch. pos. M.: Knorus, 2016. 272 s.
5. *Il'ina O. V., Belinskaja N. Je.* Stilisticheskoe svoeobrazie baletnoj kritiki. // Zhurnalistika i massovye kommunikacii. Ekaterinburg: Izdatel'stvo Ural'skogo universiteta, 2013. S. 11–19.
6. *Drobysheva M. N., Polushko V. N.* Zhanr recenzii kak javlenie teatral'nogo i kinodiskursa // Proshloe-Nastojashhee-Budushhee Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta kino i teledidenija: materialy vseros. nauch.-prakt. konferencii. SPb.: Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta kino i teledidenija, 2013. S. 305–310.
7. *Mikhalkina T. N.* Kritika — polifunkcional'nyj jelement hudozhestvennoj kul'tury. URL: <http://sisp.nkras.ru/issues/2011/4/mikhalkina.pdf>. (data obrashhenija: 20.07.2017).

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРАХ

М. О. Потолокова — д-р экон. наук; mpotolokova@yandex.ru
 Ю. В. Курьшева, канд. полит. наук; yuliakuryшева@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Maria O. Potolokova — Dr. Sci. (Economics); mpotolokova@yandex.ru
 Yulia V. Kuryшева — Cand. Sci. (Politics); yuliakuryшева@gmail.com

УДК 7.072.3

НАСЛЕДИЕ А. Я. ЛЕВИНСОНА В ОЦЕНКАХ ЗАРУБЕЖНОЙ КРИТИКИ 20-30-Х ГОДОВ XX ВЕКА

В. Б. Холопов¹

¹ Мордовский государственный университет имени Н. П. Огарева, ул. Большевикская, 68, г. Саранск, 430005, Россия

Статья посвящена оценке творчества российского искусствоведа и театрального критика Андрея Яковлевича Левинсона, данной представителями французской и русскоязычной эмигрантской критики первой трети прошлого века. Он был на долгое время несправедливо забыт в России, хотя оценки его творчества в зарубежной прессе позволяют поставить его в ряд выдающихся художественных критиков своего времени. Его концепция искусства танца основана на преемственности традиций и развивает идеи эстетической теории С. Малларме и П. Валери. Эрудицию Левинсона, обстоятельность его суждений и принципиальность его позиции в деле защиты классического танца отмечали даже его оппоненты. В статье приводятся отзывы современников Левинсона, напрямую связывающие его имя с возрождением французского классического танца и науки о балете. Данная статья позволяет оценить масштаб творческого наследия Андрея Левинсона, а также ту роль, которую сыграли его работы в становлении и развитии зарубежной балетной и театральной критики на Западе. Исследование такого рода актуально с точки зрения истории искусствovedческой мысли и может способствовать формированию новых методологических подходов в теории искусства.

Ключевые слова: танец, хореография, балетная критика, теория танца, история балета

ANDRE LEVINSON'S LEGACY EVALUATED BY FOREIGN CRITICS IN THE 1920S AND 1930S

Vitaly B. Kholopov¹

¹ Ogarev Mordovia State University, 68, Bolshevistskaya Str., Saransk, 430005, Russian Federation

The article deals with a famous Russian fine art expert and dramatic critic Andre Levinson and evaluation of his works by French and Russian emigre critics in the 1930s. Although he deserves to be rated among the most outstanding fine art critics of his day according to foreign press notices, Andre Levinson was unduly disremembered for a long time by the Soviet critics. On putting forward the ideas engendered within the aesthetic theory by Stephane Mallarme and Paul Valery, he based his own concept of dance art referring to legacy and traditions as a guideline. His expertise, his evidence-based approach and principled ground for protecting the classic ballet were referred to even by his opponents. Multiple quotes of his

contemporaries provided in the article rime his name to the French ballet Renaissance and to the ballet science-based approach. The analysis helps us to estimate the level and to value the impact that Levinson's works had on foreign and Russian ballet criticism generation. This kind of research is relevant for the art historiography. It can also be useful for creating new methodological approaches to the theory of art.

Keywords: dance, choreography, criticism, dance aesthetics, ballet history

Русский театальный критик и теоретик танца Андрей Яковлевич Левинсон, эмигрировавший в 1921 г. сначала в Германию, а затем во Францию, занял особое место и сыграл важную роль в развитии западной балетной критики, разрабатывая новую теорию и эстетику танца с учетом его истории. Еще при жизни критика его книги и статьи привлекли пристальное внимание современников — от обычных читателей до признанных мэтров искусства. Отзывы и оценки его творчества в те годы позволяют понять значение наследия Левинсона и ту роль, которую сыграли его работы в формировании и развитии зарубежной балетной критики. Не случайно в редакционной заметке в газете «Les Nouvelles littéraires» его называли «всезнайкой», обладающим глубокими познаниями в области истории искусств, литературы и религии. Достоинством «этого могучего ума» была «уравновешенная» точка зрения [1, р. 10]. В этой же заметке отмечается и тот факт, что его статьи о хореографическом искусстве пользуются большим авторитетом. Здесь же дается ссылка на его интервью с самым знаменитым и авторитетным французским журналистом того времени Фредериком Лефэвром, беседы с которым в рубрике «Une heure avec...» удостоивались только именитые деятели искусства той эпохи (М. Метерлинк, Ж. Кокто, Т. Харди, А. Куприн, Ф. Мориак, А. Барбюс, Ж. Дюамель и пр.). Уже сам факт интервью с Лефэвром являлся знаком общественного признания заслуг критика. Предметом беседы стали взаимовлияние восточной и западной культур, книга Левинсона «Патетическая жизнь Достоевского», влияние Достоевского на мировой литературный процесс, место Пушкина в русской литературе, позиция, занятая Левинсоном в деле сохранения традиций классического танца, роль французского языка, на котором Левинсон сразу же после эмиграции начал писать в зарубежной прессе. Для Лефэвра было очень странно то, что, русский по рождению и еврей по происхождению, Левинсон без труда и за короткий период завоевал себе место одного из самых влиятельных французских критиков. Кроме того, Левинсон рассказал о тех людях, которые определили его становление как критика. В частности, в качестве модели в области критики он указал на творчество Теофиля Готье [2, р. 8].

Анализ статей тех лет демонстрирует, что к мнению Левинсона прислушивались. На него постоянно ссылались, каждый раз подчеркивая его принадлежность в равной степени к восточной и западной культурам, его вклад в развитие классического танца, высокую степень эрудиции и четкую аргументацию его выводов. В еженедельнике «Les Nouvelles littéraires» Морис Брийан так отмечал «особую

оригинальность» Левинсона: «Первенство в хореографической критике, которое ему присудили с его первых же статей, не оспаривает никто, даже приверженцы противоположной эстетики» [3, р. 12]. Здесь стоит упомянуть, что даже представители школы Далькроза, вступая с Левинсоном в горячие дискуссии, отмечали его особое положение в иерархии театальной критики, а эллинист Луи Сешан, оспаривая неверную на его взгляд интерпретацию некоторых положений трактата Валери «Душа и танец», не упускал возможности назвать Левинсона знаменитым критиком. «Но его талант, — продолжает Брийан — не ограничивается только глубинными рассуждениями о танце. Читатели L'Art vivant, с которыми он беседует о театре, режиссуре и кинематографе, знают, что в этой обширной области ему ведомо все <...> Если сегодня мы являемся свидетелями настоящего возрождения классического танца, то, несомненно, в этом мы во многом обязаны господину Левинсону <...> Никто не говорил о классическом танце лучше него» [3, р. 12]. В другой заметке, посвященной награждению Левинсона орденом Почетного легиона, отмечается, что Левинсон «несомненно, является одним из самых именитых критиков нашего времени... В каких бы областях он не проявил себя — везде с равным блеском» [4, р. 2]. И это лишь малая толика материала, свидетельствующая о том авторитете, которым наделяли коллеги-критики мнение Левинсона еще при жизни. По иронии судьбы, в советской прессе того времени о нем совсем не писали, за исключением чуть ли не единственного упоминания в «Литературной газете» как выдающегося знатока советской литературы, занимавшего неверную политическую позицию [5].

Скоропостижная смерть Левинсона в декабре 1933 г. вызвала шквал статей в зарубежной прессе. В эмигрантской газете «Возрождение» на смерть Левинсона отзывался балетный критик Валериан Светлов. Несмотря на то, что оба ученых были давним оппонентами во всем, что было связано с хореографическим искусством, Светлов с прискорбием сообщает о смерти «одного из виднейших, не только русских, но и мировых художественных критиков». Делая подробный обзор творческого наследия Левинсона, он подчеркивает: «Можно сказать без преувеличения, что своими литературными работами, написанными на французском языке, он составил себе крупное имя во французской критической литературе. Он был как бы агентом связи между русской и иностранной литературами. Мы должны быть благодарны ему за эту связь и за вдохновенную пропаганду нашего родного искусства» [6, с. 1]. Современник Левинсона писатель Марк Алданов особо отмечал его роль в укреплении связей между мировыми культурами и подчеркивал, насколько считались с его мнением писатели и артисты. В заключении он назвал его, следуя выражению Поля Валери, «одним из последних теологов искусства» [7, с. 2]. Андре Пьер в авторитетном издании «La Quinzaine critique» отмечал: «... чтобы объяснить французам этот сложный и противоречивый образ самого русского из всех русских писателей — Достоевского — нужно, несомненно, обладать двойной (славянской и западной) культурой господина Левинсона. Он использовал многочисленные неизвестные документы, опубликованные лишь после революции. Ему удалось разобраться во влиянии, оказанном на талант Достоевского Стендалем и Бальзаком» [8, р. 531]. Наш знаменитый соотечественник Владислав Ходасевич в статье, по-

священной анализу книги Левинсона «Патетическая жизнь Достоевского» писал: «Разумеется, можно порой соглашаться и не соглашаться с некоторыми частностями его работ, которые он печатает во французской прессе. Но в них бесспорно и ценно то, что о явлениях старой и новой русской литературы Левинсон рассказывает иностранному читателю как человек, глубоко ее любящий <...> Потому то и хочется подчеркнуть, что помимо многих других достоинств, писания А. Я. Левинсона еще и прежде всего чрезвычайно полезны как осведомительный материал, несомый туда, где особенно недостает именно верных сведений» [9, с. 3]. Ходасевич упоминает широкую эрудицию, блестящую форму изложения, критический вкус Левинсона, акцентируя внимание на заслугах критика в деле знакомства иностранных читателей с русской литературой: «Я бы решился сказать, что после книги Левинсона нам как бы легче будет разговаривать с иностранцами, ибо из этой биографии Достоевского они могут впервые узнать многое не только о Достоевском, но и о нас. Со стороны Левинсона это большая заслуга, за которую мы должны быть ему признательны» [9, с. 3].

Левинсон открывал для французского читателя не только Достоевского, но и современных русских писателей, камбоджийский балет, испанский танец. Французский поэт Габриэль Буасси в газете «Сомоэдия» в рубрике «Выдающиеся умы» поместил статью, в которой говорил об огромном авторитете, которым пользовался Левинсон у французской критики, о «столь редком здесь во Франции масштабе его эрудиции». Буасси отмечает, что Левинсон писал на столь блестящем французском, которым не владеют многие урожденные французы [10, р. 1]. В редакционной заметке в газете «Сомоэдия» отмечены те же черты: «К счастью, мы можем противопоставить тем французам, что обращают свой взор лишь вовне, такого иностранца как Андре Левинсон, о чьем уходе мы скорбим, который сумел превосходно приспособиться к латинскому духу, и который писал и говорил по-французски лучше, чем некоторые осмеливающиеся писать французы» [11, р. 1].

По точному выражению Гюстава Фрежавиля, «проникнутый латинской культурой мозг западноевропейца и славянина» в лице Левинсона приобрел совершенно французское чувство четкости и сдержанности; его обоснованные суждения, всегда опираясь на превосходное знание предмета, «поочередно оттенялись иронией и чувствительностью, и их незыблемость, что бы ни говорили, поддерживалась научной точностью» [12, р. 1]. Бенжамен Креми в издании «Les annales politiques et littéraires» называет его критиком с поразительной — для воспитанного другой культурой — легкостью владения французским языком. «Его отзывы о балетных постановках, его анализы хореографического искусства в «Temps» и «Сомоэдия» являются образцами точности <...> Нужно признать, что, читая г-на Левинсона узнаешь очень многое. И если его суждения иногда спорны, то его анализ необычайно жив и ярок» [13, р. 213]. Флоран Шмитт именует Левинсона «непогрешимым аристархом от танца», которого нечем заменить сейчас, да и возможно впоследствии он никогда не будет заменен [14, р. 3].

Столь высокие оценки значения творчества Левинсона можно связать с тем, что он, отстаивая преемственность традиций в танце, вернул французской науке интерес к изучению истории хореографического искусства в своей стране. «Если искусство

в целом многим ему обязано, то в частности мы, во Франции, обязаны ему реабилитацией старой доброй французской школы, — подчеркивает Шмитт. — Никто не додумался обратиться к основам, к французской классической базе, к искусству Петипа, Перро, Коралли... Россия вверила нам не только великого постановщика Дягилева. Россия в лице Левинсона дала нам критика, который возместил Франции ее первоначальное участие в мастерстве русского искусства» [14, р. 3]. Морис Мартэн дю Гар в «Les Nouvelles littéraires» пишет: «Я еще нахожусь под впечатлением уникальной книги «Танец сегодня» — недавнего труда этого «балетомана», равного которому не сыскать <...> Он умеет отметить что-то хорошее даже в том, что ему не по душе. Навряд ли кто-то может лучше, чем он, рассказать о русском балете или Дункан. Для этого критика проанализировать хрупкий танец Аргентины и похотливое величие Жозефины Бэйкер — сущий пустяк. У агрессивного акробатического танца мюзик-холла также нет лучшего интерпретатора, чем он...» [1, р. 10]. С этим мнением трудно не согласиться, учитывая широкий диапазон интересов Левинсона в области танца. В своих работах он охватил практически все явления мирового хореографического процесса.

Еще один факт, отмеченный современниками, важен для оценки значимости фигуры Левинсона. Буасси писал, что после эмиграции из России, Левинсон «стал известен во всей вселенной хореографического искусства — столь редкий факт для критика» [10, р. 1]. Газета «Le Temps» публикует некролог, где Левинсона называют «несравненным танцевальным критиком», «полиглотом и уникальным гуманитарием, литературным критиком высшего разряда, интересующимся всеми великими проявлениями мысли, и чья репутация простерлась за границу» [15, р. 5]. В некрологе на смерть критика в «Theatre Arts Monthly» Левинсон также рассматривается как фигура международной величины, обладающая способностью «переводить танец в слова, на что способны немногие» [16, р. 163]. Автор некролога делает предположение, что блестящие статьи Левинсона сделали больше, чем что-либо еще, в создании в Америке основ и стандарта танцевальной критики. Понятно в этой связи, почему на труды Левинсона постоянно ссылались в своих работах Линкольн Кирштейн, стоявший у истоков рождения американского балета.

Помимо языка работ Левинсона и его значения для мировой художественной критики, основной вклад ученого, отмеченный современниками, относится к теории и истории танца. Ни один из трудов Левинсона не был обделен вниманием. В отзыве на его книгу «Лики танца» Гюстав Фрежавиль писал, что поставленная в ней задача представить картину хореографического движения последних лет решена превосходно, ибо от внимания Левинсона не ускользнуло ни одно проявление современной хореографии, ни одна «замысловатая форма» танца [12, р. 1]. Не случайно в журнале «Correspondant» от своего именитого коллеги Мориса Брийана Левинсон удостоился звания «принца танцевальной критики, чье верховенство даже не обсуждается». Брийан говорит, что «этот эрудит еще является и настолько оригинальным писателем, что немало чистых французов могут позавидовать этому урожденному русскому» [17, р. 762]. Критик также подчеркивает оригинальность Левинсона даже не в столь превосходном знании техники танца, а в том, что тот основал своего рода эстетику танца — «новую область, в которой еще никто до него

не проявил себя. В XVIII веке Новерр предложил лишь эскиз этой эстетики» [17, р. 762]. Поль Судэ в рецензии на книгу Левинсона «Жизнь Новерра. Письма о танце и балетах» отмечает приверженность критика принципам Новерра, цитируя строки Левинсона о «возврате к танцовщику и устранении травести» [18, р. 3]. В отзыве на ту же самую книгу Андре Жорж пишет, что Левинсон отстаивает принципы Новерра ради сохранения классического балета: «...давно пришла пора вернуть читателю это произведение, которое более чем какое-либо иное способствовало универсальности французского танца <...> именно сам Левинсон был в начале единственным, кто напомнил нам об этой универсальности и возродил у нас эту волшебную традицию искусства» [19, р. 8].

Шарансолль на страницах того же издания пишет о работе Левинсона «Поль Валери, философ танца»: «Разве не нужно обладать своего рода гениальностью, чтобы из столь великолепного лаконичного текста извлечь 40 страниц комментариев — и каких комментариев! Это сжатое резюме, великолепно оснащенное аргументами, коими господин Левинсон уже 5 лет оперирует, защищая классический балет. Мы знаем, что этим столь убедительным аргументам определенно удалось восстановить балет Оперы в его прежнем достоинстве» [20, р. 3].

Вклад Левинсона в теорию танца несомненен. Впитав основные положения эстетической теории Стефана Малларме и Поля Валери, которые специально не занимались танцем, Левинсон развил их идеи, выстроив собственную концепцию. Алданов довольно точно отметил, что Левинсон внес в систему критического анализа критерии рациональной научности, сменившей субъективизм художественных оценок, господствовавший до него. Он привел в заметке в память о своем друге слова автора одной из статей во французской прессе, который утверждает, что «Левинсон создал научное балетоведение, положив конец импрессионизму, установив точные правила для оценки танца и танцоров <...> Оказавшись в Париже без средств, без связей, без издателей, он в короткое время создал себе положение и большое имя...» [7, с. 2]. Признанный французский критик Анри Малерб писал: «Г-н Левинсон создал жанр. Кроме Теофиля Готье, Поля Валери и Мориса Эммануэля всем, кто пытался его создать, не хватало культуры и стиля. Он также скромно называл себя учеником этих трех писателей, которые, впрочем, касались танца случайно и мимоходом. Он продвинул намного дальше своих учителей исследования и знания в этой области...» [21, р. 3]. Малерб подчеркивает, что, восстанавливая традицию классического танца и быстро завоевывая репутацию несравненного теоретика, Левинсон добился полного признания, а в изложении своих доктрин — «высшей степени совершенства». «Он был чем-то вроде Нижинского в письменной и сравнительной хореографии, Сэн-Бевом танца» [21, р. 3]. «Ученый балетоман», «визир», «путеводная звезда наших мэтров балета» — такими эпитетами награждает Малерб русского критика. Возвращаясь к книге «Лики танца», он пишет, что в десяти главах ее автор воссоздал плотно хореографической жизни, отразил все значимые события — от негритянского примитивизма до немецкого экспрессионизма, поняв все эти явления по форме и по их сущности. «Этот ученый-теоретик был, несомненно, самым талантливым танцевальным критиком, какого только знали... один из уникальнейших критиков моего поколения» — так завершает свой некролог маститый Малерб [21, р. 3].

Отдельного внимания в зарубежной прессе удостоился труд Левинсона, вышедший посмертно. В газете «Возрождение» Светлов публикует рецензию на его книгу «Судьба танцовщика»: «Его большая эрудиция в общих вопросах эстетики, его горячая любовь к хореографическому искусству и блестящий дар критического анализа создают особый интерес к его последней работе... Нет возможности передать в краткой заметке богатое содержание этого критического анализа, полного остроумных сравнений и тонкой наблюдательности» [22, с. 4]. Французский музыкальный и литературный критик Андре Жорж на страницах «Les Nouvelles littéraires» в статье «Серж Лифарь и Левинсон» пишет о «высокой эстетической миссии, которую выполнял Андрей Левинсон во всем, что касалось танца». Последнюю, уже посмертную книгу «Судьба танцовщика» Андре Жорж назвал произведением «знаменитого, а не просто виртуозного творца, самым совершенным из всего им написанного» [19, р. 8]. Элизабет Зерфусс в ежемесячном издании «La revue hebdomadaire» назвала ее «великолепным приобретением для сокровищниц Танца» и отметила, что Левинсон «в этой книге продемонстрировал авторитетность суждений» [23, р. 223]. Сам Серж Лифарь в некрологе на смерть критика писал, что Левинсон «был, возможно, единственным, кто мог перевести посредством слов технику нашего искусства, энергию движения, поэзию прыжка» [24, р. 2]. Критик Гюстав Фрежавиль также писал в «Comœdia» о книге, в которой поэтапно воссоздается картина становления талантливого танцовщика, о «новом триумфе классического Танца», именуя Левинсона «великим критиком» и «апостолом и теоретиком классического танца» [12, р. 1].

Таким образом, анализ даже небольшого числа работ, вышедших при жизни и после смерти Андрея Левинсона в зарубежной прессе, позволяет говорить о нем, как об ученом, утвердившем научный подход к истории балета и искусства танца на Западе. На протяжении всей жизни он отстаивал преемственность традиций в хореографическом искусстве и справедливо считался основателем школы балетной критики не только во Франции, но и в Америке. Тенденции возрождения французского классического танца многие зарубежные критики связывали именно с его именем. Интересно, что подходы к изучению и анализу танца, предложенные Левинсоном, имели последователей и среди русских эмигрантов. Так продолжателем идей критика считал себя С. Лифарь.

ЛИТЕРАТУРА

1. Gard M. Le théâtre / M. Gard // Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques. 17 MAI 1930.
2. Lefevre F. Une heure avec A. Levinson // Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques. 18 AVR 1931.
3. Brillant M. Andre Levinson et l'esthétique de la danse / M. Brillant // Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques. 06 AVR 1929.
4. Grasset B. La legion d'honneur / B. Grasset // Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques. 28 JAN 1928.
5. Никулин Л. Железный занавес / Л. Никулин // Литературная газета. М., 1930. 13 дек. URL: <http://istmat.info/node/30756> (дата обращения: 08. 01. 2018).
6. Светлов В. Кончина А. Я. Левинсона / В. Светлов // Возрождение. Париж, 1933. 7 дек.

7. Алданов М. Памяти А. Я. Левинсона / М. Алданов // Последние новости. Париж, 1933. 10 дек.
8. Pierre A. Litteratures slaves / A. Pierre // La quinzaine critique des livres et des revues. 25 MAI 1931.
9. Ходасевич В. Книги и люди / В. Ходасевич // Возрождение. Париж, 1931. 26 марта.
10. Boissy G. André Levinson est mort / G. Boissy // Comoedia. 06 DEC 1933.
11. Horatio. Tout Paris a la Madeleine // Comoedia. 11 DEC 1933.
12. Fréjaville G. Le dernier livre d'André Levinson: «Les visages de la danse» / G. Fréjaville // Comoedia. 16 JAN 1934.
13. Cremie B. Croisières d'Andre Levinson / B. Cremie // Les annales politiques et littéraires. 01 MAR 1928.
14. Schmitt F. Les concerts / F. Schmitt // Le Temps. 17 NOV 1934.
15. Nécrologie. Mort de Mr. André Levinson // Le Temps. 07 DEC 1933.
16. Garafola L. André Levinson on Dance: writings from Paris in the twenties / L. Garafola. L.: Wesleyan University Press, 1991. — 166 p.
17. Brillant M. Un philosophe et deux poetesses de la danse / M. Brillant // Le Correspondant. 10 JUI 1929.
18. Souday P. Les livres / P. Souday // Le Temps. 03 NOV 1927.
19. George A. Serge Lifar et Levinson / A. George // Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques. 28 DEC 1934.
20. Charensol. Essais // Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques. 09 AVR 1927.
21. Malherbe H. En memoire d'André Levinson / H. Malherbe // Le Temps. 10 JAN 1934.
22. Светлов В. Посмертная книга Андрея Левинсона / В. Светлов // Возрождение. Париж, 1934. 18 нояб.
23. Zehrfuss E. Serge Lifar par A. Levinson / E. Zehrfuss // La Revue hebdomadaire. MAR 1935.
24. Lifar S. Mort d'André Levinson / S. Lifar // Le Figaro. 06 DEC 1933.

REFERENCES

1. Gard M. Le théâtre / M. Gard // Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques. 17 MAI 1930.
2. Lefevre F. Une heure avec A. Levinson // Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques. 18 AVR 1931.
3. Brillant M. Andre Levinson et l'esthétique de la danse / M. Brillant // Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques. 06 AVR 1929.
4. Grasset B. La legion d'honneur / B. Grasset // Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques. 28 JAN 1928.
5. Nikulin L. Zhelezny zanaves / L. Nikulin // Literaturnaya gazeta. M., 1930. 13 dek. URL: <http://istmat.info/node/30756> (дата обращения: 08. 01. 2018).
6. Svetlov V. Konchina A.Y. Levinsona / V. Svetlov // Vozrozhdenie. Parizh, 1933. 7 dek.
7. Aldanov M. Pamyati A.Y. Levinsona / M. Aldanov // Poslednie novosti. Parizh, 1933. 10 dek.
8. Pierre A. Litteratures slaves / A. Pierre // La quinzaine critique des livres et des revues. 25 MAI 1931.
9. Khodasevich V. Knigi i lyudi / V. Khodasevich // Vozrozhdenie. Parizh, 1931. 26 marta.
10. Boissy G. André Levinson est mort / G. Boissy // Comoedia. 06 DEC 1933.
11. Horatio. Tout Paris a la Madeleine // Comoedia. 11 DEC 1933.
12. Fréjaville G. Le dernier livre d'André Levinson: «Les visages de la danse» / G. Fréjaville // Comoedia. 16 JAN 1934.
13. Cremie B. Croisières d'Andre Levinson / B. Cremie // Les annales politiques et littéraires. 01 MAR 1928.

14. Schmitt F. Les concerts / F. Schmitt // Le Temps. 17 NOV 1934.
15. Nécrologie. Mort de Mr. André Levinson // Le Temps. 07 DEC 1933.
16. Garafola L. André Levinson on Dance: writings from Paris in the twenties / L. Garafola. L.: Wesleyan University Press, 1991. — 166 p.
17. Brillant M. Un philosophe et deux poetesses de la danse / M. Brillant // Le Correspondant. 10 JUI 1929.
18. Souday P. Les livres / P. Souday // Le Temps. 03 NOV 1927.
19. George A. Serge Lifar et Levinson / A. George // Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques. 28 DEC 1934.
20. Charensol. Essais // Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques. 09 AVR 1927.
21. Malherbe H. En memoire d'André Levinson / H. Malherbe // Le Temps. 10 JAN 1934.
22. Svetlov V. Posmertnaya kniga Andrey Levinsona / V. Svetlov // Vozrozhdenie. Parizh, 1934. 18 noyab.
23. Zehrfuss E. Serge Lifar par A. Levinson / E. Zehrfuss // La Revue hebdomadaire. MAR 1935.
24. Lifar S. Mort d'André Levinson / S. Lifar // Le Figaro. 06 DEC 1933.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

В. Б. Холопов — saumon@inbox.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

V. B. Kholopov — saumon@inbox.ru

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

УДК 7.038.531

ИРОНИЧЕСКИЙ ДИСКУРС В НЕОДАДАИСТСКОМ КИНО

Л. А. Меньшиков¹¹ Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Театральная пл., 3, Санкт-Петербург, 190000, Россия

В статье проведен анализ иронического дискурса, свойственного эстетике западной неоавангардной группы «Флюксус» и отраженного в ее проекте «Антология флюксфильмов». Рассмотрена проблема использования средств киноязыка для реализации технологических новаций в рамках акционистской практики. Пародийное воплощение форм ассамбляжа и реди-мейда стало основой проекта. Автором реализовано типологическое исследование подборки флюксфильмов, снятых художниками в середине 1960-х годов. В результате выявлен тип ленты, в наибольшей степени отражающий все аспекты иронического дискурса неодадаизма, выделены фильмы, относящиеся к этому типу. Было осуществлено описание таких работ сборника, сделаны выводы относительно их роли в формировании мультипла. В поле исследования оказались фильмы Мачунаса, Риддла, Уоттса, Фандербека, Джонса, Андерсена, Файна, представляющие собой знаковые или предметные ассамбляжи и реди-мейды, на основании изучения которых делаются выводы о месте иронических лент в типологии флюксфильмов.

Ключевые слова: акционизм, неодадаизм, мультиплъ, флюксфильм, неоавангардный кинематограф, ассамбляж, реди-мейд

IRONIC DISCOURSE OF NEODADAIST CINEMA

Leonid A. Menshikov¹¹ Saint Petersburg State Rimsky-Korsakov Conservatory, 3, Teatralnaya Square, St. Petersburg, 190000, Russian Federation

In this article the analysis of an ironical discourse in Fluxus project of the Fluxfilm Anthology is made. This discourse was peculiar to aesthetics of the western neo-avant-garde Fluxus group activity. The using of the cinematographic language for technological innovations of Action art is considered. The ironical realization of assemblage and ready-made became a project basis. The author realized a typological research of the fluxfilms made by artists in the 1960s. The film type which is most reflecting all aspects of a neo dadaist ironical discourse is revealed as a result of the research. The description of all works from this collection relating to this type has been carried out. The conclusions about its role in the formation of multiple are drawn. In the field of research there were Maciunas, Riddle, Watts, Vanderbek,

Jones, Andersen, Fayne's movies representing sign or subject assemblages and ready-mades. On this basis the conclusions about the place of ironical films in typology of fluxfilms are drawn.

Keywords: Action art, Neo-Dada, multiple, short film, neo-avant-garde cinema, assemblage, ready-made

Проект неодадаистского кино разрабатывался в рамках художественной деятельности участников группы «Флюксус» в середине 1960-х годов. Средства языка киноискусства оказались востребованными для реализации творческих задач программы антиэстетики, актуальной в рамках данной художественной практики. Важным и употребительным принципом стало использование форм ассамбляжа и реди-мейда в ряде лент, входящих в сборник «Антология флюксфильмов», принадлежащий группе. В них авторы, «участники группы «Флюксус», одни из первых попробовали продемонстрировать критическое самосознание и независимость от визуальных ценностей и тематических мотивов эпохи авангарда... Обращение к принципиально новым средствам творческого процесса... являлось свидетельством переосмысления, обработки, искажения авангардного искусства» [1, с. 374]. Флюксфильмы часто трактуются историками искусства как особая форма акционистской практики, поскольку выразительные возможности киноискусства подвергаются в них радикальной деконструкции, и их зачастую достаточно трудно причислить к какому-либо жанру кинематографа. При этом они весьма органично занимают определенную нишу в системе форм флюксус-искусства, поскольку «флюксус имел энциклопедический размах: он включал игры, художественные вечеринки, опубликованные проекты, флюксфестивали, флюксфильмы и флюкснаборы (наполненные флюксобъектами)» [2, р. 149]. Используя от противного выразительные средства кино, флюксфильмы как особый жанр авангардного, структуралистского киноискусства часто строятся по принципу пародийного ассамбляжа, они «играют с простыми, элементарными — теперь знакомыми по практике флюксуса — понятиями: улыбкой, жестом, числами, измерениями, датами, словами» [3, р. 152]. Такое многообразие выразительных средств вызвано, в частности, тем, что время их появления совпадает с расцветом движения в «период между 1964 и 1970 годами», который «был вторым... во флюксусе, когда групповая деятельность сосредоточилась на публикациях и создании мультиплей. В течение этого периода осуществлены издания газеты V TRE, флюкснаборы (собрания индивидуальных флюксус-работ и публикаций, сложенные в чемоданы), серии флюксфильмов и антологии публикаций» [4, р. 120]. Фильмы оказались весьма востребованной формой творчества наряду с другими, в частности, они помещались в мультипли, выходявшие одновременно с ними. Например, «ежегодная флюкс-коробка № 2 состояла из кинеографов и восьмимиллиметровых колец пленки, ручного окуляра, печатных работ и партитур, помещенных в коробку» [5, р. 261]. То есть фильмы активно использовались в качестве обычных флюксус-артефактов, точно также как и другие. Они среди прочих назывались Мачунасом флюксус-продуктами и были

включены в систему художественного оборота. Поскольку «с начала флюксуса его объекты предназначались для продажи, отсюда следует их название “флюксус-продукты”. Большое разнообразие этих продуктов создавалось через систему, которую Мачунас называл флюксус-изданиями. Это подчеркивает их неуникальный статус — многие художники создавали мультипли в 1960-х» [6, р. 115]. Пленки были частью этого оборота. Флюксфильмы с самого начала — со времени своего объединения в сборник работ в 1966 году, — равно как и вся «Антология» в целом, не рассматривались как неизменные объекты. Например, первоначально снятая на восьмимиллиметровую пленку, она сегодня представлена в музеях как «Антология флюксфильмов, 1962–1970, перенесенная с шестнадцатимиллиметровой пленки, черно-белая, продолжительностью сто двадцать минут» [7, р. 81], так что форма ее могла подвергаться изменениям, что влияло, например, на способ представления в пространстве музея или галереи.

Фильмы, входящие в «Антологию», неоднородны. Они могут быть разделены на несколько типов, одним из которых является тип, «работающий» с кино по принципу ассамбляжа (собирая однотипные предметы или факты как основу формы или содержания фильма) и по принципу реди-мейда (используя подручные, созданные не для того, чтобы быть фильмом, предметы и материалы). Работы этого типа делаются по большей части без камеры, то есть изображение на пленке создается не традиционным кинематографическим способом, а каким-либо иным. В этом проявляется ироническое разрушение выразительных средств киноискусства, приводящее к появлению «антикино».

Одним из способов реализации такого проекта являются работы, содержание которых составляют однотипные знаки, в первую очередь, цифры, задача которых заключается в том, чтобы обозначить движение, изменение изображения как сущностной составляющей искусства кино. Первый такой фильм — флюксфильм № 3 — был снят Джорджем Мачунасом в 1966 году. Его название звучит как «Конец после девятки», продолжительность составляет одну минуту. Картины Мачунасы имели особое значение в становлении стилистики сборника. Йонас Мекас назвал его «Metro-Goldwyn-Mayer» [8, р. 33] флюксфильмов. Мачунас как организатор проекта «Антологии» формировал ее программу, определял идеи и содержание работ, делал заказы на все фильмы и регулировал их порядок в сборнике. В качестве режиссера он разрабатывал свою собственную типовую форму юмористического кино, делая фильмы без камеры и почти из ничего. Его работы можно считать абстрактными текстовыми размышлениями, которые, хотя и кажутся на первый взгляд серьезными, на самом деле были наиболее точным выражением свойственного направлению юмора. «Конец после девятки» является кинематографической шуткой. Его название, появляющееся на экране в течение непропорционально длинного (по сравнению с краткостью всего фильма) отрезка времени, принуждает зрителя задаваться вопросом о его значении. Действие заканчивается тогда, когда после демонстрации названия на экране последовательно показываются цифры от единицы до девятки. Пленка принадлежит к группе фильмов-шутки, в которых осуществлялись манипуляции с разного рода знаками, например, с цифрами, как в данном случае.

Флюксфильмы Джорджа Мачунасы 1966 года (№ 7 «Десять футов», продолжительностью двадцать три секунды, и № 8 «Тысяча кадров», продолжительностью сорок три секунды) представляют собой эксперименты по материализации времени в киноискусстве. Эти две бескамерные работы демонстрируют конкретный метод, который Мачунас исследовал и который использовался в «Дзен для пленки» Нам Чжун Пайка (флюксфильме № 1), «Конце после девятки» Мачунасы (флюксфильме № 3) и в его же «Художественной печати» (флюксфильме № 20). Название «Десять футов» определено длиной пленки, которая становится единицей измерения и преобразуется в различные кадры. На экране мы видим примеры длины в десять футов (приблизительно три метра). Дополнительно к этому можно измерить время, которое требуется, чтобы десяти футам пленки пройти через проектор на «нормальной» (двадцать четыре кадра в секунду) скорости. Числа от одного до десяти, отмечающие проход от одного до десяти футов пленки через проектор, появляются на каждой полуторной секунде как определенные знаки времени. Пространство и время соединяются. Идея произведения «не содержит ничего другого кроме десяти футов чистой кинопленки, пронумерованной числами от одного до десяти» [3, р. 152]. Во втором фильме тысяча аналогичным образом построенных кадров пробегает через проектор за сорок одну секунду. Эти две картины показывают взаимопроникновение двух реальностей — пространственной реальности пленки и временной реальности фильма, которые, представляя собой один и тот же материальный предмет, могут строить в нашем сознании большое число принципиально разных реальностей смысла.

К этому же типу можно отнести флюксфильм № 6 Джеймса Риддла «Девять минут», снятый в 1966 году, продолжительностью десять минут. Находясь под влиянием интереса к опытам экстрасенсорного восприятия, Джеймс Риддл приносил в деятельность группы психоделические мотивы. В 1961–1965 годах он принимал участие в акциях, которые называл «уличными пьесами» [9, р. 189], среди них были «Ивент на Бруклинском мосту» и «Все». В этих коллективных перформансах авторы давали публике возможность высказывать и претворять в жизнь самые неожиданные идеи. В 1965 году он участвовал в концерте в Малом Карнеги-холле с перформансом «Экстрасенсорное событие». С этой акцией связано начало использования в его творчестве разных фабричных объектов — резиновых печатей, стульев, фотографий, бутылок и других. Объекты стали основными темами и участниками его так называемых «скорого событий» [10, р. 214] (таких как «Событие мысли в бутылке», «Бутылки утренних семян славы» и многих других работ, порожденных действием галлюциногенов, которые, по мнению Риддла, пробуждали активное воображение художника и были полезными для стимуляции творческого начала, для «модификации идей в пространственном и временном восприятии» [10, р. 214]. После ряда мистических духовных опытов 1960-х годов, которые Риддл испытал в Нью-Йорке, он бросил свои артистические занятия и поехал в Индию, чтобы изучать йогу и медитацию. После случившегося с ним там духовного перерождения он довольно редко показывал свои работы (одним из исключений была акция 1973 года в Университете Ричмонда). Мало отличавшиеся от конкретной поэзии 1960-х годов,

его флюксус-объекты того времени были выполнены в виде небольших обрезков цветной бумаги, на которых он писал слова, считая их «коллекцией идей», «органическими, свежими, натуральными семенами мысли» [11, р. 63]. Один из таких объектов — слово «свет», написанное черным карандашом на черной бумаге, — делал свет сразу и средством передачи, и сообщением. На эту же тему — соотношения сообщения и его носителя, — тему, которая была постоянным источником вдохновения для многих художников, Риддл снял фильм, вошедший в «Антологию». Похожий по форме и содержанию на сатирические ленты-шутки Джорджа Мачунаса (например, «Конец после девятки» и «Десять футов»), флюксфильм «Девять минут» Джеймса Риддла высмеивает идею кинопроизведения как осмысленного высказывания. Кадры представляют посекундную нумерацию — с первой минуты до девятой, секунда за секундой, как на электронных часах: «Простая запись течения времени лежит в основе “Девяти минут” Риддла... Единственными героями “Девяти минут” являются натуральные числа, идущие последовательно. Их поток упорядочен серией от одного до шестидесяти в соответствии с ритмом течения времени; одно число в секунду появляется на экране до достижения первой минуты... Затем последовательность проходит еще восемь раз. Время реальное и время воспроизведения фильма совпадают, измерение времени становится единственным повествовательным сюжетом работы» [12, р. 552]. Для рассмотрения предлагается, по словам Риддла, «поперечное сечение пространства-времени» [13, р. 349], а название используется как единственное осмысленное высказывание, которое показывают на экране. Риддл предлагает нам изменить восприятие времени за время просмотра. Движение времени вынуждает нас начать считать, начать ожидать каждый новый кадр, ритмично возникающий в посекундном темпе.

Эта картина отсылает к другой работе Джеймса Риддла, вышедшей под названием «Один час», в которой руководящим принципом также была заявлена идея подсчета времени. Здесь Риддл сфотографировал наручные часы шестьдесят три раза в течение шестидесяти минут. Фиксирование движения физического времени производилось посредством фотографического приема длинных выдержек, характеризующегося ощущением бесконечной продолжительности, которая говорит только о своем собственном течении и более ни о чем другом. Концентрация на временной протяженности разрушает наше восприятие длительности и приостанавливает его. Эта «умственная работа» ломает границу между искусством и жизнью, открывая принцип напряженного проживания времени, к которому может быть сведено существование и которое является особой формой искусства — искусства проживания, открытого дзен. Автор стирает границы между кино и фото. «В дополнение к размытию линий между киноискусством и фотографией, эти эксперименты позволяют сделать доступными для восприятия промежуточные формы, которые обычно скрыты от восприятия» [14, р. 61]. Работы Риддла, таким образом, соединяют линию психоделических фильмов с линией фильмов-шуток, оперирующих группами последовательных знаков — в данном случае обозначений интервалов времени. Ленты Мачунаса и Риддла средствами кинематографа отражают идею, общую для всех временных искусств этого периода, идею, связанную с особой знаковой фиксацией времени в произведе-

нии. Эти «работы связаны с современной музыкой таких композиторов, как Д. Кейдж и К. Вольф, которые были пионерами в использовании временных опор в своих партитурах — рамок длительности, в которых может происходить множество неназванных событий» [15, р. 135].

В качестве подтипа в рамках типа серийного антропологического кино (либо в рамках особого подтипа иронического дискурса) можно рассматривать работы, в которых антропологический сюжет иронически передается через серии предметов, включенных в бытовую среду. К таковым относятся фильмы-ассамбляжи и фильмы-реди-мейды. Флюксфильм № 11, продолжительностью три минуты, был снят Робертом Уоттсом под названием «След № 22» в 1965 году. Уоттс был единомышленником Джорджа Брехта. Многие проекты они делали вместе, но в сфере кино Уоттс предлагал другую стратегию, не связанную с ивент-эстетикой Брехта. На технологию повлияли знания Уоттса, полученные им в период освоения инженерного дела и в годы изучения истории искусств в Колумбийском университете в Нью-Йорке, где он в 1951 году получил диплом. Уоттс испытал сильное влияние абстрактного экспрессионизма. В итоге в своих работах он пришел к смешанным изобразительным техникам с использованием разнообразных тем и предметов — в том числе электрического света и живых растений и животных. Вместе с Брехтом он посещал выступления Кейджа и музыкальные классы в Новой школе социальных исследований. Это случилось до его встречи с Мачунасом и начала работы с ним над ивентами и флюксфильмами. Уоттс как флюксус-художник наиболее известен своими коробками и объектами, хотя им была также сделана серия из восьми работ, пять из которых не входят в «Антологию»: это «Каскад» (1962, двадцать шесть минут), «Чтение Ямса» (1963, тридцать минут, перформанс для четырнадцати исполнителей, включая Джорджа Брехта), «Восемьдесят девять видео» (незавершенный, с 1965 года, тридцать минут), «G. W. и сыновья» (1963, пятнадцать минут). Частью они навеяны сюрреалистической эстетикой, частью документируют перформансы. В 1987 году, за год до смерти, Уоттс написал: «Я продолжал исследовать методы и отношения искусства к жизни с помощью моих знаний и опыта античного искусства, археологии, эзотеризма, науки и технологий, природных явлений и печатной техники. Сначала я работал с понятиями, затем с методами, так я выбирал себе опору в потоке мысли» [3, р. 146]. Фильм «След № 22» был снят без логичного сюжета, без переходов между кадрами. Он воспринимается как «эротический фильм-поэма» [3, р. 146], как серия несвязанных изображений, отснятых на пленку. В каталогах он появляется также как флюксфильм № 13 «След № 24», эти две работы отсылают друг к другу. В той же стилистике сделан Робертом Уоттсом флюксфильм № 12 «След № 23», продолжительностью три минуты, снятый в 1965 году. «“След № 23” начинается с кадра, следующего линии на асфальте теннисного корта. Рука указывает на отдаленный пейзаж, затем числа четырехста восемь и четырехста девять появляются на женском торсе. Женщина передает раскрашенные пластмассовые хот-доги, бананы и другие предметы. Наконец, демонстрируется яйцо, плавающее на воде» [16, р. 249]. Уоттс таким образом ввел в киноискусство ассамбляж в духе нового реализма. Его работы в некоторой степени напоминали и об эстетике флюксуса, например, о его ивенте «F/H След», в котором

он «берет классическую музыку и переворачивает ее с ног на голову, дразня серьезных музыкантов. Во время поклона, который и является пьесой, вместо того, чтобы произойти после ее исполнения, из валторны высыпаются мячи для пинг-понга. Этим простым действием пьеса снимает границу между музыкой и азартными играми, впечатлениями детства (перестуком мячей, прыгающих по полу) и юмором водевиля» [17, р. 91]. Вариант флюксфильма № 13 Роберта Уоттса «След № 24» продолжительностью четыре минуты двадцать секунд, снятый в 1965 году, отсылает к фильму под № 11. Это — безымянная медицинская пленка, найденная Уоттсом в мусорном ведре его дантиста. «След № 24» демонстрирует рентгеновскую съемку головы человека в профиль во время питья, еды, разговора и слюнотечения. Применяется технология реди-мейда — в данном случае понятого как «найденная пленка». Уоттс во время своих ивентов часто показывал реди-мейды, такие как эта «найденная пленка». Ее также демонстрировали в форме петли, склеивая начало и конец и показывая запись головы в непрерывном режиме, как и другие работы «Антологии». В каталогах эта пленка иногда появляется и как флюксфильм № 11 «След № 22», меняясь местами с соответствующим фильмом. Группа картин Уоттса в целом соответствует эстетике антропологического дискурса. Она дополняет его характерными для направления в целом и творчества Уоттса в частности мотивами реди-мейда и ассамбляжа. Работы Уоттса содержат новые приемы работы с кадром, разрушающие кино как вид искусства, а перечисленное далеко не исчерпывает его новаторство. Считая Уоттса изобретателем ряда художественных приемов, нельзя забывать, что «любой историк авангардного кино... всегда находится в опасности ошибиться, когда утверждает, что тот или иной конкретный фильм был первым примером той или иной тенденции» [18, р. 241], поскольку аналогичные тенденции в шуточной форме появляются в творчестве многих художников одновременно.

В подобном положении находится и флюксфильм № 17. Единственный в сборнике, снятый в 1966 году Питером Фандербеком, он носит название «Пять часов утра». Его продолжительность составляет пять минут двадцать секунд. Название отсылает ко времени, в которое он был снят ночью 22 января 1966 года в нью-йоркской квартире Питера и Барбары Мур. Питер Мур той ночью снял на высокоскоростную камеру несколько картин, включая флюксфильмы № 4 («Исчезающая музыка для лица») Миеко Шиоми, № 14 («Один»), № 9 и № 15 («Моргание») Йоко Оно, а также № 18 («Курение») Джо Джонса. Этой ночи предшествовала идея Мачунаса о своеобразной мастерской флюксфильмов, которая должна была состояться в такой форме. Он говорил, «что предполагает арендовать высокоскоростную камеру, и что все флюкс-художники собираются сделать фильмы за один день, и что это не будет стоить почти ничего... Это был путь для флюкс-группы стать звездными режиссерами, не затратив практически никаких усилий или средств» [19, р. 73]. Фандербек и сегодня остается самым загадочным и непонятым художником из числа участвовавших в мероприятиях флюксуса. Кроме указанной работы, пожалуй, единственное, что говорит о его участии в движении — это его имя в титрах к «Четырем» (флюксфильму № 16), в котором он был снят и в котором «камера движется вслед за голыми ногами различных мужчин и женщин» [20, р. 139]. Картина «Пять часов утра» де-

монстрирует своеобразный движущийся натюрморт, в котором камни и каштаны падают на стол. Это действие дано в чрезвычайно замедленной съемке, которая разворачивает натюрморт в виде непрерывного движения, создающего эффект очень медленного и постепенного изменения. Это кинематографический ассамбляж, собрание однотипных предметов. Он вызвал большой интерес со стороны М. Маклюэна, который «также приобщился к флюксусу и познакомился с Мачунасом благодаря фильму Фандербека» [21, р. 290]. Близок к нему флюксфильм № 18 — «Курение», — сделанный Джо Джонсом в 1966 году, имеющий продолжительность в пять минут десять секунд. «Курение» — это вторая пленка из серии, снятой камерой Питера Мура в январе 1966 года. Колечки выдыхаемого дыма создают извилистые, танцующие формы на экране. Чувственность, исходящая от этой картины, — ощущение времени, захваченного и зафиксированного в пространстве. Это «замороженный дым», как назвала его Йоко Оно, которая, по ее словам, особенно любила эту работу, «изумительную и прекрасную» [22, р. 146]. Мимолетное появление и исчезновение дыма схвачены посредством замедленного движения пленки; есть ощущение, что дым «замораживается» во время полета. Вклад автора Джо Джонса во флюксус был главным образом музыкальным. В начале 1960-х годов он создавал звуковые инвайронменты с помощью «самоиграющих» музыкальных инструментов — специально собранных механических систем, соединенных с музыкальными инструментами и другими звучащими предметами. Системы приводились в действие ротационными двигателями с резиновыми ремнями. Катящиеся твердые шарики ударяли по скрипичным струнам или били в барабан. Позже Джо Джонс связал свои звуковые объекты с солнечными батареями, таким образом, наладив прямую энергетическую связь между объектом и окружающей средой. Работа по стилистике и технике напоминает фильм Фандербека, относится к тому же типу.

Еще один фильм-ассамбляж — флюксфильм № 19 — был сделан Эриком Андерсеном в 1966 году и назван им «Опус 74, Версия 2». Его продолжительность составляет одну минуту тридцать пять секунд. Художник, кинокритик, независимый кинорежиссер Эрик Андерсен работал во флюксусе с 1962 года. Флюксфильм № 19, изготовленный в его квартире, был сделан из одной катушки пленки, снят одним кадром при помощи высокоскоростной камеры. Основной художественный прием заключался в съемке одним кадром. Катушка пленки без склеек, вырезок и монтажа показывалась точно в том виде, в каком вышла из камеры. Снимая разнообразные объекты друг за другом с двух углов, Андерсен создавал стробоскопический эффект, переводящий восприятие происходящего на подсознательный уровень. Снятая пленка демонстрировалась в виде петли, которая во время показа повторялась три раза, тем самым усиливая стробоскопическое восприятие предметов. Фильм относится к типу, представляющему серии предметов, выстроенные по принципу ассамбляжа.

Флюксфильм № 24 «Реди-мейд», снятый Альбертом Файном в 1966 году, представляет собой кино-реди-мейд продолжительностью две минуты двадцать секунд. Он сделан без камеры. Единственное изображение, присутствующее на пленке, — это цветная тестовая полоса от проявочного бачка, которая появилась в процессе проявки пустой пленки. Это почти совершенный фрагмент, иллюстри-

рующий искусство потребительского общества. Такой реди-мейд, как подтверждает его название, стал искусством благодаря апроприации предмета промышленного производства, изготовленного как материальная основа для создания искусства. Оказывается, что медиа постепенно захватывает искусство и претендует на то, чтобы занять его место. Лента является примером конкретного кино с абстрактным изображением. Она выполнена в стилистике «пустого фильма», как и некоторые другие работы, входящие в сборник. Файн сделал также и две другие картины, близкие по замыслу к «Антологии»: «Улица Ньюбери» (1965, восьми-миллиметровая пленка, цветной, продолжительностью шесть минут) и «Ноги» (1966, восьмимиллиметровая пленка, немой, продолжительностью сорок минут). Фильм «Улица Ньюбери», озаглавленный так по названию проезда через район галерей в Бостоне, является ироническим высказыванием об артистической среде города. Показывая уличные сценки и предметы, фиксируя окружающую городскую реальность, Файн строит свою работу как «чистый музыкально-поэтический живописный манифест» [23, р. 349]. Пленка становится изобразительной зарисовкой о городе и передает его настроение. «Ноги» — шуточный фильм, показывающий в духе «Четырех» Йоко Оно (флюксфильма № 16) каталог анонимных ног. Сменяющие друг друга идущие ноги становятся одновременно и главным действующим лицом картины, и фоном для демонстрации окружающей среды. Выпускник Джульярдской музыкальной школы в Нью-Йорке, Файн испытывал интерес к французской музыке, изобразительным искусствам, литературе, поэзии, философии, социологии и математике, отразившийся в содержании его произведений. Флюксус-работы представляют собой найденные объекты, которые он заимствовал на улице, в повседневной жизни, а затем превращал в рисунки и кинофрагменты. Как художник, он интересовался всеми объектными формами, собирал бытовые предметы, среди которых были сломанные ложки, поврежденные карандаши, банки и обломки металла. Его картины передавали атмосферу индустриального общества. Флюксфильм № 30 «Танец», снятый Альбертом Файном в 1963 году, имеет продолжительность в две минуты сорок секунд. Эта пародийная пленка изображает исполнителя, имитирующего движения боксера. Своего рода пародия на современный танец, она в юмористическом ключе раскрывает неадекватность представления других видов искусства средствами кино. Флюксус-кодекс приписывает эту работу Дику Хиггину [24].

Многие художники флюксуса, не участвовавшие в «Антологии», при создании ивентов использовали выразительные возможности искусства кино. Так, одна из инструкций Джексона Маклоу 1961 года предлагает использовать кинокамеру для создания «медленного кино», посвященного фиксации одного объекта. В этом нет авангардного пафоса флюксфильмов, но метод работы с предметом съемки как реди-мейдом сохраняется: «Выберите дерево. Настройте и сфокусируйте камеру, чтобы дерево заполнило большую часть изображения. Включите камеру и оставьте ее без движения в течение нескольких часов. Если камера уже закончила работу, замените ее на камеру со свежей пленкой. Две камеры можно чередовать таким образом любое количество раз. Звукозаписывающее оборудование можно включать одновременно с видеокамерами, начиная с любой точки в фильме, любая часть

звукозаписи может проецироваться при показе. Слово “дерево” можно заменить на слово “горы”, “море”, “цветок”, “озеро” и т. д.» [25, р. 61].

Иронический дискурс неоададаизма оказался актуальным при осуществлении проекта флюксус-искусства средствами кинематографии. Флюксфильм как новая форма искусства флюксуса — жанр, оказавшийся на грани кино, ассамбляжа, реди-мейда, ивента, — был воплощен в большом количестве работ, вошедших в издание флюксуса на кинопленке — «Антологию флюксфильмов». Стилистически «Антология» неоднородна — она отражает и постмодернистски-деконструктивные тенденции, и авангардно-структуралистские, и постмодернистски-иронические. Существенную часть фильмов, вошедших в «Антологию», составляют ленты, осуществляющие разрушение знаковой структуры кино посредством создания серий знаковых изображений, посвященных игре со временем, и построенных как предметные ассамбляжи и реди-мейды. В таких картинах наиболее полно выразилась эстетика флюксуса, позволившая данному мультиплю стать ярким, необычным и уникальным в своем роде ироническим артефактом искусства неоададаизма.

ЛИТЕРАТУРА

1. Орлова Е. В. Фото- и видеотехнологии в творчестве художников группы «Флюксус» // Германия. XX век. Модернизм. Авангард. Постмодернизм: Литература, живопись, архитектура, музыка, кино, театр / Ред.-сост. В. Ф. Колязин. М.: Росспэн, 2008. С. 368–385.
2. Larson K. The Flux Stops Here // New York Magazine. 1989. Vol. 22. № 9. P. 149–150.
3. O'Rawe D. Regarding the Real: Cinema, Documentary, and the Visual Arts. Manchester: Manchester University Press, 2016. 195 p.
4. Yoshimoto M. Into Performance: Japanese Women Artists in New York. New Brunswick; New Jersey; L.: Rutgers University Press, 2005. 272 p.
5. Allen G. Artists' Magazines: An Alternative Space for Art. L.; Cambridge: The MIT Press, 2011. 368 p.
6. Dumett M. Corporate Imaginations: Fluxus Strategies. Oakland: University of California Press, 2017. 400 p.
7. Video Art: The Castello Di Rivoli Collection / D. A. Ross, F. Bernardelli; Castello di Rivoli; Eds. M. Beccaria, I. Gianelli. Rivoli: Rizzoli International Publications, 2005. 286 p.
8. Wollen P. Paris Hollywood: Writings on Film. L.; N. Y.: Verso, 2002. 314 p.
9. Critical Mass: Happenings, Fluxus, Performance, Intermedia and Rutgers University. 1958–1972 / Ed. by G. Hendricks. New Brunswick: Rutgers University Press, 2003. 211 p.
10. When Pain Strikes / Eds. B. Burns, C. Busby, K. Sawchuck. Minneapolis; L.: University of Minnesota Press, 1999. 287 p.
11. Dixon W. W. The Exploding Eye: A Re-Visionary History of 1960s American Experimental Cinema. N. Y.: State University of New York Press, 1997. 250 p.
12. Applications of Mathematics in Models, Artificial Neural Networks and Arts: Mathematics and Society / Ed. V. Capecchi, M. Buscema, P. Contucci et al. Heidelberg; L.; N. Y.: Springer, 2010. 617 p.
13. Film Culture Reader / Ed. by P. A. Sitney. N. Y.: Cooper Square Press, 2000. 438 p.
14. Remes J. Motion [less] Pictures: The Cinema of Stasis. N. Y.: Columbia University Press, 2014. 208 p.
15. Dworkin C. No Medium. Cambridge; L.: The MIT Press, 2013. 218 p.
16. Art beyond Borders: Artistic Exchange in Communist Europe (1945–1989) / Ed. by

- J. Bazin, P. D. Glatingy, P. Piotrowski. Budapest; N. Y.: Central European University Press, 2016. 530 p.
17. *Higgins H.* Fluxus Experience. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 2002. 259 p.
 18. *MacDonald S.* Adventures of Perception. Cinema as Exploration: Essays / Interviews. Berkeley; Los Angeles; L.: University of California Press, 2009. 427 p.
 19. *MacDonald S.* A Critical Cinema 5: Interviews with Independent Filmmakers. Berkeley; Los Angeles; L.: University of California Press, 2006. 451 p.
 20. *Ono Y., Iles C.* Yoko Ono: Have You Seen the Horizon Lately. N. Y.: Museum of Modern Art, 1997. 165 p.
 21. *Cavell R.* McLuhan in Space a Cultural Geography. Toronto; Buffalo; L.: University of Toronto Press, 2003. 322 p.
 22. *MacDonald S.* A Critical Cinema 2. Interviews with Independent Filmmakers. Berkeley; Los Angeles; Oxford: University of California Press, 1992. 462 p.
 23. *Sitney P. A.* Film Culture Reader. Westport: Praeger, 1970. 438 p.
 24. Fluxus Codex / J. Hendricks. N. Y.: H. N. Abrams, 1988. 616 p.
 25. *Friedman K.* Events and the Exquisite Corpse // The Exquisite Corpse: Chance and Collaboration in Surrealism's Parlor Game / Ed. by K. Kochlar-Lindgren, D. Schneiderman, T. Delnlinger. Lincoln; L.: University of Nebraska Press, 2009. P. 59–81.

REFERENCES

1. *Orlova E. V.* Foto- i videotekhnologii v tvorchestve hudozhnikov gruppy «Flyuksus» // Germaniya. XX vek. Modernizm. Avangard. Postmodernizm: Literatura, zhivopis', arhitektura, muzyka, kino, teatr / Red.-sost. V. F. Kolyazin. M.: Rosspen, 2008. S. 368–385.
2. *Larson K.* The Flux Stops Here // New York Magazine. 1989. Vol. 22. № 9. P. 149–150.
3. *O'Rawe D.* Regarding the Real: Cinema, Documentary, and the Visual Arts. Manchester: Manchester University Press, 2016. 195 p.
4. *Yoshimoto M.* Into Performance: Japanese Women Artists in New York. New Brunswick; New Jersey; L.: Rutgers University Press, 2005. 272 p.
5. *Allen G.* Artists' Magazines: An Alternative Space for Art. L.; Cambridge: The MIT Press, 2011. 368 p.
6. *Dumett M.* Corporate Imaginations: Fluxus Strategies. Oakland: University of California Press, 2017. 400 p.
7. Video Art: The Castello Di Rivoli Collection / D. A. Ross, F. Bernardelli; Castello di Rivoli; Eds. M. Beccaria, I. Gianelli. Rivoli: Rizzoli International Publications, 2005. 286 p.
8. *Wollen P.* Paris Hollywood: Writings on Film. L.; N. Y.: Verso, 2002. 314 p.
9. Critical Mass: Happenings, Fluxus, Performance, Intermedia and Rutgers University. 1958–1972 / Ed. by G. Hendricks. New Brunswick: Rutgers University Press, 2003. 211 p.
10. When Pain Strikes / Eds. B. Burns, C. Busby, K. Sawchuck. Minneapolis; L.: University of Minnesota Press, 1999. 287 p.
11. *Dixon W. W.* The Exploding Eye: A Re-Visionary History of 1960s American Experimental Cinema. N. Y.: State University of New York Press, 1997. 250 p.
12. Applications of Mathematics in Models, Artificial Neural Networks and Arts: Mathematics and Society / Ed. V. Capecchi, M. Buscema, P. Contucci et al. Heidelberg; L.; N. Y.: Springer, 2010. 617 p.
13. Film Culture Reader / Ed. by P. A. Sitney. N. Y.: Cooper Square Press, 2000. 438 p.
14. *Remes J.* Motion [less] Pictures: The cinema of Stasis. N. Y.: Columbia University Press, 2014. 208 p.
15. *Dworkin C.* No Medium. Cambridge; L.: The MIT Press, 2013. 218 p.

16. Art beyond Borders: Artistic Exchange in Communist Europe (1945–1989) / Ed. by J. Bazin, P. D. Glatingy, P. Piotrowski. Budapest; N. Y.: Central European University Press, 2016. 530 p.
17. *Higgins H.* Fluxus Experience. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 2002. 259 p.
18. *MacDonald S.* Adventures of Perception. Cinema as Exploration: Essays / Interviews. Berkeley; Los Angeles; L.: University of California Press, 2009. 427 p.
19. *MacDonald S.* A Critical Cinema 5: Interviews with Independent Filmmakers. Berkeley; Los Angeles; L.: University of California Press, 2006. 451 p.
20. *Ono Y., Iles C.* Yoko Ono: Have You Seen the Horizon Lately. N. Y.: Museum of Modern Art, 1997. 165 p.
21. *Cavell R.* McLuhan in Space a Cultural Geography. Toronto; Buffalo; L.: University of Toronto Press, 2003. 322 p.
22. *MacDonald S.* A Critical Cinema 2. Interviews with Independent Filmmakers. Berkeley; Los Angeles; Oxford: University of California Press, 1992. 462 p.
23. *Sitney P. A.* Film Culture Reader. Westport: Praeger, 1970. 438 p.
24. Fluxus Codex / J. Hendricks. N. Y.: H. N. Abrams, 1988. 616 p.
25. *Friedman K.* Events and the Exquisite Corpse // The Exquisite Corpse: Chance and Collaboration in Surrealism's Parlor Game / Ed. by K. Kochlar-Lindgren, D. Schneiderman, T. Delnlinger. Lincoln; L.: University of Nebraska Press, 2009. P. 59–81.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Л. А. Меньшиков — канд. филос. наук, доц.; l mensch@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Leonid A. Menshikov — Cand. Sci. (Philosophy); l mensch@mail.ru

УДК 792

ТЕАТР «СТЕППЕНВУЛФ»: ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ
РЕГИОНАЛЬНОГО ТЕАТРА В СШАД. Г. Самитов¹¹ Российский Институт Театрального Искусства — ГИТИС, Малый Кисловский пер., 6, Москва, 125009, Россия

В статье анализируется организационно-творческая эволюция театра «Степпенвульф» из студенческого коллектива в крупный региональный театр США. Труппа театра создавалась как коллектив единомышленников, объединенных единым пониманием целей и задач театрального искусства и состоящий из разных специалистов, стремящихся создать единый творческий ансамбль. Стремительное развитие театра сопровождалось распадом постоянной труппы — характерным явлением для некоммерческих театров США, — однако творческим лидерам театра «Степпенвульф» в разные годы удавалось справиться с художественными кризисными явлениями, что подтверждается многочисленными наградами и, редкой для американских театров, гастрольной деятельностью, в том числе приглашением в Национальный театр Великобритании. Успех постановок повышается, театр получает широкую известность в стране, выезжает на заграничные гастрели, получает высшие профессиональные премии. Благодаря этим успехам театральное сообщество отметило театр, присудив ему, несмотря на серьезную конкуренцию на Бродвее в сезон 1989–1990 гг., премию Тони в номинациях «Лучший состав исполнителей», «Лучший режиссер», «Лучшая пьеса», что явилось серьезным признанием значимости деятельности театра «Степпенвульф» и региональных театров в целом.

Ключевые слова: Степпенвульф, гастрольная деятельность, Попечительский совет, региональный театр, некоммерческая организация, постоянная труппа, чикагские театры

STEPPENWOLF THEATRE — FEATURES OF THE DEVELOPMENT
OF THE REGIONAL THEATRE IN THE UNITED STATESDmitry G. Samitov¹¹ Russian Institute of Theatre Arts — GITIS, 6, Maly Kislovsky pereulok, Moscow, 125009, Russia. Federation

The article analyzes the organizational and creative evolution of the Steppenwolf Theatre from a student ensemble to a major regional theatre in the United States. The theatre troupe was created as a team of like-minded people united by a common understanding of the goals and tasks of the theatrical art and involved different specialists striving to create a unified creative ensemble. Its rapid development was accompanied by the disintegration of the permanent troupe, which is a characteristic phenomenon for non-profit theatres in the United States. However, the creative

leaders of the Steppenwolf Theatre in different years managed to cope with art crisis phenomena, which were confirmed by numerous awards and rare, for American theatres, tours, including invitation to the National Theatre of Great Britain. The success of the productions increases; the theatre gets wide popularity in the country, goes on foreign tours, and receives the highest professional awards. Thanks to these successes, the theatre community awarded the company, despite serious competition on Broadway in the season 1989–1990, by Tony Award in nominations: Best Performers, Best Director, and Best Play. That was a serious recognition of the significance of the Steppenwolf Theatre and regional theatres in general.

Keywords: Steppenwolf, tour activity, board of directors, regional theatre, non-profit organization, permanent troupe, Chicago theatres

Театр «Степпенвульф» возник в 1976 году как студенческий коллектив в Университете штата Иллинойс в городе Нормал. Инициаторами его создания стали Терри Конни, Джефф Перри и Гэри Синиз, которые в последующие годы поочередно выступали в качестве режиссеров и художественных руководителей коллектива. Отличительной чертой коллектива является ориентация на постоянную труппу, слаженный ансамбль единомышленников. Все члены труппы — актеры, режиссеры, а также драматург, инсценировщик и сценограф — это выпускники Университета штата Иллинойс, объединенные одной школой, общими взглядами на цели и задачи сценического искусства; и хотя в театре есть художественный руководитель, но все, начиная с его выборов, определения замыслов и планов, и кончая утверждением репертуара, происходит коллективно. Поэтому полное название коллектива звучит так: «Театральная труппа Степпенвульф» (Steppenwolf Theatre Company). Первые спектакли в Чикаго артисты стали показывать в 1977 году в подвале одной из школ предместья. Получив некоторую известность и признание, в 1982 году коллектив переехал в большое здание бывшей маслобойни с обустроенным залом на 220 мест.

Ансамбль «Степпенвульфа» — очень редкое явление в американском театре. Все вместе артисты долго и дружно работали, завоевывая известность и любовь зрителей Чикаго. Репертуар в театре тщательно обдумывается и отбирается так, чтобы все актеры могли играть в социально значительных и разнообразных пьесах. Иногда ставят классику, но предпочтение отдают современной драматургии. Первые большие успехи театра связаны с постановками пьес американских авторов: Т. Уильямса, Л. Уилсона, С. Шэпарда, Дж. Ди Фуско, а также англичан — С.-И. Тейлора, Г. Пинтера, К. Черчилля. В начале 1980-х годов высшую театральную награду города Чикаго — Премию Джозефа Джефферсона — получили спектакли «Стеклянный зверинец» и «Эксцентричный соловей» (вариант «Лета и дыма») Т. Уильямса, «Бальзам в Гилеаде» Л. Уилсона, «Настоящий Запад» С. Шэпарда. Показательно, что при этом каждый раз премия присуждалась не только режиссерам-постановщикам, но и лучшим актерам, включая актеров второго плана, и даже всему актерскому ансамблю.

В этот период наибольшим достижением в ансамблевой игре стал спектакль «Трассирующие». Режиссер Гэри Синиз увидел эту пьесу в Лос-Анджелесе, в небольшом некоммерческом театре «Одиссей». Спектакль и сама пьеса возникли из коллективной работы актеров — ветеранов Вьетнама во главе с актером и режиссером Дж. Ди Фуско. Страшная и смешная, ужасающая и трогательная картина войны, увиденная глазами простых солдат, основанная на личном опыте, произвела на чикагского режиссера неизгладимое впечатление. И он захотел со своими артистами поставить этот спектакль. Предстояла огромная работа, так как Г. Синиз старался достигнуть той степени правды, которой добились исполнители в театре «Одиссей». Для того чтобы его молодые, не знавшие войны актеры сумели показать нечеловеческие трудности военной жизни, ощутить то чувство товарищества, которое объединяет солдат на войне, режиссер проводил репетиции по типу учебного лагеря для новобранцев, устраивая на озере Мичиган в морозы походы и ночевки. Актеры вместе мерзли и преодолевали себя. Пережитое помогало достигнуть той убедительности и правды, которая характеризовала оригинальный спектакль и была совершенно необходима при обращении к подобной теме.

...На голой сцене, на фоне карты Вьетнама и обрывков маскировочных сетей показывалась судьба солдата, посланного воевать во Вьетнам. История начиналась с призыва в армию, ломающей волю человека подготовительной муштровкой, после которой он становится послушной пешкой в чужих руках. Далее следовали тяжелые переходы в полной выкладке. Предельное напряжение всех сил, полное физическое и психическое истощение. Пот, кровь... Ругань. Наркотики. Муки совести. Убийства. Таков ответ на проходящие сквозь всю пьесу слова:

Каково же там, во Вьетнаме?
Каково же это, убить человека?

«Во Вьетнаме была война, которая навсегда отринула ореол и славу всех войн», — отвечали своим спектаклем артисты из Чикаго. Ужасы войны перемежались интермедиями-пантомимами в стиле народного вьетнамского театра «ту-онг», когда под тихие вьетнамские мелодии зрителям можно было отдохнуть от напряжения и жестокости военных сцен, когда вместо озверевших солдат перед нами раскрывался душевный мир людей. Спектакль «Трассирующие» пользовался большим успехом и шел два сезона.

Приближаясь к десятилетнему юбилею своего существования, коллектив уже занимает в Чикаго одно из ведущих мест среди театров «off-loop», наряду с театрами «Органик» и «Уиздом Бридж». Если в 1979 году весь бюджет театра составлял 200 тысяч долларов, то к сезону 1983/84 гг. он возрастает до 634 тысяч, а число подписчиков на абонементы достигает 3029. По сравнению с показателями театра «Уиздом Бридж», это лишь второй результат. Но при этом годовая посещаемость обоих театров почти равна: 55 и 60 тыс. зрителей [1, с. 264, 290]. Близость показателей объясняется резким ростом популярности спектаклей, в частности «Трассирующих». Кроме того, к юбилею подготовили и премьеры классических произведений, показав «Три сестры» А. Чехова в постановке из-

вестного деятеля региональных театров Остина Пендлетона и «Фрекен Юлию» А. Стриндберга.

Именно в эти годы известность «Степпенвульфа» вышла за пределы родного города и достигла других региональных коллективов и офф-бродвейских групп. Очень высоко был оценен нью-йоркской критикой спектакль «Настоящий Запад» С. Шэпарда, получивший офф-бродвейскую Премию Оби (ОВ) в номинации «Лучший режиссер» (Г. Синиз) и «Лучший актер» (Д. Малкович). В 1983 году «Эксцентричный соловей» Т. Уильямса в постановке Т. Кинни с успехом шел в зале Митци Ньюхаус в театре Линкольновского центра в Нью-Йорке. А через год пьеса «Бальзам в Гилеаде» Л. Уилсона, показанная на сцене знаменитого в те годы экспериментального театра «Серки Репертор и Компани», вызвала ажиотаж в Нью-Йорке и стала настоящим хитом сезона. Постановка удостоилась не только хвалебных рецензий, но и серьезной статьи («Триумф постнатурализма») очень строгого театрального критика Р. Брустейна [2, с. 33–36]. Уже само название определяет отношение автора к просмотренному спектаклю: не просто положительное и одобрительное, а восторженное. И этой оценки заслужила, главным образом, не сама пьеса Л. Уилсона, а ее интерпретация, выполненная постановщиком Джоном Малковичем. Последний сумел, не нарушая ни текста, ни духа пьесы, написанной в натуралистическом и документальном стиле, использовать ее как сценарий для импровизаций в пиранделловской и брехтианской манере, где все значительные роли были блистательно исполнены членами ансамбля театра «Степпенвульф» во главе с Гэри Синизом и Лори Меткалф.

Когда в 1995 году театру «Степпенвульф» (первому из чикагских театров) была присуждена Премия Тони «Для выдающихся региональных театров» (Regional Theatre Excellence), все члены коллектива узнали, что такое слава. Лучшие спектакли коллектива получили приглашения к показам в других региональных и внебродвейских театрах: и в Кеннеди-центре в Вашингтоне, и в Лондоне в театре «Хэмптед», и на фестивалях в Перте и Сиднее в Австралии. Об этих спектаклях писали газеты и журналы, а режиссеров и актеров нарасхват приглашали в другие театры, на телевидение, в кино. Самая большая слава пришла к исполнителям спектакля «Гроздь гнева» по знаменитому роману Джона Стейнбека. Его даже приобрели для показа на Бродвее. Постановщик и инсценировщик этого спектакля, известный в Чикаго независимый режиссер Фрэнк Галати (много сотрудничавший с театром Гудмана) создал блестящий образец социально значимого и выдающегося в художественном отношении сценического произведения, вызвавшего интерес и получившего одобрение не только местной, но и центральной пьесы.

В общем и целом, казалось, что дела у театра идут прекрасно. Но на самом деле события развивались не столь однозначно. Еще в своей статье о «Степпенвулфе», написанной в 1984 году, Р. Брустейн воспел и спектакль, и режиссера, и актеров. Но он, вместе с тем, также проницательно заметил, что театр «Степпенвульф» переживает кризис: члены труппы, годами дружно работавшие в сложных условиях, получив известность, стали разъезжаться, получая вместе с известностью выгодные предложения ролей в кино и телестудиях. Брустейн в своей рецензии выразил надежду на то, что коллектив сумеет преодолеть этот кризис. Но сама про-

блема его очень тревожила, и он часто в своих статьях и книгах возвращался к ней с позиции действующего руководителя одного из значительных региональных театров, кровно заинтересованного в понимании происходящих процессов. Ситуация, когда с огромным трудом выращенная труппа вдруг разрушалась, по его мнению, складывалась по двум причинам. Чаще всего будущее театра зависело от Попечительского совета, который отказывался финансировать содержание постоянной труппы как слишком дорогой, предпочитая более дешевую систему ежегодных контрактов с актером или даже контрактов на одну постановку. Наиболее отчетливо это, как мы уже видели, проявилось в истории с репертуарным театром Линкольнского Центра Искусств в Нью-Йорке и уходом из Американского Консерваторного театра его создателя и бессменного (в течение 20-ти лет руководившего коллективом) руководителя Уильяма Болла, в знак протеста против решения Попечительского совета ликвидировать постоянную труппу в 1986 году.

Бывает, что труппа распадается изнутри с приходом долгожданного успеха, когда вроде бы для всех ее членов открываются новые, более широкие возможности вне родного коллектива. По подсчетам Р. Брустейна, даже в лучшие годы в стране число более или менее значительных театров, имевших постоянную труппу, не превышало пяти-семи: в 1981 году — 5-6 трупп, в 1988 году — 6-7 трупп [2, с. 212, 223]. Успех открыл перед всеми новые возможности, и театры постарались ими воспользоваться. Самую большую славу снискал Джон Малкович и как режиссер, и, особенно, как актер. В 1982 году, когда «Степпенвульф» на офф-Бродвее впервые показал спектакль по пьесе «Настоящий Запад» С. Шэпарда. В ней Малкович играл роль младшего брата. Прогноз о наличии большого таланта начал сбываться, когда молодой актер сыграл на Бродвее роль Бифа в пьесе А. Миллера «Смерть коммивояжера» в постановке Дастина Хоффмана, после чего газеты написали о его потрясающей игре и «кипящем спокойствии». Далее последовали многочисленные приглашения в кино. Мировую славу Д. Малковичу принесло исполнение главной роли в фильме «Опасные связи» английского режиссера Стивена Фрирза. Это был первый случай, когда на классическую роль в английском фильме приглашали не британского, а американского актера.

Широкую и устойчивую известность приобрел и Гэри Синиз — один из основателей театра, долгое время работавший в нем актером, режиссером и художественным руководителем, несмотря на постоянную востребованность в кино и телевидении. Выгодных и лестных приглашений хватало и для других актеров и режиссеров. В то же время, познакомившись с положением дел в других театрах и прочувствовав возможную угрозу грядущего распада коллектива, члены труппы сплотились, осознали преимущества коллективной творческой работы в сыгранном ансамбле единомышленников, где все знают и понимают друг друга. Большинство пришло к выводу, что нужно продолжать двигаться в направлении дальнейшего развития и построить свой более вместительный театр. Начиная с середины 1980-х годов, главной задачей стало строительство нового здания. Решено было строить новый театр с залом на 500 мест в качестве постоянного драматического театра. Новое здание было открыто в 1991 году. Позднее дополнительно был оборудован и открыт еще один небольшой

зрительный зал — Студия. Это событие стало настоящей победой для всего коллектива театра и его почитателей.

Обо всех этих событиях автору в долгой беседе 7 августа 1991 года подробно рассказывал административный директор театра «Степпенвульф» Стефен Рэк, проработавший в этой должности 12 лет. «Наиболее тяжелым делом явился сам процесс сбора необходимых для строительства 4,5 миллионов долларов», — говорил он. «Этой задачей мы занимались долгие 5 лет. Принимали ли в этом участие городские власти? Нет. Городские власти Чикаго не дали ничего. Федеральное правительство ассигновало 300 тыс. долларов. Фонды и корпорации, все вместе дали около 1 млн. долларов, а больше всего (1,5 млн. долларов) собрали отдельные граждане. Таким образом появились деньги для того, чтобы начать работы. Но на каждом новом этапе приходилось искать дополнительные средства. К счастью, нам удавалось занимать деньги, и таким образом мы преодолевали этот перерыв между тем, когда нам было необходимо платить по счетам, и моментом, когда мы получали очередной заем или субсидию» [3]. В общем и целом С. Рэк объясняет успех в построении нового здания и сборе средств тем, что у театра все эти годы росла популярность, ширилась аудитория, развивались творческие контакты. И действительно, если сравнить результативность деятельности театра по основным показателям, собранным С. Рэком в год 15-летнего юбилея и шестью годами ранее, то ее рост окажется поразительным. Резко увеличивается количество посетителей из числа держателей абонементов (с 3,092 до 18 тыс.). Именно завоевание зрителей и появление огромного числа подписчиков, авансирующих работу театра, позволило построить новое здание и увеличить в разы ежегодный бюджет, который к 1991 году достиг 4 млн. долларов. При этом следует отметить, что 75 % этой суммы были выручены от продажи билетов и абонементов, и лишь 25 % получены в виде дотаций от правительства, фондов, корпораций и пожертвований отдельных граждан. В новом здании 65 % мест отдали под абонемент, при том, что обычно в зале бывает занято 80 % мест.

К моменту открытия нового здания театра в 1991 году реноме труппы, пребывающей в состоянии творческого расцвета, стало известно не только в Чикаго, но и во всей стране. Актеры в возрасте от 27 до 40 являли собой превосходно сбалансированный ансамбль, основу которого составляли «члены ансамбля» — первооснователи, проработавшие вместе 15 лет. Некоторые из старожилов, прельстившись на какое-то время крупной ролью или гонораром, уходили в кино или телевидение, но почти в полном составе обязательно возвращались в свой театр. (Даже имеющий статус кинозвезды Джон Малкович поступил таким образом.) Из собственного опыта артисты знали, что творческая атмосфера в коллективе встречается очень редко, а в «Степпенвулфе» она поддерживалась годами. К тому же, именно в 1986 и 1987 годы в труппу пришли и стали «членами ансамбля» два замечательных художника: режиссер и автор инсценировок Фрэнк Галати и Остин Пендлтон — также маститый актер и режиссер, начавший свой путь в театральное искусство еще в 1962 году со знаменитой офф-Бродвейской постановки комедии А. Копита «О, мой папа, я в печали, мама тебя спрятала в чулане». Немного позднее, в 1993 году, к «членам ансамбля» примкнула талантливая актриса и режиссер Марта Леви.

Приход этих талантливых и опытных художников-единомышленников, имевших, к тому же, за плечами достаточно продолжительный опыт сотрудничества с театром, означал прилив «новой крови», свежих идей, а, следовательно, и достижения идеального уровня показателя IQ. Не последнюю роль в этом сыграло открытие студии, в которой началась активная экспериментальная работа с молодежью.

В 1990-е годы имя «Степпенвульфа» продолжает обрастать славой и известностью в Чикаго, да и во всей стране. Каждый сезон лучший из поставленных спектаклей либо получает премию, либо приглашается на гастроли в другие региональные театры, во внебродвейские коллективы и на Бродвей в переполненные публикой огромные коммерческие театры. При этом коллектив театра не почитает на лаврах, а продолжает искать и открывать новые имена, темы. Именно в это десятилетие в круг его интересов входит негритянская драма: премию Тони за лучшую пьесу в 1993 году получил спектакль «Песня о Якобе Зулу», показанный также на фестивале в Перте (Австралия) и на офф-Бродвее. Музей афроамериканской истории в 1995 году выступил с инициативой показа спектакля «Для цветных девушек, которые совершают самоубийства» Нтозейка Шенга. Также грандиозное представление «Номатенба» («Надежда») Э. Саймонсэна, Дж. Шабалама и Н. Шенг, задуманное и поставленное в театре Э. Саймонсэном, было показано в Кеннеди-Центре в Вашингтоне и в театре «Кроссрудс» в штате Нью-Джерси в 1996 году. С тех пор афроамериканская драма стала неотъемлемой частью всех репертуарных планов театра.

Еще в середине 80-х годов XX века для экономики региональных театров наступили трудные времена: Фонд Форда сильно сократил свои дотации, абсолютное большинство спонсоров последовало за ним. Попечительские советы выступили с требованиями сокращения расходов, жесткой экономии средств, включая отмену гастролей. Наступили времена «художественного дефицита», которые для многих региональных театров оказались роковыми.

Для коллектива театра «Степпенвульф» этот период, к счастью, оказался не самым трудным. Проблема гастролей к этому времени была уже решена: руководство считало гастрольные поездки прямой обязанностью театра, исполняемой учреждением в рамках миссии просвещения. Руководство театра разработало проведение гастролей таким образом, чтобы эта практика, с одной стороны, не наносила ущерба основной деятельности театра, с другой — обеспечивала высокое качество и регулярность. Новый проект под названием «Трафик» предполагал организацию поездок со специально подготовленными постановками камерных пьес с небольшим количеством действующих лиц в исполнении как молодых артистов, так и первых лиц труппы. Со временем популярностью у зрителей стали пользоваться подготовленные сотрудниками драматургического отдела литературные, поэтические и музыкально-литературные композиции. И, если первое время подобные гастрольные выступления показывались в пределах Большого Чикаго и штата Иллинойс, то по мере роста популярности спектаклей они стали показываться и в соседних штатах, и на различных американских фестивалях. Выступления представляли не только театр «Степпенвульф», но и все театральное сообщество Чикаго. Начиная с сезона 2005/2006 гг. в парке Миллениум стал ежегодно проводиться трехнедельный театрально-музыкально-литературный фестиваль под названием «Трафик Джем».

Со временем у театра сложились традиции тесных культурных контактов с зарубежными фестивалями. Лучшие спектакли регулярно уже многие годы показываются на фестивалях в Голуэе и Дублине в Ирландии, в Перте и Мельбурне в Австралии. Разумеется, гастроли проходят в Англии, где публика знает, любит и ждет «Степпенвульф». Театральный коллектив часто приглашают на кельтский фестиваль в Глазго в Шотландии и на фестивали, организуемые на базе Барбикан-центра в Лондоне. Наиболее выдающиеся спектакли удостоиваются показа на сцене Национального театра Великобритании.

ЛИТЕРАТУРА

1. Theatre Profiles: Vol.7: The Illustrated Guide to America's Nonprofit Professional Theatres, N. Y.: Theatre Communications Group, 1986, 199 pp.
2. Brustein R. Reimagining American Theatre. Chicago: Elephant Paperbacks, 1992, 307 pp.
3. Запись интервью Д. Самитова с административным директором театра «Степпенвульф» Стефеном Рэком. Чикаго, 7 августа 1991 года.
4. Theatre History Studies. The American Theatre, 1936–1961. Grand Forks: University of North Dakota, 1987. Vol. VII, 376 pp.
5. Zeigler J. W. Regional Theatre: The Revolutionary Stage. Minneapolis: University of Minneapolis Press, 1973. 298 pp.
6. Сайт театра «Степпенвульф» [Электронный ресурс] URL: <https://www.steppenwolf.org> (дата обращения: 10. 09. 2017).

REFERENCES

1. Theatre Profiles: Vol.7: The Illustrated Guide to America's Nonprofit Professional Theatres, N. Y.: Theatre Communications Group, 1986, 199 pp.
2. Brustein R. Reimagining American Theatre. Chicago: Elephant Paperbacks, 1992, 307 pp.
3. Zapis' interv'y u D. Samitova s administrativnym direktorom teatra «Steppenwolf» Stefenom Rekom. Chikago, 7 avgusta 1991 goda.
4. Theatre History Studies. The American Theatre, 1936-1961. Grand Forks: University of North Dakota, 1987. Vol. VII, 376 pp.
5. Zeigler J. W. Regional Theatre: The Revolutionary Stage. Minneapolis: University of Minneapolis Press, 1973. 298 pp.
6. Sajt teatra «Steppenwolf» [Elektronnyj resurs] URL: <https://www.steppenwolf.org> (data obrascheniya: 10. 09. 2017).

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Д. Г. Самитов — канд. социол. наук; goodluck@bk.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Dmitry G. Samitov — Cand. Sci. (Sociology); goodluck@bk.ru

УДК 793+115.4+130.12+130.2

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВРЕМЯ В ПРОСТРАНСТВЕ ТАНЦА

О. И. Тарасова¹¹ Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, 2, Санкт-Петербург, 191023, Россия

Статья посвящена проблеме художественного континуума на примере искусства танца. Художественное время и художественное пространство — эстетические и синергетические условности, способ структурирования и организации художественного мира, основные композиционные структуры произведения. Ритм, как способ организации времени танца является его онтологической характеристикой. Сложная фрактальная архитектоника пространства и времени может выступать основным содержанием современных бессюжетных балетов. Рассматривая особенности архитектоники художественного времени в пространстве танца можно прийти к выводу о том что, древнее качество синкретизма пространственно-временного континуума составляет способ бытия танца как антропологического феномена. Перспективу исследований в данном направлении представляет анализ бытия сакрального времени и пространства в национальных танцевальных культурах и в жанрах классического хореографического искусства.

Ключевые слова: время, пространство, художественное время, художественное пространство, танец, балет

ART TIME IN SPACE OF DANCE

Olga I. Tarasova¹¹ Vaganova Ballet Academy, 2, Zodchego Rossi Str., St. Petersburg, Russia, 191023, Russia Federation

The article is devoted to the problem of the artistic continuum by the example of the art of dance. The artistic time and the artistic space are aesthetic and synergistic conventions, a way of structuring and organizing the artistic world, the main compositional structures of the work. Rhythm, as a way of organizing the time of dance, is its ontological characteristic. The complex fractal architectonics of space and time is the main content of plotless ballets. Considering the features of the architectonics of artistic time in the dance space, one can come to the conclusion that the ancient quality of syncretism of the space-time continuum constitutes the mode of the life of dance as an anthropological phenomenon. The prospect of research in this direction is an analysis of the existence of sacred time and space in national dance cultures and in the genres of classical choreographic art.

Keywords: time, space, artistic time, artistic space, dance, ballet

...слияние динамики человеческого тела и энергий,
скрытых в нем сил, позволяют танцу
подчинить пространство и время.

Серж Лифарь

Время и пространство — предельно абстрактные характеристики бытия. В любой культуре понимание и осознание пространства-времени — это основные, онтологические координаты, на которых исходно строится та или иная картина мира, и которые задают ее качество и специфику. В каждой из многочисленных современных наук также присутствует свое понимание и определение того, «что есть время?», «что есть пространство?».

В толковом словаре русского языка В. И. Даля о времени и пространстве говорится следующее: время — это длительность бытия, пространство в бытии, последовательность существования, продолжения событий, последовательное течение. Время грамматическое — изменение глагола для обозначения прошлого, настоящего, будущего. А временный — синоним непостоянного. Пространство — это состояние или свойство всего, что простирается, распространяется, занимает место по трем измерениям: простор, даль, ширь, глубь... Время и пространство, или година и простор — отвлеченные понятия о последовательности состояния и места. Время относится к пространству как событие к предмету.

Для современной философской мысли время и пространство — проблема и онтологическая, и метафизическая, и антропологическая. Пространство и время выступают абстрактными характеристиками бытия, могут трактоваться как конкретные структуры, выражающие полифоническое движение различных процессов. Также время и пространство могут быть представлены в качестве внешнего масштаба, фиксирующего порядок сосуществования и смены объектов, и в качестве «внутренней» меры отдельных природных и общественных систем. Будучи фундаментальными определителями бытия, они — важнейшие формы согласования общений и взаимодействия людей, детерминанты развития личности, формы воспроизводства, обновления жизни и деятельности людей. Категории времени и пространства создают основы для нормативно регуляции всех человеческих взаимодействий, задают ритм и скорость практической, познавательной, мыслительной, информационной деятельности людей [1].

Гуманитарной мыслью выстроена историческая хронология культурных и теоретических опытов осмысления времени от первоначального понимания времени и вечности в древних «Ведах», «Упанишадах», «Книге перемен», через осознание времени Античностью (от Пифагора до Аристотеля), Средневековьем (Авустин, Фома Аквинский), Возрождением (Л. Б. Альберти), к рассуждениям о категории времени в Новое (Р. Декарт, Т. Гоббс, И. Ньютон, Г. Лейбниц) и Новейшее время. В целом, современные исследования темпоральности и хронотопов, относительности и фрактальности, движения и длительности, ритма и такта, цикличности и линейности, мифологического и исторического, социального и индивидуального, памяти и предвидения, (три) единства времен, специфики взаимосвязи времени и пространства, структуры времени, модусов времени,

качества времени, обратимости и необратимости, антропологического времени, виртуального времени, «хроно-типичности» и «хроно-топичности» культуры, искусства, восприятия, сознания и понимания составляют одну из фундаментальных, онтологических проблем философской и социально-гуманитарной области исследований.

В исследованиях, посвященных аналитике художественного времени и художественного пространства, есть своя логика. Особое развитие тема времени получает в эстетике Канта, Лессинга, и немецкой классической философии (Г. В. Ф. Гегель, А. Шопенгауэр). Э. Кассирер, рассматривая время и пространство как феномены культуры, первым из исследователей показал взаимосвязь времени и пространства с культурной эпохой и, что особенно важно, зависимость пространственно-временного континуума от уровня развития символического мышления. В дальнейшем эти идеи развивал Э. Панофски.

Для понимания специфики пространственно-временной проблематики в искусствознании особо значимы опыты структурного анализа времени и пространства Ю. Лотмана, В. Топорова, Р. Барта, идеи постструктурализма (как отрицание упорядочивания организации и структурирования пространственно-временных континуумов, ориентация на динамику темпоральности и топологии), а также феноменологические исследования М. Мерло-Понти, Г. Башляра, в которых время и пространство связаны с качеством сознания, телесным опытом человека. Ориентирована на «открытие» подлинного понимания времени и пространства, их укорененность, глубинность, незавершенность в процессе становления бытия философская герменевтика Г. Гадамера, М. Хайдеггера, П. Рикера. М. Хайдеггер также говорил, что ведущая проблема всей онтологии состоит в правильном понимании феномена времени, которое предопределяет особенности мировосприятия и аксиологию культуры.

Особое значение для исследования художественного времени и художественного пространства имеет теория хронотопа М. М. Бахтина, который осуществил перевод идеи хронотопа, предложенной А. А. Ухтомским в область гуманитарной науки, поэтики и эстетики. Под хронотопом М. Бахтин подразумевал взаимосвязь временных и пространственных отношений, отмечал, что она имеет особое жанровое значение. Различные жанровые формы по Бахтину есть исторически сложившиеся форма отражения реального хронотопа. Как формально-содержательная категория, хронотоп определяет образ человека в искусстве [2].

В художественном творчестве, различных видах искусства выстраиваются свои взаимоотношения со временем. Образ времени в искусстве отличается от образа времени и его переживания в повседневности, тем более в структурах социотехнического «ис(по)требления бытия». Утрата сакрального, священного, свободного, творческого времени, а также уничтожение и потребление времени в пространстве массового общества и его структур повседневного функционирования «человека потребляющего», многократно характеризуются, например, в работах М. Элиаде, Ж. Бодрийяра и их последователей [3].

Искусство изначально обладает способностью «мягкой трансформации» времени. Оно может «останавливать», «хранить», «создавать», «ускорять», «замедлять»,

«предвосхищать» время, «остановить мгновение» или «пролететь через эпоху», переходить из объективного в субъективное, путешествовать вместе с «машиной времени», «умножать» («множить») времена и пространства, изменять и трансформировать качества самого времени (его текучесть и неразрывность), уплотнять время, сталкивать друг с другом одновременно несколько исторических эпох, соединять историческое время и неисторическую современность, рисовать вечность и состояние вневременности...

Художественное время и художественное пространство — эстетические и синергетические условности, способ структурирования и организации художественного мира. Художественные время и пространство — основные композиционные структуры произведения искусства. Как правило, художественное время не тождественно объективному, физическому. В зависимости от рода, вида и жанра могут быть выделены разные типы художественного времени. Также как и само произведение, развертывание его сюжета может быть организовано или подчиняться логике авторского времени. Для искусствоведческих исследований наиболее характерно выделять время линейное или историческое (когда время течет от прошлого к настоящему и будущему, являя собой необратимый и непрерывный процесс) и время циклическое или мифологическое (когда его структура замкнута и события повторяемы). Также выделяют время объективное и субъективное. Художественное пространство — это то место или местность, где происходит художественное событие. Оно может быть конечным или бесконечным, открытым или закрытым, динамичным или статичным, целостным или дискретным, пустым или заполненным. Оно может быть связано с движением в нем или его самого. Каждый вид искусства по-своему претворяет особенности художественного пространственно-временного континуума.

Музыкальное искусство звучит во времени, также как и человеческая речь, и воспринимается слухом. Живопись, скульптура, архитектура живут в зрительном (обозримом) пространстве. Искусство танца развертывается одновременно и во времени, и в пространстве, и воспринимается зрением. Танец (как искусство временное) показывает человека и в статике, и в динамике.

Танец — самое древнее и самое высокое среди всех искусств (М. Волошин). Танец — искусство выразительных, пластичных, ритмичных, музыкальных (тело) движений; это выражение душевных чувств, способ антропологической экспрессии, художественной коммуникации, динамического пересказывания сюжета, отличающегося красотой, изяществом, выстроенностью, импровизационностью, грациозностью. Изначально танец родился из естественного стремления человека к подражанию, был связан с трудовой повседневностью. Возникнувший вместе с человеком, танец способен выразить все разнообразие человеческих чувств, эмоций, страстей и переживаний. Не владея математикой как научной дисциплиной, древний человек был способен ощущать, что все в этом мире существует во времени, подчинено закономерностям ритма времени и его циклам. Все процессы живой и неживой природы подчинены строгой ритмичности и периодичности. Можно сказать, что ритм, как способ организации времени танца, является его онтологической характеристикой. Для древнего мира было естественно «воспри-

нимать Космос величественным, гармоничным, ритмически организованным. Заставив свое тело пульсировать в соответствии с космическими ритмами, человек ощущал свою включенность в структуру мирового бытия» [4, с. 118].

Пластические и ритмические «интонации тела» (Б. В. Асафьев) постепенно кристаллизуются в танцевальных движениях, формах, типизированных национальных (этнографических) жанрово-стилевых разновидностях. В сфере прикладного искусства танец передает и образ человека, и образ человеческого поведения в действительности. Он содержит в себе глубинные пласты смысловых кодов, закрепленных в динамической пластике как особом языке эстетических телодвижений. Смыслы танца поддерживаются культурными ритуалами и передаются из поколения в поколение. Танец — это также важная синкретическая или синтетическая составляющая религиозного действия или ритуала, который связывает сакральное и профанное (М. Элиаде).

Изначально искусство было синкретичным. В нем одновременно сосуществовали слово, музыка, танец. В танце человек одновременно предстает и как творец, и как речь (язык), и как музыкальный инструмент. Сопровождая человека во всей его истории, танец постепенно становится самостоятельным видом искусства. У всех народов мира существуют национальные традиции танца: свои виды, жанры, формы, стили танца, художественный язык, способы выразительности, особенности хореографии, композиции и пластики, которые, в свою очередь, различаются уровнем развития, эстетикой и поэтикой национального балетного театра и балетной школы.

Искусство балета рождается на основе искусства танца. Балет — это такой уровень развития танца, который достигает своей высшей формы — формы театрально-сценического представления. Балет — это особый театральный спектакль, ведущими составляющими которого выступают хореография, сценарий и музыка. В начале XX века С. М. Волконский говорил, что «движением в пространстве не обладает ни одно из искусств, кроме, сценических. Мы можем сказать, что живопись, ваяние, архитектура — стоячие искусства, это пруды в сравнение и речной текучестью пляски, пантомимы, драмы, оперы. Застывшая окаменелость или льющаяся разливаемость. <...> Материал искусств — или: 1) воспринимается зрением, как краска, мрамор, и бронза, и т.д. имеет объем и вес и не имеет движения, или: 2) воспринимается слухом, как звук, слово не имеющие объема, ни веса, но имеющие движение во времени. Но только один материал имеет движение в пространстве и притом зараз воздействует и на зрение, и на слух — это человек, его тело, его голос» [5, с. 134–134]. Спустя сто лет, в начале XXI века в философии и философской антропологии будет сформулирована проблематика антропологического времени: время — это выражение человеческого способа бытия. Время — со-бытие осуществления бытия. Оно способно постоянно переводить человека из фрагментации в актуальном «здесь и сейчас» в трансцендируемое будущее. Существование человека возможно, поскольку оно является укорененным в том времени, которое смотрит в будущее и открывает горизонты грядущего. Триединство времен (прошлого, настоящего и будущего) собирает существование в такую форму жизни, которая и называется человеком. «Человеческая реальность существует двойственным, взаимодополнительным образом: как единичная

целостность (человек) и как множество индивидов (люди). Единичная целостность это принципиально темпоральный феномен, а индивидуальная множественность — принципиально пространственный, локально-геометрический феномен, и они неразделимо вложены друг в друга, т.е. благодаря времени целое голографически располагается в частичном, фрагментарном» [6, с. 8]. В отношении искусства можно сказать, что человек не только движим временем, движется со временем и по ходу времени, перемещается во времени и пространстве. Он сам по себе движет и внутреннее время произведения, и внешнее время представления произведения. И в этом случае время существует (идет) как со-бытие организуемое, ощущаемое и выстраиваемое человеком танцующим и его образом мира. Танец, как динамическое единство танцующего (одного) и танцующих (многих), является способом структурирования на сцене уникального темпорально-пространственного феномена того или иного спектакля.

Танец показывает человека и в динамике, и в статике. Статическое представление происходит тогда, когда танцующие сохраняют, фиксируют разные позы, создают объемные расположения групп в заданном или ограниченном пространстве. Но танец это всегда движение и/или перемещение танцующих в пространстве. В арсенале хореографии — передвижение в пространстве одного или многих (согласно сюжетной и художественно-динамической логике развертывания произведения). Движение танцующих могут выполняться непосредственно на поверхности, параллельно ей и вертикально, благодаря способности человека к прыжкам. Таким образом, танец динамически и во времени осваивает пространство, которое благодаря поддержке аккомпанемента может быть пространством «музыкально зримым». Поэтому некоторые исследователи говорят о существовании особой «архитектоники» танца, которая структурируется разнообразием поз, перемещениями, построениями, всем рисунком танца. (Именно такая сложная фрактальная архитекtonика пространства и времени станет основным содержанием бессюжетных балетов, характерных для XX века).

Танец — вид искусства (как в своих древних, так и в современных развитых формах) есть проявление единого пространственно-временного континуума. Изначально танец связан с первыми впечатлениями человека от окружающего мира и бытия, потребностью человека раскрыть свою сопричастность окружающему миру. Танец обладает признаками синкретизма, принадлежит естественно-му семиозису. Он и сегодня связан с обрядово-культовой деятельностью, с особыми практиками работы с человеческим сознанием.

В течение длительного исторического периода танец проходит огромный путь развития и каждый период по-своему реализует духовную и практическую потребность человека в танце. Найденные еще в древности архитектурно-пространственные способы организации и реализации художественного времени и художественного пространства, существуют в наше время и претворяются в различных танцевальных жанрах и стилях. Как отмечают современные исследователи искусства хореографии, ритуальная природа танца — одно из самых значимых откровений русского балетного искусства начала XX века — проявляется во многих чертах хореографической и музыкальной ритмопластики [7].

Вопреки всем технологическим и информационным трансформациям, которым подвержено человеческое существо на протяжении столетий и тысячелетий, «пространство и время суть те неумолимые условия, в которые человек поставлен и из которых не может выйти: ни одно его восприятие и ни одно действие, ни создание духовное или материальное, не мыслимы вне физических условий пространства и времени. Кто хочет творить, должен стать их господином; для этого он должен воспитать в себе соответственные способности — воспитать физические орудия восприятия и передачи, призванные действовать в пределах пространства и времени. Орудие восприятия в пространстве — зрение, во времени — слух. Орудие передачи в пространстве — тело, во времени — голос. Способ воспитания в пространстве — пластика, во времени — ритм. Средство слияния — ритмика, совпадение образа и звука, пластики и речи, пространственного и временного. Только при таком слиянии будет весь, полный человек (актер) действовать на всего полного человека (зрителя). Теперь же один частично выражается, другой частично воспринимает. Пространство и время не слитны, глаз и ухо пребывают в разводе, и люди, довольствуясь тем, что им дают, даже не сознают, чего лишены [5, с. 248].

Рассматривая особенности архитектоники художественного времени в пространстве танца можно прийти к выводу о том что, древнее качество синкретизма пространственно-временного континуума составляет способ бытия танца как подлинного антропологического феномена. Перспективу исследований в данном направлении представляет анализ бытия сакрального времени и пространства в национальных танцевальных культурах и в жанрах классического хореографического искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Современный философский словарь. М.: Академический проект, 2004. С. 128–130.
 2. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С. 234–407.
 3. Тарасова О. И. Эстетика как онтология жизненного мира // Личность. Культура. Общество. 2006. Т. VIII. № 4 (32). С. 248–257.
 4. Морина Л. П. Ритуальный танец и миф // Религия и нравственность в секулярном мире. Вып. 20: мат-лы науч. конф. 28–30 ноября 2001 г. СПб.: Санкт-Петербург. Филос. об-во, 2001. С. 112–124.
 5. Волконский С. М. Человек как материал искусства. Музыка — тело — пляска URL: http://az.lib.ru/w/wolkonskij_s_m/text_1912_chelovek_na_stzene.shtml (дата обращения: 11. 11. 2017).
 6. Гарбузов Д. В. Антропологическая концепция времени: автореф. дисс. д-ра филос. наук. Волгоград, 2011. 40 с.
- Малышева Т. Ф. Отражение ритуальной природы танца в музыке и хореографии русских балетов начала XX века // Современные проблемы науки и образования. 2015. № 1–2. С. 7–14.

REFERENCES

1. Sovremennyy filosofskiy slovar'. M.: Akademicheskij projekt, 2004. S. 128–130.
2. Bakhtin M. M. Formy vremeni i khronotopa v romane. Ocherki po istoricheskoy poetike // Bakhtin M. M. Voprosy literatury i estetiki. M.: Khudozhestvennaya literatura, 1975. S. 234–407.
3. Tarasova O. I. Estetika kak ontologiya zhiznennogo mira // Lichnost'. Kul'tura. Obshchestvo. 2006. T. VIII. № 4 (32). S. 248–257.
4. Morina L. P. Ritual'nyy tanets i mif // Religiya i npravstvennost' v sekulyarnom mire. Vyp. 20: mat-ly nauch. konf. 28–30 noyabrya 2001 g. SPb.: Sankt-Peterburg. Filos. ob-vo, 2001. S. 112–124.
5. Volkonskiy S. M. Chelovek kak material iskusstva. Muzyka — telo — plyaska URL: http://az.lib.ru/w/wolkonskij_s_m/text_1912_chelovek_na_stzene.shtml (data obrashcheniya: 11. 11. 2017).
6. Garbuzov D. V. Antropologicheskaya kontseptsiya vremeni: avtoref. diss. d-ra filos. nauk. Volgograd, 2011. 40 s.
6. Otrazheniye ritual'noy prirody tantsa v muzyke i khoreografii russkikh baletov nachala XX veka // Sovremennyye problemy nauki i obrazovaniya. 2015. № 1–2. S. 7–14.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

О. И. Тарасова — д-р филос. наук, доц.; ol.tar@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Olga I. Tarasova — Dr. Sci. (Philosophy); ol.tar@mail.ru

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.) предоставляются 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 — 8–10 стр. машинописного текста / 17–23 тыс. печатных знаков с пробелами, 5–8 рис., 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 — полторный (**1,5**), поля (все) — **2** см, абзацный отступ — **0,5** см, цвет шрифта — черный; форматирование по левому краю. Нумерация страниц сплошная, с 1-ой 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 — 90x120 мм, max — 130x120 мм; разрешение 300 dpi). Иллюстрации нумеруются арабскими цифрами сквозной нумерацией. Одиночный рисунок не нумеруется. Иллюстрации должны иметь наименование и пояснительные данные (подрисуночный 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 обученной 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 полетных 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

<http://www.vaganovaacademy.ru/index.php?id=511>

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 ре-

дакцию 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 электронный письмом, направляя его в 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 смеж-

ных 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 имени А. Я. Вагановой» на 2018 г. можно в любом отделении почтовой связи России по каталогу Роспечати.

Индекс журнала по каталогу Роспечати — 81620.

Почтовый адрес редакции:

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

Телефон: (812) 456-07-65

<http://www.vaganovaacademy.ru>

e-mail: science@vaganovaacademy.ru

ПЕРЕЧЕНЬ МАТЕРИАЛОВ, ОПУБЛИКОВАННЫХ В «ВЕСТНИКЕ АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА ИМ. А. Я. ВАГАНОВОЙ» В 2017 ГОДУ

- Абызова Л. И.** «Замок на воде» в замке на воде. № 4 (51). С. 82–89.
- Абызова Л. И.** Дягилев сегодня. № 3 (50). С. 159–161.
- Абызова Л. И.** Хроника III Научно-теоретической конференции «Homage à Petipa». № 2 (49). С. 197.
- Адаменко Е. Р., Байгузина Е. Н.** Страницы истории музея Академии Русского балета: Под крылом М. Х. Франгопуло (К 60-летию музея). № 1 (48). С. 6–17.
- Аджибаев Ч. И.** Айтматовская «Асель» на балетной сцене. № 1 (48). С. 40–46.
- Александрович М. О.** Конрад Джевецкий — революционер польского балета. № 5 (52). С. 6–14.
- Аргамасова Н. В.** Воплощение христианской тематики в балетном жанре как отражение мировоззрения хореографа (на примере балета «Nunc Dimittis» Начо Дуато). № 5 (52). С. 15–26.
- Аухадиев И. Р., Жуйкова Л. А.** Седьмая симфония Д. Д. Шостаковича в творчестве балетмейстера Б. Г. Аюханова. № 3 (50). С. 74–83.
- Базарон П. А.** Из истории создания балетных постановок в Ленинградском хореографическом училище — Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. № 4 (51). С. 6–16.
- Базарон П. А.** Особенности постановки детского хореографического спектакля. № 1 (48). С. 78–86.
- Безуглая Г. А.** Теоретико-музыкальные воззрения Ф. Лопухова. № 3 (50). С. 84–92.
- Бородин Б. Б.** Авлос — инструмент Диониса. № 3 (50). С. 8–19.
- Букина Т. В.** «Революция на пуантах» по И. И. Соллертинскому: «Вульгарная» социология классического балета. № 5 (52). С. 65–76.
- Бурлака Ю. П.** Grand pas из балета «Пахита» и grand pas «Оживленный сад» из балета «Корсар»: Сравнительный анализ. № 2 (49). С. 69–79.
- Виноградова О. А.** Семь точек зрения на танец модерн. № 4 (51). С. 146–154.
- Гинкевич И. В.** Хореография как источник ресурсного состояния спортсмена в сложно-координационных видах спорта. № 6 (53). С. 59–69.
- Головнина Н. А.** Балеты Д. Мийо в диалоге с «седьмым искусством». № 4 (51). С. 17–27.
- Горина Т. Н. Л. Д.** Блок в Петербурге. № 2 (49). С. 143–148.
- Горн А. В.** «Два голубя» Андре Мессаже в контексте развития европейской балетной музыки. № 5 (52). С. 27–34.
- Груцынова А. П.** «Дон Кихот» московский: На пути в Петербург. № 2 (49). С. 80–110.
- Груцынова А. П.** «Золотая рыбка» из «Ручья»: «Музыкальный пэчворк» Людвиг Минкуса. № 6 (53). С. 22–37.
- Гудачев О. М.** Концепт гетеротопии М. Фуко: «Другое пространство» в новой музыке последней трети XX — начала XXI века. № 1 (48). С. 131–138.
- Димура И. Н.** Как собрать хайку из песка (О премьере балета «Женщина в песках»). № 2 (49). С. 192–196.
- Дробышева Е. Э., Лапина Е. В.** Арт-стратегии как инструмент городского развития. № 4 (51). С. 90–101.
- Дробышева Е. Э., Смекалов Ю. А.** Современные технологии на службе искусства: Новая жизнь танца. № 3 (50). С. 31–38.

- Емельянова Г. Н.** «Спящая красавица» П. И. Чайковского и М. Петипа в редакциях К. М. Сергеева и Ю. Н. Григоровича. № 2 (49). С. 61–68.
- Зозулина Н. Н.** «Спящая красавица» М. Петипа в редакциях Мариинского — Кировского — театра. № 2 (49). С. 31–60.
- Изотов Д. В.** Идеология и музыкальный театр эпохи сталинизма. № 3 (50). С. 67–73.
- Илларионов Б. А.** «Баядерка»: Четыре или три? № 4 (51). С. 28–39.
- Илларионов Б. А.** 1910 год: Петипа и Дягилев. № 3 (50). С. 116–122.
- Илларионов Б. А.** Структура хореографического действия в «Спящей красавице» М. И. Петипа. № 2 (49). С. 16–30.
- Илларионов Б. А.** Федор Лопухов о хореографическом симфонизме в балетах Петипа. № 6 (53). С. 6–14.
- Ирхен И. И., Лаврова С. В.** Нотация и фиксация хореографического текста в условиях функционирования медиасредств. № 3 (50). С. 39–51.
- Капанова Г. Ж.** Раннее приобщение детей к занятиям классической хореографией: Аргументы «за» и «против». № 1 (48). С. 146–155.
- Клирова К. П.** Балет «Петрушка» на ленинградской сцене. № 4 (51). С. 40–46.
- Козлова А. К.** Жизнь и творчество балетмейстера Льва Иванова в исследовании Роланда Джона Уайли. № 2 (49). С. 125–130.
- Контрерас А. К.** Характеристика персонажа в американском фантастическом кино: Звуковая драматургия. № 5 (52). С. 77–86.
- Кром А. Е.** Американский музыкальный минимализм: проблемы рецепции и интерпретации. № 6 (53). С. 75–84.
- Крымская И. И.** Танцевально-пластическое движение в сценической композиции Василия Кандинского «Желтый звук». № 1 (48). С. 119–130.
- Кузнецов И. Л.** Приемы комбинирования battement tendu по I позиции. № 4 (51). С. 67–81.
- Кузнецов И. Л.** Традиции преподавания мужского классического танца. № 2 (49). С. 149–160.
- Кумукова Д. Д.** Сценическая судьба персонажа-маски Пьеро. № 1 (48). С. 100–107.
- Купец Л. А.** Образ Дягилева в российском энциклопедическом нарративе XX — начала XXI века. № 6 (53). С. 38–51.
- Купец Л. А.** Презентация как форма самостоятельной работы студента консерватории. № 1 (48). С. 94–99.
- Курашов В. И.** Философское осмысление музыки в Древней Греции и раннем средневековье. № 5 (52). С. 87–94.
- Кьергаард А. В., Цаллагова Р. Б.** Распространенность малых аномалий сердца у девочек-подростков, занимающихся сложнокоординационными видами физической деятельности. № 1 (48). С. 156–162.
- Лаврова С. В.** Трилогия «Professor Bad Trip» Фаусто Ромителли в хореографической интерпретации Мод ле Пладек. № 2 (49). С. 165–172.
- Лобанкова Е. В.** Танцующие «чужие» как архетип русской оперы. № 5 (52). С. 54–64.
- Лопухов-младший Ф. В.** Значение теоретического наследия Федора Васильевича Лопухова в наши дни. № 3 (50). С. 93 – 100.
- Луговая Е. К.** Синтез искусств как эстетическая утопия революции. № 4 (51). С. 102–110.
- Мазур М. М.** Оперное творчество Ю. Л. Вейсберг — Римской-Корсаковой. № 4 (51). С. 111–118.
- Макарова О. Н.** «Золотой век» Шостаковича. Хроника воспитания молодых хореографов советского балета. № 2 (49). С. 161–164.

Максимова А. С. «Ромео и Джульетта» в версиях Сергея Прокофьева и Вернона Дюка: Трансатлантический диалог. № 1 (48). С. 26–32.

Мачеевская Е. С. Балет «Харнаси» Кароля Шимановского как воплощение гуральского мифа. № 4 (51). С. 47–59.

Мелейкина К. А. Игорь Моисеев: От авангарда к хореодраме. № 2 (49). С. 136–142.

Меньшиков Л. А. К определению ивента как формы акционистского искусства. № 4 (51). С. 119–131.

Меньшиков Л. А. Об истоках неодадаизма: Книга художника и фестиваль ивентов в целостном художественном проекте. № 6 (53). С. 85–102.

Миоцци Ф. Энрико Чеккетти в России. № 1 (48). С. 67–70.

Никифорова Л. В., Никифорова Н. В., Васильева А. Л. Итальянский балет–феерия и «технологическое возвышенное». Реабилитация «Эксцельсиора». № 3 (50). С. 52–66.

Оленева А. В. Применение методики трехфазного дыхания Е. А. Лукьяновой в системе подготовки артистов балета. № 2 (49). С. 183–188.

Панова Е. В. Людвиг Минкус в России. Московский период. № 3 (50). С. 101–115.

Петров В. О. Религиозные эпитафии и комментарии в инструментальных опусах: К вопросу о соотношении вербального и музыкального текстов. № 6 (53). С. 103–110.

Полубенцев А. М. Проблемы сохранения классического наследия. № 2 (49). С. 120–124.

Пузейкина Л. Н., Бояркина А. В. Системы дистанционного обучения для студентов творческих специальностей. № 1 (48). С. 71–77.

Пухалев А. Н. Исторические этапы правового регулирования продюсерской деятельности в России и европейских странах. № 3 (50). С. 20–30.

Пушкина И. А. В защиту советского художника танца (письмо К. Н. Державина в НКВД по поводу ареста Н. А. Анисимовой). № 4 (51). С. 155.

Пушкина И. А. Инспектриса Санкт-Петербургского Императорского театрального училища Варвара Ивановна Лихошерстова. № 2 (49). С. 6–15.

Розанова О. И. Две «женские» премьеры в Беларуси. № 1 (48). С. 163

Розанова О. И. Петербургские гены башкирского балета. № 6 (53). С. 69–74.

Розанова О. И. Смотр будущих хореографов. № 3 (50). С. 156–158.

Ромм В. В. Рецепты А. Я. Вагановой. № 1 (48). С. 18–25.

Рыжанкова О. В. От Марты Грэм к Охаду Нахарину: От модерна к постмодерну. № 5 (52). С. 35–44.

Рыжинский А. С. Ein feste Burg ist unser Bach: Кегель в диалоге с Бахом. № 4 (51). С. 132–145.

Самитов Д. Г. Эволюция американского театра «Арена Стейдж». № 2 (49). С. 173–182.

Сапанжа О. С., Баландина Н. А. Балет «Красный мак» в пространстве советской повседневной культуры. № 1 (48). С. 33–39.

Седов Я. В. Хореографические образы Мариуса Петипа в редакциях Юрия Григоровича и Симона Вирсаладзе. № 2 (49). С. 111–119.

Сергеева Т. С. О феномене всемирной популярности фламенко. № 6 (53). С. 15–21.

Соколов-Каминский А. А. Ю. И. Слонимский — родоначальник советского балетоведения. № 2 (49). С. 131–135.

Суминова Т. Н. Творческие индустрии как вариант организации коммуникативного информационного пространства сферы искусства. № 5 (52). С. 95.

Тарасова О. И. Свобода и танец. № 6 (53). С. 111–118.

Уразымбетов Д. Д. Балет М. Вайнберга «Золотой ключик» в постановке М. Тлеубаева. № 1 (48). С. 58–66.

Федорова Н. М. Педагогическое наследие: Сущность понятия. № 1 (48). С. 87–93.

Филановская Т. А. Государственное Петроградское театральное училище в зеркале Октябрьской революции 1917 года. № 3 (50). С. 147–155.

Финкельштейн Ю. А., Вихров Д. А. Первая соната для гитары соло Никиты Кошкина. № 1 (48). С. 108–118.

Хазиева Д. З. Балет «Иосиф прекрасный» К. Голейзовского. № 4 (51). С. 60–66.

Хмельницкая И. И. Великий князь Владимир Александрович и начало дягилевских сезонов. № 3 (50). С. 123–132.

Хребтова С. Н. Формирование навыков танцевального взаимодействия как педагогическая проблема. № 3 (50). С. 140–146.

Черкашина Т. В. Учет индивидуально-психологических особенностей учащихся в обучении классическому танцу. № 6 (53). С. 51–58.

Чирков С. Е. Синтаксис жеста: концепция деконструкции в музыкальной интерпретации. № 6 (53). С. 119–127.

Шабанова С. В. Балет «Коппелия» или «Песочный человек» в концепции М. Шемякина. № 3 (50). С. 133–139.

Шекалов В. А. Рецензия на учебное пособие Г. А. Безуглой «Новый концертмейстер балета». № 2 (49). С. 189–191.

Шкуреев К. П. Сценическая «Чукоккала» и концепция «детского балета» в хореографической практике рубежа XX–XXI столетий. № 5 (52). С. 45–53.

Шутко Д. В. «Live-electronic» — расширение возможностей музыкального инструментария. № 1 (48). С. 139–145.

Янкаускас А. Ю., Константинова А. В. Две «Эгле». Балет-сказка В. Гривицкаса на сцене и на экране. № 1 (48). С. 47–57.

ВЕСТНИК
АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА
им. А. Я. Вагановой

№1 (54) 2018

Главный редактор *С. В. Лаврова*
Научный редактор *Ю. О. Новик*
Корректор *А. В. Мечковская, Д. Ф. Михайлова*
Дизайн обложки *Т. И. Александрова*
Макет и верстка *И. В. Козлова, А. П. Ликина*

Рег. Свидетельство 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>

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 28.02.2018. Формат 70×100/16.
Усл. печ. л. 13.65. Тираж 300. **Заказ №...**

Отпечатано ООО «Эс Пэ Ха»
193149, РФ, Ленинградская область,
Всеволожский район, пос. Красная Заря, д. 15