

Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой»



ISSN 1681-8962

ВЕСТНИК

АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА
им. А. Я. Вагановой

№ 6 (53)

2017



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



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.

**РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ ЖУРНАЛА
 «ВЕСТНИК АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА
 ИМ. А. Я. ВАГАНОВОЙ»**

Лаврова С. В. — д-р искусствоведения. Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, Санкт-Петербург, Россия (*главный редактор*).

Новик Ю. О. — д-р культурологии, доц. Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, Санкт-Петербург, Россия (*заместитель главного редактора / научный редактор*).

Абызова Л. И. — канд. искусствоведения. Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, Санкт-Петербург, Россия.

Букина Т. В. — д-р искусствоведения, доц. Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, Санкт-Петербург, Россия.

Груцинова А. П. — д-р искусствоведения, проф. Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, Москва, Россия.

Дробышева Е. Э. — д-р филос. наук, доц. Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, г. Санкт-Петербург, Россия.

Ирхен И. И. — д-р культурологии, доц. Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, г. Санкт-Петербург, Россия.

Кисеева Е. В. — д-р искусствоведения, доц. Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова, г. Ростов-на-Дону, Россия.

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

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

Мелани П. — д-р славистики, проф. Университет Бордо Монтень, Бордо, Франция.

Максимов В. И. — д-р искусствоведения, проф. Российский государственный институт сценических искусств, Санкт-Петербург, Россия.

Махрова Э. В. — д-р культурологии, проф. Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, Санкт-Петербург, Россия.

Меньшиков Л. А. — канд. филос. наук, доц. Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия.

Никифорова Л. В. — д-р культурологии, проф. Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, Санкт-Петербург, Россия.

Панов А. А. — д-р искусствоведения, проф. Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия.

Петров В. О. — д-р искусствоведения, доц. Астраханская государственная консерватория, Астрахань, Россия.

Платель Э. — проф. Хореографическая школа «Opéra de Paris», Париж, Франция.

Пылаева Л. Д. — д-р искусствоведения, проф. Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет, Пермь, Россия.

Рич Д. — PhD, проф. Колумбийский колледж, г. Чикаго, США.

Розанова О. И. — канд. искусствоведения, доц. Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, Санкт-Петербург, Россия.

Ступников И. В. — д-р искусствоведения, проф. Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия.

Филановская Т. А. — д-р культурологии, проф. Владимирский государственный университет, Владимир, Россия.

Чепалов А. И. — проф. Харьковский университет искусств, Харьков, Украина.

Шекалов В. А. — д-р искусствоведения, проф. Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, Санкт-Петербург, Россия.

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

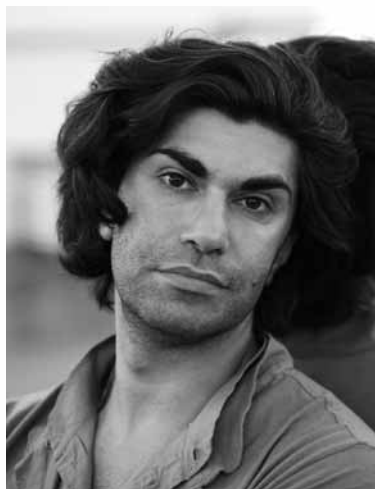
Дорогие читатели!

2017 год богат юбилейными датами и культурными событиями мирового масштаба: мировая общественность отмечает 135 лет со дня рождения великого композитора Игоря Стравинского, а также 145-летие Сергея Дягилева, в творческом тандеме которых был создан феномен «Русских сезонов», триумфально шествующих по миру уже 110 лет.

Не менее значимы как для Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой, так и для всего хореографического искусства, другие памятные даты 2017 года: 75-летие со дня рождения Дж. Ноймайера, 125-летие со дня рождения К. Я. Голейзовского, 90-летие со дня рождения Ю. Н. Григоровича, 90-летие со дня рождения М. Бежара, 140-летие со дня рождения А. Дункан и М. Вигман и 90-летие со дня рождения Дж. Кранко. Без сомнения эти события станут тематическими ориентирами для авторов «Вестника» в этом году.

В продолжение редакционной политики прошлых лет, «Вестник» будет придерживаться общей установки на междисциплинарное, комплексное изучение и освещение актуальной искусствоведческой повестки, расширение тематических и географических горизонтов науки о балете в целях ее дальнейшего всестороннего развития и обретения самостоятельности.

С искренними пожеланиями научного и творческого вдохновения!



A handwritten signature in black ink, appearing to read 'N. M. Tsiskaridze'. The signature is stylized and fluid, with a long horizontal stroke at the end.

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>Илларионов Б. А.</i> Федор Лопухов о хореографическом симфонизме в балетах Петипа	6
<i>Сергеева Т. С.</i> О феномене всемирной популярности фламенко	15
МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ	
<i>Груцынова А. П.</i> «Золотая рыбка» из «Ручья»: «Музыкальный пэчворк» Людвига Минкуса	22
<i>Купец Л. А.</i> Образ Дягилева в российском энциклопедическом нарративе XX — начала XXI века	38
ПОДГОТОВКА АРТИСТОВ БАЛЕТА	
<i>Черкашина Т. В.</i> Учет индивидуально-психологических особенностей учащихся в обучении классическому танцу	51
<i>Гинкевич И. В.</i> Хореография как источник ресурсного состояния спортсмена в сложно-координационных видах спорта	59
БАЛЕТНАЯ КРИТИКА	
<i>Розанова О. И.</i> Петербургские гены башкирского балета	69
ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА	
<i>Кром А.Е</i> Американский музыкальный минимализм: проблемы рецепции и интерпретации	75
<i>Меньшиков Л. А.</i> Об истоках неодадаизма: Книга художника и фестиваль ивентов в целостном художественном проекте	85
<i>Петров В. О.</i> Религиозные эпитафии и комментарии в инструментальных опусах: К вопросу о соотношении вербального и музыкального текстов	103
<i>Тарасова О. И.</i> Свобода и танец	111
<i>Чирков С. Е.</i> Синтаксис жеста: концепция деконструкции в музыкальной интерпретации	119
ХРОНИКА СОБЫТИЙ	
Выпускники Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой 2017 г.	128
Правила направления и опубликования научных статей, поступивших в редакцию журнала «Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой»	130
Порядок рецензирования научных статей, поступивших в редакцию журнала «Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой»	133
Редакционная политика	135
Редакционная этика	135
К сведению подписчиков	137

CONTENTS

Editorial Board	2
Greetings from the Rector	3
THEORY AND HISTORY OF CHOREOGRAPHIC ART	
<i>Illarionov Boris A.</i> Fyodor Lopukhov on symphonic process in Petipa's choreography	6
<i>Sergeeva Tatiana S.</i> On the phenomenon of flamenco worldwide popularity	15
INTERDISCIPLINARY RESEARCH IN THE FIELD OF CHOREOGRAPHIC ART	
<i>Grutsynova Anna P.</i> <i>The Golden Fish</i> from <i>The Spring</i> : 'musical patchwork' by Ludwig Minkus	22
<i>Kupets Lyubov A.</i> Diaghilev's image in the Russian encyclopedic narrative of the 20 th and the beginning of the 21 st centuries	38
DANCE TECHNIQUE PEDAGOGY AND PSYCHOLOGY	
<i>Cherkashina Tatiana V.</i> Consideration of students' individual psychological characteristics in teaching classical dance	51
<i>Ginkevich Inna V.</i> Choreography as a source of resource state of the sportsmen in difficult-coordinating types of sport	59
BALLET CRITICISM	
<i>Rosanova Olga I.</i> St. Petersburg's genes of the Bashkir ballet	69
THEORY AND HISTORY OF ARTS	
<i>Krom Anna E.</i> American minimal music: problems of reception and interpretation	75
<i>Menshikov Leonid A.</i> To origins of Neo-Dada or the artist's book and the event festival as a total art project	85
<i>Petrov Vladislav O.</i> Religious epigraph in the instrumental opus: on the relation of verbal and musical texts	103
<i>Olga I. Tarasova</i> Freedom and dance	111
<i>Tchirkov Sergej E.</i> Syntax of gesture: the concept of deconstruction in music interpretation	119
CHRONICLE OF EVENTS	
Vaganova Ballet Academy Graduates Class of 2017	128
Requirements for author's manuscripts	130
Editorial policy	135
Ethics policy	135
Subscriptions	137

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 792.8

ФЕДОР ЛОПУХОВ О ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ СИМФОНИЗМЕ В БАЛЕТАХ ПЕТИПА

*Б. А. Илларионов*¹

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

В статье рассматривается понятие «хореографический симфонизм»: его введение в научный и практический обиход Федором Лопуховым, его значение для судеб балетного театра XX века, использование «хорео-симфонической» терминологии в трудах ведущих отечественных балетоведов. Приводятся примеры анализа Ф. Лопуховым хореографии М. Петипа с точки зрения идей хореографического симфонизма. Подчеркивается, что теория хореографического симфонизма до сих пор является фрагментарной, однако именно она является основой теории балета. Рассматривается эволюция взглядов Ф. Лопухова на взаимодействие музыки и хореографии в «Спящей красавице» П. Чайковского — М. Петипа.

Ключевые слова: Ф. В. Лопухов, М. И. Петипа, Б. В. Асафьев, Дж. Баланчин, И. Д. Бельский, хореографический симфонизм, «Спящая красавица», «Баядерка»

FYODOR LOPUKHOV ABOUT SYMPHONIC PROCESS IN PETIPA'S CHOREOGRAPHY

*Boris A. Illarionov*¹

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

The article studies the definition “symphonic process in choreography”: the definition’s introduction to scientific and practical use by Fyodor Lopukhov, its importance for the ways of ballet in the 20th century, the use of “choreo-symphonic” terminology in the writings of the leading Russian ballet researchers. There are examples of Lopukhov’s analysis of choreography by Marius Petipa from the point of view of the ideas of symphonic process in choreography. The author emphasizes that the theory of symphonic process in choreography is still fragmentary but it is the basis of the theory of ballet. The author describes the evolution of the views of F. Lopukhov on the interaction between music and choreography in Tchaikovsky-Petipa’s *The Sleeping beauty*.

Keywords: Fyodor Lopukhov, Marius Petipa, Boris Asafyev, Georges Balanchine, Igor Belsky, symphonic process in choreography, *The Sleeping Beauty*, *La Bayadère*.

О симфонизме в балете, в хореографии, в танце (о построении и композиции танцевальных форм по принципам, аналогичным музыкальному формообразованию) впервые заговорил, точнее, написал Федор Васильевич Лопухов (1886–1973) — патриарх русского, советского балета. Он прожил долгую и сложную жизнь, оставил, среди прочего, интереснейшее теоретическое наследие, прежде всего, две главные книги: «Пути балетмейстера» [1], написанную им в самом начале своего творчества и опубликованную в 1925 году, и «Хореографические откровенности» [2] 1972 года издания¹.

Практически все исследователи, говоря о хореографическом симфонизме, приводят цитату из лопуховских «Путей балетмейстера»: «Как может выявиться симфонизм танца? <...> Это произойдет только тогда, когда все постановки танцев... будут основаны на принципе хореографической тематической разработки, а не на случайном наборе танцевальных движений, хотя бы и исполняемых в ритм музыки. Если при постановке как малых вариаций, так и больших балетов исходить из принципа хореографических тематических разработок, то в этом и будет заключаться сущность танцевального симфонизма» [1, с. 54, 55].

Еще в 1920-е и начале 1930-х годов хорео-симфоническая терминология Лопухова была подхвачена Ю. Слонимским — одним из первых профессиональных балетоведов-исследователей (см., напр., его монографию о «Жизели» [4] 1926 года), а также И. И. Соллертинским, занимавшимся, среди прочего, и балетным театром. В статье «Классический балет Петипа» Соллертинский пишет: «Петипа умело динамизирует его [сценическое пространство — Б. И.] массами танцующих, — при этом часто выходя из чисто декоративных композиций в сферу чуть не танцевального симфонизма (акт «теней» в «Баядерке»...)» [5, с. 326, 327].

Однако во второй половине 1930-х годов и в 1940-е годы проблематика хореографического симфонизма была не ко времени: на сцене господствовала хореодрама, Лопухов фактически был в опале, симфонизм в хореографии мог трактоваться как сугубо формалистический подход к созданию танцевального спектакля. И только в 1950-е годы, с «оттепелью», вновь открыто заговорили о симфонизме, причем, не только в теории, но и в практике балета. В советском балете 1950–1960-х годов лопуховские идеи танцевального симфонизма получили сценическое воплощение в творчестве его не формальных, но фактических учеников — Юрия Григоровича и Игоря Бельского. И это стало одним из поворотных пунктов в истории отечественного балета. Л. И. Абызова отмечает: «Унаследованная ими [Григоровичем и Бельским — Б. И.] идея «чистого танца», доведенная до совершенства в балетах М. Петипа, получила новое осмысление. Танец, содержательной основой которого стала симфоническая музыка, дал импульс для рождения качественно иной балетной драматургии. ...эти хореографы опирались на достижения русского балетного театра, восприняли от своего учителя Ф. Лопухова идеи о ведущей роли принципов хореографического симфонизма» [6, с. 40].

¹ Книга Ф. Лопухова «В глубь хореографии» [3] в данной статье не рассматривается, т. к. не содержит развернутых примеров анализа композиций М. Петипа с позиции хореографического симфонизма.

Анализ классического наследия, новых спектаклей с позиций хореографического симфонизма — наличия его черт или отсутствия, последовательности применения приемов, особенностей для сюжетных и бессюжетных балетов — мы видим в статьях и фундаментальных работах 1960-х годов ведущих отечественных балетоведов: В. М. Красовской [7], В. В. Ванслова [8; 9; 10; 11], В. В. Чистяковой [12], П. М. Карпа [13; 14] и др. Есть очень небольшой корпус сугубо теоретических работ по этой проблематике, среди которых выделяются работы И. Д. Бельского [15; 16; 17] и Г. Н. Добровольской [18; 19]. Вслед за Лопуховым они оба писали о хореографическом тематизме, о том, что может быть хореографической темой (как она способна видоизменяться и функционировать), проводили аналогии с соответствующими музыковедческими терминами.

Тем не менее, теория хореографического симфонизма остается фрагментарной и не вполне разработанной. Характерно, что в двух отечественных профильных энциклопедиях — «Балет» 1981 года [20] и «Русский балет» [21] 1997 года — нет статей о хореографическом симфонизме, но есть подобные (обе за авторством В. В. Ванслова) статьи с заголовком «Симфонический танец» [20, с. 465]; [21, с. 540], в которых речь идет о хореографическом симфонизме, но сам термин не закрепляется.

Можно провести аналогию с теорией симфонизма в музыковедении. Главным разработчиком этой теории является, как известно, Борис Владимирович Асафьев. И вот, что он пишет: «Анализируя... смысл ряда привычных понятий, составляющих основной комплекс определений, на которых должна базироваться теория познания музыки, я столкнулся с одной из труднейших проблем философии музыки, вытекающей из понятия симфонизм. Выводы, к каким я пришел, заключаются в следующем: определить симфонизм — немислимо, точно также, как нельзя определить понятие живописности, истинной поэтичности, музыкального звучания и т. п.» [22, с. 96].

Можно встать на радикальную точку зрения, что никакого симфонизма вообще не существует (ни музыкального, ни хореографического), а термин был нужен и был поднят на знамя, чтобы в условиях партийности искусства и допустимости в советском искусстве только официального творческого метода социалистического реализма, получить своеобразную индульгенцию для абстрактной по природе звукописи в музыке и танцевальности в балете. Тем более, что «симфонизм» — советское ноу-хау, не получившее широкого распространения в зарубежном искусствознании. Оставляя за рамками данный дискурс, отметим, что симфонизм стал для отечественного балета XX века краеугольным камнем в его самоидентификации в качестве самостоятельного вида искусства со своим особым инструментарием, образностью и содержательностью.

В статье «О понятии «симфонизм»» музыковед Ю. Н. Холопов, разбираясь, что же все-таки имел в виду Асафьев, определяя симфонизм, отмечает, во-первых, «непрерывность музыкального сознания, динамизм развития, непрестанное становление, отражающее жизненный поток» [23, с. 187] (отсюда — «музыкальная форма как процесс»). Во-вторых, «главным выразителем симфонизма у Асафьева оказывается то, что он называет «сонатно-симфонической формой» — «сонатно-

симфоническим аллегро», также сонатной формой» [23, с. 189]. И далее Холопов пишет об автономности музыкального мышления, независимости его от сюжетности, драматизма, конкретной программности, то есть, по сути, об абстрактности музыкальной формы и музыкального развития [23, с. 200].

Тех же самых принципов — непрерывного развития (то есть процессуальности), абстрактной (внедраматической) выразительности танца и сонатной формы как ведущей в хореографической композиции — придерживается и Федор Лопухов в своих размышлениях о хореографическом симфонизме. К слову, в только что опубликованной статье Г. А. Безуглой «Теоретико-музыкальные воззрения Ф. Лопухова» есть интересное замечание: «Обращение к таким музыкальным понятиям как «фуга», «симфония» или «тема с вариациями», так же как и включение их в категориальный аппарат теории балета, виделись Лопухову вполне обоснованным заимствованием, а не вульгарным переносом музыкальных понятий и терминов на хореографическую почву» [24, с. 89, 90].

Хочется обратить внимание на некий исторический музыкально-хореографический парадокс. Ряд музыковедов (в частности, В. Д. Конен и Ю. Н. Холопов), упоминая об исторической связанности музыкальных и танцевальных форм, отмечают, что сопряженность музыки с танцем — с его ритмикой, размерностью, членением, повторностью — является в определенном смысле «внемusикальным» качеством. В. Д. Конен пишет: «постепенное отпочкование «чистой выразительности» <...> от её первоначальной, почти всегда программной основы — общая закономерность музыкального искусства» [25, с. 26]. Следовательно, для приобретения качеств, свойств симфонизма музыкальная композиция должна была, если не отказаться от танцевальных ритмоформул, то художественно оторваться, воспарить над ними. Аналогичную точку зрения высказал и Б. В. Асафьев в статье «Процесс оформления звучащего вещества», изданной в 1923 году [26, с. 144–164]. Как отмечает М. Г. Арановский, «Он [Асафьев — Б. И.] противопоставляет дискретной концепции материала (отдельный звук, отдельные структурные единицы — такт, мотив, фраза и т. п.) континуальную, в которой музыка создается из непрерывной звуковой материи и лишь в процессе своего развертывания во времени обретает организацию, артикулируя свои структуры» [27, с. 65]. Асафьев критикует подмену живой музыки в теории процессом «тактостроительства», где музыка не живет своей жизнью, а складывается из тактов, в то время как предложенное им понятие «звучащего вещества» нивелирует подход к музыке с арифметической позиции и предполагает структурное образование лишь в процессе оформления «звучащего вещества» [26, с. 144–164]. Возвращаясь к проблематике танцевального искусства, заметим, что балет воспринял и осознал свой собственный (хореографический) симфонизм только тогда, когда музыка ушла от формальной увязки с танцевальным движением.

До сих пор мы ничего не сказали о Джордже Баланчине — Георгии Мелитоновиче Баланчивадзе — одной из ключевых фигур в мировом балете XX века. Воспитанник русской школы, не только хореографической, но и музыкальной (выпускник Петроградской консерватории по классу фортепиано), участник первых экспериментов Лопухова, Баланчин наиболее последовательно воплотил мечты

Лопухова о танцсимфонии — бессюжетном балете, где хореографические формы вторят формам музыкальным. Г. Н. Добровольская приводит такую оценку: «Когда Баланчин показал «Серенаду» в Ленинграде впервые, мне сказал М. К. Михайлов, тонкий музыкант и серьезный исследователь: «Я получил полное удовольствие и как зритель, и как музыкант». Музыкант сознавал, что хореография находится в полной гармонии с музыкой, зритель в музыканте чувствовал, что хореография несет свое содержание, музыкой не предусмотренное, но эту музыку обогащающее» [19, с. 81]. Баланчин не оставил серьезных теоретических работ. Но его взгляды раскрывает реплика, сказанная, по словам И. Д. Бельского, на встрече со студентами балетмейстерского отделения Ленинградской консерватории в 1972 году (во время вторых гастролей труппы «Нью-Йорк-Сити-балет» в СССР). На вопрос студента, должен ли балетмейстер при постановке балета разбирать партитуру, Баланчин с удивлением ответил: «А разве можно иначе?»²

В «Путих балетмейстера» и в «Хореографических откровенностях» Лопухов строит свои рассуждения о хореографическом симфонизме, в основном, анализируя в целом или по отдельным фрагментам балеты Петипа: «Спящую красавицу», «Баядерку», «Лебединое озеро», «Жизель». В 1925 году в «Путих балетмейстера» Лопухов категоричен, резок, максималистичен, он отказывает Петипа и в осмысленной симфоничности (тематизме) хореографии, и в грамотности работы с композиторами-симфонистами Чайковским и (по умолчанию) с Глазуновым. Интересные находки по части выявления и проведения отдельных хореографических тем (прежде всего, в «Жизели») он считает случайными и относит на счет «интуитивного таланта». Относительно работы Петипа над «Спящей красавицей» он весьма безапелляционно пишет: «Талант Петипа как самого выдающегося из балетмейстеров той эпохи, царит над музыкой. Слово его — закон, и по его указанию выкидывалась и заменялась новой любая вариация или выход. <...> У Петипа, как и у его предшественников, развился и утвердился взгляд, что музыка, сопровождающая балет, должна находиться в зависимом положении от балетмейстера, и что с нею можно проделывать бесконечные вивисекции. <...> С подобной оценкой музыки и подошел Петипа к «Спящей красавице» Чайковского, не понимая, что Чайковский не Пуни и не Минкус. <...> Петипа подошел к «Спящей красавице» с точки зрения господствовавшего тогда взгляда, а потому у него есть ошибки в смысле непонимания музыки вообще и в смысле неправильного разбора музыкальных тем, а, следовательно, и постановки» [1, с. 28, 29]. Ранний Лопухов в своей оценке Петипа страстно увлекся лелеемой им тогда идеей абсолютной «музыкацентричности» балета и, вероятно, был под влиянием вполне понятного для начала 1920-х годов желания низвергнуть прошлые идеалы.

В конце жизни в «Хореографических откровенностях» у Лопухова совершенно иная оценка: «Все, что ставил Петипа, доказывает, что он вполне понимал музыку Чайковского, а стало быть, купюры делал вынужденно. Эти купюры, конечно, нарушили линию развития образов спектакля. И, несмотря на купюры, всё, что сделал Петипа в «Спящей красавице», великолепно по стилю, по выявлению образов.

² Беседа автора с И. Д. Бельским состоялась 28 марта 1996.

«Спящая красавица» была шагом вперед в хореографии... Петипа пользовался классическим танцем той степени развитости, в которой он находился в его эпоху. Это позволило Петипа приблизиться к музыке Чайковского и по-современному «прочесть» сказку Перро» [2, с. 81, 83].

Бельский называл «Пути балетмейстера» высококлассной аналитикой, но требующей современного взвешенного комментария, а «Хореографические откровения», по большей части, — беллетристкой³. Действительно, в «Откровениях» много отступлений, частных, личных воспоминаний и даже откровенно субъективных суждений. Тем не менее, и здесь Лопухов дает примеры хорео-симфонической аналитики, не повторенные впоследствии ни одним балетоведом или практиком хореографии. Это анализ «Теней» из балета «Баядерка» как хореографической композиции сонатной формы и выявление в вариациях Пролога «Спящей красавицы» тематических элементов партии Авроры.

О «Тенях» Лопухов пишет: «В воплощении танца «Теней» сказалось большое искусство реалистической хореографии — хореография высшего порядка, содержание которой раскрывается вне каких-либо вспомогательных средств — сюжета, пантомимы, аксессуаров [здесь мы вспомним (по аналогии) автономность музыкального мышления! — Б. И.] <...> По принципам своей композиции сцена «Тени» очень близка форме, на которой в музыке строится сонатное аллегро. Музыкальная сонатная форма с экспозицией, разработкой и репризой, иначе говоря, с завязкой, развитием и развязкой темы должна воплощать глубокое содержание, которое обычно выявляется вне сюжета. Так же развивается и хореография «Теней»» [2, с. 70, 71]. Две части антре, вальс, малое и большое адажио, по Лопухову, — это экспозиция основных хореографических тем (позы *arabesques*⁴ и *à la seconde*, подъем на пальцы и *pas de bourrée suivi, pas balloné* и *sissones*. В конце экспозиции Лопухов особо обращает внимание на *port de bras* с корпусом балерины и кордебалета, поставленные в форме хореоканона.). Разработка в вариационной (в музыкальном смысле) форме — это четыре сольные вариации трех солисток и балерины. «Все... хореографические темы входят в последнюю часть произведения — в её репризу-развязку [то есть многочастную коду — Б.И.] Здесь они разрабатываются в противоборении», — пишет Лопухов [2, с. 78].

В отношении «Спящей красавицы», кроме упомянутой преемственности Пролога и последующего развития партии Авроры, Лопухов обращает внимание на уникальный прием Петипа в коде сцены «Нереид» — хореографическую фугу, которую Лопухов называет «многодвиженческой» (по аналогии с многоголосной) [2, с. 98].

В «Пути балетмейстера», говоря о принципах взаимодействия музыки и хореографии, Лопухов весьма остроумно использует (и обосновывает это использование) словосочетания «танцы около музыки», «танцы на музыку», «танцы под музыку» и «танцы в музыку». Петипа им тогда был отнесен в основном к разделу

³ Из личных бесед автора с И. Д. Бельским 1993–1999 гг.

⁴ В отличие от Ф. Лопухова, настаивавшего на русской транслитерации французских терминов классического танца, мы используем традиционное их написание.

«танцы на музыку». Идеалом же лучшей, будущей хореографии виделись, разумеется, «танцы в музыку» со следующими правилами:

«Балет или танцсимфония должны быть построены:

1. На разработке хореографических тем с их борьбой, параллельным развитием и противоположением, а не на наборе случайных танцевальных движений.
2. На сочетании хореографических тем с темами музыкальными, а не на движении их вразрез друг другу.
3. На проведении ритмичности в тактовом и тематическом отношении.
4.
5. На единстве форм, музыкальной и хореографической.
6. На совпадении подъемов звукового-эмоционального и хореографически-эмоционального.
7. На совпадении кривой линии звука с кривой линией танца.
8. На совпадении колоритности инструментовки с колоритностью танцевальных движений» [1, с. 101, 102].

Критикуя в 1920-е годы Петипа, Лопухов, тем не менее, делал свои открытия на основе анализа хореографии великого предшественника. Танцевальный симфонизм, понимание инструментальности танца, содержательность бессюжетного в балете, да и основные танцевальные структуры вышли из театра Петипа. В конце жизни Лопухов это признал и отдал глубочайшую дань Мариусу Ивановичу.

Теория хореографического симфонизма – основа профессиональной искусствоведческой теории балета, и она требует дальнейшей разработки. Сегодня, как никогда, необходимо научное и творческое взаимодействие балетоведов, хореографов с музыкантами, музыковедами для поступательного решения этой задачи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лопухов Ф. Пути балетмейстера. Берлин: Петрополис, 1925. 179 с.
2. Лопухов Ф. Хореографические откровения. М.: Искусство, 1972. 216 с.
3. Лопухов Ф. В глубь хореографии. М.: Фолиум, 2003. 192 с.
4. Слонимский Ю. «Жизель». Л.: Academia, 1926. 60 с.
5. Соллертинский И. Классический балет Петипа / Соллертинский И. Музыкальный театр на пороге Октября и проблема оперно-балетного наследия в эпоху военного коммунизма // История советского театра. Т. 1. Петроградские театры на пороге Октября и в эпоху военного коммунизма. 1917–1921. Л.: Худож. лит., 1933. С. 298–307.
6. Абызова Л. Хореографический симфонизм / Ленинградский балет 1960–1970-х годов. СПб.: РИИИ, 2008. С. 11–42.
7. Красовская В. Статьи о балете. Л.: Искусство, 1967. 340 с.
8. Ванслов В. Балеты Григоровича и проблемы хореографии. Второе изд. М.: Искусство, 1971. 304 с.
9. Ванслов В. Балет и симфония // Сов. музыка. 1962. № 2. С. 62–66.
10. Ванслов В. Балет в ряду других искусств / Музыка и хореография современного балета: сб. ст. Вып. 2. Л.: Музыка, 1977. С. 5–32.
11. Ванслов В. Статьи о балете. Музыкально-эстетические проблемы балета. Л.: Музыка, 1980. 192 с.
12. Чистякова В. В мире танца. Л.-М.: Искусство, 1964. 132 с.
13. Карп П. О балете. М.: Искусство, 1967. 228 с.

14. *Карп П.* Балет и драма. Л.: Искусство, 1980. 246 с.
15. *Бельский И.* Балет — та же симфония // Сов. балет. 1982. № 6. С. 30, 31.
16. *Бельский И.* Все совмещается в танце и все постигается через танец. [О хореографическом тематизме в балете «Жизель»] // Сов. балет. 1988. № 4. С. 26–28.
17. *Бельский И.* О хореографическом симфонизме в балетах классического наследия // Вестник Академии Рус. балета им. А. Я. Вагановой. 1993. № 2. С. 14–18.
18. *Добровольская Г.* Танец. Пантомима. Балет. Л.: Искусство, 1975. 123 с.
19. *Добровольская Г.* О хореографическом тематизме / Проблемы музыкознания. Музыка. Язык. Традиция: сб. науч. трудов. Л.: ЛГИТМиК, 1990. Вып. 5. С. 68–83.
20. Балет: энциклопедия / гл. ред. Ю. Н. Григорович. М.: Сов. энциклопедия, 1981. 623 с.
21. Русский балет: Энциклопедия / ред. кол. Е. П. Белова, Г. Н. Добровольская, В. М. Красовская, Е. Я. Суриц, Н. Ю. Чернова. М.: Большая Рос. энциклопедия; Согласие, 1997. 632 с.
22. *Асафьев Б.* О симфонической и камерной музыке. Л.: Музыка, 1981. 216 с.
23. *Холопов Ю.* О понятии «симфонизм» / Б. В. Асафьев и советская музыкальная культура: мат.-лы Всесоюз. науч.-теор. конференции к 100-летию со дня рождения Б. В. Асафьева. Общ. ред. Ю. В. Келдыша. М.: Сов. композитор, 1986. 242 с.
24. *Безуглая Г.* Теоретико-музыкальные воззрения Ф. Лопухова // Вестник Академии Рус. балета им. А. Я. Вагановой. 2017. № 3 (50). С. 84–92.
25. *Конен В.* Театр и симфония: Роль оперы в формировании классической симфонии. 2-е изд. М.: Музыка, 1975. 376 с.
26. De musica: сб. ст. под ред. Игоря Глебова [Б. Асафьева]. Пг.: Петрогр. гос. акад. филармония, 1923. 192 с.
27. *Арановский М.* Концепция Б. В. Асафьева // Искусство музыки. Теория и история. 2012. № 6. С. 61–85.

REFERENCES

1. *Lopukhov F.* Puti baletmeystera. Berlin: Petropolis, 1925. 179 s.
2. *Lopukhov F.* Horeograficheskie otrovennosti. M.: Iskusstvo, 1972. 216 s.
3. *Lopukhov F.* V glub horeografii. M.: Folium, 2003. 192 s.
4. *Slonimsky Yu.* «Gisele». L.: Academia, 1926. 60 s.
5. *Sollertinsky I.* Klassicheskiy balet Petipa / Sollertinsky I. Muzyikalnyiy teatr na poroge Oktyabrya i problema operno-baletnogo naslediya v epohu voennogo kommunizma // Istoriya sovetskogo teatra. T. 1. Petrogradskie teatryi na poroge Oktyabrya i v epohu voennogo kommunizma. 1917–1921. L.: Hudozh. lit., 1933. S. 298–307.
6. *Abyzova L.* Horeograficheskiy simfonizm / Leningradskiy balet 1960–1970-h godov. SPb.: RIII, 2008. S. 11–42.
7. *Krasovskaya V.* Stati o balete. L.: Iskusstvo, 1967. 340 s.
8. *Vanslov V.* Baletyi Grigorovicha i problemyi horeografii. Vtoroe izd. M.: Iskusstvo, 1971. 304 s.
9. *Vanslov V.* Balet i simfoniya // Sov. muzyika. 1962. # 2. S. 62–66.
10. *Vanslov V.* Balet v ryadu drugih iskusstv / Muzyika i horeografiya sovremennogo baleta. Sb. st. Vyip. 2. L.: Muzyika, 1977. S. 5–32.
11. *Vanslov V.* Stati o balete. Muzyikalno-esteticheskie problemyi baleta. L.: Muzyika, 1980. 192 s.
12. *Chistyakova V.* V mire tantsa. L.-M.: Iskusstvo, 1964. 132 s.
13. *Karp P.* O balete. M.: Iskusstvo, 1967. 228 s.
14. *Karp P.* Balet i drama. L.: Iskusstvo, 1980. 246 s.
15. *Belsky I.* Balet — ta zhe simfoniya // Sov. balet. 1982. # 6. S. 30, 31.

16. *Belsky I.* Vse sovmeschaetsya v tantse i vse postigaetsya cherez tanets. [O horeograficheskom tematizme v baletе «Zhizel»] // Sov. balet. 1988. # 4. S. 26–28.
17. *Belsky I.* O horeograficheskom simfonizme v baletah klassicheskogo naslediya // Vestnik ARB im. Vaganovoy. 1993 # 2. S. 14–18.
18. *Dobrovolskaya G.* Tanets. Pantomima. Balet. L.: Iskusstvo, 1975. 123 s.
19. *Dobrovolskaya G.* O horeograficheskom tematizme / Problemy muzykoznaniya. Muzyka. Yazyk. Traditsiya. Vyip. 5. Sb. nauch. trudov. Len. institut teatra, muzyki i kinematografii im. N. K. Cherkasova. L.: LGITMiK, 1990. S. 68–83.
20. Balet: entsiklopediya / Gl. red. Yu. N. Grigorovich. M.: Sovetskaya entsiklopediya, 1981. 623 s.
21. Russkiy balet: Entsiklopediya / Red. kol. E. P. Belova, G. N. Dobrovolskaya, V. M. Krasovskaya, E. Ya. Surits, N. Yu. Chernova. M.: Bolshaya Rossiyskaya entsiklopediya; Soglasie, 1997. 632 s.
22. *Asafyev B.* O simfonicheskoy i kamernoy muzyke. L.: Muzyka, 1981. 216 s.
23. *Kholopov Yu.* O ponyatii «simfonizm» / B. V. Asafyev i sovetskaya muzyikalnaya kultura. Materialy Vsesoyuznoy nauchno-teoreticheskoy konferentsii k 100-letiyu so dnya rozhdeniya B. V. Asafyeva. Obsch. red. Yu. V. Keldyisha. M.: Sov. kompozitor, 1986. 242 s.
24. *Bezuglaya G.* Teoretiko-muzyikalnyie vozzreniya F. Lopukhova // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoy. 2017. #3 (50). S. 84–92.
25. *Konen V.* Teatr i simfoniya: Rol operyi v formirovaniy klassicheskoy simfonii. 2-e izd. M.: Muzyka, 1975. 376 s.
26. De musica / Sb. st. pod red. Igorya Glebova [B. Asafyeva]. — Pg.: Petrogr. Gos. akad. filarmoniya, 1923. — 192 s.
27. *Aranovsky M.* Kontseptsiya B. V. Asafyeva // Iskusstvo muzyki. Teoriya i istoriya. 2012. # 6. S. 61–85.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Б. А. Илларионов — канд. искусствоведения; borisillarionov@rambler.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Boris A. Illarionov — Cand. Sci. (Arts); borisillarionov@rambler.ru

УДК 78.01

О ФЕНОМЕНЕ ВСЕМИРНОЙ ПОПУЛЯРНОСТИ ФЛАМЕНКО

*Т. С. Сергеева*¹

¹ Казанский (Приволжский) федеральный университет, Институт социально-филологических наук и массовых коммуникаций, Высшая школа журналистики и медиакоммуникаций, ул. Профессора Нужина, д. 1/37, г. Казань 420008, Россия

В настоящее время искусство фламенко — одно из самых популярных в мире. Однако научное осмысление этого искусства находится лишь в самом начале. В статье анализируются причины особой популярности и востребованности фламенко в современной культуре. Они обусловлены восточными характеристиками и синтетической природой фламенко, а также их созвучностью культуре постмодерна.

Ключевые слова: фламенко, танцевальная культура Испании, музыка Испании, арабо-испанские традиции, андалусская культура, культура постмодерна.

ON THE PHENOMENON OF FLAMENCO WORLDWIDE POPULARITY

*Tatiana S. Sergeeva*¹

¹ Kazan (Volga region) Federal University, Institute of Social and Philosophical Sciences and Mass Communications, Division of Mass Communications, 1/37 Professor Nuzhin Str., Kazan 420008, Russia

Currently the art of flamenco is one of the most popular in the world. However scientific understanding of this art, including in Russia, is only at the very beginning. In the article the reasons of special popularity and demand of the flamenco in the modern culture are analyzed. They are caused by east characteristics and the synthetic nature of the flamenco, and also their accord to a postmodern culture.

Keywords: flamenco, dance culture of Spain, music of Spain, Andalusian culture, Arabian-Spanish traditions, postmodern culture

«Фламенко всемирно и должно
присутствовать повсюду»

Хосе Мерсе

Фламенко — песенно-танцевальная традиция, родившаяся на юге Испании в результате взаимодействия различных этнических культур, принадлежащих к цивилизациям Востока и Запада. В настоящее время искусство фламенко — одно из самых популярных в мире. Это подтверждается огромным количеством фестивалей, творческих коллективов, развитой сетью профессионального и любительского обучения во всём мире, включая самодеятельные школы и клубы. В одном только

Токио функционирует 300 школ (недаром японцев называют «азиатскими испанцами»), в Москве — 30, в Санкт-Петербурге — столько же¹.

Как заметил испанский танцовщик и хореограф Хавьер Латорре: «Судьба фламенко навсегда связана с его универсальностью, и его будущее — в подпитке, приходящей извне: либо фламенко будут развивать коллективы со всего мира, либо оно исчезнет» [Цит. по: 1, с. 50]. Наличие больших и хорошо разработанных сайтов в Интернете (на испанском, английском, русском и других языках), всё увеличивающиеся каталоги книг, аудио- и видеоматериалов, свидетельствуют о том, что фламенко — один из самых потребляемых (на разных уровнях) продуктов современной культуры.

Научное осмысление этого искусства, несмотря на большое число его почитателей, находится лишь в самом начале. До сих пор фламенко таит в себе много неясного и неизученного. Это касается его прошлого и настоящего, его музыкальной семантики и особенностей функционирования, его поэтических текстов и пластического языка. В силу синкретичности самого феномена фламенко исследование его специфических особенностей носит комплексный и междисциплинарный характер. В нашей работе задействованы научные подходы, сложившиеся в культурологии, искусствоведении, этномузыкознании, востоковедении, филологии по отношению к таким «пограничным» (т. е. сформированным на стыке различных культурных традиций) явлениям, как фламенко. Мы используем системный, историко-типологический, культурологический и сравнительный подходы.

Начнём с проблемы необычайной популярности фламенко и постараемся ответить на вопрос: с чем же она связана? Какие средства выразительности придают фламенко особую притягательность и магнетизм? Какие особенности данной традиции оказались наиболее действенными в процессе её включения в современную культуру?

Прежде всего, увлечение традицией фламенко в конце XX — начале XXI века, на наш взгляд, развивалось по двум векторам: в русле интереса к Востоку и, в частности, к Андалусии; и в русле постмодернистской культуры.

Рассмотрим фламенко как восточную традицию. Генезис и эволюция искусства фламенко, сформировавшегося в конце XVIII — начале XIX веков, связаны со взаимодействием различных культур, сосуществовавших на юге Пиренейского полуострова: иберийской, арабской, еврейской и цыганской. В музыкально-поэтической основе (*cante flamenco*) и его специфическом горловом пении, в котором слышны отголоски андалусской (арабо-испанской) музыки², до сих пор в наибольшей степени проявляется восточное происхождение традиции фламенко.

Цыгане, пришедшие на Пиренейский полуостров в XV веке, «переинтонировали» старый андалусский песенный репертуар, создав свой песенный стиль (*cante*

¹ Цифры были приведены Х. Латорре и Л. Кузнецовой на Первой конференции по фламенко в России «Культура фламенко в процессах глобализации», состоявшейся в Москве в мае 2011 года.

² Более подробно о формировании и развитии арабо-испанской (андалусской) музыки см.: Сергеева Т. С. Музыка ал-Андалус: рождение западно-арабской классики. Казань, 2008.

jondo — «глубинное» пение) и соединив его со своей пластической культурой (источники которой, по мнению исследователей, включая испанского композитора Мануэля де Фалья, надо искать в Индии). «Так сошлись цыганские и андалусские дороги, своя беда с чужой, а цыганский артистизм — с андалусской песенной культурой, проникнутой одиночеством и самозабвенной восточной тоской», — писал об этом процессе российский испанист и переводчик Анатолий Гелескул [2, с. 8].

Что касается пластической составляющей фламенко, то она является результатом развития и отбора в течение сотен лет лучших средств выразительности, как в танцах Древнего Востока, так и в пластической культуре Средиземноморья. Относительно первого, отметим, что это сопряжено с исторической родиной цыган — Индией, для которой характерно особое отношение к танцу. Посвящаемый богам, танец всегда оказывается в центре театрально-музыкального синтеза. Выделяя наследие Средиземноморья, уместно вспомнить восхищённые упоминания античного географа Страбона о танцах Кадиса (от названия древнего города Гадес-Кадис), мода на которые существовала еще в императорском Риме при Тите и Траяне. Показательно, что на протяжении всей своей истории иберийская культура воспринимается, прежде всего, через танцевальные формы, получившие мировое признание. К ним относятся: пассакалия, сарабанда, павана, хота, болеро, танго³. В этом ряду стоят и танцы фламенко.

Особенность многих восточных танцев заключается в том, что они представляют собой своеобразное театральное действо, соединяющее танец с музыкальным аккомпанементом и пением, в котором раскрывается прямо или косвенно определённый сюжет. В самом фламенко, на наш взгляд, можно проследить в некоторой степени связь с плачами — древнейшими формами пения, соединёнными с экстатическим танцем. Искусство фламенко всегда трагично и напоминает древние драмы-мистерии. В песнях-танцах фламенко находит своё выражение целое мировоззрение, отношение к жизни, связанное с мироощущением цыган, таинственной расой вечных кочевников, подвергавшихся многочисленным гонениям. Цыгане в Испании прошли тот же крестный путь, что и повсюду. Поэтому основными мотивами песен-танцев фламенко стали темы одиночества и ностальгии по утраченной родине, которые трансформируются в образы трагической любви.

Обратим внимание на проявление закономерности в формировании синтетических культурных явлений, которую выявляли некоторые культурологи, в том числе Дж. К. Михайлов. Она, на наш взгляд, имеет отношение к фламенко. Речь идёт о воздействии традиций кочевников на культуру оседлых народов. Не обладая сами по себе необходимой степенью самодостаточности, кочевые культуры были чем-то большим, чем просто «передающей средой» между базовыми цивилизациями, как это видится на первый взгляд. Гипотетическая реконструкция прошлого оседлых народов показывает, что их собственной потенции зачастую было недостаточно для реализации в ярких и рельефных явлениях. И только в результа-

³ Показательно, что андалусские песенно-танцевальные жанры, соединяясь с латиноамериканскими традициями, также давали выдающиеся результаты (например, аргентинское танго или кубинская хабанера).

те синтеза с традицией кочевников возникали многие специфические формы и жанры, чётко определялись их самобытные этнические черты.

Это касается и музыки, и музыкально-поэтических жанров, и визуально-пластического оформления, что находит отражение в костюмах, аксессуарах, пластической стилистике. Вероятно, этим можно объяснить тот необычайно яркий музыкальный, танцевальный и визуальный образ фламенко, который стал настоящим символом всей Испании. Ведь для большинства иностранцев классический образ Испании ассоциируется с Андалусией и песней-танцем фламенко.

Анализируя традицию фламенко, с целью выявления её восточных характеристик, можно отметить и те, которые определяют своеобразие функционирования профессиональной музыки (в том числе и классической) на мусульманском Востоке. К ним относятся: незакреплённость текста (поэтического, музыкального, танцевального) и устная передача традиции от учителя к ученику, и наличие импровизации на основе знания Канона при воссоздании текста.

В свою очередь, импровизация невозможна без особого состояния, которое в Андалусии называют «дуэндэ», что означает «чувство», «огонь», «магия». Ф. Г. Лорка наделяет дуэндэ демоническими чертами. По его мнению «дуэндэ возможен в любом искусстве, но ему просторнее в музыке, танце и устной поэзии, которым необходимо воплощение в живом человеческом теле. <...> Приближение дуэнде знаменует ломку канона и небывалую, немислимую свежесть — оно, как расцветшая роза, подобно чуду и будит почти религиозный восторг» [3].

Дуэндэ превращает танец скорее в шаманство, магию. В этом есть что-то первобытное, идущее от древних ритуальных танцев. И, что интересно, в искусстве фламенко нет возрастного ценза, потому что главное не форма, а содержание, дух.

К восточным характеристикам фламенко относятся и специфические формы коммуникации во время исполнения с особым типом общения между исполнителями и слушателями-зрителями, когда последние бурно и непосредственно реагируют на происходящее, включая восклицания, возгласы восхищения и поддержки. И чем активнее бывает реакция зрителей, тем вдохновеннее чувствуют себя и проявляют исполнители. Наряду с этим всегда присутствует момент соревнования-общения между самими исполнителями: певцом, гитаристом и танцовщицей / танцовщиком (в разных комбинациях).

Остановимся на экспрессивных средствах триединства «пение–танец–инструментальная игра». Ритуальный стержень фламенко с его древними архаическими кодами именно через синкретизм пения и танца под характерные звуки воздействуют и на исполнителя, и на зрителя-слушателя как магия и шаманство. Архаика в отношении музыки проявляется, прежде всего, в самой ударно-тембровой и ритмической основе — акцентах, неотступном повторении ударно-щёлкающих звуков, в их динамическом нагнетании с ускорением к концу акта исполнения. В звуковой палитре фламенко особое значение имеют ударные звуки, извлекаемые с помощью человеческого тела: щелчки пальцами (*питос*) и хлопки руками (*пальмас*), стук ногами (каблуком, носком, подошвой обуви). Звуковая семантика (то ли птичий клёкот, то ли звук конских копыт) не осознаётся исполнителями. Скорее всего, она утрачена.

Таким же архаическим музыкальным элементом фламенко и, пожалуй, самым консервативным, является специфическое горловое пение, напоминающее пение арабских бедуинов. Первозданная стихийность и обнажённая эмоциональность андалусского *cante jondo*, самого старого песенного стиля фламенко, наиболее ярко выражена, как уже отмечалось, в интонациях плача.

Однако архаика фламенко (в музыкальной составляющей) сочетается с высоко эстетизированной пластической формой танца — изящного, экспрессивного и «гордо-воинственного». При всей жёсткости и резкости танец фламенко отличают грация и завораживающая пластика. И, несмотря на то, что танец — наиболее подвижный и гибкий элемент синкретического целого данной традиции, подверженный изменению и впитыванию различных культурных и стилевых влияний, в нём также присутствует традиционная база.

Ритуальная пластика фламенко включают в себя «ворожбу» воздетых к небу рук, круговые движения их запястий и пальцев, характерные позы, виртуозное отбивание танцовщиком сложных ритмов ногами (*capateado*), имеющее, на наш взгляд, несмотря на более позднее происхождение, хтоническое значение, замысловатые вращения корпуса, «игру» с юбкой. По утверждению Антонио Гадеса, «фламенко — это воплощение трёх стихий: ноги — земля, корпус и руки — воздух, а душа — огонь» [4].

В традиции фламенко, как в явлении в большей степени восточном, нераздельно сосуществовали и сосуществуют высокий и низкий культурные регистры. В настоящее время различают старое, *riego* («чистое»), т. е. настоящее, искусство и новое (коммерческое) — продукт развлекательной индустрии. Показательно, что в современной культуре фламенко органично вписывается как в её популярную сферу, так и в элитарное, высокое искусство.

Отметим ещё такую особенность традиции фламенко как синтетичность, т. е. соединение многих культурных опытов (сочетание полиэтничности, поликонфессиональности, различных экологических типов), которая наделяет песню и танец той удивительной притягательностью и жизнеспособностью, которая, на наш взгляд, и объясняет их популярность во всём мире, независимо от времени. Это характерно для андалусской культуры в целом, если вспомнить огромный интерес к ней в европейской и русской музыкальной культуре в XIX — начале XX веков. Таким образом, популярность фламенко объяснима его восточными истоками и основными характеристиками.

Кроме того, традиция фламенко оказалась созвучной и культуре постмодерна с её мозаичностью, способностью откликаться на всё и открытостью всему. Постмодерн пересматривает отношение к танцу, который становится, с одной стороны, «глянцевой упаковкой» потребительской массовой культуры, с другой, — обращением к истокам, архаике, биогенным кодам, мифопространству. Отсюда — символически насыщенное использование танца в кинематографе. Вероятно, только в конце XX века могла появиться танцевальная трилогия Карлоса Сауры («Кровавая свадьба», «Кармен» и «Колдовская любовь»), где фламенко и его средства выразительности в интерпретации классических сюжетов выведены на уровень мировой художественной культуры. Опыту введения испанским кинорежиссёром фламенко в пространство киноискусства мы посвятили одну из наших статей [5].

Относительно содержательного аспекта фламенко, уже упоминавшиеся его основные поэтические мотивы — «ностальгия по жизни», «праздник одиночества», «смерть и любовь» — оказались созвучны человеку XX века, эпохи катаклизмов и трагедий:

«Если ты услышишь звон колоколов,
Не спрашивай, по ком они звонят.
Они звонят по мне.
По моим умершим надеждам» [6].

Подобные «экзистенциалистские» поэтические тексты весьма характерны для фламенко. И всё это подчёркивается крайне экспрессивной манерой исполнения.

Интересно, что в поэтических текстах фламенко можно найти приём фрагментарности, так называемой «разомкнутости» повествования и связанный с этим эффект переключения внимания (что также входит в систему средств постмодернистской эстетики). Песня фламенко построена на ярких эпизодах и образах, зачастую вырванных из других текстов, и для их понимания нужно знание широкого контекста⁴. Об этом явлении пишет А. Гелескул: «Дробное строение... с их переключкой таинственных голосов, с их неожиданными пространствами и превращениями, — это прерывистая цепочка образов, обособленных и сведённых воедино внутренней мелодией, обманчиво похожей на сюжет. Ближние и дальние планы, словно цветные аккорды, властно ведут наше воображение — и мы с известной свободой, начинаем домысливать события или, как сказал бы Лорка, разгадывать тайну» [2, с. 12].

С середины XX века искусство фламенко вступило в один из наиболее динамичных и противоречивых этапов своего развития, который можно охарактеризовать как поиск новых путей и идей. Речь идёт об экспериментах с фламенко и его слиянии с другими видами искусства (например, в музыкальной сфере — с джазом и академической музыкой). Назовём лишь два имени (испанского композитора Хоакина Родриго и гитариста Пако де Лусию), с которыми связана эпоха выдающихся экспериментов. Однако главное для фламенко — это, несмотря на вызовы времени и эксперименты, оставаться самим собой, не порывая со своими подлинными источниками. Не случайно фламенко включено в список нематериальных объектов Всемирного наследия ЮНЕСКО.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Сергеева Т.* Постигая искусство фламенко // *Музыковедение*. 2011. № 7. С. 50–51.
2. *Гелескул А.* Андалусский алтарь // *Лорка Ф. Г. Цыганское романсеро*. М.: Прогресс, 1996. С. 5–20.
3. *Лорка Ф. Г.* Дуэнде, тема с вариациями // *Избранные произведения в 2-х т. Стихи. Театр. Проза*. М.: Художественная литература, 1986 Т. 2. URL: http://lib.ru/POEZIQ/LORKA/lorka2_11.txt (дата обращения: 25.10.2017).

⁴ На нестыковку и существование лакун в текстах песен фламенко обращал внимание ещё Ф. Лорка. Об этом говорят и сами современные андалусийцы, с которыми автор статьи неоднократно обсуждал эту проблему.

4. «Балет Антонио Гадеса» снова в Израиле // Dance life. 07.02.2011. URL: <http://ru.dancelife.co.il/173772> (дата обращения: 10.03.2015).
5. Сергеева Т. С. Фламенко в кинотворчестве Карлоса Сауры: традиционное искусство в контексте медийной культуры (на примере фильма «Кармен») // «Художественная культура» / «Art&Culture Studies». [Электронный журнал]. 2013. № 1 (6). URL: <http://sias.ru/publications/magazines/kultura/vypusk-6-2013/prikladnaya-kulturologiya/842.html> (дата обращения: 25.10.2017).
6. Шевченко А. Неукротимые игры фламенко. Ностальгия по жизни. URL: <http://www.flamenco.ru/articles/shevchenko> (дата обращения: 10.03.2016).

REFERENCES

1. Сергеева Т. Postigaya iskusstvo flamenko // Muzykovedenie. 2011. № 7. S. 50–51.
2. Geleskul A. Andalusskij altar' // Lorka F. G. Tsyganskoe romansero. М.: Prgress, 1996. S. 5–20.
3. Lorka F. G. Duende, tema s variatsiyami // Izbrannye proizvedeniya v 2-h t. Stih. Teatr. Proza. T. 2. М.: «Hudozhestvennaya literatura». 1986. URL: http://lib.ru/POEZIQ/LORKA/lorka2_11.txt (дата обращения: 25.10.2017).
4. «Balet Antonio Gadesa» снова v Izraile // Dance life. 07.02.2011. URL: <http://ru.dancelife.co.il/173772> (дата обращения: 10.03.2015).
5. Сергеева Т. С. Flamenko v kinotvorchestve Karlosa Saury: traditsionnoe iskusstvo v kontekste medijnoj kul'tury (na primere fil'ma «Karmen») // "Hudozhestvennaya kul'tura" / "Art&Culture Studies". [Elektronnyj zhurnal]. 2013. № 1 (6). URL: <http://sias.ru/publications/magazines/kultura/vypusk-6-2013/prikladnaya-kulturologiya/842.html> (дата обращения: 25.10.2017).
6. Shevchenko A. Neukrotimye igry flamenko. Nostal'giya po zhizni. URL: <http://www.flamenco.ru/articles/shevchenko> (дата обращения: 10.03.2016).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Сергеева Т. С. — д-р искусствоведения, доц.; serguva@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Tatiana S. Sergeeva – Dr. Sci. (Arts), associate professor; serguva@mail.ru

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ

УДК 782.91

«ЗОЛОТАЯ РЫБКА» ИЗ «РУЧЬЯ»:
«МУЗЫКАЛЬНЫЙ ПЭЧВОРК»

ЛЮДВИГА МИНКУСА

А. П. Груцынова¹

¹ Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, ул. Большая Никитская, д. 13/6, г. Москва, 125009, Россия

Статья посвящена проблеме использования идентичных музыкальных фрагментов в разных балетах Л. Минкуса («Ручей» (первой и четвёртой картинах), (Париж, 1866)), «Золотая рыбка» (Петербург, первый акт — 1866, полная версия — 1867), «Ночь и день» (Москва, 1883)). Автор статьи анализирует музыкальные источники и прослеживает пути трансформации партитур Минкуса — национальной и сюжетной. На основании анализа автором выстраивается линия сюжетных переосмыслений отдельных музыкальных фрагментов, использованных в разных балетах, и высказываются предположения относительно последовательности их создания.

Ключевые слова: Людвиг Минкус, Артур Сен-Леон, «Ручей», «Золотая рыбка», «Ночь и день», балет, постановка, партитура

THE GOLDEN FISH FROM THE SPRING:
'MUSICAL PATCHWORK'

BY LUDWIG MINKUS

Anna P. Grutsynova¹

¹ Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 13/6 Bolshaya Nikitskaya Str., Moscow 125009, Russia

The article is devoted to the problem of using identical musical fragments in different ballets by L. Minkus (the first and fourth scenes of the ballet *The Spring* (*La Source*; Paris, 1866), *The Golden fish* (*Zolotaya rybka*; Petersburg, the first act — 1866, the full version — 1867), *The Night and the Day* (Moscow, 1883)). The author of the article analyzes musical sources and traces the ways of the national and plot transformation of the Minkus scores. This transformation is very paradoxical sometimes. Based on the analysis, the author builds a line of subject reinterpretations of individual musical fragments used in different ballets. The author makes assumptions about the sequence of creating ballets.

Keywords: Ludwig Minkus, Arthur Saint-Léon, *The Spring* (*La Source*), *The Golden fish* (*Zolotaya rybka*), *The Night and the Day* (*Noch' i den'*), ballet, production, music, score

Летом 1866 года два театра — петербургский и парижский — никак не могли «поделить» одного хореографа — Артура Сен-Леона. В парижской Опере готовился балет «Ручей», премьера которого была назначена на 12-е ноября. В Петербурге началась подготовка к бракосочетанию великого князя Александра (будущего Александра III) и датской принцессы Марии-Софии-Фредерики Дагмар, в ознаменование которого ожидалось два торжественных спектакля: в петербургском Большом театре (8/20-го ноября) и в Эрмитажном театре (11/23-го ноября).

Оба спектакля предполагали оперно-балетную программу. В Большом театре¹ должны были показать четвёртое действие из «Африканки» Джакомо Мейербера и первое действие балета Сен-Леона «Золотая рыбка» (в виде одноактного спектакля), в Эрмитаже² — оперу Карло Педротти «Фиорина, или Девушка де Гларис»³ и балет «Валахская невеста, или Золотая коса» того же хореографа. Если «Валахскую невесту» Сен-Леон уже показывал в 1865 году в Париже, а, следовательно, она была фактически уже готова и требовала лишь переноса в Петербург, то «Золотая рыбка» была новой серьёзной задачей, требующей стремительной работы, как балетмейстера, так композитора.

Хотя «Ручей» в то время представлял для Сен-Леона наибольший интерес, тем не менее, связанный контрактом с Дирекцией Императорских театров, он был вынужден вернуться из Парижа в Петербург в начале сезона 1866/1867 годов. Там, в состоянии постоянного цейтнота, он работал сразу над двумя балетами, о чём и сообщал в письме к своему соавтору и другу Шарлю Нюиттеру (от 10/22-го сентября 1866 года): «По уши завален работой» [3, с. 232].

Отказаться от сочинения «Золотой рыбки» или приостановить его Сен-Леон не мог, поскольку торжественный спектакль был окружён особенной заботой императрицы, принимавшей деятельное участие в его подготовке (она не только заказала балет, но и указала его точную продолжительность в 50 минут). Вероятно, в не менее сложной ситуации оказался и композитор, который работал над этими балетами — Людвиг Минкус.

Работать над «Ручьём» его пригласил Сен-Леон. Когда парижская Опера заказала балетмейстеру новый спектакль на либретто Нюиттера, Сен-Леон «привлёк его [Минкуса — А. Г.] к сочинению, добившись для него заказа на первый акт и вторую картину третьего акта в <...> “Ручье”. Прочие две картины были поручены

¹ По какой-то причине в энциклопедии «Балет» указывается, что первый акт «Золотой рыбки» был показан в Эрмитажном театре, тогда как пресса 1866 года сообщала иное: «...8-го ноября [20-го ноября по новому стилю — А. Г.] в петербургском Большом театре происходил торжественный спектакль, состоявший из четвёртого акта оперы “Африканка” и первой части нового балета “Золотая рыбка”» [1, с. 9].

² «В Петербурге, 11-го ноября [23-го ноября по новому стилю — А. Г.], в Эрмитаже был придворный спектакль и, вслед за ним, ужин. <...> Представление началось с оперы в одном действии и трёх картинах “La Fiogina”, сочинения маэстро Педротти. <...> За оперою последовал балет “Валахская невеста или золотая коса”; это, по истине маленький “chef d’œuvre”, и он должен был особенно понравиться тем из зрителей, которые не любят длинных представлений» [2, с. 3].

³ Сочиненная ещё в 1851 году, в Петербурге опера могла быть признана новинкой по причине своего первого появления на русской сцене.

молодому, неизвестному тридцатилетнему Лео Делибу, который обратил на себя внимание при подготовке музыки балетов для посмертной премьеры «Африканки» Мейербера» [4, р. 9].

Интересно, что спустя год после парижской премьеры «Ручья» в одной из русских театральных газет появился краткий отзыв о постановке, в котором, в частности, говорилось следующее: «В Большой опере новый балет Сен-Леона и Ньюитье⁴ “Источник” не отличается ни особенно удачно составленными танцами, ни хорошим либретто. Одна только музыка, написанная для этого балета нашим московским композитором г. Минкусом в сотрудничестве с Леоном Делиб, заслуживает некоторого внимания» [5, с. 2].

Постановка «Ручья» в Париже шла летом 1866 года и, вероятно, сочинение музыки происходило примерно в то же время, что не должно удивлять. Быстрая, иногда параллельная сочинению хореографии, работа над музыкальной партитурой балета была в практике театра того времени. Было бы странным предполагать, что «Ручей» стал редким исключением из этой практики.

Создание «Золотой рыбки» в первоначальном одноактном варианте относится примерно к тому же периоду, но, вероятно, началось чуть позже. Решение о подготовке торжественного спектакля в честь высочайшего бракосочетания могло быть принято только в тот момент, когда вполне определилась перспектива этого события. Зная, что помолвка состоялась только 17/29-го июня 1866 года, трудно предположить, что композитор начал работу над партитурой до этого времени «на всякий случай». В условиях активной работы в оркестре московского Большого театра, учитывая его должность балетного композитора и в свете открывающейся перспективы получить класс скрипки в новой московской Консерватории, сочинять некую партитуру «в стол», «на всякий случай», Минкус позволить себе не мог.

Параллельность создания двух партитур привела к распространённой в то время практике использования композитором музыки одного сочинения для создания другого.

Такого рода автоцитирование нельзя считать чем-то из ряда вон выходящим, равно как и приметой исключительно балетной музыки. Можно вспомнить, к примеру, творчество Кристофа-Виллибальда Глюка, который свободно переносил номера не только из оперы в оперу, но и из балета в оперу⁵. Тем же приёмом пользовался Адольф Адан, который не только «механически» перемещал номера из одного (обычно из не удержавшегося в репертуаре) произведения (балета) в другое, но и подвергал музыкальный материал серьёзной переработке.

Причины переноса номеров из одного балета в другой композиторами могли быть разными. Например, Цезарь Пуни, — автор значительного количества оригинальных партитур и неисчислимых вставных номеров, зачастую переносил отдельные танцы из спектакля в спектакль (как собственного авторства, так и в пар-

⁴ Здесь и далее имена, фамилии и названия произведений приводятся в соответствии с цитируемыми источниками (*прим. авт.*).

⁵ Танец фурий из балета Глюка «Каменный гость» практически без изменений перешёл в оперу «Орфей и Эвридика», а фрагменты «Семирамиды» были перенесены композитором в «Ифигению в Тавриде».

титурь иных композиторов) под давлением хореографа и исполнителей, которые хотели видеть в новом балете особенно удачные номера из уже созданных. Отдельные вариации из других балетов, вставленные в давно идущие произведения, не становились частью музыкально-драматургического замысла, целиком принадлежа лишь конкретной хореографической практике⁶.

В случае с балетами Минкуса 1866 года мы имеем дело с несколько иными вещами. Возникший в результате музыкальный «пэчворк» оказался не способом использовать удачный музыкальный материал из более раннего, но неуспешного, произведения, а итогом поспешной работы композитора над двумя партитурами одновременно. Причём, рассматривая идентичные «лоскутки», содержащиеся в них, можно сделать некоторые небезосновательные предположения относительно хронологии работы над обеими партитурами.

Путем сравнения музыки двух интересующих балетов (неполной версии (двух из четырёх картин) «Ручья» и «Золотой рыбки»), можно найти их многочисленные музыкальные пересечения. Минкус явно создавал обе партитуры одновременно, причём, судя по тому, что общая «ткань» относится только к первой картине парижского балета (и к готовившемуся для торжественного спектакля первому действию «Рыбки»), он, написав его первое действие, спешно приступил к петербургскому балету, а работа над «Ручьём» продолжилась уже позже. Тем более, что для постановки парижского балета далее требовались картины авторства Делиба, к петербургскому балету отношения не имевшего.

Интересно в данном случае проследить, как именно музыка восточного балета, каковым был «Ручей», легко и непринуждённо преобразовалась в русский, а, точнее, малороссийский балет⁷.

Прежде всего, в «Золотую рыбку» перекочевал один из самых лирических и звукоизобразительных элементов партитуры «Ручья» — музыкальная характеристика, данная Минкусом фее ручья Наиле. Это единственный фрагмент парижского балета, который с некоторой натяжкой можно назвать местной темой конкретного персонажа. Подобная единичность должна быть объяснена наличием двух композиторов — авторов партитуры, от которых трудно ожидать абсолютно идентичного и полностью взаимодополняющего друг друга музыкального мышления. Образ Наилы получает наиболее яркую характеристику именно в первом действии, принадлежащем Минкусу (она звучит в Prélude, а затем неоднократно возвращается в течение действия).

Не без каламбура можно сказать, что ручей Наилы и море Золотой рыбки получили один «исток»: были соотнесены композитором друг с другом по принципу родства стихии. Таким образом, Наила незаметно преобразовалась в Рыбку. При этом все основные музыкальные особенности, подчёркивавшие «водность» первого персонажа, «сыграли» в ту же ассоциацию с разливающимися волнами, трепетно сверкающими мелкой рябью под солнцем, и в русском балете (примеры 1 а, 1 б).

⁶ Впрочем, в некоторых случаях такого рода включения «приживались» в последующих партитурах, и ныне мало кто знает, что, например, знаменитая вариация Раба в *pas de deux* «Корсара» на самом деле — женская вариация из балета «Трильби» Юлия Гербера.

⁷ Следует сразу заметить, что ни в одном из случаев Минкус не использует номер целиком, при необходимости пользуясь каким-либо его фрагментом.

**Пример 1 а. «Ручей», 1 д.
(Prélude)**

Un poco piu mosso
cantabile

**Пример 1 б. «Золотая рыбка», 1 д. № 2
(Сцены Тараса и Гали)**

Moderato
pp



При всём желании, в этом невозможно усмотреть никакого противоречия. Более того — в дальнейшем отзвук этой темы несколько раз появится в третьем действии «Рыбки» (финал № 12, Сцена в саду при дворце Гали; № 14, Танцы роз).

Можно понять и перемещение из одного балета в другой относительно протяжённого фрагмента № 1 (Introduction fantastique) первого действия «Ручья», который в «Рыбке» стал частью № 2 (Сцены Тараса и Гали). В парижском балете этот номер был своеобразным зачином действия. Во время его звучания зрители слышали просыпающийся волшебный мир горного ручья: «День ещё не наступил. Лесные нимфы, сильфы — дети воздуха, духи — таинственные хозяева земли, играют вокруг источника и, как кажется, отдают ему дань уважения. Именно он порождает фантастические цветы, сияющие на вершине скал; на его прозрачную волну бросается сильф, чтобы смочить свои губы; его ропот в недрах земли веселит бдительного духа — хранителя рубиновых и изумрудных копей» [6, р. 13].

Что касается петербургского балета, то в нем тема, служившая общей характеристикой всего фантастического мира, стала картиной появления Золотой рыбки перед удивлённым Тарасом. На протяжении первого действия отголосок этой темы прозвучит ещё раз, и его можно назвать второй темой Золотой рыбки. Если первая служит некой «исходной», первоначальной, её характеристикой, то вторая возникает в тех случаях, когда Рыбка в разных обликах творит чудеса для Гали⁸ (примеры 2 а, 2 б).

**Пример 2 а. «Ручей», 1 д. № 1
(Introduction fantastique)**



⁸ Так, например, в финале № 3 (Сцены в хоромаш, танцы и финал) небольшой фрагмент темы служит её напоминанием.



**Пример 2 б. «Золотая рыбка», 1 д. № 2
(Сцены Тараса и Гали)**



Впрочем, перемещение этого фрагмента из одного балета в другой может быть оправданно общим фантастическим контекстом появления темы. Однако прочие «лоскутки», нарезанные Минкусом из «Ручья» для «Рыбки», кажутся менее авторски-щепетильными.

Весьма экстравагантно в наших глазах начинает выглядеть лирический, печальный и почти жалобный фрагмент № 1 (Сцены и казацкие пляски) из первого действия «Золотой рыбки», снабжённый ремаркой: «Жалобы Гали на Тараса» («Галя с плачем жалуется на мужа, лентяя и пьянчужку. “Он ещё храпит, когда другие работают, — говорит она, — рыбак он плохой, удачи нет ему ни в чём; за ним она одну беду терпит» [7, с. 373]), если знать, что первоначально это была «Колыбельная» («Рабыни подвешивают к ветвям деревьев гамак, в котором отдыхает Нуредда») [6, р. 16], в либретто этот номер отмечен как *Pas du hamac* (пример 3 а, 3 б).

**Пример 3 а. «Ручей», 1 д., № 5
(Berceuse)**

The musical score for Example 3a, titled 'Berceuse', is presented in two systems. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The melody is characterized by a slow, wistful pace with long notes and a few grace notes. The piano accompaniment features a steady, rhythmic pattern of chords in the bass line, with some arpeggiated figures in the right hand.

**Пример 3 б. «Золотая рыбка», 1 д. № 1
(Сцены и казацкие пляски)**

The musical score for Example 3b, titled 'Золотая рыбка', is presented in two systems. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature has one flat (Bb), and the time signature is 3/4. The melody is more rhythmic and dance-like than the 'Berceuse', featuring eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment is more complex, with a prominent bass line and arpeggiated chords. A dynamic marking of *p* (piano) is visible at the beginning of the first system.

Кажется странным, что одна из тем Казацких плясок (из того же номера), на слух и вне контекста конкретного балета звучащая вполне «по-славянски», на самом деле изначально была частью вполне восточного *Pas de Guzla* (то есть, Танца с гусле), в котором солировала уже упомянутая Нуредда: «Сама Нуредда, взяв гусле, начинает один из тех восточных танцев, которые, поначалу тихие и спокойные, мало-помалу оживляются» [6, р. 16].

Для «Золотой рыбки» Минкус использовал вторую, оживлённую, часть танца (пример 4 а, 4 б).

**Пример 4 а. «Ручей», 1 д. № 6 bis
(*Pas de Guzla*)**

Vivace

**Пример 4 б. «Золотая рыбка», 1 д. № 1
(Сцены и казацкие пляски)**

Vivace

Наконец, в большой финал первого действия «Рыбки» (для Сен-Леона это был финал всей одноактной постановки 1866 года) вошли фрагменты сразу двух номеров из первого действия «Ручья» — № 13 (*Scène et Danse*) и № 14 (*Galop*); причём, № 14 был использован традиционнейшим для балетной музыки того времени образом — в качестве Коды финала. И вновь предлагаемая парижанам как «восточная», музыка без каких-либо переделок (если таковыми, конечно, не считать уже упомянутую фрагментарность использования) легко и просто вошла в контекст петербургского балета.

Первой в № 3 (Сцены в хорах, танцы и финал) Минкусом была использована лирическая тема из № 13 «Ручья», предваряемая отголоском танца фантастического мира, который в контексте петербургского балета был трактован как отголосок второй темы Рыбки. В «Ручье» эта сцена была отдана танцу феи Наилы и охотника Жемия, в «Рыбке» — сопровождала торжества Гали, заполучившей богатые хоромы вместо своей старой хаты, когда «начинается пир горой» [7, с. 375] (пример 5 а, 5 б):

**Пример 5 а. «Ручей», 1 д. № 13
(*Scène et Danse*)**

Allegretto

**Пример 5 б. «Золотая рыбка», 1 д., № 3
(Сцены в хорах, танцы и финал)**



Наконец, завершающая первое действие «Рыбки», Coda (№ 3) как и в «Ручье» была большим танцем, подводящим итог всему прошедшему действию. Не имеющий национальных особенностей, этот фрагмент и в качестве Galop'а в «Ручье», и в качестве Cod'ы в «Золотой рылке» выглядит одинаково нейтрально (пример 6 а, 6 б):

**Пример 6 а. «Ручей», 1 д. № 15
(Galop)**

Allegro moderato
8^{va}

p leger

A musical score for piano, marked 'Allegro moderato' and 'p leger'. It consists of three systems of two staves each. The right hand (treble clef) features a melody with various articulations like accents and slurs, while the left hand (bass clef) plays a steady accompaniment of eighth notes. The key signature has two flats (Bb, Eb).

**Пример 6 б. «Золотая рыбка», 1 д. № 3
(Сцены в хорах, танцы и финал), Coda**

Allegro

Одноактная «Рыбка» была очень хорошо принята высочайшей публикой. После премьеры Сен-Леон в письме Нюиттеру написал: «Большой успех этим вечером. Первая часть моего балета “Золотая [рыбка]” прошла прекрасно, поздравления от Императора и всех Великих Князей и пророчества блестящих результатов. (Если я продолжу!)» [8, с. 233].

Однако дальнейшая работа несколько застопорилась. Причиной тому, весьма подробно описанной в разных источниках, стало, прежде всего, постоянное изменение исполнительницы роли Гали⁹.

Пресса ревностно отмечала каждую из мелких новостей подготовки балета:

18/30 января 1867 года: «В Петербурге, в бенефис г-жи Лебедевой пойдёт новый балет Сен-Леона “Золотая рыбка”, сюжет которого заимствован из сказки Пушкина о рыбаке и рыбке. Музыка к этому балету написал Минкус, который уже уехал в Петербург для репетиций этого балета» [9, с. 8];

⁹ Участвовавшая в одноактной версии П. Лебедева в начале 1867 года заболела и участвовать в «Золотой рыбке» не смогла (или воспользовалась обоснованной причиной не танцевать не подходящий ей по характеру дарования балет). Лишь с приездом в Петербург Вильгельмины Сальвиони (31 августа / 12 сентября 1867 года) балет был показан.

9/21 февраля 1867 года: «Новый балет Сен-Леона “Золотая рыбка”, долженствовавший в скором времени идти на Петербургской сцене в бенефис г-жи Лебедевой, вовсе не будет дан в текущем сезоне, потому что г-жа Лебедева всё ещё продолжает быть больною. Ездивший было в Петербург для постановки этого балета, написавший к нему музыку г. Минкус, возвратился в Москву» [10, с. 12];

20 августа / 1 сентября 1867 года: «Г-жа Вазан [Е. О. Вазем. — А. Г.], выпущенная нынешний год из петербургского театрального училища, будет дебютировать в новой балете г. Сен-Леона “Золотая рыбка” и потом в балете “Наяда и Рыбак»» [11, с. 6];

10/22 сентября 1867 года: «В газете “Голос” пишут, что на петербургской сцене будет дебютировать г-жа Вазем в “Наяде”. Г-жа Сальвиони, которая уже прибыла в Петербург 31-го августа, появится, говорят, в новом балете г. Сен-Леона “Золотая рыбка»» [12, с. 9].

Наконец, 14/26 сентября «Золотая рыбка» в полной версии была поставлена, но одобрения критики, как известно, не получила.

13/25 августа 1867 года пресса анонсировала появление ещё одного нового балета Сен-Леона на петербургской сцене: «ставятся два новых балета: “Золотая рыбка”; сюжет заимствован из известной сказки Пушкина, и “Источник”; первый из них пойдёт в бенефис г-жи Петипа, а второй ставится для г-жи Гранцовой. Оба эти балета — сочинения г. Сен-Леона; музыка же принадлежит талантливому перу г. Минкуса, инспектора музыки московских театров. “Источник” уже два года как поставлен в Париже и пользуется на сцене “Большой Оперы” заслуженным успехом» [13, с. 5]. «Рыбка» действительно получила своё воплощение, но с Сальвиони, а не с Петипа в главной роли, тогда как «Ручей» так и остался лишь анонсированным.

Далее 14/26 января 1868 года в прессе появились упоминания, что «после святой на петербургской сцене предполагается поставить новый балет, сочинения Сен-Леона. В балете этом будут участвовать все первые танцовщицы петербургского театра» [14, с. 11]. Ещё через неделю появились уточнения, что «к первому же выходу Гранцовой в будущем сезоне будет поставлен [в петербургском театре. — А. Г.] новый балет “Источник” г. Сен-Леона» [15, с. 9]. То есть, ещё была жива идея (дирекции или самому Сен-Леона) поставить «Ручей». Если бы она была воплощена, критика получила бы весьма основательный повод для язвительных замечаний относительно поразительного сходства музыки «Ручья» и «Золотой рыбки», воспоминания о которой к тому времени, вероятно, ещё не стерлись бы из памяти публики. Однако «Ручей» появится на русской сцене лишь в начале XX века (в 1902 году в постановке Акилле Коппини).

На этом история музыки «Ручья» и «Золотой рыбки» не завершилась.

9/21 октября 1869 года Сен-Леон всё-таки показал новый балет («Лилию»), который был поставлен специально для Адели Гранцовой, и в партитуре которого Минкус использовал «на новом сценарии» [16, с. 67] музыку из не известного ещё в Петербурге «Ручья». Екатерина Вазем, видевшая этот балет, позже напишет в своих воспоминаниях о том, что парижский балет послужил «прототипом поставленному им [Сен-Леоном. — А. Г.] у нас балету “Лилия”» [17, с. 187]. Что имела в виду

Вазем, называя «Ручей» «прототипом», мы судить не берёмся, но в музыкальном отношении это действительно была «переработка “Ручья”, показанная в Петербурге» [4, р. 9]. Для Северной столицы, впрочем, это был вполне новый балет.

Спустя почти полтора десятилетия Минкус опять вспомнил о своей музыке балетов Сен-Леона 1860–х годов.

18/30 мая 1883 года в московском Большом театре состоялся ещё один торжественный спектакль по случаю коронации Александра III. Его программу составили фрагменты оперы М. И. Глинки «Жизнь за царя» (1 действие и эпилог) и специально для этого сочинённый одноактный балет М. И. Петипа «Ночь и день» с музыкой того же Минкуса. Для этого балета из своих партитур 1860–х годов композитор тоже «выкроил» две «аппликации».

В качестве вариации Царицы ночи он заимствовал из первого действия «Ручья» № 9 (Valse), предназначенный для фее Наиле, но воспользовался лишь его первым разделом (пример 7 а, 7 б):

**Пример 7 а. «Ручей», 1 д. № 9
(Valse)**



Пример 7 б. «Ночь и день», La rein de la nuit



Ещё один перенос объединил «Ночь и день» уже с «Золотой рыбкой». Вторая картина балета 1883 года представляла собой большой дивертисмент танцев народов России, первым номером которого был Хоровод. Этот фрагмент Минкус позаимствовал из «Золотой рыбки» (в первый раз он звучит в Introduction, второй — в финале первого действия). Вероятно, композитор не случайно выбрал именно этот фрагмент: в нём слышатся отзвуки страниц симфонических произведений русских композиторов на сказочные или эпические темы, а в развитии темы можно обнаружить традиционную для русской песенной традиции подголосочную полифонию (пример 8 а, 8 б).

Пример 8 а. «Золотая рыбка», 1 д. Introduction

Andante

Пример 8 б. «Ночь и день», Karavot

Moderato

Таким образом, в «Ночи и дне» оказались объединены и «Ручей», и «Золотая рыбка», музыкально родственные друг другу. Впрочем, публика, вероятно, этого уже не заметила.

Судьба музыки балета XIX века зачастую причудлива и непредсказуема, тем интереснее следовать по её следам, пытаясь распутать туго затянувшиеся узелки этого давно сшитого «пэчворка».

ЛИТЕРАТУРА

1. Голос. Торжественный спектакль // Антракт. № 44. 1866. 16 ноября. С. 9.
2. Спектакль в Эрмитаже // Антракт. № 46. 1866. 30 ноября. С. 3.
3. Saint-Léon A. Letter to Charles Nuitter 10/22 September 1866 // Letters from a Balletmaster: The Correspondence of Arthur Saint-Léon. Dance Horizons, 1981. P. 79. Цит. по: Свешникова А. Петербургские сезоны Артура Сен-Леона (1859–1870). СПб.: Балтийские сезоны. 2008. С. 232.
4. Letellier R. I. The ballets of Ludwig Minkus. Cambridge Scholars Publishing, 2008.
5. К. П. Иностранные театры // Антракт. № 5. 1867. 1 февраля. С. 2.
6. La Source. Ballet en trois actes et quatre tableaux. Paris, 1866.
7. Золотая рыбка. Балет в трех актах и семи картинах сочинения г. Сен-Леона // Свешникова А. Петербургские сезоны Артура Сен-Леона (1859–1870). СПб.: Балтийские сезоны. 2008. С. 372–383.
8. Saint-Léon A. Letter to Charles Nuitter 8/20 November 1866 // Letters from a Balletmaster: The Correspondence of Arthur Saint-Léon. Dance Horizons, 1981. P. 90. Цит. по: Свешникова А. С. 233.
9. Смесь // Антракт. № 3. 1867. 18 января. С. 8.

10. Смесь // Антракт. № 6. 1867. 9 февраля. С. 12.
11. Смесь // Антракт. № 33. 1867. 20 августа. С. 6.
12. Смесь // Антракт. № 36. 1867. 10 сентября. С. 9.
13. Смесь // Антракт. № 32. 1867. 13 августа. С. 5.
14. Смесь // Антракт. № 2. 1868. 14 января. С. 11.
15. Смесь // Антракт. № 3. 1868. 21 января. С. 9.
16. *Слонимский Ю.* Петербургские мастера балета XIX столетия. Л.: Искусство. 1937. 286 с.
17. *Вазем Е.* Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра. 1867–1884. Л.; М.: Искусство. 1937. 244 с.

REFERENCES

1. Golos. Torzhestvennyj spectacl' // Antrakt. № 44. 1866. 16 noyabrya. S. 9.
2. Spectacl' v Ermitazhe // Antrakt. № 46. 1866. 30 noyabrya. S. 3.
3. Saint-Léon A. Letter to Charles Nutter 10/22 September 1866 // Letters from a Ballet-master: The Correspondence of Arthur Saint-Léon. Dance Horizons, 1981. P. 79. Zit. po: Sveshnikova A. Peterburgskie sezony Artura Sen-Leona (1859–1870). SPb., 2008. S. 232.
4. *Letellier R. I.* The ballets of Ludwig Minkus. Cambridge Scholars Publishing, 2008.
5. K. P. Inostrannye teatry // Antrakt. № 5. 1867. 1 fevralya. S. 2.
6. La Source. Ballet en trois actes et quatre tableaux. Paris, 1866.
7. Zolotaya rybka. Balet v treh aktah i semi kartinah sochineniya g. Sen-Leona // Sveshnikova A. Peterburgskie sezony Artura Sen-Leona (1859–1870). SPb., 2008. S. 372–383.
8. Saint-Léon A. Letter to Charles Nutter 8/20 November 1866 // Letters from a Ballet-master: The Correspondence of Arthur Saint-Léon. Dance Horizons, 1981. P. 90. Zit. po: Sveshnikova A. Peterburgskie sezony Artura Sen-Leona (1859–1870). SPb., 2008. S. 233.
9. Smes' // Antrakt. № 3. 1867. 18 yanvarya. S. 8.
10. Smes' // Antrakt. № 6. 1867. 9 fevralya. S. 12.
11. Smes' // Antrakt. № 33. 1867. 20 avgusta. S. 6.
12. Smes' // Antrakt. № 36. 1867. 10 sentyabrya. S. 9.
13. Smes' // Antrakt. № 32. 1867. 13 avgusta. S. 5.
14. Smes' // Antrakt. № 2. 1868. 14 yanvarya. S. 11.
15. Smes' // Antrakt. № 3. 1868. 21 yanvarya. S. 9.
16. *Slonimskiy YU.* Peterburgskie mastera baleta XIX stoletiya. L., 1937. 286 s.
17. *Vazem E.* Zapiski baleriny Sankt-Peterburgskogo Bol'shogo teatra. 1867–1884. L.; M., 1937. 244 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

А. П. Груцынова — д-р искусствоведения, доцент; anna_gru@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Anna P. Grutsynova — Dr. Sci. (Arts), associate professor; anna_gru@mail.ru

ОБРАЗ ДЯГИЛЕВА В РОССИЙСКОМ
ЭНЦИКЛОПЕДИЧЕСКОМ НАРРАТИВЕ
XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА

*Л. А. Купец*¹

¹ Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова, ул. Ленинградская, д. 16, г. Петрозаводск 185031, Республика Карелия, Россия

В статье анализируются взгляды российских историографов на феномен С. Дягилева как создателя «Русских сезонов» и «Русского балета» в Париже. На материале энциклопедических изданий, вышедших в России на протяжении XX столетия и первых десятилетий XXI (от Нового энциклопедического словаря до Новой Русской энциклопедии и Википедии), демонстрируется историко-культурная или же идеологическая зависимость в интерпретации вклада Дягилева в мировую историю современного искусства.

Ключевые слова: Дягилев, Русские сезоны, балет, энциклопедии, идеология искусства, историография, рецептивное исследование, Википедия, «свой», «чужой»

DIAGHILEV'S IMAGE IN THE RUSSIAN
ENCYCLOPEDIA NARRATIVE OF THE 20TH
AND THE BEGINNING OF THE 21ST CENTURIES

*Lyubov A. Kupets*¹

¹ Glazunov Petrozavodsk State Conservatory, 16 Glazunov Str. Petrozavodsk 185031, Republic of Karelia, Russia

The article analyzes the views of Russian historiographers on the phenomenon of S. Diaghilev as the creator of the 'Russian Seasons' and 'Russian Ballet' in Paris. Encyclopedic articles published in Russia during the 20th century and the first decades of the 21st century (from the New Encyclopedic Dictionary to the New Russian Encyclopedia and Wikipedia) demonstrate historical-cultural or ideological dependence in the interpretation of Diaghilev's contribution to the world history of contemporary art.

Keywords: Diaghilev, Russian seasons, ballet, encyclopedias, ideology of art, historiography, receptive study, Wikipedia, «Own», «Alien»

Столетие «Русских сезонов» Сергея Дягилева, пышно и крупномасштабно отмечавшееся во всем мире, спровоцировало и резко возросший интерес в современной России к автору этой проекта — самому С. П. Дягилеву². С 2009 года в Санкт-Петербурге проводится ежегодный международный фестиваль «Дягилев. Постскриптум» («Дягилев. P.S.»), который подобно его персонажу соединяет всех и вся:

² См. например, четыре диссертации по разным специальностям о Дягилеве с 2010 по 2016 гг. [1, 2, 3, 4].

танец (танцевальные спектакли), живопись (выставки), музыку (концерты) и слово (научные конференции)³. И если сейчас Дягилев стал культовой фигурой в сознании российского истеблишмента и даже рядового любителя/потребителя высокой культуры, то еще двадцать лет назад его образ был иным.

По этой причине ретроспективное историографическое расследование о Сергее Дягилеве следует начать с конца — с современности, XXI века, а значит, с Википедии — ресурса, имеющего сложную репутацию в зависимости от качества статьи, ожидания читателя и его профессиональной квалификации⁴. Тем не менее, сейчас этот ресурс занимает первую строчку рейтинга популярности у всех читателей, в первую очередь, благодаря своей доступности.

Статья о Дягилеве в **российском сегменте Википедии** насчитывает 28 тыс. знаков (более половины печатного листа) и весьма детально представляет его современному читателю: «русский театральный и художественный деятель, один из основоположников группы «Мир Искусства», организатор «Русских сезонов» в Париже и труппы «Русский балет Дягилева», антрепренёр» [7]. Структура не вполне традиционна: биография и отдельно — болезнь и смерть; периодизация и характеристика его деятельности в области искусства, где фиксируется два периода (редактирование «Ежегодника Императорских театров» и организация балетных сезонов); трагическая судьба его родственников в СССР; большой детальный блок «Дягилев как символ в культуре» [7]. Примечательно, что основной массив источников приходится на период времени от конца 1990-х до наших дней (2014 года). К этой статье примыкает по гиперссылке отдельная статья о «Русских сезонах», которая вдвое больше по объему (50 тыс. знаков). В ней персона Дягилева выделена дважды: в начале — раздел «История» и в конце — раздел «Смерть» [8]. Показательно, что авторы идут здесь жестко по годам, описывая каждый из сезонов, укрупняя их в блоки и как бы, создавая логику развития детища Дягилева: триумф первых сезонов, неудачи, взлеты и падения, кризис, возрождение [8].

Таким образом, в нашем энциклопедическом интернет-пространстве XXI века С. Дягилев предстает как *фундаментальная и ярчайшая фигура в русской художественной культуре первых десятилетий XX века, чьи достижения столь велики, что его мировое признание все увеличивается и увеличивается*. Не приводятся критические замечания, высказанные в адрес Дягилева современниками; и его образ представляется самым панегирическим: как образ великого русского импресарио, пермяка, душою полюбившего Петербург и пламенного патриота, который хотел доказать Западу, что русские могут всё и даже больше.

Английский сегмент Википедии характеризует Дягилева по-иному⁵. Объем статьи меньше (19 тыс. знаков), и строится она по традиционному для англоязычных энциклопедий плану, где есть юность и начало карьеры, достижения («Русские сезоны»), и личная жизнь как отдельный раздел, и память об этом человеке (последний раздел достаточно внушителен). Базовая характеристика Дягилева такова:

³ См. сайт фестиваля: http://www.diaghilev-ps.ru/ru/dps_arc.html.

⁴ Обширную критику Википедии и ее принципов см. [5, 6].

⁵ Здесь и далее перевод мой — Л. К.

«русский художественный критик, меценат, балетный импресарио и основатель русского балета, из которого вышли многие известные танцоры и хореографы» [9]. Как и в русской Википедии, есть гиперссылка на статью «Русский балет» [10], которая так же вдвое превышает статью собственно о Дягилеве. Здесь начинают с терминологических уточнений названия на английском языке — «множественное» или «единственное» и почему [10]. В разделе «История» пересказывается биография Дягилева с неожиданными подробностями. Например, что когда он, будучи амбициозным юношей, показался Н. А. Римскому-Корсакову, то тот не увидел у него музыкального таланта [10]. Затем статья дифференцируется не хронологически, а морфологически — по элементам балетного спектакля: танцовщики, хореографы, художники, композиторы и дирижеры. Дается резюме особенностей всех этих балетных спектаклей по пунктам (всего семь). Выделены в отдельные разделы: находка 2011 года — кинохроника «Шопенианы» в исполнении С. Лифаря; что произошло с трупной после смерти Дягилева от диабета [10]. Десятый раздел посвящен афише празднования 100-летия балета в мире с 2008 по 2015 годы (на каждый отдельный год) (Париж, Монте-Карло, Канберра, Вашингтон, Стокгольм). Заканчивается статья детальной схемой результатов «Русских сезонов»: год, сочинение, композитор, хореограф, художник [10]. Обращает на себя внимание таблица под названием «Дягилевские влияния на западный балет», в которой указаны поименно и по странам эти влияния: на хореографию, музыку и живопись [10]. Упоминаний о России, СССР или нынешней ситуации в этой статье нет.

Таким образом, Дягилев представляется как фигура *исключительно прозападная и чрезвычайной много сделавшая именно для него (Запада)*. Его национальная принадлежность не связывается с идеологией или чем либо. А его идеи трактуются преимущественно в рамках самопрезентации и оригинального видения.

В отличие от двух предыдущих, во *французской версии Wikipedia* особого интереса к Дягилеву нет. Об этом свидетельствует тот факт, что статья о нем помечена как нуждающаяся во многих уточнениях и не соответствующая нормам проекта [11], и датирована она 2012 годом, а не мартом 2017, как в других Википедиях. Дягилев представлен «организатором шоу, арт-критиком, покровителем художников, импресарио балета. Он — создатель и гениальный импресарио, основавший «Русский Балет», в котором многие танцоры и хореографы сделали искусство танца XX века» [11]. Статья почти на пол печатного листа (18 тыс. знаков). Структура в целом схожа с предыдущей англоязычной (жизнь и творчество), но имеет ряд нюансов. Например, в биографии сконцентрировано внимание на частной жизни и характере: «Через истории ее различных танцоров Дягилев предстает как строгий, требовательный и страшный» [11]. Сама биография разделена на два периода: после 1905 и после 1917 годов. Затем идет раздел «Карьера», полностью посвященный «Русским Балетам»⁶. Заканчивается статья упоминанием о финансовой несостоятельности балета после смерти Дягилева и о площади, которая носит его имя с 1965 года (она находится позади оперы Гарнье в Париже) [11].

⁶ Эта статья схожа с англоязычной, но более сжата и структурирована по годам [12].

Сравнительный анализ упомянутых текстов демонстрирует, что *сейчас идет определенная идеологическая борьба между российским и англо-американским взглядом на Дягилева: считать ли его только русским или же гражданином мира?* Французская версия на этот смысл не нацелена.

Обратимся к истории вопроса: всегда ли в русских энциклопедиях Дягилеву уделялось такое внимание, а его деятельность была столь высоко оценена? Был ли он всегда «своим», как это казалось в 2017 году? Энциклопедии как историографические источники взяты не случайно, так как в них наиболее полно отражается определенная картина мира, ее трансформация и конструируемый образ читателя⁷.

Первое упоминание о Дягилеве находим в 1914 году в **Новом энциклопедическом словаре** (далее — НЭС). Автором прижизненной статьи значится **Софья Михайловна Ростовцева** (урожденная Кульчицкая; 1878–1963), с 1901 года жена антиковеда и археолога с мировым именем, академика М. И. Ростовцева, в 1914 году тесно общалась с А. А. Струве (женой экономиста и политика П. Б. Струве) и М. И. Васильевой (женой поэта С. Черного). Будучи сотрудником НЭС, она была автором статей о мирискусниках (Н. Н. Ге, К.А. и С. А. Коровиных, Е. Е. Лансере, И. И. Левитане). Вероятно, по этой причине ей была поручена и статья о Дягилеве. Известно, что дом Ростовцевых на Малой Морской в Санкт-Петербурге считался влиятельным центром культурной жизни и одним из известных литературных салонов, где по вторникам обсуждались все новинки, формировалось общественное мнение. Среди посетителей были поэты: И. А. Бунин и А. А. Блок, художник Л. С. Бакст, историк Н. И. Кареев, литературовед Н. А. Котляревский и др. С. М. Ростовцева эмигрировала вместе с мужем в 1918 году сначала в Англию, потом в США. Они оба были похоронены на кладбище Йельского университета в Нью-Хейвене (штат Коннектикут)⁸.

В НЭС Ростовцева уделяет почти два столбца Дягилеву, что само по себе означает признание его заслуг. Характеризуя Дягилева, в первую очередь, как писателя и общественного деятеля [19, стб. 143], она детальнейшим образом излагает не только факты биографии, но и перечисляет фамилии тех, о ком он писал в своем журнале «Мир искусства». Высоко оценивается его деятельность как в журнале, так и за пределами: например, работы по истории русского искусства, за которые он был в 1903 году награжден Петербургской академией наук Уваровской премией [19, стб. 144]. Повествуя о дягилевском проекте по пропаганде русского искусства в Париже, Ростовцева педантично перечисляет все произведения, которые были поставлены в 1907 году в Париже, используя эпитеты в превосходной степени для характеристики исполнителей: «лучшие современные художники», «выдающиеся артисты» [там же]. Заканчивается статья перечислением избранных (читай — лучших) статей Дягилева о живописи и музыке. Так, перед читателями энциклопедии Дягилев предстает как *выдающийся современник, солидный ученый и блестящий художественный критик*. Примечательно, что ряд фрагментов статьи будет впоследствии использован в первом издании Большой советской энциклопедии.

⁷ О трансформациях энциклопедических взглядов на композитора см.: [13].

⁸ О С. М. Ростовцеве и ее семье см.: [14, 15, 16, 17, 18].

Фамилия Дягилева упоминается и в статье «**Балет**» этого же издания, где уже другой автор констатирует, что «настоящий восторг и серьезное движение в художественных кругах вызвали постановки «Русских балетов» Дягилева с 1909 года» [20]. Высказано осторожное предположение, что они «могут сыграть свою роль в судьбах балетного искусства на западе» [20]. Как и в случае с Ростовцевой, автором этой статьи был не профессиональный музыкант, а молодой историк-медиевист **Николай Петрович Оттокар** (1884–1957), выпускник и сотрудник Санкт-Петербургского университета. В 1922 году он эмигрировал и умер в Италии⁹.

В целом, *при жизни и до 1917 года Дягилев оценивается преимущественно как «исключительно свой» писатель и общественный деятель, активно продвигающий русское искусство на Западе.*

Следующий блок составляет продукция советского времени. Это три издания Большой советской энциклопедии (далее — БСЭ), каждое из которых несет отпечаток идеологии определенного периода истории СССР. По утверждению О. В. Богомазовой: «важной составляющей процесса конструирования нового информационного поля стало появление первых в советской России энциклопедических изданий общего и специального характера» [22, с. 161].

В 23-м томе *первого издания БСЭ*, датированного 1931 годом, автором статьи о Дягилеве стал **Абрам Маркович Эфрос** — профессиональный юрист, прекрасный переводчик и блестящий общественно-культурный деятель, лично знакомый с С. Есениным и М. Шагалом. Письмо этого яркого критика всегда имело «эмоциональность и полемическую остроту подчас гиперболизированных суждений» [23]. По этой причине статья о Дягилеве напоминает газетно-журнальную публикацию, напрямую отражающую злободневные сполохи витающих идеологических идей. Дягилев трактуется как известный деятель искусства, игравший руководящую роль в русской художественной жизни первого десятилетия XX века. Акцентируется деятельность Дягилева в Мире искусства и «...борьба с эпигонами академизма» [24, с. 798]. А его «Русские балеты», как полагает автор статьи, оказали огромное, многолетнее влияние на западное искусство через «сочетание новизны приемов с яркой талантливостью музыки и в особенности танцоров» [24, с. 799]. Кроме того, причины успеха Дягилева А. Эфрос видит и в его ориентации на вкусы определенной публики в Париже — вкусы «руководящих банковских и торгово-промышленных кругов» [24, с. 799], тяготеющие к экзотизму (из-за колониальной направленности экономики и политики страны). По мнению Эфроса, перемена интересов публики во время Первой мировой войны привела к изменению стратегии Дягилева: патриотический настрой аудитории вынудил его приглашать в антрепризу французских авторов. Кризис и крах дягилевских балетов автор связывает с появлением на западе молодых советских трупп (например, театра Мейерхоolda, Камерного еврейского театра). Их преимуществом, как утверждает Эфрос, было «соединение передовых форм искусства с общественной значимостью и доступностью содержания» [24, с. 799–800]. В конце статьи дан и небольшой список источников — журнальных и газетных статей на французском языке.

⁹ Об авторе этой статьи в НЭС см. [21].

Несмотря на временную близость к недавно умершему герою статьи, его персона начинает резко удаляться от читателя, будучи частично затушеванной именами творцов Русского балета. В духе идей Пролеткульта трактуется и социальная стратегия дягилевского проекта. Как неутомимый пропагандист еврейской науки, театра и искусства, Эфрос пытается убедить читателя, что закат «Русских сезонов» Дягилева связан с подъемом советского еврейского искусства.

Если первое издание БСЭ еще имело достаточные связи и параллели с дореволюционными текстами (по причинам «несконструированности» советского читателя, отсутствия тотальной цензуры и исторической дистанции), то ко времени публикации статьи в 1952 году в 15 томе **второго издания БСЭ** указанные связи полностью утратились. Небольшая (треть столбца) **анонимная статья** о Дягилеве, свидетельствует о незначительности дягилевского в советской картине мира. В этой публикации собраны все идеологические клише, хорошо известные сейчас по статьям в газетах «Правда», «Известия» или Постановлениям ЦК ВКП(б): «русский буржуазный художественный и театральный деятель», «...один из организаторов эстетской группировки», пропагандировавший идеалистические взгляды и упадническое творчество...» [25]. Не отрицая успеха «Русских сезонов», анонимный автор видит их причину в «богатстве русской классической музыки и исключительно высоком уровне национальной исполнительской культуры» [25]. Деятельность Дягилева, при этом, оценивается как «формалистическая» (т. е. плохая, западная, чужая), «псевдоноваторская», «противоречащая передовому реалистическому русскому искусству» [25]. И как приговор: «С каждым годом, приобретая все более эстетско-космополитический характер, антреприза Дягилева пришла к полному художественному вырождению» [25]. В статье не указаны имена тех, кто работал с Дягилевым. Весьма показательно, что в качестве литературы использована лишь одна книга 1934 года на русском языке Н. И. Соколовой, и та — о «Мире искусства» т. е. фактически добалетном периоде в жизни Дягилева. *В этой статейной версии Дягилев не только «отошел» по исторической хронологии назад к самому началу века, он в одночасье превратился из еще иногда «своего» в устойчиво «чужого», почти «врага народа».*

Третье издание БСЭ со статьей о Дягилеве в 8-м томе вышло в самом начале «брежневского периода», в 1972 году, а ее автором публикации наконец-то стал профессионал — хорошо известная исследовательница и балетный критик **Вера Михайловна Красовская**, вагановка по взглядам и происхождению¹⁰. Как ни странно, но это обстоятельство мало сказалось на объеме информации о Дягилеве и ракурсе подачи его персоны. Он был позиционирован как «энергичный антрепренер» [27]; выступления дягилевского балета были оценены как «триумф русского балетного искусства», его оформление названо «выдающимся» [27]. Однако в несколько смягченном виде, по сравнению с 1931 годом, была выставлена негативная оценка результатов его деятельности: «Дягилев выступал против академической рутины, утверждая самоценность эстетического начала в искусстве. Отказывая искусству в праве на тенденциозность, он отстаивал его независимость

¹⁰ См. о ней в этом ракурсе, например: [26].

от действительности» [27]. Последние годы «Русского балета» характеризуются Красовской как «усиление влияния модернизма, утрачивание преемственности традиций русского балета» [27]. Этот приговор аналогичен тому, который был дан в предыдущей статье 40-летней давности.

Следовательно, можно говорить о *дальнейшем видимом изменении образа Дягилева: движении от «своего» к «чужому», абстрагированию самого Дягилева от его проекта; замене оценки этого явления перечислением имен исключительно русских авторов. Тем самым «Русский балет Дягилева» становится для советского читателя только русским по национальной принадлежности его создателей.*

Универсальные энциклопедии, без сомнения, недвусмысленно очерчивают для широких масс советских читателей официальную картину мира и место в ней Дягилева. Более разнообразен подход в **отраслевых изданиях**: театральной, музыкальной и балетной энциклопедиях, вышедших с начала 1960-х до начала 1980-х годов. Вероятно, эта вариативность была вызвана как спецификой ракурса музыканта, театроведа или хореографа на феномен Дягилева, так и индивидуальными особенностями авторов материалов (фактически было высказано публичное мнение о Дягилове, бытовавшее в профессиональных субкультурах). Например, во втором томе **Театральной энциклопедии** 1963 года у балетного критика, переводчика **Наталии Петровны Рославлевой (Рэне)**¹¹ фигура Дягилева изначально трактуется двояко: с одной стороны — это «русский театральный деятель, антрепренёр», боровшийся «против академической рутины», с другой — человек, пропагандировавший «принципы декадентского искусства» [29]. Называя его «одаренным», «эрудированным», «талантливым», она, в то же время, прибегала к клише уничижительного толка: «в спектаклях начинают преобладать элементы импрессионизма, реакционного буржуазного модернизма, теряется преемственность традиций русского балета» [29].

Статьи о Дягилове во втором томе **Музыкальной энциклопедии (1974) и энциклопедии «Балет» (1981)** принадлежат перу **В. М. Красовской**, которая в эти годы становится одним из главных специалистов по балету в нашей стране. В результате можно констатировать, что все ее три энциклопедические статьи (включая БСЭ) чрезвычайно близки по идеям и их выражению: «Избрав балет проводником новых идей искусства, Дягилев видел в нем синтез современной музыки, живописи и хореографии» [30]. Изменения связаны с увеличением имен в музыкальной энциклопедии и дополнительной положительной характеристикой Дягилева в балетной, где он назван «вдохновителем создания художественных ценностей и умелым открывателем талантов» [3].

После 1991 года интерес к русскому зарубежью, табуированным персонам и явлениям русской культуры XX столетия становится модным трендом. К этому добавляются и новые ракурсы оценки исторического явления: финансово-проектные, социально-психологические. Выражение «успешный / талантливый менеджер» становится оценкой и комплиментом. В таком контексте фигура Дягилева выходит

¹¹ Краткая биографическая информация о ней см.: [28].

на первый план, становясь одной из самых привлекательных и для исследователей, и для исполнителей, и для уже постсоветской публики.

Начало XXI века фиксирует уже две точки зрения на Дягилева. Первая нашла отражение в *русской версии Музыкального Гроува*, изданного в 2001 году (перевод Л. О. Акоюна). Там Дягилева представляют как «русского импресарио, организатора Мира искусства» [32]. В статье перечислены выдающиеся русские живописцы, работавшие с ним, сенсационная парижская премьера Бориса Годунова. Задачу дягилевского балета видят так: «стремился к созданию органичного, порой парадоксального соединения музыки и зрелища с помощью лучших и самых оригинальных композиторов-хореографов-художников» [32]. Оценка деятельности Дягилева весьма высока: «она способствовала популяризации русского искусства на западе и радикального обновления балетного театра» [32].

Второй взгляд предложен в шестом томе *Новой российской энциклопедия* 2015 года. Коллектив из трех авторов — *Н. А. Дьячкова, Ц. М. Маркина, С. Б. Потемкина* — создает почти культ Дягилева, используя множество характеристик в превосходной степени. Его называют «музыкально-театральным и художественным деятелем, антрепренером, издателем, который занимает одно из главных мест в творческом движении начала XX века» [33], вызывавшем широкий резонанс. Основное достижение Дягилева видят в «создании балетной группы «Русский балет С. П. Дягилева»: Балет Дягилева — это «остросовременный, сложносоставленный синтетический жанр» [33], основанный на традициях балетов Чайковского.

Имен названо немного, и они иерархичны: фаворит — И. Стравинский, упоминается С. Прокофьев, К. Дебюсси, М. Равель, французская группа Шести. Из художников упомянут П. Пикассо, из балетмейстеров — Дж. Баланчин. Статья достаточно объемна и занимает два с лишним столбца. Список источников указывает на иной научный вектор, нежели ранее: он включает работы Н. И. Соколова и А. В. Луначарского 1920–1930-х годов (вероятно, как современников, выражавших дух эпохи); затем новую литературу на русском языке, вышедшую после 1993 года и в основном 2000-е. Парадоксально, но работ Красовской там нет.

При некотором сходстве тенденций в этих изданиях, отмечающих и «русскость» балета, и западную направленность собственно проекта, и особенно его влияния, для русскоязычного читателя образ Дягилев выстраивается как исключительно «свой». Он — выдающийся соотечественник, культовая фигура России. Но не мира.

Если обобщить стиль статей, представленных в энциклопедиях от Энциклопедического словаря Ф. А. Брокгауза — И. А. Ефрона (далее — ЭСБЕ) до Большой Российской энциклопедии (далее — БРЭ)¹², по мнению отечественного филолога Н. В. Орловой, они демонстрируют *три разных дискурса научного стиля* в понимании М. Фуко¹³. С современной точки зрения авторы статей ЭСБЕ пишут

¹² БРЭ является близким изданием с НРЭ и в принципах похода к информации, и по времени создания.

¹³ М. Фуко называл дискурсом «совокупность анонимных, исторических, детерминированных всегда временем и пространством правил, которые в данной эпохе и для данного социального, экономического, географического или языкового окружения определили условия воздействия высказывания» [34, с. 29].

не совсем научные тексты: выражая в них эмоции и собственное субъективное мнение, «используются средства художественной выразительности, рассказываются истории» [35, с. 66–67]¹⁴.

Иная ситуация складывается в БСЭ. Как резюмирует Н. Орлова: «Человек предстает там в двух ипостасях: с точки зрения достижений в избранной сфере деятельности, а также в плане его мировоззренческой позиции по отношению к единственно правильной — революционной. Моноидеологичность советского времени проявляется в БСЭ, государственном издании, ярче, чем мировоззренческий плюрализм ЭСБЕ — масштабного частного проекта. Правилами советского дискурса объясняется наличие нормативных оценок *верно, ошибочно*. В стиле текстов проявляются такие черты научной речи, как отвлеченность, точность, безэмоциональность» [35, с. 68].

Плюрализм постсоветской эпохи сказывается и на БРЭ, которая одновременно тяготеет и к ЭСБЕ, и БСЭ. По мнению ученого: «В ней увеличена доля справочной информации и литературы, сильнее интертекстуальные переключки, ориентация на объективность и коллективный характер работы составителей энциклопедии» [35, с. 69].

Эти выводы Н. Орловой, сделанные на основе анализа статей о поэтах и писателях, полностью могут быть применимы и к статьям о Сергее Дягилеве. К ним можно добавить еще один фактор, влияющий на создание того или иного элемента образа Дягилева: *личность автора статьи и его профессиональные интересы, склонности и возможности*. В определении Фуко этот фактор звучит как «анонимные правила», хотя точнее его хотелось бы назвать субъективно-личностным, и даже в энциклопедических статьях об искусстве этот фактор часто весьма важен. Это предположение подтверждает трансформирующийся образ Дягилева, поданный в энциклопедиях. Как необъятный информационный айсберг, он уже 100 лет дрейфует по волнам истории, величественно поджидая своего следующего наблюдателя и интерпретатора.

ЛИТЕРАТУРА

1. Деменева А. А. «Дягилевский текст» в литературе: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Пермь, 2010. 24 с.
2. Буцан А. С. Личностный фактор в контексте диалога культур (на примере деятельности С. П. Дягилева во Франции): автореф. дис. ... канд. культурологии. М., 2013. 24 с.
3. Тимофеев Я. И. Стравинский и «Хованщина» в редакции Дягилева. Опыт источниковедческого и исторического исследования: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2013. 24 с.
4. Мельник Н. Д. С. П. Дягилев — редактор, публицист и критик: автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2016. 34 с.
5. Критика Википедии // Википедия. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D0%B8%D0%BA%D0%B8%D0%BF%D0%B5%D0%B4%D0%B8%D1%8F%>

¹⁴ Именно поэтому И. А. Жарков пишет о статьях ЭСБЕ как о «выполняющих, помимо справочной, психологическую и эстетическую функции» [36, с. 5].

- 00%9A%D1 %80 %D0 %B8 %D1 %82 %D0 %B8 %D0 %BA%D0 %B0 %D0 %92 %D0 %B8 %D0 %BA%D0 %B8 %D0 %BF%D0 %B5 %D0 %B4 %D0 %B8 %D0 %B8 (дата обращения: 17.08.2017).
6. Достоверность Википедии // Википедия. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0 %94 %D0 %BE%D1 %81 %D1 %82 %D0 %BE%D0 %B2 %D0 %B5 %D1 %80 %D0 %BD%D0 %BE%D1 %81 %D1 %82 %D1 %8C_%D0 %92 %D0 %B8 %D0 %BA%D0 %B8 %D0 %BF%D0 %B5 %D0 %B4 %D0 %B8 %D0 %B8 (дата обращения: 27.08.2017).
 7. Дягилев Сергей Павлович // Википедия. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0 %94 %D1 %8F%D0 %B3 %D0 %B8 %D0 %BB%D0 %B5 %D0 %B2,_%D0 %A1 %D0 %B5 %D1 %80 %D0 %B3 %D0 %B5 %D0 %B9_%D0 %9F%D0 %B0 %D0 %B2 %D0 %BB%D0 %BE%D0 %B2 %D0 %B8 %D1 %87 (дата обращения: 17.08.2017).
 8. Русский балет Дягилева // Википедия. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0 %A0 %D1 %83 %D1 %81 %D1 %81 %D0 %BA%D0 %B8 %D0 %B9_%D0 %B1 %D0 %B0 %D0 %BB%D0 %B5 %D1 %82_%D0 %94 %D1 %8F%D0 %B3 %D0 %B8 %D0 %BB%D0 %B5 %D0 %B2 %D0 %B0 (дата обращения: 17.08.2017).
 9. Sergei Diaghilev // Wikipedia. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Sergei_Diaghilev (дата обращения: 17.08.2017).
 10. Ballets Russes // Wikipedia. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Ballets_Russes (дата обращения: 17.08.2017).
 11. Serge de Diaghilev // Wikipedia. URL: https://fr.wikipedia.org/wiki/Serge_de_Diaghilev (дата обращения: 27.08.2017).
 12. Ballets russes // Wikipedia URL: https://fr.wikipedia.org/wiki/Ballets_russes (дата обращения: 19.08.2017).
 13. *Купец Л. А.* Русский Шопен в XX веке (энциклопедический экскурс) // Музыка и время. 2010. № 9. С. 13–16.
 14. Ростовцева С. // Писательницы России (материалы для биобиблиографического словаря) / сост. Ю. А. Горбунов. URL: <http://book.uraic.ru/elib/Authors/Gorbunov/sl-16.htm> (дата обращения: 18.08.2017).
 15. *Миленко В. Д.* Саша Черный: Печальный рыцарь смеха. М.: Молодая гвардия, 2014. (Серия «Жизнь замечательных людей»). 369 с.
 16. Ростовцев Михаил Иванович (1870–1952) // Энциклопедия Царского Села. URL: <http://tsarselo.ru/yenciklopedija-carskogo-sela/istorija-carskogo-sela-v-licah/rostovcev-mihail-ivanovich-1870-1952.html#.WcApqbpui5s> (дата обращения: 17.08.2017).
 17. Ростовцев Михаил Иванович (1870–1952) // Санкт-Петербургские антиковеды. URL: <http://centant.spbu.ru/spbant/db/rost.html> (дата обращения: 17.08.2017).
 18. *Аветисян К. А.* Вместо предисловия // Ростовцев М. И. Политические статьи / пер. с англ. К. А. Аветисян. СПб.: Наука, 2002. С. 5–14.
 19. С. Р-ва. Дягилев, Сергей Павлович // Новый энциклопедический словарь / под общ. ред. К. К. Арсеньева. СПб.: Брокгауз-Ефрон, 1914. Т. 17.143–145.
 20. Н. О-рь. Балет // Новый энциклопедический словарь / под общ. ред. К. К. Арсеньева. СПб.: Брокгауз-Ефрон, 1911. Т. 4: 648 с.
 21. *Потехина И. П.* Оттокар Николай Петрович // Сетевой биографический словарь историков Санкт-Петербургского университета XVIII–XX вв. СПб. 2012. URL: <http://bioslovhist.history.spbu.ru/component/fabrik/details/1/914-ottokar.html> (дата обращения: 18.08.2017).
 22. *Богомазова О. В.* Советские энциклопедии 1920–1960-х годов как источник историографических представлений // Вестник Челябинского государственного университета. Челябинск, 2014. № 22 (351). История. Вып. 61. С. 161–166.

23. Эфрос Абрам // Электронная еврейская энциклопедия. URL: <http://www.eleven.co.il/article/15138> (дата обращения: 17.08.2017).
24. Эфрос А. Дягилев, Сергей Павлович // Большая советская энциклопедия: в 66 т. / гл. ред. О. Ю. Шмидт. 1-е изд. 1931. СПб.: Сов. энциклопедия, Т. 23. С. 798–800.
25. Дягилев Сергей Павлович // Большая советская энциклопедия: в 52 т. / гл. ред. Б. А. Введенский. 2-е изд. М.: Большая сов. Энциклопедия. 1952. Т. 15. С. 367.
26. Илларионов Б. А. В. М. Красовская и Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. № 6 (41). 2015. С. 11–16.
27. Красовская В. М. Дягилев Сергей Павлович // Большая советская энциклопедия: в 30 т. / гл. ред. А. М. Прохоров. 3-е изд. Т. 8: Дебитор — Евкалипт. 1972. URL: http://enc-dic.com/enc_music/Djagilev-C-P-2641.html (дата обращения: 27.08.2017).
28. Садовская Н. М. Рославлева (Рэне) Н.П. // Балет. Энциклопедия. URL: http://balet.academic.ru/1955/%D0%A0%D0%BE%D1%81%D0%BB%D0%B0%D0%B2%D0%BB%D0%B5%D0%B2%D0%B0_%D0%9D_%D0%9F (дата обращения: 19.08.2017).
29. Нат. Р. Дягилев, Сергей Павлович // Театральная энциклопедия: в 6 т.. Т. 2: Гловацкий — Кегуракис / гл. ред. А. П. Марков. М.: Сов. энциклопедия, 1963. СПб. 649.
30. Красовская В. М. Дягилев Сергей Павлович // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Сов. энциклопедия, 1974. СПб. Т. 2 С. 358.
31. Красовская В. М. Дягилев Сергей Павлович // Балет: энциклопедия / гл. ред. Ю. Н. Григорович. М.: Большая сов. энциклопедия, 1981. URL: <http://dancelib.ru/baletenc/item/f00/s00/e0000996/index.shtml> (дата обращения: 21.08.2017).
32. Музыкальный словарь Гроува / пер. с англ. Л. О. Акопяна. М.: Практика, 2001. С. 323.
33. Дьячкова Н. А., Маркина Ц. М., Потемкина С. Б. Дягилев Сергей Павлович // Новая Российская Энциклопедия: в 12 т. М.: Энциклопедия; ИНФРА-М, 2003. Т. 6 (1). 2015. С. 97.
34. Фуко М. Археология знаний: пер. с фр. / общ. ред. Бр. Левченко. Киев: Ника-Центр, 1996. С. 29.
35. Орлова Н. В. Энциклопедическая статья: три дискурса одного жанра // Жанры речи. № 2 (12). Саратов. 2015. С. 63–71.
36. Жарков И. А. Жанровая структура Энциклопедического словаря Ф. А. Брокгауза-И. А. Ефрона, 1890–1907: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2000. 16 с.

REFERENCES

1. Demeneva A. A. «Dyagilevskij tekst» v literature: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk. Perm', 2010. 24 s.
2. Butsan A. S. Lichnostnyj faktor v kontekste dialoga kul'tur (na primere deyatel'nosti S. P. Dyagileva vo Frantsii): avtoref. dis. ... kand. kul'turologii. M., 2013. 24 s.
3. Timofeev YA.I. Stravinskij i «Hovanshhina» v redaktsii Dyagileva. Opyt istochnikovedcheskogo i istoricheskogo issledovaniya: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya. M., 2013. 24 s.
4. Mel'nik N.D. S. P. Dyagilev — redaktor, publitsist i kritik: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk. SPb., 2016. 34 s.
5. Kritika Vikipedii // Vikipediya. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D0%B8%D0%BA%D0%B8%D0%BF%D0%B5%D0%B4%D0%B8%D1%8F:%D0%9A%D1%80%D0%B8%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B0_%D0%92%D0%B8%D0%BA%D0%B8%D0%BF%D0%B5%D0%B4%D0%B8%D0%B8 (data obrashheniya: 17.08.2017).

6. Dostovernost' Vikipedii // Vikipediya. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%BE%D1%81%D1%82%D0%BE%D0%B2%D0%B5%D1%80%D0%BD%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%8C_%D0%92%D0%B8%D0%BA%D0%B8%D0%BF%D0%B5%D0%B4%D0%B8%D0%B8 (data obrashheniya: 27.08.2017).
7. Dyagilev Sergej Pavlovich // Vikipediya. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D1%8F%D0%B3%D0%B8%D0%BB%D0%B5%D0%B2_%D0%A1%D0%B5%D1%80%D0%B3%D0%B5%D0%B9_%D0%9F%D0%B0%D0%B2%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87 (data obrashheniya: 17.08.2017).
8. Russkij balet Dyagileva // Vikipediya. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D1%83%D1%81%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%B1%D0%B0%D0%BB%D0%B5%D1%82_%D0%94%D1%8F%D0%B3%D0%B8%D0%BB%D0%B5%D0%B2%D0%B0 (data obrashheniya: 17.08.2017).
9. Sergei Diaghilev // Wikipedia. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Sergei_Diaghilev (data obrashheniya: 17.08.2017).
10. Ballets Russes // Wikipedia. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Ballets_Russes (data obrashheniya: 17.08.2017).
11. Serge de Diaghilev // Wikipedia. URL: https://fr.wikipedia.org/wiki/Serge_de_Diaghilev (data obrashheniya: 27.08.2017).
12. Ballets russes // Wikipedia URL: https://fr.wikipedia.org/wiki/Ballets_russes (data obrashheniya: 19.08.2017).
13. *Kupets L. A. Russkij Shopen v XX veke (entsiklopedicheskij ekskurs) // Muzyka i vremya. 2010. № 9. S. 13–16.*
14. Rostovtseva S. // Pisatel'nitsy Rossii (materialy dlya biobibliograficheskogo slovary) / sost. Yu. A. Gorbunov. URL: <http://book.uraic.ru/elib/Authors/Gorbunov/sl-16.htm> (data obrashheniya: 18.08.2017).
15. *Milenko V. D. Sasha Chernyj: Pechal'nyj rytsar' smekha. M.: Molodaya gvardiya, 2014. (Seriya «Zhizn' zamechatel'nyh lyudej»). 369 s.*
16. Rostovtsev Mihail Ivanovich (1870–1952) // Entsiklopediya TSarskogo Sela. URL: <http://tsarselo.ru/yenciklopedija-carskogo-sela/istorija-carskogo-sela-v-licah/rostovcev-mihail-ivanovich-1870-1952.html#.WcApqbpuI5s> (data obrashheniya: 17.08.2017).
17. Rostovtsev Mihail Ivanovich (1870–1952) // Sankt-Peterburgskie antikovedy. URL: <http://centant.spbu.ru/spbant/db/rost.html> (data obrashheniya: 17.08.2017).
18. *Avetisyan K. A. Vmesto predisloviya // Rostovtsev M. I. Politicheskie stat'i / per. s angl. K. A. Avetisyan. SPb.: Nauka, 2002. S. 5–14.*
19. S. R-va. Dyagilev, Sergej Pavlovich // Novyj entsiklopedicheskij slovar' / pod obshh. red. K. K. Arsen'eva. SPb.: Brokgauz-Efron, 1914. T. 17. 143–145.
20. N. O-r". Balet // Novyj entsiklopedicheskij slovar' / pod obshh. red. K. K. Arsen'eva. SPb.: Brokgauz-Efron, 1911. T. 4: 648 s.
21. *Potekhina I. P. Ottokar Nikolaj Petrovich // Setevoj biograficheskij slovar' istorikov Sankt-Peterburgskogo universiteta XVIII–XX vv. SPb. 2012. URL: http://bioslovhist.history.spbu.ru/component/fabrik/details/1/914-ottokar.html* (data obrashheniya: 18.08.2017).
22. *Bogomazova O. V. Sovetskie entsiklopedii 1920–1960-h godov kak istochnik istoriograficheskikh predstavlenij // Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta. Chelyabinsk, 2014. № 22 (351). Istoriya. Vyp. 61. S. 161–166.*
23. Efros Abram // Elektronnaya evrejskaya entsiklopediya. URL: <http://www.eleven.co.il/article/15138> (data obrashheniya: 17.08.2017).
24. *Efros A. Dyagilev, Serej Pavlovich // Bol'shaya sovetskaya entsiklopediya: v 66 t. / gl. red. O. Yu. Shmidt. 1-e izd. 1931. SPb.: Sov. entsiklopediya, T. 23. S. 798–800.*
25. *Dyagilev Sergej Pavlovich // Bol'shaya sovetskaya entsiklopediya: v 52 t. / gl. red. B. A. Vvedenskij. 2-e izd. M.: Bol'shaya sov. Entsiklopediya. 1952. T. 15. S. 367.*

26. *Illarionov B.A. V. M. Krasovskaya i Akademiya Russkogo baleta imeni A. Ya. Vaganovoj // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. № 6 (41). 2015. S. 11–16.*
27. *Krasovskaya V. M. Dyagilev Sergej Pavlovich // Bol'shaya sovetskaya entsiklopediya: v 30 t. / gl. red. A. M. Prohorov. 3-e izd. T. 8: Debitor — Evkalipt. 1972. URL: http://enc-dic.com/enc_music/Dyagilev-C-P-2641.html (data obrashheniya: 27.08.2017).*
28. *Sadovskaya N. M. Roslavleva (Rene) N.P. // Balet. Entsiklopediya. URL: http://balet.academic.ru/1955/%D0%A0%D0%BE%D1%81%D0%BB%D0%B0%D0%B2%D0%BB%D0%B5%D0%B2%D0%B0_%D0%9D_%D0%9F (data obrashheniya: 19.08.2017).*
29. *Nat. R. Dyagilev, Sergej Pavlovich // Teatral'naya entsiklopediya: v 6 t.. T. 2: Glovatskij — Keturakis / gl. red. A. P. Markov. M.: Sov. entsiklopediya, 1963. SPb. 649.*
30. *Krasovskaya V. M. Dyagilev Sergej Pavlovich // Muzykal'naya entsiklopediya: v 6 t. / gl. red. YU. V. Keldysh. M.: Sov. entsiklopediya, 1974. SPb. T. 2 S. 358.*
31. *Krasovskaya V. M. Dyagilev Sergej Pavlovich // Balet: entsiklopediya / gl. red. YU.N. Grigorovich. M.: Bol'shaya sov. entsiklopediya, 1981. URL: <http://dancelib.ru/baletenc/item/f00/s00/e0000996/index.shtml> (data obrashheniya: 21.08.2017).*
32. *Muzykal'nyj slovar' Grouva / per. s angl. L. O. Akopyana. M.: Praktika, 2001. S. 323.*
33. *D'yachkova N.A., Markina TS.M., Potemkina S. B. Dyagilev Sergej Pavlovich // Novaya Rossijskaya Entsiklopediya: v 12 t. M.: Entsiklopediya; INFRA-M, 2003. T. 6 (1). 2015. S. 97.*
34. *Fuko M. Arheologiya znaniy: per. s fr. / obshh. red. Br. Levchenko. Kiev: Nika-TSentr, 1996. S. 29.*
35. *Orlova N. V. Entsiklopedicheskaya stat'ya: tri diskursa odnogo zhanra // Zhanry rechi. № 2 (12). Saratov. 2015. S. 63–71.*
36. *ZHarkov I. A. Zhanrovaya struktura Entsiklopedicheskogo slovarya F. A. Brokgauza-I.A. Efrona, 1890–1907: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk. M., 2000. 16 s.*

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Л. А. Купец — канд. искусствоведения; lkupets@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Lyubov A. Kupets — Cand. Sci. (Arts); lkupets@yandex.ru

ПОДГОТОВКА АРТИСТОВ БАЛЕТА

УДК 377

УЧЕТ ИНДИВИДУАЛЬНО-ПСИХОЛОГИЧЕСКИХ ОСОБЕННОСТЕЙ УЧАЩИХСЯ В ОБУЧЕНИИ КЛАССИЧЕСКОМУ ТАНЦУ

*Т. В. Черкашина*¹

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

В статье раскрываются особенности профессионального обучения классическому танцу, определяются индивидуально-психологические качества для успешного овладения профессией артиста балета. Рассматриваются результаты диагностики акцентуаций характера и темперамента (применялся опросник Г. Шмишека, К. Леонгарда) учениц 1-го класса Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. Предлагаются приемы взаимодействия с подростками, обладающими различными типами акцентуаций характера, для успешного обучения классическому танцу.

Ключевые слова: педагог классического танца, индивидуальные психологические качества, мотивация, характер

CONSIDERATION OF STUDENTS' INDIVIDUAL PSYCHOLOGICAL CHARACTERISTICS IN TEACHING CLASSICAL DANCE

*Tatiana V. Cherkashina*¹

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

In the article the peculiarities of professional training of classical dance, are determined by individual psychological qualities for successful mastering the profession of a ballet dancer. Discusses the results of diagnostics of character accentuations of character and temperament (used a questionnaire of G. Smereka, K. Leongard) students of 1st class of the Vaganova Academy. Are the methods of interaction with the adolescents with different types of accentuations of character for successful study classical dance.

Keywords: teacher of classical dance, individual psychological qualities, motivation, character

Педагог классического танца в своей деятельности совмещает функции учителя и воспитателя, становясь для воспитанника основным человеком, открывающим путь в профессию. Дисциплинированность, обязательность, отношение учащихся к успехам и неудачам своих одноклассников — все это формируется на уроке преподавателем. Профессия артиста балета требует от учащихся обладания

специфическими качествами, определяющими их пригодность к ней и обеспечивающими определенный уровень успешности обучения. Непременными физическими данными являются выворотность ног, шаг, гибкость, прыжок, двигательная координация, танцевальная выразительность, выносливость. Кроме того, дети должны быть пропорционально сложены, быть стройными, иметь тонкую щиколотку, высокий подъем. Но недостаточно обладать физической одарённостью, необходим ещё и характер, который позволит развить, и в конечном итоге, реализовать уже имеющиеся задатки, преодолеть все трудности обучения классическому танцу.

Обучение в балетной школе предъявляет жесткие требования не только к физической подготовке, здоровью ребенка, но и к уровню его психического и эмоционального развития. «Специфика освоения сложной профессией артиста балета заключается в том, что учащиеся хореографических училищ часто могут испытывать сильные стрессовые ситуации во время обучения» [1, с. 525]. К общеобразовательным предметам в Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой (далее — Академия) добавляются специальные дисциплины. Неудача и по тем, и другим может повлечь за собой прекращение учебы. На контрольных уроках и переводных экзаменах по классическому танцу повышенные требования предъявляются не только к возможностям тела, но и к его внешним данным. Во время подготовки и участия в концертах Академии и репертуарных спектаклях театров особый режим и уровень нагрузки учеников сопоставим с уровнем нагрузки взрослого артиста.

Профессиональное обучение балетному искусству начинается после окончания начальной школы. Хотя к пятому классу младший школьник становится подростком, ему очень непросто перейти от смутных идеалов к реальному определению своего жизненного пути — выбору будущей профессии. Достижение высоких результатов в балетном искусстве (как и в большинстве творческих специальностей) возможно лишь при условии ранней профессионализации. В то время как их сверстники только начинают определяться в выборе своего будущего, учащиеся хореографических учебных заведений уже вовлечены в целенаправленное профессиональное совершенствование.

В Академию дети поступают после окончания начальной школы. В первый балетный класс могут попасть ученики, закончившие 4-й класс экстерном (9–10-ти летние), и дети, готовые повторить обучение в 5-м общеобразовательном классе (12–13-летние). В связи с этим, разница в возрасте у одноклассников может достигать 3-х лет. Таким образом, к различию в индивидуальных темпах развития добавляется разница возрастных характеристик, как физиологических — начало пубертатного периода, сопряженного с увеличением роста и массы тела, так и мотивационных — формирование жизненных целей и понятия об избранной профессиональной деятельности. В процессе обучения педагогу необходимо сформировать у учеников мотивацию достижения успеха, адекватную самооценку, уверенность в своих силах, в связи с чем, преподаватель ответственен за здоровую эмоциональную атмосферу в классе, способствующую максимальной мобилизации всех физических и духовных сил детей.

От учащихся младших классов балетной школы требуется наличие вполне определенных сформированных индивидуально-психологических качеств: целеустремленности, настойчивости, достаточно развитой воли, высокого уровня внимания, работоспособности, самоконтроля. [1, с. 526]. Привыкшие за годы учебы к обязательным ежедневным упражнениям, будущие артисты балета знают, что от того, сумеют ли они удержать себя в самых жестких рамках, зависит их дальнейшая карьера. Такой «железный» характер, включающий самодисциплину, терпение, выдержку и умение заставлять себя трудиться, является одной из характерных черт профессии артиста балета.

В психологии «характером» называют «совокупность индивидуальных психических свойств, складывающихся в деятельности и проявляющихся в типичных для данного человека способах деятельности и формах поведения» [2, с. 568]. Основой характера является темперамент, который относится, прежде всего, к «биологически обусловленным структурам личности» [2, с. 553], т. е. заложенный от рождения. И если темперамент в течение жизни практически не меняется, то характер вполне поддается коррекции, что требует зачастую немалых усилий.

Существует множество классификаций личностных и поведенческих особенностей человека — классификаций темпераментов и характеров. Так, наиболее ранние, предложенные немецким психиатром Э. Кречмером [3] и американским психологом У. Шелдоном [4], основывались на взаимосвязи типа физической конституции тела человека и особенностей проявления его характера. Более совершенные классификации основаны на оценке модели поведения, поведенческих реакций, стиля общения человека с другими людьми и на его отношении к трудовой деятельности [5]. Одна из таких классификаций была разработана немецким психологом и психиатром Карлом Леонгардом¹. В 1968 году им был предложен термин «акцентуированная личность». Согласно К. Леонгарду, акцентуация — это «заострение» некоторых, присущих каждому человеку, индивидуальных свойств [6, с. 589–591]. Однако в данном случае К. Леонгард подразумевает нечто, находящееся на грани нормы.

Подростковый возраст является периодом становления личности, именно в это время определенные черты характера выступают наиболее ярко. «Специфика работы с акцентуированными подростками заключается в том, что акцентуации не относятся к явлениям психопатологическим, а являются вариантами нормы. Более того, возможные негативные следствия акцентуации по определенному типу уравновешиваются ее позитивным влиянием на проявление творческих способностей личности, развитие ее индивидуальности» [7, с. 90]. Знание типа акцентуации характера подростка может дать реальную возможность педагогу предвидеть, в определенной степени прогнозировать его поведение в той или иной ситуации, помочь становлению и развитию его личности. Учитывая индивидуально-психологические

¹ Карл Леонгард — немецкий невролог, психиатр и психолог. Разработал типологию акцентуированных личностей; дал тщательный анализ акцентуированных личностей, т. е. людей со своеобразным заострением свойств личности и особым реагированием. В данной типологии было выделено 10 чистых типов и ряд промежуточных акцентуаций характера.

особенности учащихся, педагогу легче мотивировать их к работе в полную силу на уроке классического танца.

В связи с вышеизложенным, нами была поставлена следующая цель — определить акцентуации характеров воспитанников 1-го класса Академии и возможности педагога, используя индивидуальный подход к учащимся, внести в процесс обучения классическому танцу необходимые коррективы для достижения более высоких результатов.

Материалы и методы исследования

Для диагностики характерологических особенностей учащихся Академии применялся опросник Г. Шмишека, К. Леонгарда, опубликованный Г. Шмишеком в 1970 г. и являющийся модификацией «Методики изучения акцентуаций личности К. Леонгарда» [8]. Методика предназначена для диагностики акцентуаций характера и темперамента. Выделенные Леонгардом 10 типов акцентуированных личностей достаточно произвольно разделены им на две группы: акцентуации характера (демонстративный, педантичный, застревающий, возбудимый) и акцентуации темперамента (гипертимный, дистимический, тревожно-боязливый, циклотимный, экзальтированный, эмотивный). Тест состоит из 88 вопросов, на которые требуется ответить «да» или «нет». Максимальная сумма набираемых респондентом баллов — 24. Признаком акцентуации считается величина, превосходящая 19 баллов, сумма баллов в диапазоне от 15 до 19 говорит лишь о тенденции к тому или иному типу акцентуации.

В исследовании приняли участие девочки 1-го класса Академии, всего 11 человек, что составило 100 % группы. На момент исследования большинству детей исполнилось 11 лет — 60 %, остальным 10 и 12 лет (по 20 %). Только 20 % девочек родились и проживали в Санкт-Петербурге, 80 % приехали из других городов. Надо отметить, что разделение детей по классам происходит весьма произвольно, ни возраст, ни место рождения не учитывается.

Результаты исследования и их обсуждение

На основании проведённых нами исследований (см.: рис.), можно увидеть преобладания у учениц акцентуации по **гипертимному** типу — 72 %, с тенденцией к гипертимности — 18 %. Такой тип акцентуации характера, присущ неофициальным лидерам, людям, умеющим и стремящимся проявлять самостоятельность, инициативу. При наличии в классе такого количества «лидеров», нужно давать каждой ученице возможность проявить себя, ставить перед ними новые цели, требующие новых усилий. В процессе обучения классическому танцу велика зависимость успешности учащихся от наличия у них профессиональных данных. Дети, имеющие лидерские качества далеко не всегда становятся в балетном классе лидерами по успеваемости. Столкновение с трудностями и неудачами может подвергнуть их мотивацию серьезному испытанию. Заданные педагогом для самостоятельной работы конкретные тренировочные упражнения для развития недостающих профессиональных физических данных и уверенность в их эффективности

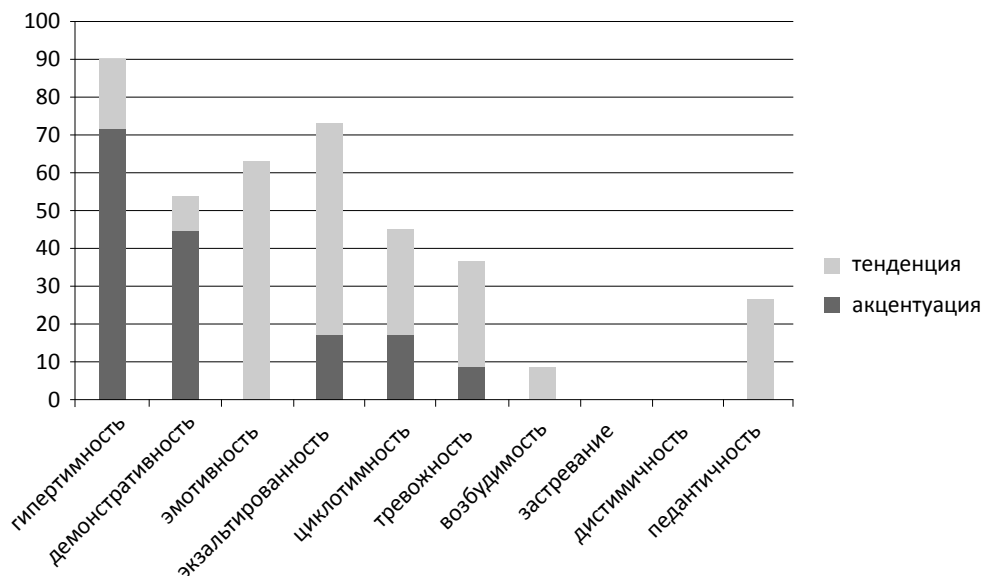


Рис. График акцентуаций характеров воспитанниц 1 класса Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой

поможет учащимся преодолеть свои недостатки. Гипертимным подросткам плохо дается труд, требующий усидчивости и аккуратности, педагогу нужно убедить их в абсолютной необходимости выполнения повседневной кропотливой работы по совершенствованию собственного тела.

Подростки **демонстративного** типа обладают завышенной и часто необъективной самооценкой, склонны к фантазированию. Главное для них — произвести эффект, привлечь к себе внимание. С акцентуацией по демонстративному типу в группе — 45 % учениц, еще 9 % имеют тенденцию к демонстративности. В работе с ними целесообразно использовать видеосъемку уроков классического танца, с последующим просмотром и разбором их ошибок в исполнении упражнений, а также использовать демонстративность как компонент выразительности, актерского мастерства.

63 % девочек имеют тенденцию к эмотивности. Для **эмотивного** подростка характерны чувствительность, впечатлительность, плаксивость. Во взаимодействии с ним чрезвычайную важность приобретают открытость, чувствительность и эмоциональная отзывчивость педагога. При неустойчивости настроения, гиперболизации неудач поддержка преподавателя может значительно повысить работоспособность подростка. Стремясь преодолеть свои слабые стороны, эти дети серьезно и старательно начинают работать над развитием профессиональных физических данных, достигая определенных результатов.

У 18 % девочек выявлена акцентуация по этому типу, у 55 % — тенденция к экзальтированности. Яркая черта **экзальтированного** типа — приходиться в состояние

восторженного возбуждения по незначительному поводу и впадать в отчаяние в результате разочарований. Эти подростки требуют доброжелательного отношения, эмоционального сопереживания, поддержки. Педагог в силах помочь подростку не паниковать перед трудностями, анализируя причины своих неудач, и подсказать пути преодоления своих недостатков.

К подростку с высоким уровнем **тревожности** необходим нестандартный подход с учетом специфики его психологических особенностей. Ни в коем случае нельзя его высмеивать. Необходимо обеспечить такому ученику ощущение успеха, сравнивая его с ним самим, прежние достижения с настоящими, и хвалить за улучшение его собственных результатов. У 9 % учениц данная акцентуация выражена, у 27 % — наблюдается тенденция. С повышением самооценки у этих девочек появляется уверенность и широта в исполнении движений классического танца.

Подросткам **циклотимного** типа свойственны частые периодические смены настроения. Таких в группе оказалось 18 % девочек. У 27 % наблюдалась указанная тенденция. Радостные события вызывают у них активность, жажду деятельности; от неприятностей дети могут впасть в депрессию, быстро утомляются, приходят в отчаяние. Циклоиды чувствительны к любым изменениям жизненных ситуаций. В работе циклотимные личности то гипертимы (бойкие, активные, готовые выполнить любое задание), то дистимы (недовольные предлагаемой работой, находящие любую причину для жалоб и раздражения). Их настроение влияет и на самооценку.

27 % девочек имеют тенденцию к педантичности. Пунктуальность, аккуратность и исполнительность — отличительные черты подростков **педантичного** типа. В работе на уроке классического танца добросовестность и усидчивость, безусловно, очень ценные качества. С другой стороны подростки этого типа акцентуации склонны к самоедству, сомнениям в правильности выполнения упражнений, легко уступают лидерство другим. Педагогу нужно воспитывать в этих учениках решительность, уверенность в себе.

Подростков **возбудимого** типа принято считать трудными. Их отличает неустойчивость внимания и изменчивость склонностей и интересов. Акцентуации по данному типу не выявлено, лишь у 9 % воспитанниц наблюдается тенденция к возбудимости. Взаимодействуя с учеником такого типа педагогу необходимо апеллировать к его сознанию, анализируя и оценивая его работу на уроке.

Среди учениц 1-го класса не были выявлены **застревающий** и **дистимический** типы акцентуаций. Отличительными чертами данных типов являются повышенная утомляемость и раздражительность (застревающий тип), и медлительность, и слабость волевых усилий — дистимический тип. Такие черты характера трудно совместимы с профессией артиста балета.

Выводы

Таким образом, по итогам проведенного исследования мы получили следующие результаты:

Все ученицы исследуемого класса имеют определённые выраженные акцентуации характера. Наиболее выражен гипертимный тип акцентуации (72 %). Чуть

менее ведущим является демонстративный тип (45 %). Наименее выражены экзальтированный (18 %) и циклотимный (18 %) типы акцентуации. Низкий показатель имеет тревожный тип акцентуации (9 %). Не были выявлены дистимический, застревающий типы акцентуации характера. Также имеются тенденции к акцентуации.

Все эти характерологические особенности группы создают проблемный фон обучения, делая работу преподавателя еще более трудной.

Заключение

Педагоги классического танца задействуют разные виды стимуляции, обладающие различным мотивационным потенциалом. «На силу мотива могут влиять похвала или порицание, соревнование с другими, задетое самолюбие, проблемность и загадочность стоящей перед человеком задачи, привлекательность объекта и т. п. Так, например, публичная похвала очень хорошо оценивается людьми, в то время как публичное иронизирование вызывает самое отрицательное отношение» [9, с. 42].

В зависимости от личностной акцентуации некоторых учеников необходимо хвалить и поощрять, а другим нужно бросать вызов, чтобы поддержать их интерес. В ряде случаев для стимулирования активности старательного, но не достаточно способного или не очень уверенного в себе ученика, следует похвалить его и за небольшие успехи. Надо учитывать, что состояние тревоги, депрессии приводит к снижению мотивационного потенциала учащегося.

Для поддержания мотивации учащихся необходима их вера в то, что они обладают способностями для достижения успеха в освоении профессии. Испытывая физическое и эмоциональное напряжение, ученики должны верить, что трата сил является совершенно необходимым предварительным условием успешности, что они способны помочь самим себе добиться высоких результатов. Ведь «без влюбленности в будущую профессию, без силы воли, помогающей идти неустанно вперед, в искусстве хореографии нельзя надеяться на успех» [10, с. 17].

ЛИТЕРАТУРА

1. Овчинникова Е. В. Личностно-ориентированный подход в преподавании классического танца у детей младших классов хореографических училищ // Известия ТулГУ. Гуманитарные науки. 2013. № 4. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/lichnostno-orientirovannyy-podhod-v-prepodavanii-klassicheskogo-tantsa-u-detey-mladshih-klassov-horeograficheskikh-uchilish> (дата обращения: 30.03.2016).
2. Маклаков А. Г. Общая психология: Учебник для вузов. СПб.: Питер, 2008. 583 с.
3. Кречмер Э. Строение тела и характер/ пер. с англ. С. Д. Бирюкова. М.: Педагогика-пресс, 1995. 607с.
4. Психология индивидуальных различий. Тексты. М.: Изд-во МГУ, 1982. 320 с.
5. Психология и психоанализ характера. Хрестоматия по психологии и типологии характеров / под ред. Райгородского Д. Я. Самара: Издательский Дом «БАХРАХ-М», 2002. 640 с.
6. Головей Л. А., Рыбалко Е. Ф. Практикум по возрастной психологии: уч. пос. СПб.: Речь, 2002. 694 с.

7. Реан А. А. Психология изучения личности: уч. пос. СПб., Изд-во Михайлова В. А., 1999. 288 с.
8. Методика изучения акцентуаций личности К. Леонгарда (модификация С. Шмишека): практикум по психодиагностике личности / ред. Н. К. Ракович. Минск. 2002. 248 с.
9. Аристова И. Л. Общая психология. Мотивация, эмоции, воля: уч. пос. Владивосток: ТИДОТ ДВГУ, 2003. 104 с.
10. Есаулов И. Г. Устойчивость и координация в хореографии. Ижевск: Изд-во Удм. ун-та, 136 с.

REFERENCES

1. Ovchinnikova E. V. Lichnostno-orientirovannyj podhod v prepodavanii klassicheskogo tantsa u detej mladshih klassov horeograficheskikh uchilishh // Izvestiya TulGU. Gumanitarnye nauki. 2013. № 4. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/lichnostno-orientirovannyy-podhod-v-prepodavanii-klassicheskogo-tantsa-u-detey-mladshih-klassov-horeograficheskikh-uchilishh> (data obrashheniya: 30.03.2016).
2. Maklakov A. G. Obshhaya psihologiya: Uchebnik dlya vuzov. SPb.: Piter, 2008. 583 s.
3. Krechmer E. Stroenie tela i harakter / per. s angl. S. D. Biryukova. M.: Pedagogika-press, 1995. 607s.
4. Psihologiya individual'nyh razlichij. Teksty. M.: Izd-vo MGU, 1982. 320 s.
5. Psihologiya i psioanaliz haraktera. Hrestomatiya po psihologii i tipologii harakterov / pod red. Rajgorodskogo D.YA. Samara: Izdatel'skij Dom «BAHRAH-M», 2002. 640 s.
6. Golovej L. A., Rybalko E. F. Praktikum po vozrastnoj psihologii: uch. pos. SPb.: Rech', 2002. 694 s.
7. Rean A. A. Psihologiya izucheniya lichnosti: uch. pos. SPb., Izd-vo Mihajlova V. A., 1999. 288 s.
8. Metodika izucheniya aktsentuatsij lichnosti K. Leongarda (modifikatsiya S. Shmisheka): praktikum po psihodiagnostike lichnosti / red. N. K. Rakovich. Minsk. 2002. 248 s.
9. Aristova I. L. Obshhaya psihologiya. Motivatsiya, emotsii, volya: uch. pos. Vladivostok: TIDOT DVGU, 2003. 104 s.
10. Esaulov I. G. Ustojchivost' i koordinatsiya v horeografii. Izhevsk: Izd-vo Udm. un-ta, 136 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Т. С. Черкашина – kotcher@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Tatiana V. Cherkashina – kotcher@mail.ru

УДК 374.02

ХОРЕОГРАФИЯ КАК ИСТОЧНИК РЕСУРСНОГО СОСТОЯНИЯ СПОРТСМЕНА В СЛОЖНО-КООРДИНАЦИОННЫХ ВИДАХ СПОРТА

*И. В. Гинкевич*¹

¹ Московский государственный институт культуры, ул. Библиотечная, д. 7, г. Химки 141406, Московская обл., Россия

В работе рассматривается вопрос достижения спортсменом ресурсного состояния в сложно-координационных видах спорта. Основным методом исследования является анализ влияния занятий по хореографии на психологическое состояние спортсменов в сложно-координационных видах спорта. Делается вывод, что занятия хореографией в сложно-координационных видах спорта сами по себе дают спортсмену ощущение ресурсного состояния на соревнованиях за счет того, что спортсмен перестает испытывать страх получения травмы, испытывать физические и психические «зажимы», овладевает способностью хорошо выглядеть в любой, даже самой стрессовой, ситуации. Кроме того, делается вывод о необходимости психологической работы тренера-хореографа со спортсменом, в частности, путем использования техники когнитивной психотерапии. Также в работе описана одна из техник вхождения в ресурсное состояние, которые представлены в методике «Школа движений», разработанной автором статьи.

Ключевые слова: хореография, спорт, школа движений, сложно-координационные виды спорта, ресурсное состояние, тонус, психология, когнитивная психотерапия

CHOREOGRAPHY AS A SOURCE OF RESOURCE STATE OF THE SPORTSMEN IN DIFFICULT-COORDINATING TYPES OF SPORT

*Inna V. Ginkevich*¹

¹ Moscow State Institute of Culture, 7 Bibliotechnaya Str., Himki 141406, Russia

This paper examines the issue of achieving the sportsmen resource state in difficult-coordinating types of sport. The main research method is the analysis of the effect of choreography on the psychological state of sportsmen in difficult-coordinating types of sport. The conclusion is that the choreographic exercises in difficult-coordinating types of sport themselves give the sportsmen the feeling of resource state in the competition due to the fact that the sportsmen ceases to feel fear of injury, experiencing physical and mental «clips», possessed the ability to look good in even the most stressful situations. Moreover, the conclusion about the necessity of psychological work of the coach-choreographer with the sportsmen, in particular, using the techniques of cognitive psychotherapy. The work also describes one of the techniques of entering the resource state which are presented in the method “School of motions” developed by the author.

Keywords: choreography, sport, school of motions, difficult-coordinating types of sport, resource state, tone, psychology

Введение

Одной из современных тенденций развития сложно-координационных видов спорта, таких как фигурное катание, синхронное плавание, художественная гимнастика, спортивная гимнастика и др., является повышение уровня сложности соревновательных элементов и, соответственно, нагрузки на спортсмена (как физической, так и психологической). Это существенно влияет на изменение параметров нагрузки в тренировочном процессе и обуславливает внедрение в практику занятий современных методик подготовки, в основе которых лежит не только физическая, но и во многом хореографическая подготовка спортсменов.

Занятия по хореографии в сложно-координационных видах спорта призваны решать, прежде всего, задачи подготовки спортсмена к выступлению в хореографической части программы, кроме того, они позволяют быстрее решить и очень специальные задачи, такие как достижение спортсменом ресурсного состояния, о чем речь пойдет далее.

Методы и методология исследования

Основным методом исследования является анализ влияния занятий по хореографии на психологическое состояние спортсменов в сложно-координационных видах спорта, основанный на длительном опыте наблюдения за выступлениями разновозрастных спортсменов. В частности, автор настоящей статьи, длительное время работающий главным хореографом Москомспорта, директором спортивной школы олимпийского резерва, посвятил данной проблеме свое диссертационное исследование. Кроме того, им подготовлено около 500 юных спортсменов, проведена работа с более чем 100 состоявшимися спортсменами. Вполне понятно, что и созданная автором статьи методика «Школа движений» и опубликованные работы, пособия [1; 2; 3; 4] в полной мере отражают обсуждаемый опыт.

Методы достижения ресурсного состояния в сложно-координационных видах спорта

Достаточно длительный опыт наблюдения за выступлениями спортсменов разных возрастов на соревнованиях разного уровня позволил сделать ряд важных выводов:

— Владение базовой хореографией, четко отработанная с хореографической точки зрения программа выступления спортсмена сразу гарантируют ощущение ее более высокого уровня. При этом техническая сторона выступления должна быть (в идеале) безупречна.

— На занятиях с хореографом спортсмен имеет возможность научиться творчески мыслить, творчески использовать свои умения и спортивные навыки. Он видит, как из набора спортивных элементов получается художественный продукт. Вследствие этого спортсмен, с которым тренер и хореограф работают творчески, совершенно по-другому себя «подает»: его выступление стабильнее, уверенней, ярче, эстетичнее. А стабильность, эстетичность и уверенность в сложно-координационных видах спорта — важные составляющие достижения высоких результатов. Ощущение

уверенности идет от понимания спортсменом логики программы, которая должна быть отработана до автоматизма, и от правильно распределенных сил на ее выполнение. Следствием уверенности и стабильности являются увлеченность идеей программы выступления, гармоничность и естественность на самом выступлении.

Когда мы говорим о подготовке спортсмена, то практически всегда имеем в виду профильные тренировки и сопутствующие виды спортивной деятельности. Занятия по хореографии в сложно-координационных видах спорта призваны, прежде всего, решать следующие задачи: развитие выносливости; тренировка и совершенствование скоростных качеств, координации, точности, умения концентрироваться; развитие определенных навыков сугубо хореографического плана — правильных позиций рук, ног, головы, осанки, растяжки и т. д. Помимо этого занятия хореографией позволяют быстрее решить и очень специальные задачи. Имеется в виду навык достижения спортсменом так называемого ресурсного состояния.

В данном случае *под ресурсным состоянием*¹ понимается субъективное ощущение спортсменом наличия духовных и физических сил, необходимых для успешного достижения цели и решения сопутствующих задач.

Наиболее важные характеристики ресурсного состояния:

- настроенность;
- идеальный уровень тонуса (тонус — длительное стойкое возбуждение нервных центров и мышечной ткани, не сопровождающееся утомлением [5]);
- активизация психических процессов.

На физическом уровне — это выспавшийся, отдохнувший, восстановившийся, хорошо себя чувствующий спортсмен. С психологической точки зрения ресурсное состояние — это состояние уверенности, бодрого настроения. Это те моменты, когда человек ощущает жизненные силы, энергию и способность выполнить стоящую перед ним задачу. Это и вера в себя, и гармоничное ощущение себя в предлагаемых обстоятельствах, и понимание, осознанность, осмысленность того, что делает спортсмен.

Ресурсные состояния психологического и физического уровня тесно связаны. Ведь невозможно ощущать внутреннюю свободу, раскрепощенность, испытывая, скажем, физическую боль, тошноту, слабость. Причем во многом физическое состояние зависит от психологического состояния. Например, если у человека отличное настроение, то физический дискомфорт теряет остроту или отступает вовсе.

Хореография вырабатывает навык рационального распределения психологических и физических ресурсов на более тонком уровне, что является хорошей профилактикой травм, основой успешного прохождения спортсменом тренировочно-соревновательной деятельности высокой интенсивности. В результате спортсмен становится уверенней в себе, чувствует себя более защищенным, более подготовленным. И это один из источников ресурсного состояния.

¹ В общем случае краткий толковый психолого-психиатрический словарь (под ред. К. Игишева, 2008) дает следующее определение ресурсного состояния: это физическое и психическое состояние, когда человек чувствует себя обладающим ресурсами. Ресурсы — это любые средства, которые мы можем использовать для достижения результата: физиология, мысли, стратегии, переживания, люди, события или материальные ценности.

На хореографии спортсмены учатся «слышать» свое тело, «сканировать» его на предмет нежелательного, излишнего напряжения, то есть речь идет о профилактике так называемых «зажимов» (также приводящих зачастую в дальнейшем к травмам). На уровне мышц, телесных ощущений это важно потому, что любой, даже самой маленькой мышцей управляет соответствующий отдел головного мозга. Здесь уже идет речь о взаимосвязи психического и мышечного напряжения и о том, что не бывает мышечных «зажимов» без «зажимов» психических. Соответственно, наоборот: «мозговое» напряжение (в виде волнения, тревожности, обиды, разочарования и т. д.) видно на уровне работы мышц (мышечное напряжение, спастичность мышц², гиперкинезы³, тики и т. п.). Действует закон, звучащий парадоксально просто: «Если я расслаблен, то я не напряжен. Если я напряжен, то я не расслаблен». Спортсмену, естественно, далеко не всегда нужно абсолютно и полностью расслаблять свое тело и свою психику. Но вот избавляться от чрезмерного, избыточного напряжения как на уровне мышц, так и на уровне психики просто необходимо. Это, безусловно, не может не сказываться на настрое спортсмена, то есть можно снова говорить о «ресурсности» и устойчивости его психофизического состояния.

Поскольку отбор в некоторые виды спорта в самом раннем возрасте зачастую не носит очень строгого характера, то именно на занятиях по хореографии можно корректировать некоторые нежелательные характеристики спортсмена — природные данные, обусловленные генетически, природно. Хореография позволяет в полной мере раскрыть имеющиеся природные данные спортсмена и лучше выглядеть за счет умения контролировать свое тело (в таких видах спорта, где имеет значение внешний вид спортсмена, это имеет огромное значение). Занятия хореографией, корректирующие осанку, мимику спортсмена (то есть его внешний вид), несомненно, дают спортсмену чувство уверенности на соревнованиях, и это также является дополнительным источником ресурсного состояния.

Как видим, правильная организация работы тренера-хореографа со спортсменом, содержание этой работы, внимание и подход самого тренера-хореографа позволяют вырабатывать у спортсмена важнейшие качества: внутренней свободы, раскрепощенности, увлеченности, выполняя при этом строго заданный и определенный набор элементов, движений и комбинаций. Следовательно, можно сделать важный вывод: занятия хореографией в сложно-координационных видах спорта сами по себе дают спортсмену ощущение ресурсного состояния на соревнованиях за счет того, что спортсмен перестает испытывать страх получения травмы, физические и психические «зажимы», овладевает способностью хорошо выглядеть в любой, даже самой стрессовой, ситуации.

Вместе с тем, не следует забывать о других, скорее психологических, способах, позволяющих спортсмену достичь ресурсного состояния, особенно в видах спорта, связанных с творчеством. В данном случае речь пойдет о такой важной, но не очень

² Спастичность мышц — это состояние мышечных волокон, когда они находятся в неконтролируемом тоне.

³ Гиперкинезы или дискинезии — патологические внезапно возникающие произвольные движения в одной или целой группе мышц по ошибочной команде головного мозга.

понятной категории, которую человечество называет «вдохновение». По сути, вдохновение — это и есть ресурсное состояние. В этом смысле наставник спортсмена должен быть не только тренером по физической и хореографической подготовке, но и во многом психологом и даже в какой-то степени психотерапевтом. При этом на наш взгляд, психологическая и психотерапевтическая работа со спортсменом должна ложиться именно на тренера-хореографа, который отвечает за эстетическую и эмоциональную сторону выступления спортсмена.

Современная психология и психотерапия предлагают ряд способов, позволяющих войти в ресурсное состояние, а также избежать стрессов и волнений, а иногда и депрессий, свойственных некоторым, особенно юным, спортсменам. В частности, подобные техники используются в когнитивно-бихевиоральной (или когнитивно-поведенческой) психотерапии, гештальтпсихологии. Техники вхождения в ресурсное состояние используются и в нейролингвистическом программировании (далее — НЛП), однако следует отметить, что НЛП не признано научным сообществом в качестве научного направления. В частности указывается, что НЛП содержит ряд фактических ошибок [6], имеет характерные псевдонаучные черты [7], присутствующие в концепциях данного направления, его названии [8] и применяемой терминологии [9]. В данном случае важно предостеречь тренеров-хореографов использовать техники НЛП при работе со спортсменами.

На наш взгляд, наиболее адекватными методами достижения ресурсного состояния в спорте являются методы когнитивно-бихевиоральной психотерапии (далее — КБП) (предназначенные для лечения стрессов, депрессий, фобий и др.), естественно адаптированные для работы со спортсменами. Несмотря на относительную молодость КБП как науки, она является одним из основных направлений современной психотерапии. Достаточно подробный анализ развития КБП, ее теоретических основ, методов и техник работы с пациентами, страдающими стрессами, депрессиями, фобиями и т. д., приведен в работах [10; 11; 12; 13; 14; 15]. Вместе с тем, следует остановиться на нескольких моментах, которые могут быть применены именно в работе со спортсменами, которые, как и обычные люди, могут быть подвержены стрессам (особенно перед соревнованиями), депрессиям (после неудачных выступлений) да и некоторым фобиям (например, боязнь черной кошки перед выступлением). Особенно, на наш взгляд, важна психологическая и психотерапевтическая работа тренера (в частности тренера-хореографа) со спортсменами, занимающимися сложно-координационными видами спорта, поскольку именно в этих видах спорта спортсмен соревнуется с соперниками заочно и выступает перед, как правило, достаточно большой аудиторией и судьями⁴ — основными вершителями оценки его выступления и итогового места. Очень важным становится фактор стрессоустойчивости спортсмена, возможности войти в ресурсное состояние в нужном месте и в нужное время. Поэтому тренеру-хореографу важно знать теоретические основы психотерапии и некоторые ее техники, в частности техники КБП.

⁴ В большинстве других видов спорта, спортсмен соревнуется с соперником (соперниками) в очном противостоянии по определенным количественным показателям (время забега, длина прыжка, количество забитых голов и т. д.), а влияние судей да и зрителей не так уж велико.

В КБП можно выделить три блока подходов и соответствующих им техник:

1. подходы, основанные на теории научения [16];
2. подходы, основанные на информационных моделях психики [12, с. 234];
3. третьем блоке подходов наиболее известны рационально-мотивная терапия Эллиса [17] и когнитивная психотерапия Бека.

Представляется, что именно когнитивная психотерапия Бека и ее техники, направленные прежде всего на выявление, осознание и модификацию так называемых дисфункциональных мыслей и убеждений, наиболее предпочтительны для работы со спортсменами. Это обусловлено рядом преимуществ когнитивной психотерапии (КП) по сравнению с другими подходами: во-первых, именно (КП) интегрирует наиболее важные достижения других когнитивно-бихевиоральных подходов, во-вторых, КП позволяет интегрировать когнитивные принципы с психодинамическим подходом [12, с. 235–237]; в-третьих, КП позволяет добиться результата достаточно быстрыми и экономичными способами.

Схема терапевтического процесса строится в два этапа работы. Первый предполагает работу с так называемыми «автоматическими» образами и мыслями, связанными с переработкой текущей информации и являющимися реакцией на происходящее в настоящий момент, второй нацелен на проработку глубинных источников расстройств — установок и убеждений, представляющих собой систему глубинных представлений индивида о себе и об окружающем мире, в которой фиксирован его прошлый опыт.

На первом этапе спортсмен и тренер работают вместе над представлением идей спортсмена в форме гипотез, над проверкой их справедливости и поиском альтернативы в тех случаях, когда они эмпирически не подтверждаются. Основная задача первого этапа — это обучение спортсмена навыкам осознания автоматических мыслей, их систематической регистрации, оценки и конфронтации с ними. Основная процедура, помогающая спортсмену выявить автоматические мысли, заключается в установлении последовательности внешних событий и субъективных реакций на них (здесь используются техники воображения, ролевого проигрывания и т. д. [12, с. 252–253]). Второй шаг в работе с автоматическими мыслями заключается в их оценке как гипотез (здесь используются техники эмпирической проверки гипотез, «редукции тревоги», «активирующей терапии», «размораживания аффекта», логической проверки гипотез и т. д. [12, с. 256–258]). Третий шаг в работе с автоматическими мыслями — это конфронтация с ними с целью их изменения. Теперь важно поощрять спортсмена оспаривать аргументы этой «логики» и вырабатывать альтернативные, более конструктивные способы мыслить. С этой целью часто используются техники «колонок» [18] и приемы внутреннего совладающего монолога [19, 20].

Результатом первого этапа работы является возросшее самопонимание спортсмена — осознание тех автоматических мыслей, которые «запускают» тяжелые эмоциональные состояния, а также способность совладать с ними.

Второй этап терапии — это этап работы с убеждениями, также осуществляемый в три шага. Первый шаг — выявление установок и убеждений. Этот шаг требует осознания спортсменом с существованием правил, идей и убеждений, которыми

он осознанно или неосознанно руководствуется в жизни. С целью их выявления используются несколько техник, основные из которых — «маркировка тем» и техника ведения диалога [12, с. 261–263]. Второй шаг — оценка обоснованности и полезности уже выявленных убеждений. Так же, как и в случае автоматических мыслей, эта оценка может быть эмпирической и логической [12, с. 263]. Третий шаг в работе с убеждениями — их изменение через конфронтацию. При этом могут применяться специальные дневниковые техники разных видов [12, с. 264–265]. Когда у спортсмена уже развит устойчивый навык вычленения убеждений, стоящих за мгновенными эмоциональными реакциями и автоматическими мыслями, он может вести систематический совладающий диалог с этими убеждениями, используя все усвоенные аргументы «за» и «против».

Итак, правильное использование техник КП позволяет тренеру-хореографу добиться того, что спортсмен перестает испытывать стрессы, волнения перед соревнованием, чувствует себя более уверенным, не впадает в депрессию после неудачи, при этом, очевидно, данная работа должна вестись с каждым спортсменом индивидуально. Особенно важна эта работа с юными спортсменами, психика которых еще только формируется.

Вместе с тем, если устранены или, по крайней мере, минимизированы риски возникновения у спортсмена стресса, волнений перед выступлением, необходимо идти дальше — попытаться ввести спортсмена в ресурсное состояние, причем в нужном месте и в нужное время. Это не так просто, и в основном это работа самого спортсмена над собой.

В методике «Школа движений» предложены техники саморегуляции и регуляции психофизического состояния спортсмена. Далее описана одна их техник, представленных в методике «Школа движений», позволяющие спортсмену войти в ресурсное состояние [3, с. 208–210].

Шаг 1. Спортсмен упорядочивает дыхание. Подойдет любая дыхательная техника, направленная на релаксацию.

Шаг 2. Спортсмену нужно попробовать вспомнить какую-нибудь ситуацию, в которой он чувствовал себя бодрым, энергичным, позитивным. Это должна быть очень реальная и конкретная ситуация. Мысленно спортсмен «окунается» в ту ситуацию: он вспоминает запахи и звуки, которые тогда слышал, вспоминает одежду, которая была надета, погоду, интерьер, то есть необходимо вспомнить все, что «наполняло» эту ситуацию.

Шаг 3. Спортсмен ощущает то же настроение, которое было тогда. Его мозг реагирует на воспоминание о событии точно так же, как он реагировал бы на реальное событие. В этом может помочь абсолютно все — это могут быть мелодии, фотографии, запахи, предметы, даже люди. Кстати, в этом сила счастливых талисманов — они работают не благодаря магии, а благодаря ассоциациям.

Шаг 4. Каждый раз, увидев, услышав, узнав «положительную ассоциацию», спортсмен должен попробовать мысленно вернуться в прошлое, вновь пережить некий приятный момент, связанный с ней.

Повторив указанные действия в течение некоторого времени, можно будет заметить, что воспроизведение «ресурсной» ситуации становится естественным

и автоматическим, и больше не требуется сознательно думать о том переживании. Таким образом, когда это будет необходимо, использование «положительной ассоциации» позволит достаточно быстро вернуть когда-то пережитое ресурсное состояние.

Вместе с тем следует иметь в виду, что «положительные ассоциации» не работают неограниченно. Это особенности памяти и обработки мозгом содержащейся в памяти информации: при извлечении из памяти воспоминания теряют стабильность, причем сильнее теряют стабильность воспоминания, окрашенные положительными эмоциями, в то время как негативно окрашенные воспоминания меняются мало⁵. Таким образом, со временем «положительные ассоциации» «затухают», после чего их надо устанавливать заново, то есть опять вызывать в памяти событие, сопровождавшееся «ресурсными» ощущениями.

В спорте надо ко всему приходиться максимально быстро. И входить в ресурсное состояние надо тоже быстро. Поэтому заниматься соответствующей подготовкой надо регулярно и активно.

Заключение

В работе проведен анализ влияния занятий хореографией на психологическое состояние спортсмена в сложно-координационных видах спорта, в частности на способность достижения им ресурсного состояния, когда спортсмен ощущает наличие духовных и физических сил, необходимых для успешного достижения высоких спортивных целей, и этот анализ показывает, что занятия хореографией в сложно-координационных видах спорта сами по себе дают спортсмену ощущение ресурсного состояния и решают не только основную задачу подготовки спортсмена к выступлению в хореографической части программы, но и позволяют спортсмену обрести уверенность в собственных силах, чувство внутренней свободы, раскрепощенности и вдохновение, что, безусловно, положительно сказывается на его спортивных результатах. Необходимо отметить, что тренер-хореограф должен не только заниматься хореографической подготовкой спортсмена, но и вести психологическую и даже психотерапевтическую работу со спортсменом, в частности, используя техники когнитивной психотерапии.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гинкевич, И. В.* Методика организации и проведения занятий по формированию «школы движений» на начальном этапе спортивной подготовки в сложно-координационных видах спорта. М.: Национальный книжный центр, 2015. 208 с.
2. *Гинкевич, И. В.* Методика проведения занятий с усложненными элементами по формированию «школы движений» на тренировочном этапе спортивной подготовки для сложно-координационных видов спорта. Часть 3. Кн. 1. М.: Национальный книжный центр, 2015. 280 с.

⁵ Относительная устойчивость негативных воспоминаний объясняется их важностью для выживания в дикой природе — чтобы мгновенно и автоматически организм реагировал на возможную засаду хищника или врага.

3. Гинкевич, И. В. Методика проведения занятий с усложненными элементами по формированию «школы движений» на тренировочном этапе спортивной подготовки для сложно-координационных видов спорта. Часть 3. Кн. 2. М.: Национальный книжный центр, 2015. 216 с.
4. Гинкевич, И. В. Методика проведения занятий на середине зала с усложненными элементами по формированию «школы движений» в сложно-координационных видах спорта на всех этапах подготовки. Часть 4. М.: Национальный книжный центр, 2016. 304 с.
5. Большая советская энциклопедия. М.: Сов. энциклопедия 1969. 1978.
6. Von Bergen C. W., Gary B. S., Rosenthal T., Wilkinson L. V. Selected alternative training techniques in HRD // Human Resource Development Quarterly. 1997. V. 8, № 4. P. 281.
7. Devilly G. J. Power Therapies and Possible Threats to the Science of Psychology and Psychiatry // Australian and New Zealand Journal of Psychiatry. — 2005. — V. 39, № 6. P. 437–445.
8. Corballis M. C. Are we in our right minds? // Mind Myths: Exploring Popular Assumptions About the Mind and Brain / Sala S. (ed.). Wiley, John & Sons, 1999. — P. 25–41.
9. Norcross J. C., Koocher G. P., Garofalo A. Discredited psychological treatments and tests: A Delphi poll // Professional Psychology: Research and Practice. 2006. V. 37, № 5. P. 515–522.
10. Бек Д. С. Когнитивная терапия: полное руководство. М.: И. Д. Вильямс, 2006. 400 с.
11. Андерсен Дж. Когнитивная психология. 5-е изд. СПб.: Питер, 2002. 496 с.
12. Основные направления современной психотерапии: учеб. пособие. М.: Когито-Центр, 2000. 79 с.
13. Федоров А. П. Когнитивно-поведенческая психотерапия. СПб.: Питер, 2002. 352 с.
14. Прохазка Д. Системы психотерапии. СПб.: Прайм-еврознак, 2007. 383 с.
15. Ярошевский М. Г. Наука о поведении: русский путь. М. — Воронеж: НПО МОДЕК, 1996. 380 с.
16. Шульц Д., Шульц Э. История современной психологии. СПб.: Евразия, 1998.
17. Dryden W., Ellis A. Rational-emotive therapy // Cognitive-behavioral approaches to psychotherapy. London: Harper-Row, 1986.
18. Beck A. T. Cognitive therapy and the emotional disorders. N. Y: American Book, 1976.
19. Meichenbaum D. Cognitive behavior modification. N. Y: Plenum, 1977.
20. Joyce-Moniz L. Self-talk, dramatic expression, and constructivism // Cognitive therapy: theory and practice / Ed. C. Perris. 1988. P. 276–306.

REFERENCES

1. *Ginkevich, I. V.* Metodika organizatsii i provedeniya zanyatiy po formirovaniyu «shkoloyi dvizheniy» na nachalnom etape sportivnoy podgotovki v slozhno-koordinatsionnykh vidakh sporta. — M.: OOO «Natsionalnyy knizhnyy tsentr», 2015. — 208 s.
2. *Ginkevich, I. V.* Metodika provedeniya zanyatiy s uslozhnennymi elementami po formirovaniyu «shkoloyi dvizheniy» na trenirovochnom etape sportivnoy podgotovki dlya slozhno-koordinatsionnykh vidov sporta. Chast 3. Kniga 1. — M.: OOO «Natsionalnyy knizhnyy tsentr», 2015. — 280 s.
3. *Ginkevich, I. V.* Metodika provedeniya zanyatiy s uslozhnennymi elementami po formirovaniyu «shkoloyi dvizheniy» na trenirovochnom etape sportivnoy podgotovki dlya slozhno-koordinatsionnykh vidov sporta. Chast 3. Kniga 2. — M.: OOO «Natsionalnyy knizhnyy tsentr», 2015. — 216 s.
4. *Ginkevich, I. V.* Metodika provedeniya zanyatiy s uslozhnennymi elementami po formirovaniyu «shkoloyi dvizheniy» na trenirovochnom etape sportivnoy podgotovki dlya

- slozhno-koordinatsionnyih vidov sporta. Chast 3. Kniga 2. — М.: ООО «Natsionalnyiy knizhnyiy tsentr», 2015. — 216 s.
5. Bolshaya sovetskaya entsiklopediya. — М.: Sovetskaya entsiklopediya 1969–1978.
 6. Von Bergen C. W., Gary B. S., Rosenthal T., Wilkinson L. V. Selected alternative training techniques in HRD // Human Resource Development Quarterly. — 1997. — V. 8, № 4. — P. 281.
 7. Devilly G. J. Power Therapies and Possible Threats to the Science of Psychology and Psychiatry // Australian and New Zealand Journal of Psychiatry. — 2005. — V. 39, № 6. — P. 437–445.
 8. Corballis M. C. Are we in our right minds? // Mind Myths: Exploring Popular Assumptions About the Mind and Brain / Sala S. (ed.). — Wiley, John & Sons, 1999. — P. 25–41.
 9. Norcross J. C., Koocher G. P., Garofalo A. Discredited psychological treatments and tests: A Delphi poll // Professional Psychology: Research and Practice. — 2006. — V. 37, № 5. — P. 515–522.
 10. Beck D. S. Kognitivnaya terapiya: polnoe rukovodstvo: Per. s angl. / D. S. Bek — М.: ООО «I. D. Vilyams», 2006. — 400 с.
 11. Andersen Dzh. Kognitivnaya psihologiya, 5-e izd.: Per. s angl. — SPb.: Piter, 2002. — 496 s.
 12. Osnovnyie napravleniya sovremennoy psihoterapii: Uchebnoe posobie. — М.: «Kogito-Tsentr», 2000. — 379 s.
 13. Fedorov A. P. Kognitivno-povedencheskaya psihoterapiya. — SPb: Piter, 2002. — 352 s.
 14. Prohazka D. Sistemy psihoterapii: posobie dlya spetsialistov v oblasti psihoterapii i psihologii / D. Prohazka, D. Norkross — SPb: praym-EVROZNAK, 2007. — 383 с.
 15. Yaroshevskiy M. G. Nauka o povedenii: russkiy put — М.: Izdatelstvo Institut prakticheskoy psihologii, Voronezh: NPO MODEK, 1996. — 380 s.
 16. Shults D., Shults E. Istoriya sovremennoy psihologii. — SPb.: Evraziya, 1998.
 17. Dryden W., Ellis A. Rational-emotive therapy // Cognitive-behavioral approaches to psychotherapy. — London: Harper-Row, 1986.
 18. Beck A. T. Cognitive therapy and the emotional disorders. — N. Y: American Book, 1976.
 19. Meichenbaum D. Cognitive behavior modification. — N. Y: Plenum, 1977.
 20. Joyce-Moniz L. Self-talk, dramatic expression, and constructivism // Cognitive therapy: theory and practice / Ed. C. Perris. — 1988. -P. 276–306.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

И. В. Гинкевич — gunkevichi@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Inna V. Ginkevich — gunkevichi@mail.ru

БАЛЕТНАЯ КРИТИКА

УДК 972.8

ПЕТЕРБУРГСКИЕ ГЕНЫ БАШКИРСКОГО БАЛЕТА

О. И. Розанова¹

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

Башкирский театр оперы и балета давно сотрудничает с Ю. Н. Григоровичем. 90-летие выдающегося хореографа в столице Башкортостана Уфе отметили премьерой балета «Легенда о любви». В статье рассказано об этой премьере, а также о «Малом Нуреевском фестивале», учрежденном два года назад Башкирским хореографическим колледжем имени Рудольфа Нуреева. Этот фестиваль создан по примеру Международного балетного фестиваля имени Нуреева, возникшего в Уфе по инициативе Григоровича два с лишним десятилетия назад.

Ключевые слова: Башкирский театр оперы и балета, Башкирский хореографический колледж имени Рудольфа Нуреева, Малый Нуреевский фестиваль, Юрий Григорович, Элеонора Куватова, Олия Вильданова, Ринат Абушахманов, «Легенда о любви», «Cuadrilla» (Праздничное шествие), «Водная красавица»

ST. PETERSBURG'S GENES OF THE BASHKIR BALLET

Olga I. Rosanova¹

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

The Bashkir Theater of Opera and Ballet has been cooperating with Yu. N. Grigorovich for a long time. The ninetieth anniversary of the outstanding choreographer in the capital of Bashkortostan Ufa was marked with the premiere of the ballet *The Legend of Love*. The article tells about this premiere, as well as about the *Small Nureyevsky Festival*, established two years ago by the Bashkir Choreographic College named after Rudolf Nureyev. This festival was created following the example of the Nureyev International Ballet Festival, which arose in Ufa on the initiative of Grigorovich two or more decades ago.

Keywords: Bashkir Theater of Opera and Ballet, Bashkir Choreographic College named after Rudolf Nureyev, Small Nureyevsky Festival, Yury Grigorovich, Eleonora Kuvatova, Oliya Vildanova, Rinat Abushakhmanov, *Legend of Love*, *Cuadrilla* (Festive Procession), *Water Beauty*

К девяностолетию Юрия Николаевич Григоровича Башкирский театр оперы и балета, давно сотрудничающий с маститым хореографом, подготовил творческий подарок — постановку «Легенды о любви». Шедевр Григоровича признан выдающимся явлением в искусстве XX века, глубоким по содержанию и совершенным по режиссерско-хореографическому решению. Об этом балете много лет мечтала

художественный руководитель труппы Леонора Куватова, но считала труппу не готовой к столь ответственной работе, несмотря на то, что в репертуаре театра числилось немало спектаклей Григоровича. Главным препятствием долгое время была немногочисленность мужского кордебалета. Однако мужской состав постоянно пополнялся выпускниками хореографического колледжа и в осуществленной ранее постановке «Спартак» Григоровича оказался на должной высоте. Пришло время покорить новую, самую сложную вершину — «Легенду о любви».

Освоить хореографию вновь помогли постоянные ассистенты балетмейстера Ольга Васюченко и Олег Рачковский, поддержанные репетиторами театра. Труппа трудилась с энтузиазмом, не жалея сил. По состоянию здоровья на премьеру не смог приехать Григорович, но символически он появился в зрительном зале, когда раздались повелительные аккорды музыкального Вступления. Композитор Ариф Меликов посвятил эти пять аккордов создателям спектакля — автору либретто Назыму Хикмету, хореографу Юрию Григоровичу, художнику Солико Вирсаладзе, дирижеру Ниязи и себе — композитору. Для людей из мира балета эти пять аккордов озаменовали еще 55-ю годовщину со дня исторической премьеры «Легенды о любви» в 1961 в Ленинградском театре оперы и балета имени С. М. Кирова.

Спектакль начался. В глубине затемненной сцены возникла огромная трехстворчатая книга с восточными письменами и несколько светильников. Оформление Вирсаладзе с точностью воспроизвел с Дмитрий Чербаджи, костюмы — Людмила Иус, свет — Алексей Перевалов. Идентична и хореография, следующая московской версии балета. Действие начинает группа плакальщиц возле умирающей принцессы. Выбежав к рампе, «черные женщины» скорбно заламывают руки, поодаль снуют растерянные придворные. Тщетно взывает к ним властный Визирь, бессильный перед роковыми обстоятельствами. Не может скрыть отчаяния и царица Мехмене Бану. Спасти умирающую берется возникший неведь откуда таинственный Незнакомец. Царица готова отдать ему все, чем владеет — богатство и власть. Но нищий дервищ требует чисто человеческую жертву — женскую красоту. Мехмене Бану без колебаний принимает жестокое условие, прощаясь с красотой, а, значит, и с женским счастьем. В магическом трио вместе с Незнакомцем и Мехмене Бану участвует вставшая со смертного одра Ширин. Совершив таинственный обряд, Незнакомец исчезает, а Ширин возвращается к жизни.

Первая картина задает тон всему спектаклю. Ее драматический нерв зависит от солистов, прежде всего, от исполнительницы роли Мехмене Бану. Прима-балерина Гульсина Мавлюкасова и ее партнеры Софья Гаврюшина (Ширин), Ильдар Маняпов (Визирь), Данила Алексеев (Незнакомец), точно ощутив эмоциональный градус действия, раскалили изнутри немногословную, графически острую «речь» героев. А в следующей картине, после мощной полетной вариации Ферхада (Рустама Исхакова), в права вступил мужской кордебалет. Блистательный по композиции номер «Шествие», с неуклонным крещендо пластических тем, разрастающихся до грандиозной хореографической полифонии, ансамбль кордебалета исполнил так слаженно по ритму и четко по рисунку, что можно было заранее сказать: с шедевром Григоровича уфимская труппа справится достойно.

Так и вышло. Артистам в равной мере удались и партии главных героев, их сложные дуэты, вариации и монологи, и массовые сцены: грандиозная «Погоня», фантастические видения Мехмене-Бану и Ферхада и др. И вот что примечательно: после ведущих мастеров труппы, увенчанных почетными званиями, в главных партиях успешно выступил второй состав исполнителей. Белла Оздоева (Мехмене Бану), Лилия Зайнигабдинова (Ширин), Сергей Бикбулатов (Ферхад) не просто справились с техническими сложностями хореографии. Они внесли свои акценты и оттенки в образы героев. Особенно удивила Оздоева: вчерашняя выпускница сумела постичь и передать душевную смуту зрелой женщины — многострадальной Мехмене Бану.

Актерской выразительности способствовало превосходное звучание оркестра. Дирижер Герман Ким — специалист по балетам Григоровича — воспроизвел партию Арифа Меликова во всей ее многокрасочности и колористическом своеобразии. Остается поздравить башкирский театр с творческой победой. Вершина, к которой балетная труппа подбиралась много лет, покорена.

Нельзя не отметить еще одно событие, состоявшееся сразу после премьеры «Легенды о любви». Оно не имеет прямого отношения к Ю. Н. Григоровичу, но косвенно с ним связано. Еще в 1993 г. в Уфе по предложению Григоровича был учрежден балетный фестиваль в честь недавно скончавшегося Рудольфа Нуреева. Всемирно известный танцовщик провел в Уфе детство и юность, здесь, впервые увидел балетный спектакль и загорелся страстной любовью к этому искусству. Учился в школе, где теперь располагается хореографический колледж его имени. В театре оперы и балета впервые вышел на сцену в настоящем спектакле. Однако при жизни великого артиста малая родина и знать не хотела о его существовании. Но времена изменились, и сегодня Уфа гордится своим сыном. На стене театра красуется мемориальная доска, в фойе создан музей Нуреева, а событием года становится регулярно проводимый балетный фестиваль имени Нуреева. Балетный праздник дарит ценителям искусства множество разнообразных событий: премьеры балетов, гала-концерты, выставки, конференции по проблемам хореографии и, непременно, выступления известных российских и зарубежных солистов.

С недавних пор у Международного фестиваля имени Нуреева появился младший брат. Он так и называется «Малый Нуреевский фестиваль», поскольку создан для учеников балетных школ. Его учредитель и организатор — башкирский хореографический колледж, носящий имя легендарного земляка. Нынешний, второй по счету, фестиваль, посвященный 30-летию колледжа, оказался крупномасштабным культурным событием. Гостями и участниками стали представители едва ли не всех государственных балетных школ России и бывших союзных республик¹.

Три фестивальных дня (с 1-го по 3-е ноября) были насыщены до предела. Утром — мастер классы. Днем — экскурсии и репетиции Гала-концерта. Вечером — просмотр спектаклей. Нашлось время и для научно-практической конференции

¹ Москва, Санкт-Петербург, Уфа, Алма-Ата, Астана, Воронеж, Казань, Краснодар, Новосибирск, Пермь, Саратов, Рига, Тбилиси, Улан-Уде, Якутск, — таков перечень городов, представленных на фестивале.

по проблемам профессионального хореографического образования, модератором которой выступила В. И. Уральская — главный редактор журнала «Балет». Мастер-классы именитых преподавателей: М. И. Пяткиной (МГАХ), В. Н. Толстухина (Пермь) — классический танец; А. Н. Шелемова (Новосибирск) — дуэтный танец; Е. А. Кузьминой (Академия Эйфмана) — урок пластической выразительности для младших классов — преподнесли немало интересного и поучительного.

В ответ хозяева фестиваля показали одноактный балет в семи картинах «Водная красавица» (музыка Николая Попова, сценарий и хореография Рината Абушахманова). Солист балета, окончивший балетмейстерское отделение Вагановской академии, имеет солидный опыт постановочной работы в уфимском театре. Его завидная фантазия «играет» по правилам балетной сцены. Казалось бы, история, почерпнутая из башкирского эпоса, слишком серьезна для детского балета: предательство братьев главного героя (Тагир Тагиров), похищение его невесты — дочери царя озера Асылыкуль (Разиля Мурзакова), жестокие драки, грабеж. Но все эти ужасы нейтрализует незаменимая балетная фантастика: картины подводного царства с дивертисментами золотых рыбок, гибких змеек, изящных аистов. В конце концов, нерушимая любовь героев одерживает верх над кознями злодеев. Но юной паре приходится покинуть опасный земной мир, найдя убежище в безмятежном подводном царстве. В этом смысле балетмейстер следует поэтике и даже философии романтического балета, где реальный и фантастический миры находятся в непримиримом противостоянии.

Финал балета все же неутешителен, но острота сюжетных перипетий заставляет с интересом следить за развитием действия, а обилие разнообразных танцевальных номеров, отлично исполненных учениками старших, средних и младших классов, не оставляет времени для раздумий о несовершенстве мира.

Кульминационная точка фестиваля — Гала-концерт участников — собрал полный зрительный зал Театра оперы и балета. Представители названных выше школ и колледжей исполняли по два номера, в основном — вариации из классических балетов. Танцевали вполне прилично, чему во многом поспособствовали предварительные репетиции на сцене. Но большее впечатление произвели оригинальные композиции, сочиненные специально на учеников. Здесь они чувствовали себя уверенно, были раскованы и по-настоящему выразительны.

На фоне изобильной классики и внушительной «дозы» модерна особенно эффектно смотрелись три номера на основе народно-сценического танца. Башкирский танец «Гульназира», сочиненный аж в 1941 году создателем национального Ансамбля танца Файзи Гаскаровым, (чье имя было присвоено Ансамблю), и сегодня восхищает красотой рисунков, мастерством стилизации фольклорных мотивов. Двенадцать юношей и двенадцать девушек в живописных костюмах во главе с солистом (воспитанники народного отделения башкирского училища) действовали как единый организм, заплетая на планшете сцены узоры живого ковра. А в номере «Маламбо» в постановке Ильнура Аюпова — преподавателя народно-сценического танца — те же исполнители преобразились в горячих аргентинских наездников. Азарт, с каким они демонстрировали все новые тур де форсы, передался их спутницам, и общий зажигательный пляс увенчал номер.

Совсем другим настроением и другими выразительными средствами буквально очаровал «Танец казанских девушек» в постановке Раили Гариповой. Восемь девушек в светлых национальных костюмах, с белыми шальями на плечах, ровной линией неспешно передвигались по сцене. «Диалог» с музыкой вели только ноги, в основном стопы, меняя акценты, усложняя начальный «орнамент» все более затейливой игрой. И только в кульминации случилась неожиданная метаморфоза. Танцовщицы, выстроившись колонной, расправили руки с белыми шальями и обернулись многокрылой сказочной птицей, готовой взлететь.

Превосходно исполненные характерные танцы сравнивались по успеху у зрителей разве что с оригинальными композициями, сочиненными для юных артистов. Четыре монолога варьировали меру драматизма от медитативной «Молитвы» (хореография М. Кафановой) до полных внутреннего напряжения номеров: «Скрипка и немного нервно» (хореография Е. Пичкалева), «Отверженная» (хореография Д. Гайтдюкевича) и взрывного «На краю» (хореография А. Панфиловой). Дуэты, напротив, утверждали обретение взаимной гармонии («Анданте», хореография Е. Тайшиной), или захватывали буйством молодых сил, безотчетной радостью бытия («Тенгри-Умай», хореография А. Садыкова). Особый случай «Дриады» (хореография Е. Кузьминой). Метафорическая композиция изобразила пагубность разъединения: красивая группа дриад, напомнившая цветущее дерево, распавшись на части, погибала.

Пример мастерства, к которому в свой срок должны прийти участники фестиваля, явили его почетные гости — солисты башкирского театра Гульсина Мавлюкасова, Лилия Зайнигабдинова, Софья Гаврюшина, Рустем Исхаков и солист Большого театра Андрей Меркурьев (также выпускник башкирской балетной школы). А завершил Гала-концерт небольшой балет «Cuadrilla» («Праздничное шествие») на музыку Эдварда Элгара. Хореограф Р. Абушахманов представил в театрализованной форме умения учеников младших, средних и старших классов от экзерсиса до дуэтного танца, увенчав опус блестящим общим финалом.

После концерта все его участники, преподаватели и гости получили памятные подарки, а юные артисты, забыв об усталости, устремились на дискотеку. За время совместной работы они так подружились, что разъезжаясь по домам, мечтали о новой встрече, а некоторые девочки даже всплакнули.

«Малый Нуреевский фестиваль» получился насыщенным учебной и творческой работой благодаря коллективу преподавателей башкирского колледжа, его художественному руководителю Леоноре Куватовой и директору Олие Вильдановой. А саму возможность провести это дорогостоящее событие, как и постановку «Легенды о любви», обеспечил президент республики Р. З. Хамитов, не на словах, а на деле поддерживающий культуру.

Однако вернемся к главному герою очерка Ю. Н. Григоровичу и подтвердим его не только косвенную, но и глубинную связь с башкирской балетной школой и — шире — с башкирским балетом. Эта связь коренится в общей профессиональной почве, конкретно — в Ленинградском хореографическом училище. Альма-матер Григоровича можно считать родиной башкирского балета. В 1934 году здесь появилась первая башкирская студия, за ней в 1935 — вторая. Дети, отобранные по всей

Башкирии старейшим педагогом А. В. Ширяевым, а затем возглавившим студию, учились классическому танцу у Н. А. Камковой, Е. В. Ширипиной, А. А. Писарева, А. И. Пушкина. К ответственному выступлению на декаде ленинградского искусства в Москве в 1940 их готовили А. Я. Ваганова и В. А. Пономарев. Выпускники этих студий и оставили ядро формировавшейся в годы Великой Отечественной войны балетной труппы башкирского театра. Именно им выпала честь стать исполнителями первого национального балета «Журавлиная песня» (1944), поставленного ленинградкой Н. А. Анисимовой. Выпускниками старейшей российской балетной школы, ныне — Академии русского балета имени А. Я. Вагановой — являются и первый директор башкирского колледжа имени Нуреева Р. С. Бикчурин, и ее нынешний директор О. Г. Вильданова, и художник колледжа и балетной труппы театра Л. С. Куватова. Словом, традиции вагановской школы изначально, генетически присутствуют в балетном искусстве Башкирии. Весомое подтверждение тому — успешная премьера «Легенды о любви» и исполнительская культура учеников хореографического колледжа имени Рудольфа Нуреева, продемонстрированная на международном Малом фестивале его имени.

01.06.2017

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

О. И. Розанова — канд. искусствоведения, доц.; rozanova7@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Olga I. Rozanova — Cand. Sci. (Arts); rozanova7@gmail.com

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

УДК 78.01.

АМЕРИКАНСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ МИНИМАЛИЗМ: ПРОБЛЕМЫ РЕЦЕПЦИИ И ИНТЕРПРЕТАЦИИ

*А. Е. Кром*¹

¹ Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, ул. Пискунова, д. 40, Нижний Новгород 603005, Россия

Статья посвящена проблемам восприятия и интерпретации музыки американского минимализма. Автор предлагает рассматривать это движение в контексте искусства crossover, характеризующегося симбиотической природой и свободным пересечением границ между академическими и массовыми жанрами. Диффузный характер минимализма 1960-х — начала 1970-х годов predetermined его направленность на молодежную аудиторию, посещавшую ночные клубы и рок-концерты, а также тесные связи с авангардными художниками. Минималисты сформировали концепцию музыки как бесконечно развивающегося процесса, физиологически воздействующего и на искушенную, и на неподготовленную публику посредством приемов репетитивной техники. Стоявший у истоков движения Стив Райх решает проблему интерпретации минималистских сочинений, опираясь на идеи «Логико-философского трактата» Л. Витгенштейна, отрицавшего необходимость вербального описания эмоциональных процессов. Вслед за австрийским мыслителем Райх выстраивает актуальные в те годы стратегии анализа, акцентируя внимание на формально-технических аспектах репетитивных пьес. Таким образом, снятие проблемы интерпретации оказалось принципиально важным для представителей минимализма, стремившихся выйти за пределы искусства в область трансцендентного, последовательно создававших атмосферу экстатического религиозного ритуала, открывавших разум новому восприятию.

Ключевые слова: американский музыкальный минимализм, рецепция, интерпретация, crossover, репетитивная техника

AMERICAN MINIMAL MUSIC: PROBLEMS OF RECEPTION AND INTERPRETATION

*Anna E. Krom*¹

¹ Nizhny Novgorod State Academy of Music named after M. Glinka, 40 Piskunova Str., Nizhny Novgorod 603005, Russia

The article is devoted to the problems of perception and interpretation of American minimal music. The author proposes to consider the direction in the context of the art of crossover, characterized by a symbiotic nature and a free crossing of boundaries between academic and mass genres. The diffuse character of the minimalist movement of the 1960s and 1970s predetermined its focus on the youth audience, who attended

nightclubs and rock concerts, as well as close ties with the avant-garde Minimal Art artists. The minimalists formed the concept of music as an endlessly developing process, physiologically affecting both the sophisticated and the unprepared public through the repetitive technique. Standing at the origins of minimalism, Steve Reich solves the problem of interpreting minimalist works based on the ideas of L. Wittgenstein's "Logico-philosophical treatise", which denied the need for a verbal description of emotional processes. Following the Austrian thinker, Reich builds up topical analysis strategies in those years, emphasizing the formal technical aspects of minimalist plays. Thus, the removal of the problem of interpretation turned out to be of fundamental importance for the representatives of minimalism who sought to transcend art in the region of transcendent, consistently creating an atmosphere of ecstatic religious ritual that opened the mind to a new perception.

Keywords: American musical minimalism, reception, interpretation, crossover, repetitive technique

Со времени зарождения американского музыкального минимализма прошло более полувека. Отцы-основатели этого авторитетного и до сих пор актуального направления в искусстве перешагнули порог 80-летия. Создан внушительный корпус литературы на различных языках и в разнообразных жанрах: от кратких рецензий и газетных заметок по поводу премьерных исполнений минималистских опусов до серьезных научных публикаций — монографий и статей в ведущих мировых музыкальных изданиях. На первый взгляд, вектор изучения проблемы уже сложился: определены историко-культурные предпосылки этого явления, прослежен процесс его эволюции на примере творчества крупнейших представителей, очерчены контекстуальные связи, сделаны попытки сформулировать языковые константы минималистского движения.

Между тем, сформировавшаяся система взглядов на эстетику и поэтику *Minimal music* постоянно обновляется. Многое определяется принадлежностью автора исследования к тому или иному научному дискурсу и национальной школе. Методология изучения оказалась обусловлена и особым положением минимализма относительно исторически сложившихся в музыке пластов. Его «промежуточная» симбиотическая природа, подарившая возможность соединить между собой экспериментальное академическое искусство авангарда и массовые жанры XX столетия, придала ему свободу и вместе с тем уязвимость.

Диффузный характер направления позволяет применить по отношению к нему термин *crossover*. Определение этого понятия на сегодняшний день остается весьма размытым: в большинстве источников оно обозначает свободное пересечение границ, и прежде всего синтез отдельных стилей внутри популярной музыки. Робин Стилвелл в статье «*Crossover*», опубликованной в словаре Гроува, отмечает условность и некоторую искусственность термина, введенного в обиход специально для удобства классификации исполнителей и песен в музыкальных чартах. В последние годы тема активно изучается в англоязычной научной среде, в частности, в диссертационных исследованиях, среди которых выделяются труды Элизабет

Лювеллин «Crossover: границы, гибридность и проблема противостояния культур» [1] и Эрика Дэвида Джонсона «Исследования crossover: пересечения рас, жанров и аутентичности в непопулярной популярной музыке» [2].

Американский ученый Джонсон рассматривает проблему на примере творчества чернокожих джазовых исполнителей конца 1930-х — середины 1960-х годов, тем самым помещая в центр своего исследования массовые жанры середины XX столетия. Один из основных тезисов автора заключается в том, что некоторые направления популярной музыки были изначально синтетичны, гибричны, а потому не вписывались ни в одну из традиционных стилевых ниш.

Английский музыковед Элизабет Лювеллин расширяет исследовательское поле, включая в него «высокие» и «низкие» культурные пласты, прослеживая аспекты их коммуникации в контексте социологии. Сделав акцент на вопросах воздействия и восприятия искусства кроссоверов, она приходит к выводу об амбивалентности этих процессов: музыка, свободно пересекающая стилевые рубежи, востребована самой разной публикой, независимо от ее расовой принадлежности, пола, возраста и социального статуса, в свою очередь, новая «смешанная» аудитория формирует запрос именно на такие синтетические явления. Не случайно интерес к кроссоверам активизировался во второй половине XX века, на волне коммерциализации массовых жанров.

С этих позиций минимализм, впитавший в себя принципиально разные культурные традиции, вполне вписывается в расширительное понимание термина crossover. Движение такого рода и масштаба как Minimal art могло возникнуть только в США в 1960-е годы, отмеченные расцветом молодежной контркультуры, протестными антибуржуазными настроениями, политизацией, борьбой за права человека. Оно выразило дух времени и места, национальную специфику американского искусства.

Высокий уровень диалога академической и массовой музыки нивелировал исторически устоявшуюся иерархическую систему деления жанров на высокие и низкие, элитарные и массовые. Минималисты, принципиально уклонявшиеся от университетской карьеры «серьезных» композиторов, успешно соединяли в своем творчестве явления, ранее казавшиеся не соединимыми. Свободное отношение к материалу, не подразумевающее точной нотной записи, отождествление автора и исполнителя, работа только с сольными программами или собственными группами (в случае с Янгом, Райхом и Глассом), культ импровизации (в творчестве Янга и Райли) вывели композиторов за границы академического искусства, приблизив их к концертной практике, характерной для джаза или рок-музыки. В этом ракурсе минимализм можно рассматривать как первое самостоятельное музыкальное движение, зародившееся на американской культурной почве и инспирированное ее полиэтнической природой, интенсивным развитием экспериментального искусства и революционным разрушением границ между сложившимися культурными стратами.

Обращение в первую очередь к неформальной молодежной аудитории предопределило необычный выбор концертных площадок. Премьера пьесы «In C» (1963) Терри Райли прошла в ночном клубе Сан-Франциско, «Ансамбль Филипа Гласса»

активно выступал в рок-клубах. Настойчиво-пульсирующие репетитивные ритмы, агрессивный уровень громкостной динамики с использованием мощных усилителей, яркое световое оформление, электрический инструментарий производили колоссальное впечатление на аудиторию 1960-х — 1970-х годов. Музыка погружала слушателей в своего рода гипнотический транс, воздействовала на уровне физиологии, раскрепощая телесные реакции и освобождая сознание от рефлексии.

Эстетика минимализма позволила ему органично существовать и в контексте клубной культуры (а также открытых рок концертов), и в рамках авангарда. Музыканты активно сотрудничали с экспериментальными художниками (с Ричардом Серра, Солом Левиттом, Дональдом Джаддом, Джеймсом Розенквистом). Первые выступления ансамблей Райха и Гласса были организованы в музеях, художественных галереях, мастерских, Синематеке. «Театр вечной музыки» (1963) Л. М. Янга играл в огромном лофте — на чердаке одного из заброшенных зданий в «нижней» части Манхэттена, служившим одновременно и жилым помещением, и концертным залом. Общение с деятелями визуального авангарда привело его к формированию «звуковых и световых инвайронментов» («Sound and Light Environments»), «в которых световые инсталляции накладывались на нескончаемые бурдонные звучания» [3, с. 99]. В первой половине 1970-х годов Янг много гастролировал по Европе со своим ансамблем, музицируя в музеях и арт-галереях. Премьера «Фортепианной фазы» (1967) Райха состоялась на концерте в Park Place Gallery — ведущем выставочном зале минималистской живописи и скульптуры. Там демонстрировали свои работы Сол Левитт и Роберт Моррис. Райх выступал с авторскими концертами в Синематеке (1968) и Музее Уитни (1969), предлагал свои программы в Музее С. Гуггенхайма (1970).

Единство музыкального (временного) и визуального (пространственного) начал инспирировало формирование обширного экспериментального поля, на котором произрастали многообразные полижанровые эксперименты, связанные с синтезом искусств: хэппенинги, перформансы, инсталляции Янга и Райли, инструментальный театр, электронные и мультимедийные проекты Райха и Гласса.

Новизна музыкальных идей, жанров и концертной практики, отвечающих духу времени, неизбежно вела к постановке проблемы художественного содержания и его интерпретации. Эти вопросы минималисты решают в контексте авангардного американского искусства 1960-х годов. Стив Райх, взявший на себя обязанности глашатая минималистского движения, уделил им значительное внимание в своем эссе-манифесте 1968 года «Музыка как постепенно развивающийся процесс. Заметки о музыке» [4]. Выпускник философского факультета университета, Райх формирует основательную теоретическую базу, опираясь на идеи Людвига Витгенштейна — мыслителя, ставшего, по мнению ученых, героем художественной и интеллектуальной элиты второй половины XX века. На протяжении всей жизни Витгенштейн занимался проблемами языка, эволюционируя от его жесткого структурирования (логический позитивизм «Логико-философский трактат») к «языковым играм» 1930-х — 1950-х годов.

Его философия не только сформировала райховские взгляды на процесс взаимоотношений между композитором и слушателем, неизбежно включавший в себя

вопрос интерпретации, но также существенно повлияла на его рассуждения о методологии анализа музыкального текста. В решении этих задач Райх апеллирует к «языковой игре сообщения», развивая мысль о коммуникативных особенностях «музыки как языка»: «Что собой представляет языковая игра сообщения? Я бы сказал: ты преувеличиваешь самоочевидность того, что человек способен о чем-то поведать кому-то. Иначе говоря, мы так привыкли к сообщениям, передаваемым с помощью языка, речи, что нам кажется, будто вся суть сообщения состоит в том, что другой постигает смысл моих слов — то есть нечто духовное, — как бы впускает его в свое сознание. Если же он при этом проделывает с ним и что-то еще, это не имеет отношения к непосредственной цели языка» [цит. по: 5, с. 198].

Цитатами Витгенштейна Райх иллюстрирует идею неизбежного «отчуждения» автора от его собственного сочинения, которое начинает жить своей жизнью и функционировать по своим законам. Попадая под воздействие музыки, слушатель, подчас незаметно для себя самого, вовлекается в процесс освоения и «присвоения» чужого материала, включающий его осмысление и индивидуальную интерпретацию как результат личного «общения» с текстом.

Проблема множественности интерпретаций всегда была для Райха очень важна, она заинтересовала его еще в годы создания первых репетитивных опусов, предлагавших абсолютно новый способ слушания. По мнению композитора, его пьесы, построенные по репетитивному принципу «фазового сдвига», механического и имперсонального по своей сути, парадоксальным образом способны породить сильный эмоциональный отклик в душе слушателя, без остатка погружившегося в мир минималистского сочинения. Процесс восприятия в этом случае можно уподобить разгадыванию искусного орнамента, полного «бесконечных сюрпризов» и неожиданностей, дарящего восторг открытия каждый раз новых, ранее не замеченных узоров и хитросплетений. Райх прибегает к витгенштейновской метафоре «лабиринта путей», когда «подходишь с одной стороны и знаешь, где выход; подойдя же к тому самому месту с другой стороны, ты уже не знаешь выхода» [цит. по: 5, с. 163].

Между тем композитор не видит необходимости вербального описания эмоциональных процессов, происходящих в музыке, поскольку их воздействие на слушателя сугубо индивидуально и зависит исключительно от его внутренней духовной потребности их воспринимать: «Когда я говорю о своей музыке, то, как правило, нахожу дерзким брать эмоциональные ноты. Я чувствую их сам во время игры или прослушивания, и думаю, что каждый может ощутить их в собственной душе» [6, с. 200]. Объектом анализа, по мнению Райха, должны выступать только те аспекты музыкальной речи, которые могут быть адекватно выражены в слове, поэтому разговор о произведении имеет смысл вести исключительно с позиции его формальных характеристик: «Я считаю абсурдным писать о деталях эмоционального свойства. Если музыка вызывает отклик в душе слушателя, тогда вызовут интерес и ее технические закономерности... если же сочинение оставляет равнодушным, вряд ли возникнет желание «копаться» в технике» [6, с. 200]. Райховский взгляд на методологию анализа оказывается созвучен рассуждениям Витгенштейна, касающимся невозможности описать словами то «главное», что составляет

«душу» музыкальной темы: «Почему сила звука и темп должны развиваться именно в этом ключе? Напрашивается ответ: «Потому что я знаю, что означает все это». Что же это означает? Я не знал бы, что сказать» [цит. по: 5, с. 228].

Проблема интерпретации волновала многих авангардных американских художников, писателей и критиков в 1960-е годы. Близкие Райху идеи высказывала Сьюзен Сонтаг. В 1966 году она опубликовала в Нью-Йорке дебютную книгу эссе, в число которых вошла статья «Против интерпретации» [7]. Анализируя современное искусство (преимущественно европейское) автор «на место восприятия как *понимания* поставил восприятие как *воздействие*, на место автора с его *замыслом* — читателя, слушателя, зрителя с его *опытом*, на место «*глубины*» — «*поверхность*», на место *пассивности* или *реактивности* «отражения» и «усвоения» — *волю к выбору* и деятельному самоосуществлению» [8, с. 6]. Не случайно симпатии Сонтаг оказываются на стороне ненарративных искусств — музыки, новых синтетических театральных жанров, абстрактной живописи. Последнюю Сонтаг особенно выделяет, характеризуя как попытку «изгнать содержание в обычном смысле слова; где нет содержания, там нечего истолковывать» [7, с. 13].

Идея освобождения от всякого подобия с реальностью (на холсте нет ничего помимо краски), от религиозных и литературных идей, от каких бы то ни было эмоций — важнейшая черта минималистской эстетики, воплотившейся в визуальных и временных видах искусства. Франк Стелла — один из выдающихся художников-абстракционистов 1960-х годов, отмечал: «Я всегда спорю с теми, кто хочет сохранить в живописи старые ценности — гуманистические ценности... Если припереть этих людей к стенке, они обязательно закончат утверждением, что на холсте есть нечто, помимо краски» [цит. по: 9, с. 196].

В рассуждениях Райха прослеживается понимание репетитивной музыки как чисто звуковой материи, лишенной каких-либо проявлений внутреннего содержания и связанной с ним драматургии. Минималистское творчество в полной мере соответствовало требованию «прозрачности», предъявляемому Сонтаг к современному искусству: «*Прозрачность* сегодня — высшая, самая раскрепощающая ценность в искусстве и в критике. Прозрачность означает — испытать свет самой вещи, вещи такой, какова она есть» [7, с. 15].

В минимализме такой «свет» излучает бесконечно длящийся «процесс», «не выражающий ничего, кроме самого себя» [10, с. 90]. Его восприятие возможно в двух измерениях: по вертикали — как погружение слушателя в однородное музыкальное пространство, организованное средствами репетитивности; и по горизонтали — как линейное развитие исходного паттерна (или паттернов). В статье «Музыка как постепенно развивающийся процесс» Райх подчеркивает главное качество процесса — абсолютную слышимость закономерностей его движения во время звучания, отсутствие любых «секретов» — скрытых от глаз непрофессионалов способов организации ткани. Одним из принципиально важных условий, обеспечивающих ясность восприятия и реальную возможность следить за процессом, является крайняя постепенность его развертывания: «Я хочу слышать, как разворачивается процесс в звучащей музыке как целом; чтобы облегчить восприятие деталей, процесс должен разворачиваться в высшей степени последовательно» [11, с. 106].

Присущая репетитивному минимализму остиная работа с паттернами, сопровождаемая «незапланированными» мелодиями, позволила западным исследователям говорить о так называемом «акустическом искусстве» (Ac' art), которое может быть рассмотрено как слуховой эквивалент живописи оп-арта (подобную аналогию проводит искусствовед Герман Саббе). Сравнение представляется особенно убедительным, если подходить к нему с точки зрения композиционной техники: с помощью цвета и рисунка такие художники, как В. Вазарели и Б. Райли, создавали разного рода оптические эффекты, например, иллюзию движения. Моделируя множество вибрирующих очертаний, они сознательно стремились к тому, чтобы усилить элемент субъективности восприятия их живописи, во многом зависящей от случайных обстоятельств — местоположения зрителя, степени его удаленности от холста и т. д. Музыка минималистов часто уподобляли цветовым экспериментам Б. Ньюмана, Э. Келли и К. Ноlanda. Огромные пространства их полотен, наполненные яркими красками, индивидуальная техника работы с цветом были призваны особым образом воздействовать на сетчатку глаза — тогда, в результате неожиданной вибрации, начинало казаться, что картины пульсируют.

Подобный эффект обнаруживаем и в репетитивных пьесах: в статичном звуковом пространстве, строго организованном средствами мультирепетитивности, слушатель начинает выделять новые мелодии, не зафиксированные в нотном тексте, но образуемые, например, только звуками верхнего регистра или наоборот, звуками, обладающими самым низким тембром. В любом случае — это всегда результат индивидуального слышания и погружения в звуковой мир минималистского сочинения. В репетитивной музыке восприятие превращается в сотворчество, что делает возможным существование огромного количества слуховых интерпретаций.

Несмотря на общие эстетические принципы и приемы выражения, а также активное сотрудничество художников и музыкантов, рецепция и оценка их творчества в искусствоведческих кругах была различной. В конце 1990-х годов Джон Ричардсон отмечал: «Не случайно художественное искусство минимализма, преодолев относительно небольшое сопротивление, стало частью академического канона, оставаясь при этом почти исключительно культурным достоянием небольшой группы посвящённых, в то время как минималистская музыка в значительной степени не достигла канонического статуса, хотя и распространилась далеко за пределы интересов творческой интеллигенции. Возможно, именно успех у широкой демократической публики сделал невозможным его включение в академический канон» [12, с. 28].

За последние десятилетия ситуация заметно изменилась. Достаточно вспомнить судьбу Филипа Гласса, композитора, которому заказывают произведения лучшие оперные театры и симфонические оркестры мира. Высокое положение в академическом музыкальном сообществе занимает Джон Адамс, успешно выступающий как дирижер и композитор с оркестром Би-би-си.

Радикализм минималистских опытов 1960-х — начала 1970-х годов требовал адекватных методов анализа. Внешняя простота всех средств выразительности и жесткий рационализм пьес Райха и Гласса провоцировал исследователей на то, чтобы «снять» прежде всего «верхний слой» сочинения, рассмотреть его структурные

закономерности. В центре внимания музыковедов оказывались различные приемы репетитивной техники (репрезентированные авторами музыки), ладо-интонационные и метроритмические особенности паттернов, последовательное описание процесса их развития, связанного с постепенным увеличением или уменьшением количества голосов, с усечением или расширением модели (в аддитивных сочинениях Гласса), с появлением «итоговых паттернов» (в «фазовых» пьесах Райха).

Генетическая связь с художественным Minimal art'ом породила попытки экстраполировать методы анализа, сформированные в области визуального искусства авангарда в музыкальную сферу. Опыты такого рода находим в статье Джонатана Бернарда, посвященной анализу минималистских «проблем» [13]. Исследователь сосредоточивает свое внимание на «Фортепианной фазе» Райха и предлагает детально рассмотреть первый круг бесконечного репетитивного канона с нефиксированным фазовым сдвигом, лежащим в основе пьесы. Автор проводит прямые параллели с картинами художника Сола Левитта (с ним Райх тесно общался в процессе работы над сочинением): «регулярное чередование разреженных и насыщенных цветовых фрагментов на холстах Левитта, — пишет Берnard, — напоминает чередование ритмически синхронных и переходных (осуществляющих процесс сдвига) эпизодов в произведении Райха» [13, с. 267]. Таким образом, музыковед анализирует трехчастную форму «Фортепианной фазы» «с точки зрения живописи Левитта»: «взгляд зрителя втягивается в бесконечное спиральное движение — или, возможно, в серию постепенно уменьшающихся концентрических кругов, подобно тому, как в пьесах Райха слух отправляется в путешествие по трем разделам» [13, с. 267]. «Путешествие», по замыслу обоих авторов, должно быть, в первую очередь, интеллектуально интересным для публики, но при этом «не затрагивающим душу» (Сол Левитт).

Вместе с тем, несмотря на желание увлечь публику тонкостями репетитивного процесса, минималисты признавали, что далеко не всей аудитории интересно (и не все способны) в течение длительного периода времени внимательно следить за едва уловимыми изменениями, происходящими внутри паттерна: «В то время как я... беспокоюсь о структуре и единстве формы, — писал Гласс, — внимание моей аудитории приковано к самому звучанию. Поэтому я должен сосредоточиться в большей степени на результатах звучания, нежели на формальных аспектах» [цит. по: 10, с. 71].

Возможно, для минималистов «снятие» проблемы интерпретации было принципиально важным именно потому, что они стремились к большему, нежели создание музыкального произведения, и даже к более грандиозному, нежели творчество в сфере искусства. Они устремлялись за его пределы, к области трансцендентного, последовательно выстраивая атмосферу экстатического религиозного ритуала, открывавшего разум новому восприятию. На это обращал внимание Роберт Шварц, когда писал: «За гипнотизмом и психоделическим эффектом можно расслышать настоящую ценность минималистской музыки, связанную с расширением сознания, не вызывающим оцепенения» [14, с. 124].

«Мистериальность» радикального минимализма 1960-х — начала 1970-х годов была обусловлена не только тем, что «ритуальность и изменение восприятия были

у всех на уме» [14, с. 44], но также представлениями композиторов о древней космологической природе музыки, бесконечности мироздания, отраженной в звуках. О воздействии минимализма очень точно сказал П. М. Хамель. Рассуждая о композициях Янга, он отмечал, что в них «нет ни цели, ни четкой формы, ни начала, ни конца: кипение и бурление вечно бегущего потока жизни. Отсюда и воздействие, оказываемое на слушателя: она не утомляет и может продолжаться вечно, так как пресытиться жизнью нельзя. В ней проявляется не время как таковое, а определенные состояния жизни, проецируемые на фон вечности... Вслушиваясь в нее, не переживаешь ничего определенного, ничего постижимого и все же ощущаешь в себе самую интенсивную жизнь. Следя за сменой тонов, слушаешь фактически самого себя...» [15, с. 55].

ЛИТЕРАТУРА

1. Llewellyn Elizabeth Ann. Crossover. Boundaries, Hybridity, and the Problem of Opposing Cultures. PhD (Doctor of Philosophy thesis): University of Southampton. School of Humanities, 2010. 201 p.
2. Johnson Eric David. Crossover narratives: intersections of race, genre and authenticity in unpopular popular music. PhD (Doctor of Philosophy thesis): University of Iowa, 2012. 325 p.
3. Дубинец Е. Made in USA: музыка — это все, что звучит вокруг. М.: Композитор, 2006. 416 с.
4. Reich S. Writings about music. Halofax: Nova Scotia, 1974. 78 p.
5. Витгенштейн Л. Философские исследования // Людвиг Витгенштейн. Философские работы. М.: Гнозис, 1994. Ч. I. С. 163–228.
6. Steve Reich schreibt an Clytus Gottwald // Melos. NZ, 1975. III. P. 198–200.
7. Сонтаг С. Против интерпретации и другие эссе. Борис Дубин, вступ. статья, перевод, общая редакция переводов. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. 352 с.
8. Дубин Б. Вступительная статья // Сонтаг С. Против интерпретации и другие эссе. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 6–8.
9. Гордон Е. Изобразительное искусство США 1960-х годов. Опыт анализа // Советское искусствознание. Вып. 25. М.: Советский художник, 1989. С. 184–199.
10. Mertens Wim. American Minimal Music. New York: Alexander Broude Inc., 1983. 128 p.
11. Байер К. Репетитивная музыка: История и эстетика «минимальной музыки» // Советская музыка. 1991. № 1. С. 106–111.
12. Richardson John. Singing Archaeology: Philip Glass's Akhnaten. Hanover and London: Wesleyan University Press, 1999. 294 p.
13. Bernard Jonathan. Theory, Analysis and the “Problem” of Minimal Music. In Marvin, Elizabeth West, and Hermann, Richard (ed.) // Concert Music, Rock, and Jazz since 1945: essays and analytical studies. Rochester: University of Rochester Press, 1995. P. 259–284.
14. Schwarz K. Robert. Minimalists. London: Phaidon Press Limited, 1996. 240 p.
15. Хамель П. М. Через музыку к себе. Как мы познаем и воспринимаем музыку. М.: Классика-XXI, 2007. 248 с.

REFERENCES

1. Llewellyn Elizabeth Ann. Crossover. Boundaries, Hybridity, and the Problem of Opposing Cultures. PhD (Doctor of Philosophy thesis): University of Southampton. School of Humanities, 2010. 201 p.

2. Johnson Eric David. Crossover narratives: intersections of race, genre and authenticity in unpopular popular music. PhD (Doctor of Philosophy thesis): University of Iowa, 2012. 325 p.
3. *Dubinet's Ye*. Made in USA: muzyka — eto vse, chto zvuchit vokrug [Made in USA: music — that's all sounds around]. M.: Kompozitor [Moscow: Publishing house «Composer»]. 2006. 416 p.
4. *Reich S*. Writings about music. Halifax: Nova Scotia, 1974. 78 p.
5. *Wittgenstein L*. Filosofskie issledovaniya [Philosophical investigation]//Ludwig Wittgenstein. Filosofskie raboty [Philosophical works]. — Chast' I [Part I]. M.: Gnosis [Moscow: Publishing house «Gnosis»], 1994. P. 163–228.
6. Steve Reich schreibt an Clytus Gottwald // Melos/ NZ, 1975/ III. P. 198–200.
7. Sontag Susan. Protiv interpretacii i drugie ehse [Against interpretation and other essays]. Boris Dubin, vstup. stat'ya, perevod, obshchaya redakciya perevodov [Boris Dubin, joined. article, translation, general revision of translations]. M.: Ad Marginem Press [Moscow: Publishing house «Ad Marginem Press »], 2014. 352 p.
8. *Dubin B*. Vstupitel'naya stat'ya // Sontag S. Protiv interpretacii i drugie ehse [Introductory article in the book Sontag S. Against interpretation and other essays]. M.: «Ad Marginem Press» [Moscow: Publishing house «Ad Marginem Press »], 2014. P. 6–8.
9. *Gordon E*. Izobrazitel'noe iskusstvo SSHA 1960-h godov. Opyt analiza [Fine art of the USA in the 1960s. The experience of analysis] // Sovetskoe iskusstvoznanie [Soviet art history]. — Vypusk 25 [Issue 25]. M.: Sovetskij hudozhnik [Moscow: Publishing house «Soviet artist»], 1989. P. 184–199.
10. Mertens Wim. American Minimal Music. New York: Alexander Broude Inc., 1983. 128 p.
11. *Bauer K*. Repetitivnaya muzyka: Istoriya i ehstetika «minimal'noj muzyki» [Repetitive music: History and aesthetics of “minimal music”] // Sovetskaya muzyka [Music magazine “Soviet music”]. 1991. № 1. P. 106–111.
12. Richardson John. Singing Archaeology: Philip Glass's Akhnaten. Hanover and London: Wesleyan University Press, 1999. 294 p.
13. Bernard Jonathan. Theory, Analysis and the “Problem” of Minimal Music. In Marvin, Elizabeth West, and Hermann, Richard (ed.) // Concert Music, Rock, and Jazz since 1945: essays and analytical studies. Rochester: University of Rochester Press, 1995. P. 259–284.
14. *Schwarz K*. Robert. Minimalists. London: Phaidon Press Limited, 1996. 240 p.
15. *Hamel P. M*. Cherez muzyku k sebe. Kak my poznaem i vosprinimaem muzyku [Through the music to yourself. As we learn and perceive music]. M.: Klassika-XXI [Moscow: Publishing house «Classic-XXI»]. 2007. 248 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

А. Е. Кром — д-р искусствоведения, доцент; yannakrom@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Anna E. Krom — Dr. Sci. (Arts), associate professor; yannakrom@yandex.ru

УДК 7.038.531

ОБ ИСТОКАХ НЕОДАДАИЗМА:
КНИГА ХУДОЖНИКА И ФЕСТИВАЛЬ ИВЕНТОВ
В ЦЕЛОСТНОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОЕКТЕ

Л. А. Меньшиков¹

¹ Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Театральная пл., д. 3, г. Санкт-Петербург 190000, Россия.

Первый целостный проект неодадаизма, объединивший книгу художника («Водный ямс» Джорджа Брехта и Джорджа Мачунаса) и фестиваль («Ямс-фестиваль» ивентов флюксуса), представляет собой модель организации подобных проектов художниками в 1960-е годы. В статье на основании зарубежных источников и исследований восстанавливается процесс подготовки и осуществления этого проекта. Рассмотрены точки зрения основных действующих лиц на эстетическую программу и интерпретацию результатов фестиваля, историческое значение книги художника как одного из первых мультиплексов флюксуса. Автором выполнен перевод и искусствоведческий анализ партитур, вошедших в первое издание «Водного ямса», предпринята попытка их классификации на основании анализа типов ивентов, представленных в этих партитурах. Статья завершается выводами о значении проекта для истории авангардного искусства.

Ключевые слова: ивент, Джордж Брехт, акционизм, неодадаизм, фестиваль, книга художника, мультипль, партитура

TO ORIGINS OF NEO-DADA
OR THE ARTIST'S BOOK AND THE EVENT FESTIVAL
AS A TOTAL ART PROJECT

Leonid A. Menshikov¹

¹ Saint Petersburg State Rimsky-Korsakov Conservatory, Teatralnaya Square, 3, St. Petersburg 190000, Russia

The first completed project of Neo-Dada that of *Water Yam* (artist's book) by George Brecht and George Maciunas and the Yam Festival has come to be seen as an organizational model related to Fluxus projects of the 1960s. The article aims to restore the preparation and implementation of that project with the help of foreign sources and researches. The main actors' views regarding the aesthetic program and their interpretation of the results of the festival are considered as well as a historical significance of *Water Yam* (artist's book) for Fluxus movement is revealed. The author translated and analyzed the first edition of *Water Yam* collection of event-scores which in turn classified according to their types. The article comes to the end with conclusions about the value of the project for a history of avant-garde art.

Keywords: event, George Brecht, Action Art, Neo-Dada, festival, artist book, multiple, score

Книга художника «Водный ямс», включавшая написанные на протяжении некоторого времени партитуры ивентов, была создана по следам Ямс-фестиваля американцем Джорджем Брехтом. Замысел её возник после того, как им были восприняты творческие идеи Джона Кейджа. Книга стала первым аналогичным проектом в рамках неодадаистского движения; после Брехта форма книги художника стала активно эксплуатироваться в творческой практике флюксуса. В тот период — начало 1960-х годов — в американском авангарде формировалась посткейджеанская эстетика. Перемены в художественном сознании происходили при следующих обстоятельствах. Брехт познакомился в 1957 году с художником Робертом Уоттсом в Рутджерс университете, где последний преподавал, а через Уоттса — с художником-акционистом Алланом Капроу. Это случилось после того, как Брехт увидел выставку работы Уоттса и стал искать знакомства с ним. Втроём они начали регулярно встречаться и обсуждать волновавшие их творческие проблемы, в результате чего все вместе пришли к идее ивента как обыденного события, фиксируемого в виде акции и партитуры. После встречи с Джоном Кейджем, организованной Брехтом, когда тот собирал грибы в Нью-Джерси [1, р. 264], они втроём стали посещать классы экспериментальной музыкальной композиции Кейджа в Новой школе социальных исследований в Нью-Йорке. В своих классах Кейдж поощрял их использовать принципы случайности и игры как главные элементы в творчестве. Там они встретились с другими студентами Кейджа, которые впоследствии сформировали творческое ядро группы Флюксус. Цель этих занятий заключалась в том, чтобы «просто учиться вырабатывать художественное отношение к любому явлению, с которым сталкиваемся. Делание произведений искусства было по существу бесполезным занятием. Если люди могли бы научиться выработать художественное отношение ко всем повседневным явлениям, художники могли бы прекратить делать произведения искусства и стать экономически продуктивными работниками» [2, р. 108]. Брехт и Капроу оказались наиболее активными инициаторами изобретения новых творческих технологий, оказавшихся достаточно близкими друг другу, но имевших некоторые особенности. Брехт стал создавать «партитуры событий, краткие словесные партитуры, которые содержат списки действий или открытых инструкций, сформировавшие модель фиксации индетерминированных композиций и использовавшиеся фактически каждым художником флюксуса» [3, р. 198]. Как вспоминал Аллан Капроу, «понимание творчества Джорджем Брехтом было иным, чем моё. Мне было нужно больше пространства, чтобы работать. А Джордж действительно пришёл к пониманию жизни... Он стал лидером и влиял не только на меня, но и на всех других: Джексона Маклоу, Хиггинса, Хансен» [1, р. 286]. В ранних работах Брехта сформировалась идея ивента, а в ранних работах Капроу — идея хеппенинга, которые становятся ведущими акционистскими практиками неодадаистской направленности. Но именно ивенты фиксируются в партитурах: «В 1961 году... многие начали писать текстовые партитуры... в то время все перешли на текстовую форму» [4, с. 179].

Первоначально создавая театральные партитуры, подобные ранним хеппенингам Капроу, Брехт со временем всё менее и менее довольствовался авторитарной и императивной природой таких акций. После исполнения одной такой пьесы

Кейдж заметил, что «никогда не чувствовал себя настолько управляемым» [1, р. 45]. Брехт же хотел открытости, вариативности и творческого раскрепощения публики и исполнителей, участвовавших в реализации партитур. Брехт стремился делать партитуры в виде заметок, напоминающих японскую поэзию хайку, оставлять пространство для различных интерпретаций во время каждого исполнения пьес. Благодаря критике Кейджа, направленной на проекты всех его учеников, Брехт всё больше и больше стал интересоваться теорией искусства Марселя Дюшана. Он подробно написал об этом в работе «Случайная образность» [5], тексте, созданном в 1957 году и изданном в 1966 году издательством флюксуса Something Else Press. Обратившись к творчеству Дюшана и обдумывая эстетику реди-мейда, Брехт понял, что он искал: как реди-мейдом является фабричный объект, изъятый из товарного обращения и помещённый в художественный контекст, так ивентом является действие — простое, ежедневно выполняемое, такое, как, например, включение и выключение чего-либо [1, р. 73].

Выставка работ Брехта «К ивентам» в галерее Ройбен в октябре 1959 года указала путь новому искусству: в пресс-релизе к выставке говорилось, что «искусство должно стать... событиями» [1, р. 34]. Объединяя интерес Кейджа к случайности, интерес Дюшана к неожиданности с научной верой в искусство как исследование, Брехт в 1960 году вывел произведение искусства из-под власти художника. Это случилось так: «Весной 1960 года... ожидая жену, стоя перед машиной с работающим мотором и мигающим сигналом левого поворота, я понял, что ивент может быть взят из жизненной ситуации» [6, р. 54]. Результатом стала потребность в фиксации таких событий в виде партитур и их последующего исполнения другими людьми, что привело к идее Ямс-фестиваля, который объединил бы большое число исполнений созданных партитур, чтобы дать возможность осуществиться принципам открытого искусства, в котором «успех каждого задания или исполнения зависит от отдельных исполнителей, группы художников и вмешательства случая» [7, р. 97]. Идеи Брехта появились в широком контексте проектов, среди которых «приход флюксуса в Соединенные Штаты», и «первый ежегодный нью-йоркский авангардистский фестиваль Шарлотты Мурман», и «восхитительный Ямс-фестиваль Уоттса и Брехта», и «опыты танцевального театра Джадсона». Современники воспринимали «эти события с невинным удивлением, критически беззаботным восхищением», так что эти «разнообразные эстетические подходы свободно смешивались под рубрикой хеппенинга» [8, р. 57]. В рамках фестивалей 1960-х годов формы хеппенинга и ивента зачастую не различались.

Фестиваль ивентов был проведён под руководством Д. Брехта. Название «ямс» придумано Д. Брехтом и Р. Уоттсом в конце 1962 года для проекта, который должен был служить объединению «всех экспериментальных, пока ещё неклассифицированных форм выражения» [1, р. 68]. В частности, у организаторов было намерение обеспечить творческую платформу для появления дешёвого и простого искусства. Фестиваль продолжался на протяжении всего 1963 года под названием Ямс-фестиваль (Йам-фестиваль, *Yam festival*). Это был первый фестиваль в стилистике флюксуса в США (название «*Yam*» появилось следующим образом: английское слово «*May*», означающее в переводе «май», то есть первый месяц проведения

фестиваля, было превращено путём написания букв в обратном порядке в слово «*Yam*», означающее «ямс»). Вместе с тем название отсылало к африканским праздникам урожая, приуроченным у некоторых народов ко времени сбора ямса. Самые ранние проекты Ямса включали отправку по почте открыток и других объектов с проштампованным на них словом «*Yam*» друзьям художников. По словам Уоттса, Ямс первоначально был «отправкой по почте публике, иногда беспорядочно выбранной, некоторого ассортимента вещей. Среди них — открытки по ивентам, объекты, еда, карандаши, мыло, фотографии, действия, слова, факты, заявления, декларации, загадки. Некоторые шли по подписке. Можно было бы сказать, что этот способ работы является путём привлечения внимания к тому, о чём каждый художник хочет говорить... Или это — способ организовать многообразие материалов, которые обычно не используются в искусстве или не рассматриваются как художественные» [9, р. 94].

Спланированный заранее, разрекламированный, чтобы вызвать ожидание значительных художественных событий у публики, фестиваль стартовал как серия ивентов в начале мая 1963 года. Он достиг кульминации в Рутджерс университете в Нью-Йорке и на ферме Джорджа Сигала в Саут-Брунсвике в Нью-Джерси, где 19 мая 1963 года прошли основные мероприятия фестиваля, состоявшие в акциях и хепенингах Дика Хиггинса, Алана Капроу, Ла Монте Янга и Вольфа Фостелла. Основная цель состояла в том, чтобы искусство вышло из галереи, дав художникам и зрителям свободу. «Во всех своих форматах и стратегиях Ямс-фестиваль Брехта и Уоттса действовал в качестве альтернативы системе галерей, производя искусство, которое не могло быть куплено» [10, р. 83].

Среди художников, участвовавших в фестивале, были также Элисон Ноулз, Джон Кейдж, Эл Хансен, Аи-О, Дик Хиггинс, Карлхайнц Штокхаузен и Рэй Джонсон. Фестиваль некоторыми критиками стал рассматриваться как первичное событие флюксуса, вовлекшее в совместную художественную деятельность многих художников-участников движения. Ямс планировался и был реализован параллельно первым флюксус-фестивалям Джорджа Мачунаса, проводившимся с почти идентичными целями, и в почти идентичном составе, но в Германии. Международный флюксус-фестиваль новейшей музыки (*Festum Fluxogum*) 1962–1963 годов показал работы Кейджа, Рауля Хаусманна и Нам Джун Пайка. Партитуры ивентов Брехта, включая «Капающий ивент», были среди пьес, которые Мачунас исполнял, наряду с работами Йозефа Бойса, Роберта Филлиу, Хиггинса, Капроу, Терри Райли, Даниэля Шпёрри, Фостелла, Уоттса и Эммета Уильямса. Мачунас неоднократно показывал «Капающий ивент», причём по-разному: он «представил различные интерпретации “Капающей музыки” — различавшиеся существенно — выливая воду из кувшина в ведро с высокой лестницы на флюксус-концерте в Дюссельдорфе и аккуратно кадая в Амстердаме (оба исполнения 1962 года были хорошо зарегистрированы)» [11, р. 326]. Но именно в рамках Ямс-фестиваля стало складываться сообщество художников флюксуса. Уоттс вспоминал: «Я считаю Ямс цепью событий, устроенных таким способом, что последовательность их довольно случайна, ни одна работа не повторяла другую, изменялись исполнители, костюмы, действия, звуки, слова, изображения. Структура его такова, что он очень гибок

и разрешает включение чего угодно, могущего изменить что угодно в будущем. Это — свободная и открытая вещь» [9, р. 94]. Объединяла художников общая стилистика, ставшая знаковой для Ямса, поскольку было общепризнано, что задача искусства — это «максимум, достигнутый минимальными средствами... многочисленные следствия, вызванные простыми, даже аскетичными знаками» [12, р. 126–127]. В течение года в рамках фестиваля было показано большое количество разнообразных работ, например, «Аукцион» Эла Хансена, «Шляпная распродажа Ямс» Элисон Ноулз, выставка «деколлажей» Фостеля, была устроена экскурсия на ферму Джорджа Сигала в Нью-Брансуике» [13, р. 167] и множество других акций, которые определили основной круг действующих лиц флюксуса.

Ямс-фестиваль стал местом, где были впервые отработаны неодадаистские технологии, в частности, строго регламентированное взаимодействие партитуры и акции окончательно сложилось именно в рамках представленных здесь проектов. Теоретические идеи Кейджа, которые только что зафиксировались в манифестах флюксуса, «работали на Ямс-фестивале, который Джордж Брехт и я устроили в прошлом году» [9, р. 94], — вспоминал Уоттс. По сути, это был первый фестиваль флюксуса, открывший его в Америке, но, по словам Генри Флинта, Мачунас, узнав о фестивале, просил Уоттса не продолжать Ямс отдельно от флюксуса. Мачунас в это время пытался объединить в единое движение все посткейджеанские проекты под своим управлением [9, р. 48].

Кроме того, Мачунас и сам принял участие в Ямсе, но совершенно иным образом. Зная о Ямс-фестивале, он организовал партитуры представленных ивентов Брехта в единый объект с собственным графическим дизайном на крышке и издал его в Германии в июне 1963 года в виде коробки с карточками. «Помещенная в коробку коллекция партитур Брехта “Водный ямс” стала иконой для движения Флюксус. До её публикации Брехт держал свои партитуры в самодельной коробке, к которой Мачунас применил свой графический стиль, чтобы сделать коллекцию частью возникающего канона флюксуса. Поэтому можно именно Брехта считать изобретателем флюксус-коробки» [14, р. 183]. А Мачунас в очередной раз выступил здесь как талантливый продюсер. Он вспоминал впоследствии об обстоятельствах изобретения книги-коробки: «Брехт составил прототипы коробок, которые были устроены как паззлы. Я раздобыл большое количество пластмассовых коробок на фабрике и затем просто вручил их всем, сказав, как насчёт того, чтобы сделать что-то с ними? Джордж Брехт был первым, кто ответил мне: он придумал много небольших коробок с играми, загадками и подобными вещами» [15, р. 18]. Книга-коробка, в которую вошли партитуры ивентов, созданных Джорджем Брехтом, была им названа «Водный ямс». Мачунас называл коробку «полным собранием работ Брехта» [16, р. 217] и отдавал ей первенство в ряду собраний работ художников, которых он был склонен относить к флюксус-движению. Немногие из этих намеченных «собраний сочинений» вышли в свет. Но «формат коробки превратился в бренд, с которым Мачунас и флюксус стали ассоциироваться». А «“Водный ямс” стал одним из первых примеров по причине наибольшей готовности», как это впоследствии объяснял Мачунас. Кроме того, Брехт и Мачунас обсуждали многие стороны этого проекта: в своём «письме Мачунас спрашивал Брехта о его

предпочтениях по поводу размеров карточек», а также объяснял ему причины заказа «деревянных коробок из Японии» тем, «что они были дешёвыми и хорошими» [17, р. 154]. Использование разных шрифтов в оформлении коробки и сохранившихся в них карточек, идущее из интереса Мачунаса к экспериментальной печатной продукции дадаистов, оказалось крайне важным в определении узнаваемого стиля флюксус-продукции. Дизайн проекта был выполнен в том стиле «графического дизайна, строгих чёрных буквах, выстроенных в определённой форме словах» [18, р. 345], в котором после этого будут выполняться все издания флюксуса. Дизайн был полностью разработан Джорджем Мачунасом, а издателем, напечатавшим книгу столь необычной формы, выступил его соратник Томас Шмит.

Книга переиздавалась с тех пор несколько раз в различных странах с отличающимся числом партитур, альтернативных проектов, помещалась в корпус из различных материалов, включая пластмассу и дерево. Издания 1972 и 1986 годов были лишены графического дизайна Мачунаса и не содержали слово «флюксус». Объект задумывался как «недорогой, серийно неограниченный выпуск для разрушения культурного состояния искусства и устранения эго художника» [16, р. 218]. Поэтому коробка была осмыслена и использована как самый дешёвый и самый простой способ распространения искусства. В соответствии с верой Мачунаса в дешевизну и простоту искусства, она не была ни пронумерована, ни подписана, в то время как поздние её издания публиковались как ограниченные и пронумерованные выпуски.

Так что коробка «Водный ямс» — самый первый флюксус-набор и единственный артефакт, связывающий Ямс-фестиваль Брехта и Уоттса и флюксус-фестивали Мачунаса. И хотя в авангардной критике принято считать её одним из самых влиятельных произведений искусства, выпущенных флюксусом, эта работа, в точном значении термина «флюксус», на самом деле должна быть отнесена к произведениям «предфлюксуса» или, по крайней мере, «околофлюксуса», хотя и в полной мере отражает типичную форму и стиль, использовавшиеся для публикации флюксус-работ: «Этот объект с его стандартизированной формой, наклеенной этикеткой и инструктивным форматом напоминал обучающий научный комплект или набор игровых карточек, чему способствовало и использование Мачунасом материалов в соответствии с его принципом, что произведения должны быть дешёвыми, доступными и неуникальными» [19, р. 144].

Коробка, иногда называемая fluxbox (флюксус-коробка) или fluxkit (флюксус-набор), содержит большое количество маленьких печатных карточек, каждая из которых включает инструкции, известные как партитуры ивентов или fluxscores (флюксус-партитуры). Это словесные партитуры, которые были выполнены в соответствии с пониманием искусства как открытой формы и предназначены для исполнения или на публике, или частным порядком, или и вовсе не требовали исполнения и оставались на откуп игре воображения. Их понимание строится по принципу случайности и неопределённости, поскольку автор карточек оставляет полную свободу в конструировании ситуаций исполнения, которые могут быть вызваны этими текстами, создавая значительный момент интерпретации для исполнителей и публики. Некоторые партитуры ивентов записывались после того, как ивент был

исполнен. В других случаях сначала находился объект, а затем Брехт писал партитуру к нему, таким образом, подчёркивая многообразие отношений между языком и восприятием в искусстве. Искусство должно было «гарантировать, чтобы детали повседневной жизни, случайные комбинации объектов, которые окружают нас, перестали бы оставаться незамеченными» [19, р. 144]. Партитуры ивентов стали реакцией на критический анализ обычных форм художественной деятельности. Это был жест сопротивления отчуждению искусства от жизни. Работу по этой причине считают предшественником концептуального искусства, существенным фактом акционистских практик и одним из самых известных и законченных неодадаистских сборников.

Ранние варианты «Водного ямса» состояли приблизительно из семидесяти (чаще всего говорят о семидесяти трёх) партитур ивентов, созданных Брехтом в период с 1959 до 1963 года. Более поздние варианты включали дополнительные ивенты (приблизительно до ста). Будучи собранной в коробку, работа также включила в себя не только партитуры, но и другие артефакты: мультипл «Ореховая косточка», фильм Yarnfest («Ямс-фестиваль»), чёрно-белые рекламные проспекты, призывавшие заинтересованных лиц связаться с Брехтом через нью-йоркский почтовый ящик.

Многие из партитур, вошедших в «Водный ямс», использовались Брехтом для представления в виде ивентов на фестивалях мейл-арта между 1961 и 1963 годами. Ранние варианты карточек иногда писались от руки, иногда печатались гектографическим или типографским способом, часто аккуратно подписывались фамилией автора внизу карточки. В состав «Водного ямса» Брехтом были включены «партитуры ивентов, которые он и другие флюксус-артисты исполняли в Стокгольме и Дюссельдорфе в 1963 году, на нью-йоркских площадках... начиная с 1964 года, и во флюксус-магазине Мачунаса» [20, р. 167]. Когда Мачунас собрал партитуры вместе для издания в рамках одного проекта, им был сохранен единый стиль печати, а подписи были убраны. В некоторых ранних партитурах были сохранены даты, указывающие на их первое исполнение. Карточки обычно содержат название ивента и следующую за ним инструкцию. Инструкции оформлены в виде списков, маркированных точками. Точки, маркирующие список, позволяли отличать описание ивента от его названия. Таким образом, Брехт разделял смысловую и действенную составляющие партитуры. Это было особенностью, которая осталась во всех версиях. Все карточки в первом издании были напечатаны на белой и оранжевой плотной бумаге, имели различные размеры, и собирались в коробку коричневого цвета с чёрными дизайнерскими надписями, напоминающую по конструкции большой спичечный коробок.

В спроектированном Мачунасом издании краткий графический формат соединялся с идеей музыкальной партитуры. В карточках, составляющих сборник, нет линейной, последовательной структуры строк или предложений, а используется графическая композиция объявления, плаката, флаера, в котором сжатые отрывки текста включены в визуальное определённое поле. Это не текстуальное пространство книги, а пространство графического дизайнера с взаимопроникновением визуальных и текстовых материалов, или пространство партитуры, которое вторглось

в поэзию. Форма партитур Брехта требовала игрового отношения к ним по причине отказа от встраивания в существующие формы художественной культуры. Вместе с тем «Брехт имел большое разнообразие выразительных средств в своём распоряжении» [21, р. 430] и использовал их крайне вариативно.

Партитуры делятся на три основные группы: самые ранние (1959–1962 годов), которые записывались после исполнения и описывали события, предназначенные для того чтобы быть представленными. Самая известная и многократно исполненная из них — партитура «Соло для скрипки, альты, виолончели или контрабаса»: «Полировка» (июль 1962 года) [22]¹ — стала своеобразной визитной карточкой флюксуса как антимузыки; идея, что на музыкальном инструменте не обязательно играть, чтобы извлечь из него звук, а можно, например, полировать его, открыла дорогу многочисленным антимузыкальным сочинениям. Смысл этих действий совершенно антихудожественный: «Они дают музыкальный пример бессмысленности работы, показывая, что исполнительские условности и привычный порядок, связанный с обслуживанием инструментов, выполняются ради них самих, отдельно от их утилитарного контекста» [23, р. 120], и тем самым иронизируя по поводу серьёзности музыки как искусства. Большая часть партитур из первой группы связана с тем или иным осмыслением музыкальных действий. Вторая группа партитур (1962–1963 годов) сводится к описанию процесса создания ассамбляжей (самая узнаваемая из них — партитура «Событие стула»: «На белом стуле тёрка, рулетка, алфавит, флаг, чёрные и спектральные цвета», апрель 1962 года). В таких партитурах чаще всего описываются некоторые действия с бытовыми предметами. Эти партитуры отражают авторскую идею Брехта об ивенте как продолжении реди-мейда, в них Брехт использует бытовые, фабричные предметы, строя ивенты на основе манипуляций с ними. Третья группа (также 1962–1963 годов) составляется наиболее личностными и абстрактными, философски ориентированными партитурами (например, такими как партитура «Четверг»: «В четверг», март 1963 года). Эти партитуры с трудом подлежат исполнению в фестивальных условиях, но зато могут помочь осуществить идею флюксуса как искусства для всех — поскольку исполняются всегда и всеми в обыденной жизни.

В первом издании Мачунас решил выделить четырнадцать наиболее существенных и характерных партитур, воспринимавшихся как выражающие дух антиискусства (таких как партитура «Капающая музыка»: «Источник капающей воды и пустой сосуд установлены так, чтобы вода попадала в сосуд», январь 1962 года), печатая их на оранжевых карточках, в то время как остальные (например, «Замочная скважина»: «С другой стороны», 1963 год) были напечатаны на обычных белых карточках.

¹ Здесь и далее все переводы партитур даются по оригиналам, помещённым в первом издании «Водного ямса» [22]. В нём партитуры представлены на отдельных нумерованных карточках. Принят следующий порядок оформления партитур в статье: сначала в кавычках курсивом даётся заголовок партитуры (на карточках обычно оформлен заглавными буквами, без кавычек), затем — в кавычках после двоеточия — сам текст партитуры (на карточках обычно разделён на отдельные абзацы, часто в виде списка, маркированного точками), наконец, в скобках — указания на дату создания и комментарии Брехта (на карточках обычно помещаются внизу слева).

Самые ранние партитуры носят переходный характер от сложных кейджевских ивентов к кратким и точным ивентам Брехта и представляют собой довольно про- странные описания. Например, партитура 1959 года «*Карточная пьеса для голоса*» гласит: «1. От одного до пятидесяти четырёх исполнителей. Исполнители сидят бок о бок, кроме председателя, который сидит лицом к остальным. Они репетируют исполнение с целью сформировать общие слова четырёх видов для исполнения, описанного ниже. 2. Председатель держит колоду простых игральных карт (четыре полных масти плюс джокер и дополнительный джокер). Он подбрасывает карты в воздух так, чтобы они свободно падали картинкой вниз или картинкой вверх, затем снова собирает колоду и перетасовывает её, сохраняя положение каждой карты картинкой вверх или картинкой вниз. 3. Он раздаёт по одной карте каждому исполнителю, включая себя, пока все карты не будут розданы. 4. Вторая стопка карт с буквами (пустых карточек, на каждой из которых написаны одиночные буквы из одного или более языков, известных всем исполнителям). Эти карты перемешиваются и раздаются картинкой вверх по одной каждому исполнителю по очереди, исполнитель держит их отдельно от игральных карт. 5. По кивку председателя каждый исполнитель берёт игральную карту сверху своей части колоды, исполняет звук или ничего не делает, сообразуясь с системой звуков, согласованной ранее, и сбрасывает карту. Если не придёт сигнал от председателя повторить или остановить исполнение, каждый исполнитель останавливается тогда, когда у него заканчиваются карты». Такого рода ранние партитуры (при всей их подробности и сложности рекомендаций исполнителям) характеризует большая степень неопределённости. Порядок действий и процедура их выполнения очень подробно описываются в инструкции, но содержание партитур отдаётся на откуп исполнителям, тем самым делая авторство коллективным. Некоторые действия перформеров описаны достаточно подробно, но действия, которые необходимо совершать сверх них, не описаны никак — их изобретение отдаётся на откуп перформерам, которые вынуждены придумывать их заново в каждой новой ситуации исполнения. Здесь концептуальность сочетается с неопределённостью и случайностью. Такие партитуры первой группы, очень сложно организованные, составляют её небольшую часть.

Значительно большую часть первой группы занимают партитуры, описывающие различные антимзыкальные действия с музыкальными инструментами. Партитура «*Концерт для оркестра*» (1962) предлагает: «Обмен». Здесь музыкальный программный заголовок предлагает абсолютную случайность в рамках действия, которое может происходить как с использованием музыкальных инструментов, так и без него. Партитура «*Концерт для кларнета*» (1962) предлагает: «Поблизости». Эта партитура аналогична по смыслу предыдущей. Партитура «*Соло для флейты*» (1962) предлагает: «Сборка. Разборка», — она чаще всего исполнялась как определённые манипуляции с флейтой. Партитура «*Органная пьеса*» (1962) состоит из одного слова: «Орган», — опять же, музыкальная составляющая присутствует только в названии. Партитура «*Соло для духовых инструментов*» (1962) предписывает «поместить его вниз», — также крайне абстрактная партитура, заключающая неопределённые действия под названием, отсылающим к более или менее

привычным формам классической музыки. Партитура «*Струнный квартет*» (1962) предлагает осуществить «рукопожатие», — тем самым проводится аналогия по общности действия (общение музыкантов в рамках квартета — общение в бытовом смысле через рукопожатие). Партитура «*Три фортепианные пьесы*» (1962) включает три части: «Стояние. Сидение. Гуляние», — каждое из действий составляет отдельную музыкальную пьесу. К области музыкального здесь относятся как события с участием некоторых признаков наличия музыки в виде музыкальных инструментов, так и любые другие события, сопровождаемые некоторыми звучаниями.

Есть весьма абстрактные музыкальные партитуры, построенные прямо противоположным способом; здесь, напротив, абстрактным и отвлечённым от музыкального смысла оказывается заголовок, а содержание партитуры указывает на некоторые музыкальные звучания, причём предписываются некоторые их определённые характеристики. Так построен, например, ивент «*Реализация*» (1963), в котором автор заявляет: «Эмоциональная музыка». В результате перформер оказывается обязанным следовать некоторой стилистической окрашенности содержания ивента.

Ряд антимузыкальных партитур предлагает извлекать звуки с помощью неподходящих для этого предметов; такова, например, «*Музыка расчёски*» («*Расчёсочный ивент*», 1959–1962), партитура которого предлагает: «Для одного или многих исполнителей. Расчёска держится одной рукой за основание, другая рука свободна или лежит на расчёске. Кончики большого или других пальцев второй руки устанавливаются напротив концов зубьев расчёски так, чтобы концы ногтей перекрывали концы зубьев расчёски. Пальцы медленно и ритмично отпускают зубья по очереди, так что ноготь начинает контактировать с другим зубчиком. Это действие повторяется, пока не будет использован каждый зубчик. Вторая версия: звучащие зубья расчёски. Третья версия: зубья расчёски. Четвёртая версия: расчёска. Четвёртая версия: зубья». При помощи такого сложного описания Брехт предлагает продемонстрировать в общем-то обычный способ звукоизвлечения на расчёске. Два ивента предлагают использовать в качестве выразительного средства звуки железной дороги. Первый называется «*Музыка расписания*» (лето 1959 года), его партитура содержит следующую инструкцию: «Для представления на станции железной дороги. Исполнители приходят на станцию железной дороги и обзаводятся расписаниями. Они становятся или садятся так, чтобы видеть друг друга и, когда будут готовы, запустить одновременно свои остановившиеся часы. Каждый исполнитель интерпретирует своё расписание в минутах и секундах (например, 7:16 равняется 7 минутам 16 секундам). Он выбирает одно время методом случайности для того, чтобы определить общее время своего исполнения. Сделав это, он выбирает один ряд или колонку из расписания и производит звуки в соответствии со всеми пунктами, которые определяются этим рядом или колонкой в рамках общей продолжительности его исполнения». Второй ивент на тему железной дороги — это очень абстрактное «*Событие расписания*» (весна 1961 года), в котором звуки железной дороги также не упоминаются, а расписание используется как организующий момент для практически любого события: «Для возникновения на станции

железной дороги. Добывается расписание. Представленное в таблице время интерпретируется в виде минут и секунд (например, 7:16 эквивалентно 7 минутам и 16 секундам). Это определяет продолжительность ивента». Таким образом, на основании этой инструкции получается сайт-специфичный ивент, в рамки которого включаются все события, происходящие на станции железной дороги в рамках указанного времени.

Несколько особняком стоит партитура «Испанская карта для объектов» (зима 1959–1961): «От одного до двадцати четырёх исполнителей располагаются так, чтобы видеть друг друга. Каждый помещает перед собой секундомер и набор из предметов четырёх типов, соответствующих четырём мастям испанских карт: мечи, палицы, кубки, монеты. Один исполнитель выступает в качестве раздающего, он перемешивает колоду испанских карт (которая содержит карты от одного до двенадцати каждой масти) и раздаёт их по паре каждому исполнителю. Каждый исполнитель размещает свою пару лицом вверх перед собой. По знаку раздающего, исполнители запускают свои секундомеры и, понимая ранг первой карты в каждой паре как число звуков, которые надо издать (а ранг второй карты в каждой паре как число последовательных пятисекундных интервалов, в рамках которых это число звуков должно быть свободно расположено), делают что-то при помощи объекта, соответствующего масти первой карты в паре, над объектом, соответствующим масти второй карты в паре. Когда каждый исполнитель использует все свои пары карт, пьеса заканчивается». Эта партитура строится как инструкция по извлечению вполне определённых звуков при помощи некоторых неприспособленных для этого предметов, с использованием стилистики конкретной музыки. Исследователи считают, что партитура «представляет собой описание хода игры», обнаруживают, что в ней «воссоздан процесс и специфика популярной в то время разновидности пасьянса» [24, р. 102], но непосредственных указаний на такую интерпретацию ни в партитуре, ни в других источниках, связанных с её исполнением на фестивалях флюксуса, не имеется. Поэтому можно утверждать, что партитура устанавливает лишь те ограничения, которые в ней зафиксированы, даёт только ту определённую в процессе исполнения, которая заключена в записанных Брехтом манипуляциях с картами и предметами.

Со временем фиксируемые партитуры и описываемые в них действия сокращаются, упрощаются и вместе с тем становятся всё более абстрактными и пригодными для вольной интерпретации. Это хорошо видно на партитурах второго типа, большинство из которых записаны в 1963 году и лишь некоторые немногим ранее. К числу самых ранних относятся три партитуры. Первая — партитура «Три события стула» (весна 1961): «Сидение на чёрном стуле. Происшествие. Жёлтый стул. Происшествие. На (или около) белом стуле. Происшествие». Эта партитура фиксирует лишь предмет, с которым может быть связано производимое действие и обозначает изменение его существенного качества, в данном случае — цвета. Вторая — партитура «Три события лампы» (лето 1961): «Включи. Выключи. Лампа. Выключи. Включи. “Уверен, что будет темно, если ты закроешь свои глаза” (Д. Рей)». Эта партитура строится так, как многие другие более поздние партитуры, предписывающие действие с предметом, затем противоположное действие, которое отменяет

первое. Однако она сопровождается необычным добавлением в виде цитаты, претендующей на философское обобщение опыта осмысления света. Третья — партитура «*Чайное событие*» (лето 1961): «Приготовление. Пустой сосуд». Она демонстрирует ещё один тип структуры, в котором обозначаются процесс, связанный с названием, и предмет, имеющий отношение к этому процессу.

Иные партитуры второго типа соответствуют этим структурам, и все связаны с обыгрыванием определённых бытовых предметов и ситуаций их алогичного использования. Партитура «*Кондиционер*» (1963): «Двигайся через участок». Она имитирует процесс, связанный с кондиционером — движение. Партитура «*Событие кровати*» (1963): «Найти или устроить: белую кровать, чёрный предмет на ней или около неё», — построена в соответствии со структурой «действие — предмет». Ещё один вариант партитуры «*Событие стула*» (1963): «На белом стуле: ёлочный шар, флаг, консервный нож, чёрный и спектральные цвета», — отличается от одноимённой партитуры 1962 года набором предметов. Этот ивент построен в соответствии со структурой ассамбляжа. Партитура «*Комод*» (1963): «Зеркало наверху, ящики внизу», — предлагает действовать, опираясь на пространственную модель, отражённую в названии. Партитура «*Яйцо*» (1963): «По крайней мере, одно яйцо», — крайне минималистичная партитура-ассамбляж. Партитура «*Экспонат семь (часы)*» (лето 1961): «Номер дома», — относится к типу алогичных партитур, в большей степени характерных для творчества Й. Оно. Партитура «*Пять событий*» (1963): «Совместная еда. Между двумя вдохами. Сон. Мокрая рука. Несколько слов», — партитура, представляющая собой ассамбляж, но не из предметов, а из событий. Партитура «*Инструкция*» (1963): «Включи радио. При первом звуке выключи», — характерная для Брехта партитура по принципу «действие — антидействие», распространённая среди партитур второго типа. Партитура «*Лестница*» (1963): «Нарисуй одну прямую белую лестницу. Покрась нижнюю ступеньку чёрным. Распредели цвета спектра по средним ступенькам», — относится по структуре к типу, предусматривающему создание серий, которые образуются на основании полного охвата проявлений какого-либо свойства (в данном случае — цвета), подобные партитуры можно условно назвать партитурами серийного типа. Партитура «*Колесо*» (1963): «Покрась центр колеса белым. Покрась обод чёрным. Распредели цвета спектра по спицам», — ещё одна партитура серийного типа. Партитура «*Зеркало*» (1963): «Отражение. Отражение», — предписывает совершать действие, согласованное с названием предмета. Партитура «*Раковина*» (1963): «На белой раковине зубные щётки, чёрное мыло», — партитура-ассамбляж, также с элементами серийности. Другой вариант партитуры «*Раковина*» (1963): «На или около белой раковины», — вариант алеаторического ассамбляжа (алеаторическим может быть условно названо акционистское произведение, использующее в своей структуре элементы случайности). Партитура «*Шесть дверей*» (1963): «Выход. Вход. Вход выход...», — партитура, соединяющая в себе структуры «предмет — действие» и «действие — антидействие». Партитура «*Шесть экспонатов*» (лето 1961): «Потолок. Первая стена. Вторая стена. Третья стена. Четвёртая стена. Пол», — ассамбляж, устроенный по принципу серийности. Партитура «*Табурет*» (1963): «На белом табурете чёрно-белая полосатая трость и около пакет или сумка»; другой

её вариант (1963): «На табурете (или около)», — партитуры-ассамбляжи, первый с признаками серийности, второй — с использованием алеаторического приёма. Партитура «Чемодан» имеет три варианта (все 1963): «Чёрный чемодан. Белые объекты», «Из чемодана», «Чемодан». Здесь на материале чемодана представлены три варианта работы со структурой разворачивания объекта в партитуре (серийный, алеаторический, предметный). Партитура «Стол» также представлена в трёх вариантах (все 1963): «Стол», «На белом столе», «На белом столе стаканы, головоломка и (предметы, имеющие отношение к курению)», — с акцентом на предметность, сочетание серийности и алеаторичности, с использованием ассамбляжа, намекающего на действие, связанное с предметами. Партитура «Три устройства» (1963): «На полке. На вешалке. Чёрный объект белый стул», — показывает, что Брехт играл с разными сочетаниями вариантов структуры, пытаясь создать максимально возможное число этих сочетаний. Партитура «Три события щётки» (1963): «Щётка. Уборка. Подметание щёткой», — как и другие «тройные партитуры», обыгрывает структуры «предмет — событие — действие». Партитура «Три события стола и стула» (1963): «Газета. Игра. Тарелка, нож, вилка, ложка, стакан», — ассамбляж со скрытыми за ним структурами событийности. Партитура «Три оконных события» (1963): «Открытие закрытого окна. Закрытие открытого окна», — усложнённая партитура со структурой «действие — антидействие». Партитура «Двое часов» (1963): «Крючок для одежды. Полёт птицы», — внешне построена как ассамбляж, но направлена на деконструкцию отношений между предметами, открытие процессуального элемента, стоящего за предметной реальностью. Партитура «Два зонта» (1963): «Зонт. Зонт», — характерная для Брехта предметная партитура. Партитура «Два транспортных события» (лето 1961): «Старт. Стоп», — партитура со структурой «действие — антидействие», переданной через состояния, отсылающие к процессу. Таким образом, через предметные партитуры, имеющие несколько варибельных типов структуры, Брехт ставит вопросы о множественности предмета, связи предмета с сущностью, процессом, действием, тем самым проблематизируя сущностные основания искусства как произведения, предмета, процесса, события.

К этому результату он окончательно приходит в партитурах третьего типа, представляющих собой достаточно абстрактные сочинения, содержащие философские размышления о сущности искусства как процесса, которые сводятся уже не к предметной реальности, но к различным категориальным обозначениям. Большинство таких партитур записано в 1963 году, но часть, причём принадлежащая к наиболее характерным ранним партитурам, относится и к 1961 году. К этому типу причисляется, например, партитура «Направление» (1963): «Устройтесь, чтобы видеть знак, указывающий направление путешествия. Путешествуйте в указанном направлении. Путешествуйте в другом направлении». В основе своей она опирается на предметные структуры «предмет — действие» и «действие — антидействие», но выводит последние на более всеобъемлющий уровень, лишённый простой предметности. Партитура «Событие» (1963): «Пульсация. Начать. Пульсация. Остановить», — партитура, устроенная по тому же принципу, что и предыдущая. Партитура «Молоко дикой утки» (1963, текст Д. Хиггинса): «Подсчёт. Лето. Зима. Лето.

Подсчёт дюрок. Конец весны. Весна зима лето весна», — включает обыгранную во флюксус-стилистике картину времени, размышления о бренности бытия. Партитура «*Три водных события*» (лето 1961): «Лёд. Вода. Пар», — одна из самых знаменитых партитур, внешне предметная с элементами серийности, но воспринимаемая как размышление о природе вещей. Партитура «*Три отсутствующих события*» (весна 1961): «Знак пробела. Между двумя звуками. Новая встреча», — демонстрирует три модальности отсутствия. Партитура «*Три жёлтых события*» (К Рроз, весна 1961): «I. Жёлтый. Жёлтый. Жёлтый. II. Жёлтый. Кричащий. III. Красный», — переосмысляющая серийность и делающая её неким сверхпринципом построения реальности и искусства, единственная из партитур «Водного ямса» содержит посвящение Дюшану как фигуре, с которой в полной мере стилистически связан данный проект Брехта. Партитура «*Два приближения*» (1963): «(Некролог)», — наиболее абстрактная и загадочная из всех работ книги. Партитура «*Два определения*» (1963): «1. Нечто предназначенное или предполагаемое для представления или обозначения другой вещи, факта, события, чувства и т. д.; знак. Предзнаменование. 2. Характерный признак или показатель; символ. 3. Нечто, данное или показанное как символ или гарант авторитета или правоты; знак подлинности, силы, добросовестности и т. д. 4. Напоминание, которое является залогом того, что нечто сохраняется в мыслях, сувенир, подарок. 5. Средство обмена, выпущенное по номинальной стоимости, превышающей товарную стоимость. 6. Раньше, в некоторых церквях, кусочек металла, даваемый заранее как удостоверение или поручительство каждому лицу в общине, которое допущено к причастию. Чаша и блюдо», — начинаясь с рассуждений о знаковой природе искусства, направляется к обнаружению культурно-исторических обобщений касательно его современного состояния. Партитура «*Две продолжительности*» (1963): «Красное. Зелёное», — ещё одна из наиболее известных, много исполняемых и многократно переработанных соратниками Брехта по флюксусу. Этот ивент зачастую представлялся с использованием «светофора, но на флюксус-концерте был показан в сочетании с «Двумя зонтами» Брехта: красного и зелёного цвета, открытым и закрытым» [11, р. 327]. Предметная по структуре партитура «*Два события устранения*» (лето 1961): «Пустой сосуд. Пустой сосуд», — даёт интересный опыт деконструкции отношений партитуры и заглавия. Партитура «*Два упражнения*» (осень 1961): «Рассмотрите объект. Объявите, что это не “другой” объект. Упражнение: Добавьте к объекту, из “других”, ещё один объект, чтобы сформировать новый объект и новые “другие” объекты. Повторяйте, пока более не останется “других” объектов. Упражнение: Возьмите часть от объекта и добавьте её к “другим”, чтобы сформировать новый объект и новые “другие” объекты. Повторяйте, пока не останется более объектов», — даёт общую рекомендацию по тому, как нужно организовывать ивенты, или даже выводит некоторый общий закон существования акционистских проектов. Наконец, партитура «*Словесное событие*» (весна 1961): «Выход», — партитура, которая признавалась современниками Брехта в качестве наиболее совершенной реализации его проекта создания искусства событий и рассматривалась как самое гениальное откровение искусства флюксуса по причине своей простоты и всеохватности. Мачунас говорил, что «лучшие флюксус-композиции — это нелич-

ностные реди-мейды, такие как “Выход” Брехта» [25, р. 12]. Эта партитура трактовалась современниками наиболее широко: в «диапазоне от рассматривания знака “выхода” (или совершения действий, связанных с ним) до перформативных или театрализованных отношений с наблюдающими этот знак и использования этой работы как средства, вынуждающего художников прекратить работу» [19, р. 93].

Несмотря на эзотеричность многих проектов флюксуса, работы Брехта принципиально сосредоточенны и раскрывают потенциально неограниченные возможности отдельного слова или единственного звука как выразительного средства искусства. Незначительные и, на первый взгляд, пустые и глупые жесты Брехта открывают бесконечное число возможностей в использовании языка как способа проявить недолговечность (оборачивающуюся вечностью) повседневного. В то же время композиции других художников, например, очень точные и определённые работы Янга с применением минималистских и серийных стратегий, представляют всякий раз то же самое, но неизбежно отличающееся, потому что изменение фактически бесконечно — поскольку изображение или звук видоизменяются и продолжают бесконечно. В результате ивент сводится к минимуму: простая, базовая структура, которая может бесконечно воспроизводиться в новых контекстах, отличающихся в каждом случае, но с сохранением определённой последовательности. Партитуры Брехта минимизируют язык до объекта, превращают его в своего рода повторяемую, заменяемую структуру, открытую для неограниченной и непредвиденно многообразной реализации.

Флюксус сохранился в истории как серии водевильных фестивалей в Европе и как странные, почти фетишистские, издания. Партитуры ивентов и связанные с ними проекты, включая Ямс-фестиваль, ставший первым крупным и целостным событием, зафиксированным в издании «Водного ямса», в некоторой степени выпадают из этой стилистики, задавая несколько другую модель, которая также распространилась очень широко. Брехт в проектах ивентов активизировал позицию зрителя-читателя-слушателя. Это случилось благодаря его установке, что «нет никакого способа построить ивент неправильно» [26, р. 88], установке, продолжающей эстетику «неопределённости». Поэтому Ямс-фестиваль стал модельным проектом флюксуса, позволившим Брехту сделать выводы о судьбе и истории движения: «Недоразумение [с флюксусом], кажется, появилось из его сравнения с движениями или группами, у участников которых был некоторый общий принцип или согласованная программа. Во флюксусе никогда не было никаких попыток договориться о целях или методах; люди с чем-то неназванным просто естественно соединились вместе, чтобы издавать и исполнять свои работы. Возможно, флюксус был распространением чувства, что границы искусства намного более широки, чем они традиционно казались, или что у искусства были определённые границы, которые теперь больше не нужны» [27, р. 163]. Так Ямс-фестиваль оформил общее направление деятельности художников, собравшихся вокруг него.

Модернистская история искусств часто определяет принадлежность лингвистически ориентированных художественных форм ивента и инструкции, созданных Брехтом в 1960-е годы, как «концептуальное искусство». Эта модель творчества рассматривается в качестве средства радикального разрыва в неоавангардистском

искусстве, когда новации послевоенных междисциплинарных поисков были признаны всеми и затем быстро распространились. Даже хронологию неоавангарда начинают с брошюры Брехта «Случайная образность» [5], утверждая, что некоторые его ранние ивенты являются проектами, которые «предвосхищают концептуальное искусство 1960-х» [28, p. 11]. Критики утверждали, что концептуальное использование Брехтом языка как художественного средства продвигало отказ от визуальности и дематериализацию искусства, ведущую к концептуализму. Но множество партитур ивентов Брехта представляют язык как модель другого вида материальности, структурированную повторением и разрывами. Эта практика имеет огромные последствия для всего искусства конца XX века, которое вслед за Брехтом, опирающимся на наследие Дюшана, воспринимает язык как мультипл.

ЛИТЕРАТУРА

1. George Brecht: Events / Essay by A. M. Fischer; Introd. by K. König. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2005. 352 p.
2. *Meigh-Andrews C.* A History of Video Art. N. Y.; L.: Bloomsbury Academic, 2014. 386 p.
3. *Ouzounian G.* The uncertainty of Experience: On George Brecht's Event Scores // Journal of Visual Culture. 2011. Vol. 10. Is. 2. p. 198–211.
4. *Обрусн Х. У.* Краткая история новой музыки. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 280 с.
5. *Brecht G.* Chance-Imagery. N. Y.: Something Else Press, 1966. 29 p.
6. *Happening & Fluxus* / eds. H. Sohm, H. Szeeman. Köln: Köelnischen Kunstverein, 1970. 268 p.
7. *Flanagan M.* Critical play: Radical game design. Cambridge, L.: The MIT Press, 2009. 353 p.
8. *Critical Mass: Happenings, Fluxus, Performance, Intermedia and Rutgers University. 1958–1972: Exhibition Schedule* / Ed. by G. Hendricks. New Brunswick: Mason Gross Art Galleries; The Rutgers State University, Mead Art Museum, Amherst College, 2003. 213 p.
9. *Held Jr. J.* Robert Watts: The Complete Postage Stamp Sheets, 1961–1986. Orono: University of Main, 2008. 256 p.
10. *Robinson Y.* From abstraction to Model: George Brecht's Events and the Conceptual Turn in Art of the 1960s // October. 2009. № 127. P. 77–108.
11. *Robinson Y.* Brecht, George // The Grove Encyclopedia of American Art / Ed. J. Marter. Vol. 1. Aalto-Cutrone. Oxford; N. Y.: Oxford University Press, 2011. P. 326–327.
12. *Martin H.* An Introduction to George Brecht's Book of Tumbler on Fire. Milano: Multhipla Edizioni, 1978. 255 p.
13. *Голдберг Р.* Искусство перформанса: От футуризма до наших дней. М.: Ад Маргинем, 2015. 318 с.
14. *Lauf C.* Fluxus soapbox // Sculpture and the Vitrine / Ed. by J. C. Welchman. L.; N. Y.: Routledge, 2016. P. 178–196.
15. *An Anthology of Chance Operations, Indeterminacy, Concept Art, Anti-Art, Meaningless Work, Natural Disasters, Stories, Poetry, Essays, Diagrams, Music, Dance Constructions, Plans of Action, Mathematics, Compositions* / By G. Brecht et al.; Ed. by L. M. Young. N. Y.: Publ. by L. M. Young and J. MacLow, 1963. 120 p.
16. *Fluxus Codex* / Ed. by J. Hendricks. N. Y.: H. N. Abrams books, 1989. 616 p.
17. *Dumett M.* Corporate Imaginations: Fluxus Strategies for Living. Berkeley: University of California Press, 2017. 386 p.

18. *Danto A. C. Innatural Wonders: Essays from the Gap between Art and Life.* N. Y.: Columbia University Press, 2005. 385 p.
19. *Higgins H. Fluxus Experience.* L.; Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 2002. 259 p.
20. *Parody and Festivity in Early Modern Art: Essays on Comedy as Social Vision / Ed. by D. R. Smith.* Farnham: Ashgate Publishing, 2012. 213 p.
21. *Kahn D. Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts.* Cambridge, L.: The MIT Press, 1999. 455 p.
22. *Brecht G. Water Yam.* Köln: Thomas Schmit, 1963. 75 p.
23. *Auslander P. Fluxus Art-Amusement: The Music of the Future // Contours of the Theatrical Avant-Garde: Performance and Textuality / Ed. J. M. Harding.* Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2000. P. 110–129.
24. *Петров В. О. Авторское моделирование игровых сценических ситуаций в жанре инструментального театра // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой.* 2016. № 5 (46). С. 95–106.
25. *Kellein T. George Brecht: Works from 1959–1973.* N. Y.: Gagosian Gallery, 2004. 79 p.
26. *Kotz L. Post-Cagean Aesthetics and the «Event» Score // October.* 2001. Vol. 95. P. 54–95.
27. *In the Spirit of Fluxus / by S. Anderson, J. Rothfuss, E. Armstrong.* Minneapolis: Walker Art Center, 1993. 191 p.
28. *Lippard L. Six Years: The dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972.* N. Y.: Praeger Publishers, 1973. 296 p.

REFERENCES

1. *George Brecht: Events / Essay by A. M. Fischer; Introd. by K. König.* Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2005. 352 p.
2. *Meigh-Andrews C. A History of Video Art.* N. Y.; L.: Bloomsbury Academic, 2014. 386 p.
3. *Ouzounian G. The uncertainty of Experience: On George Brecht's Event Scores // Journal of Visual Culture.* 2011. Vol. 10. Is. 2. P. 198–211.
4. *Obrist H. U. Kratkaya istoriya novoj muzyki.* M.: Ad Marginem Press, 2015. 280 s.
5. *Brecht G. Chance-Imagery.* N. Y.: Something Else Press, 1966. 29 p.
6. *Happening & Fluxus / Eds. H. Sohm, H. Szeeman.* Köln: Kölnischen Kunstverein, 1970. 268 p.
7. *Flanagan M. Critical play: Radical game design.* Cambridge, L.: The MIT Press, 2009. 353 p.
8. *Critical Mass: Happenings, Fluxus, Performance, Intermedia and Rutgers University. 1958–1972: Exhibition Schedule / Ed. by G. Hendricks.* New Brunswick: Mason Gross Art Galleries; The Rutgers State University, Mead Art Museum, Amherst College, 2003. 213 p.
9. *Held Jr. J. Robert Watts: The Complete Postage Stamp Sheets, 1961–1986.* Orono: University of Main, 2008. 256 p.
10. *Robinson Y. From abstraction to Model: George Brecht's Events and the Conceptual Turn in Art of the 1960s // October.* 2009. № 127. P. 77–108.
11. *Robinson Y. Brecht, George // The Grove Encyclopedia of American Art / Ed. J. Marter.* Vol. 1. Aalto-Cutrone. Oxford; N. Y.: Oxford University Press, 2011. P. 326–327.
12. *Martin H. An Introduction to George Brecht's Book of Tumbler on Fire.* Milano: Multhipla Edizioni, 1978. 255 p.
13. *Goldberg R. Iskusstvo performansa: Ot futurizma do nashih dnei.* M.: Ad Marginem, 2015. 318 s.

14. *Lauf C.* Fluxus soapbox // Sculpture and the Vitrine / Ed. by J. C. Welchman. L.; N. Y.: Routledge, 2016. P. 178–196.
15. An Anthology of Chance Operations, Indeterminacy, Concept Art, Anti-Art, Meaningless Work, Natural Disasters, Stories, Poetry, Essays, Diagrams, Music, Dance Constructions, Plans of Action, Mathematics, Compositions / By G. Brecht et al.; Ed. by L. M. Young. N. Y.: Publ. by L. M. Young and J. MacLow, 1963. 120 p.
16. Fluxus Codex / Ed. by J. Hendricks. N. Y.: H. N. Abrams books, 1989. 616 p.
17. *Dumett M.* Corporate Imaginations: Fluxus Strategies for Living. Berkeley: University of California Press, 2017. 386 p.
18. *Danto A. C.* Innatural Wonders: Essays from the Gap between Art and Life. N. Y.: Columbia University Press, 2005. 385 p.
19. *Higgins H.* Fluxus Experience. L.; Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 2002. 259 p.
20. Parody and Festivity in Early Modern Art: Essays on Comedy as Social Vision / Ed. by D. R. Smith. Farnham: Ashgate Publishing, 2012. 213 p.
21. *Kahn D.* Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts. Cambridge, L.: The MIT Press, 1999. 455 p.
22. *Brecht G.* Water Yam. Köln: Thomas Schmit, 1963. 75 p.
23. *Auslander P.* Fluxus Art-Amusement: The Music of the Future // Contours of the Theatrical Avant-Garde: Performance and Textuality / Ed. J. M. Harding. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2000. P. 110–129.
24. *Petrov V. O.* Avtorskoe modelirovanie igrovyyh stsenicheskikh situatsij v zhanre instrumental'nogo teatra // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A.YA. Vaganovoj. 2016. № 5 (46). S. 95–106.
25. *Kellein T.* George Brecht: Works from 1959–1973. N. Y.: Gagosian Gallery, 2004. 79 p.
26. *Kotz L.* Post-Cagean Aesthetics and the «Event» Score // October. 2001. Vol. 95. P. 54–95.
27. In the Spirit of Fluxus / By S. Anderson, J. Rothfuss, E. Armstrong. Minneapolis: Walker Art Center, 1993. 191 p.
28. *Lippard L.* Six Years: The dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972. N. Y.: Praeger Publishers, 1973. 296 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Л. А. Меньшиков — канд. филос. наук; lmensch@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

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

РЕЛИГИОЗНЫЕ ЭПИГРАФЫ И КОММЕНТАРИИ
В ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ ОПУСАХ:
К ВОПРОСУ О СООТНОШЕНИИ ВЕРБАЛЬНОГО
И МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕКСТОВ

*В. О. Петров*¹

¹ Астраханская государственная консерватория, ул. Советская, д. 23, г. Астрахань 414000, Россия

Основным предметом данной статьи стали тексты религиозной тематики, так или иначе присутствующие в партитурах композиторов в виде непроизносимого текста (эпиграфа). Отмечается, что непроизносимый словесный текст может быть придуман композитором или взят из литературного источника (прозаическое или поэтическое произведение религиозной направленности). В качестве доказательства приводятся музыкальные опусы Ф. Листа, О. Мессиаана, А. Кнайфеля, А. Караманова, С. Губайдулиной и ряда других авторов.

Статья базируется на комплексном подходе к изучению религиозных текстов в партитурах композиторов разных столетий, принадлежащих разным стилевым направлениям и эпохам. Помимо аналитического метода, характеризующего собой рассмотрение отдельных произведений, используется контекстно-исторический метод. Основное внимание уделено композиторам XX века: именно в это время и появляется наибольшее количество произведений с эпиграфами религиозного содержания, что диктуется особым положением XX столетия в отношении негативных событий и эмоций.

Ключевые слова: Религия и музыка, эпиграф, непроизносимый текст, синтез искусств, музыка и текст, скрытый смысл, программность

RELIGIOUS EPIGRAPH IN THE INSTRUMENTAL OPUS:
ON THE RELATION OF VERBAL AND MUSICAL TEXTS

*Vladislav O. Petrov*¹

¹ Astrakhan State Conservatory, 23 Sovetskaya Str., Astrakhan 414000, Russia

The main subjects of this article were texts of religious themes, somehow present in the score of composers in the form of an unpronounceable text (epigraph). It is noted that an unpronounceable verbal text can be invented by a composer or taken from a literary source (a prose or poetic work of a religious orientation). As a proof are given musical opuses by F. Liszt, O. Messiaen, A. Knaifel, A. Karamanov, S. Gubaidulina and several other authors are given.

The article is based on an integrated approach to the study of religious texts in the score of composers of different centuries, belonging to different styles and epochs. Therefore, in addition to the analytical method that characterizes the consideration of individual works, a context-historical method is used. But still the main attention is paid to composers of the twentieth century — it is at this time created that the greatest number of works with epigraphs of religious content appears, which is dictated by the special position of the twentieth century with regard to negative events and emotions.

Keywords: religion and music, epigraph, unpronounceable text, synthesis of arts, music and text, hidden meaning, program

XX век принес значительное количество инструментальных произведений, так или иначе связанных с текстом. Однако это явление, не столько неожиданно приобретенное именно данным столетием, сколько весьма логично подготовленное развитием искусства в прошлых веках. Взаимопроникновение литературы и музыки осуществлялось как в литературном, так и в музыкальном творчестве. Словесные подстрочные тексты как собственно сочиненные композитором, так и основанные на разного рода литературных источниках, использовали Ф. Лист, Г. Берлиоз, Р. Шуман, И. Брамс, Н. Римский-Корсаков, С. Рахманинов, ранее — Г. И. Бибер, И. С. Бах и А. Вивальди. С появлением Девятой симфонии Л. Бетховена музыкальное искусство ознаменовалось включением профессиональных голосов в инструментальные жанры, в дальнейшем свойственным многим симфоническим произведениям (Ф. Мендельсона, Д. Шостаковича, Д. Мийо и т. д.).

Стремление композиторов к взаимовлиянию признаков, характерных для тех или иных искусств, приводит к тому, что слово, в большей степени, чем ранее, проникает в несловесные искусства (музыку), а музыка, как *фактическое звучание*, — в словесные и визуальные (например, в театральные и кинематографические) постановки. Конечно же, нельзя говорить, что взаимодействие слова и музыки нашло свое яркое выражение исключительно в это время. История музыки знает примеры и более раннего синтеза. Однако в данном случае имеется в виду именно проникновение слова в инструментальную композицию — как путем озвучивания, так и беззвучное

Акцентируем внимание на том, что, если текст прописан в партитуре и не проносится, то в этом случае он призван уточнять содержание программы произведения, ориентированное на исполнителей. При этом необходимо сразу отметить, что непроисносимый словесный текст, выступающий предметом исследования в данной статье, может быть:

- придуман композитором,
- взят из литературного источника (*прозаическое или поэтическое произведение религиозной направленности*).

Религиозные настроения свойственны, как известно, многим композиторам. Действительно, некоторые из них использовали и используют религиозные тексты в своих инструментальных произведениях в качестве эпиграфов или подстрочных комментариев [данной теме посвящены следующие работы автора: 7, 8, 9, 10, 11]. Проведем анализ наиболее ярких, на наш взгляд, образцов инструментальной композиции со словом и изберем в качестве примеров сочинения О. Мессиана, Б.-А. Циммермана, С. Губайдулиной, А. Караманова и А. Кнайфеля, наполненные особым отношением композиторов к используемым религиозным источникам.

Так, цитаты из библейских источников могут присутствовать непосредственно внутри партитуры, в определенных ее разделах, указывая исполнителю на характер воспроизведения данного фрагмента. **Ференц Лист** эпиграфом к пьесе «**Псалом**» из цикла «Альбом путешественника» избирает текст Псалма 42: «*Как лань желает к потокам воды, так желает душа моя к Тебе, Боже!*». **Альбан Берг** в качестве эпиграфа к Камерному концерту (1924) для скрипки, кларнета и фортепи-

ано использует фразу: «*Бог троицу любит*», передающую идею троиственности, ставшую главной в сочинении.

Отмечая, что проникновение религиозных источников в музыкальные опусы встречается в творчестве **Оливье Мессиа**на и до 1940-х годов, укажем, что именно с этого времени, ввиду переживаемых композитором событий личной жизни, они (источники) наполняются дополнительным смыслом. К. Мелик-Пашаева считает, что «...40-е годы для Мессиаана — действительно апокалиптический “конец времени”; в эти дни искренняя вера и религиозность, очевидно, служили ему убежищем от кошмаров реального мира» [5, с. 48]. В первой половине указанного десятилетия были сочинены два знаковых сочинения: «Квартет на конец времени» (1941) для скрипки, кларнета, виолончели и фортепиано и «Образы слова Аминь» (1943) для двух фортепиано. В качестве литературной основы этих опусов Мессиаан использует религиозные тексты — в качестве эпитафий, литературных заголовков и примечаний. Так, в партитуре «**Квартета на конец времени**»¹ присутствуют 1–2 и 6–7 стихи Главы 10 «Откровения Иоанна Богослова» («Апокалипсис»): «*1 И видел я другого Ангела сильного, сходящего с неба, облеченного облаком; над головою его была радуга, и лице его как солнце, и ноги его как столпы огненные, 2 в руке у него была книжка раскрытая. И поставил он правую ногу свою на море, а левую на землю, ...6 и клялся Живущим во веки веков, Который сотворил небо и все, что на нем, землю и все, что на ней, и море и все, что в нем, что времени уже не будет; 7 но в те дни, когда возгласит седьмой Ангел, когда он вострубит, совершится тайна Божия, как Он благовествовал рабам Своим пророкам*». Квартет, адресованный первым жертвам войны против фашизма и консолидирующий в себе все черты стиля композитора, свойственные тому времени, представляет собой такую циклическую форму, отдельные части которой «скреплены» рядом семантических факторов. К таковым отнесем: образные реминисценции, общность тематизма, фактурное родство, соединение расположенных на расстоянии частей одной сюжетной линией (например, II и VII — линией видения вещающего Ангела). Немаловажную роль в этом комплексе играет предпосланный религиозный текст, объединяющий ряд разнородных в стилистическом отношении частей в единую концепцию, выявляющий своего рода *метаобраз* цикла. По замечанию Л. Гуральника, «“Программные” тексты Мессиаана, служащие ключом к пониманию его музыкальной символики, тем самым значительно обогащают комплекс рождаемых музыкой ассоциаций. Это обстоятельство выгодно отличает их от традиционных европейских программ, зачастую ограничивающих фантазию слушателя. Представляется, что в идеале мессиаановская “программа” должна выполнять те же функции, которые в неевропейских традициях выполняет весь комплекс присущих музыке религиозно-мировоззренческих коннотаций и символов» [1, с. 18].

¹ Квартет состоит из восьми частей, имеющих программные названия: I — «Литургия кристалла», II — «Вокализ для ангела, возвещающего конец Времени», III — «Бездна птиц», IV — «Интермедия», V — «Хвала вечности Иисуса», VI — «Танец ярости для семи труб», VII — «Кружение радуги для ангела, возвещающего конец Времени», VIII — «Хвала бессмертию Иисуса».

Каждой пьесе цикла Мессиана **«Образы слова Аминь»**² предпослан текст из разных священных книг: Книги Бытия (1: 3 — *«Да будет свет. И стал свет»* — эпитафия к I части), Книги пророка Варуха (3: 34–35 — *«И звезды воссияли и возвселились. Он призвал их, и они сказали: “Вот мы”»* — эпитафия ко II части), Евангелия от Матфея (26: 39 — *«Отче наш! Если возможно, да минует Меня чаша сия; впрочем, не как Я хочу, но как Ты»* — эпитафия к III части; 7: 23 — *«Отойдите от меня, делающие беззаконие»* — эпитафия к VI части), Книги Откровения (7: 11–12 — *«И все Ангелы... пали перед престолом на лица свои, и поклонились Богу, говоря: “Аминь”!»* — эпитафия к V части), Книги притчей Соломоновых (4: 18 — *«Стезя праведных — как светило лучезарное, которое более и более светлеет до полного дня»* — эпитафия к VII части). По мнению К. Зенкина, «В истории взаимоотношений музыки и слова (истории, уходящей в глубь веков и полной ярких достижений, противоречий и недоразумений) творчество Оливье Мессиана занимает исключительное место... Создается впечатление, что слово Мессиану нужно больше, чем любому другому автору инструментальных произведений, оно ему просто жизненно необходимо, хотя о “литературности” его музыкального мышления говорить не приходится... У Мессиана очень мало непрограммных произведений. Но главное — это новый, неповторимо мессиановский облик программ и особый вектор их действия» [2]. Продолжая мысль Зенкина, необходимо отметить, что особый вектор действия текстов, используемых в произведениях Мессиана, — в их религиозном содержании.

Текстовые эпитафии представлены в сочинениях Мессиана 1960-х годов — **«Цвета небесного града»** (1964) для фортепиано, духовых, ксилофона, ксилолимбы, маримбы и **«И чаю воскрешения мертвых»** (1964) для духовых и металлических ударных инструментов. В композиторской программе, предпосланной первому произведению³, помимо использования текстов «Откровений Иоанна Богослова», Мессиаан пишет: «Церковные аллилуйи, греческие и индийские ритмы, пермутации длительности, пение птиц из различных стран — все это аккумулируется, подчиняется цвету и комбинациям звуков, которые всем управляют. Цветозвуковые комплексы — символ Небесного града и “Того”, Кто в нем живет. Вне времени, вне пространства, в свете без света, в ночи без ночи... Так и Апокалипсис более страшен в своем низвержении, чем в видении славы, которые только фрагментно появляется подобном цветам» [6, с. 59]. В партитуре цикла «И чаю воскрешения мертвых», музыкальным образам которого «присуще особое величие и благородство: композитор строит свой собор памяти павших, воздвигая величественные звуковые колонны» [5, с. 179–180], Мессиаан применяет следующие тексты: в I части — *«Из глубины взываю к Тебе, Господи: Господи, услышь голос мой»* (Псалтырь, 130: 1–2), во II — *«Христос, воскреснув из мертвых, уже не умирает: смерть уже не имеет над Ним власти»* (Евангелие. К Римлянам, 6–9), в III — *«Наступает*

² Цикл имеет семь частей: I — «Аминь Создания», II — «Аминь звезд, планеты с кольцом», III — «Аминь агонии Иисуса», IV — «Аминь желаний», V — «Аминь ангелов, святых и пения птиц», VI — «Аминь суда (Судного дня)», VII — «Аминь свершения».

³ Цикл состоит из 5 частей: 1. «Радуга окружает трон», 2. «Семь ангелов держат семь труб», 3. «Звезды дают ключ от бездны», 4. «Сияние святого града подобно кристаллу яшмы», 5. «Стена града украшена драгоценными камнями».

время, и настало уже, когда мертвые услышат глас Сына Божия» (Евангелия от Иоанна, 5: 25), в IV — «И они воскреснут в славе, с новым именем — при общем ликовании утренних звезд и под радостные восклицания сынов неба» (Новый Завет, Первое послание к Коринфянам, 15:43, Откровение, 2: 17), в V — «И слышал я голос многочисленного народа» (Откровение, 19: 6). Каждому из текстов прямо в партитуре дается расшифровка и описывается музыкальное воплощение идеи, заложенной в эпитафиях. Так, после эпитафия к I части Мессиян отмечает: «Церковный Псалом душ Чистилища, которые надеются на Рай — и всех (живых и мертвых) в ожидании Воскресения. Тема из глубины (у тяжелой меди) — гармонизация шестью валторнами и комплексом цветов — крик Бездны!», после эпитафия ко II части — «Воскресший Христос живет и будет жить вечно в теле и душе. “Он первый не из мертвых” (Апокалипсис), “первый из спящих” (Св. Павел). “Человек — Бог, воскресший, он подает пример для нашего Воскресения” (Св. Фома Аквинский). Это является доказательством нашего воскресения», а после эпитафия к V части — «как бы шум вод многих». Подобно восхвалению святых, описанному в Апокалипсисе: звучит сильный шум воды, повторения гонгов в ударной группе, тяжелая медь и tutti всего оркестра, звучит мощный, впечатляющий хорал — громадное фортиссимо, единство и простота» и т. д.

К композиторам второй половины XX века, особо тяготеющим к религиозному слову и его включению в партитуры инструментальных композиций, можно причислить **Бернда Алоиза Циммермана**, виолончельная **Соната** (1960) которого (в пяти частях: «Представление», «Фаза», «Тропы», «Пространства», «Стишок») имеет эпитафия из Экклезиаста: «*Всему свое время, и время всякой вещи под небом*», **Софию Губайдулину**, **Александра Караманова** и **Александра Кнайфеля**. Переживание рождается с помощью выписанного в партитуре текста, например, в сонате «**Радуйся!**» (1981) для скрипки и виолончели Губайдулиной, где в качестве эпитафий к каждой из пяти частей использованы тексты писем Г. Сковороды, основанные на фрагментах философско-религиозных трактатов: I — «Радости вашей никто не отнимет от вас» (Евангелие от Иоанна), II — «Веселиться веселием» (Ветхий Завет, Псалтирь, Псалом 105), III — «Радуйся, Равви» (Евангелие от Матфея), IV — «И возвратись в дом свой» (Евангелие от Луки), V — «Внемли себе». В Холопова уподобляет сонату мессе, трактуя части следующим образом: I — Kyrie, II — Gloria, III — Credo, IV — Agnus Dei, V — Gratias [см. об этом: 12, с. 234–238], и отмечая что в ней «воплощение значительных философско-религиозных идей возлагается на чрезвычайно тонкие исполнительские инструментальные средства, которые требуют своего символического, метафорического, риторического осмысления. Соната должна не только слышаться, но и определенным образом семантически “прочитываться”. Как писал Григорий Сковорода, “в вещах можно приметить вечность”» [там же, 237–238]. Исполнители, воспроизводящие нотные знаки, должны, с точки зрения композитора, воплощать именно написанный в предисловии к сочинению текст, тем самым, донося религиозную идею до слушателя.

Религиозно в своей основе и не произносящееся слово, присутствующее во многих симфониях **А. Караманова**. Е. Ключкова считает, что у него «Авторские программы имеют ценность не только для постижения адекватного содержания музыки симфоний, но и как некий самостоятельный литературный источник.

В нем Караманов не только точно следует религиозному подлиннику, по сути — его цитирует, но и, зачастую, интерпретирует фрагменты Евангелия и Апокалипсиса. К религиозным текстам, выбранным для программ симфоний, Караманов в большинстве случаев подходит как толкователь, создавая своеобразный апокриф. Это “толкование” рассчитано, с одной стороны, на более широкие в сравнении с литературным рядом образно-эмоциональные возможности музыки, но, с другой, определяется личным, глубочайшим, на уровне собственного мистического опыта, проникновением в смысл Священного Слова. композитор в большинстве случаев свободно интерпретирует религиозный источник, не соблюдая точную последовательность событий, пропуская одни сюжетные мотивы, расширяя другие и предлагая собственные» [3, с. 107–108]. Например, религиозные тексты проникают в качестве эпиграфов в симфонические сверхциклы Караманова «Свершишася» и «Быть». Так, в девятой части **«Свершишася»** («И пребывали всегда в храме», 1965–1966) используется 117 Псалом Давида: *«Славьте Господа, ибо Он благ, ибо вовек милость Его! / Пусть же скажет дом Израилев, что Он благ, что вовек милость Его; / пусть же скажет дом Ааронов, что Он благ, что вовек милость Его; / пусть же скажут все боящиеся Господа, что Он благ, что вовек милость Его. / От скорби я призвал Господа, и Он услышал меня и вывел на простор. / Господь мне помощник, и не убоюсь: что сделает мне человек? / Господь мне помощник, и я посмотрю на врагов моих. / Лучше надеяться на Господа, чем надеяться на человека; / лучше уповать на Господа, чем уповать на князей. / Все народы окружили меня, но я именем Господним воспротивился им; / обступив, окружили меня, но я именем Господним воспротивился им; / окружили меня, как пчёлы сот, и разгорелись, как огонь в терниях, но я именем Господним воспротивился им; / толкнули меня, и я готов был упасть, но Господь поддержал меня...»*. Текст Псалма разделен между исполнителями — тенором, хором мальчиков и смешанным хором, звучащими на фоне оркестра. Интерпретируя «Апокалипсис» в симфонии **«Град великий»** (1982, 4 часть сверхцикла «Быть», в который входят шесть религиозных симфоний: «Любяшу ны», «Кровлю агнчею», «Блещении мертви», «Град великий», «Быть», «Аз Иисус»), Караманов предоставляет исполнителям следующий текст: *«Ниспадение в бездны наркотических наслаждений, Дьявол едет, здесь он изображен двурогим чертом на бричке, пляска Дьявола на одной ноге»*. Сам композитор высказывался: «...вся моя музыка религиозного периода, вся эта огромная кипа, начиная от Евангелия — “Свершишася” и кончая “Апокалипсисом” — “Быть”, все от начала до конца написано исключительно по вдохновению, по услышанию свыше. Каждая нота, каждый глагол — это была воля Божья. Это не мои глаголы — это Божественная музыка, которую нужно знать» [4, с. 7].

В многочисленных произведениях **А. Кнайфеля** текст диктует музыкальную концепцию. Так, партитуре пьесы **«Рождение»** (2003) для фортепиано, отображающей мир детства, предпослан детальный комментарий: «Словесный текст служит ориентиром выразительного интонирования, как если бы он произносился реально. В пьесе можно условно наметить две фазы. В первой из них в неспешном двухдольном движении из ключевого тона ре зарождается мотив мольбы, который становится интонационным зерном всей пьесы. Особую речевую выразительность придают мелодии ритмические смещения мотивов с сильной доли и смысловые

паузы (вплоть до целого такта!). После соло бубенчиков мелодия звучит более повествовательно, распевно и приходит к относительному завершению на звуке соль (“...яже в слове и в деле...”). Вопросительный и ответно-успокаивающий характер этих фраз можно оттенить, закругляя и смягчая их окончания, подобно речевой интонации. Во второй фазе пьесы мелодическое развитие постепенно становится взволнованным. Ключевой эпизод — “...яже во дни и в ночи, яже в уме и в помышлении...”, с проникновенным квартовым ходом, а затем следует просветленное успокоение. Столь же просветленно звучит неожиданно модулирующая заключительная фраза, с надеждой и верой завершающая “Рождение”. Осмысленное “произношение” на фортепиано речевых интонаций, вслушивание в постоянный контрапункт мелодии и перезвона бубенчиков помогут выразить сердечность высказывания, сохраняя его общий сдержанно-сосредоточенный тон». Сам текст молитвы, при этом, не произносится, точно так же, как и в симфонии **«Тихое веяние»** (1992) **Вячеслава Артемова**, в которой в качестве эпитафии присутствует фраза из Книги Иова (4: 15): *«И дух прошел надо мною; дыбом стали волосы на мне... Тихое веяние — и я слышу голос»*. Эпитафией к фортепианной поэме **«Которого любит душа моя...»** (2003) **Григорий Корчмар** избирает фрагмент «Песни песней» Соломона из Ветхого Завета: *«На ложе моем ночью искала я / Того, которого любит душа моя, / И искала его и не нашла его. / Встану же я, пойду по городу, / По улицам и площадям, и буду искать / Того, которого любит душа моя... / Заклинаю вас, дочери иерусалимские: / Если вы встретите возлюбленного / Моего, что скажите вы ему? / Что я изнемогаю от любви»* (гл. 3:1,2; гл. 5:8).

Религиозные тексты, пусть используемые только в виде эпитафий и подстрочных комментариев, всегда применяются композиторами как символ духовного начала. И необходимость выразить звуками этот духовный образ, который может быть помещен в совершенно разный контекст (в контекст повествования о войне и оплакивания жертв, связанных с ней, как в «Квартете на конец времени», «И чаю воскрешения мертвых» Мессиана, «Agnus Dei» Кнайфеля, или в контекст осмысления проблемы жизни и смерти, как в Сонате для виолончели Циммермана), возложена на исполнителей, которые без слов должны донести сущность религиозного содержания композиции до слушателя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гуральник Л. Ю. Символика и программность у О. Мессиана // Символ, символическое, символизация в искусстве и культуре. Проблемы языка искусства: мат-лы конф. СПб.: РИИИ, 2001. С. 9–18.
2. Зенкин К. В. Слово в музыкальном мире Мессиана как знак «Божественного присутствия» // Израиль-XXI: музыкальный журнал. 2010. № 19. URL: http://www.21israel-music.com/Messiaen_slovo.htm (дата обращения: 16.08.17).
3. Ключкова Е. В. Алемдар Караманов. От библейских текстов к симфониям-«видениям» // Музыкальная академия. 2010. № 4. С. 104–111.
4. Крылатова С. С. Совершилось // Музыкант-классик. 2007. № 4 (64). С. 7.
5. Мелик-Пашаева К. Л. Творчество О. Мессиана: Исследование. М.: Музыка, 1987. 208 с.
6. Мессиаан О. «Цвет града небесного» (первое предисловие к партитуре) // Слово композитора (по материалам второй половины XX века): сб. трудов. М.: РАМ им. Гнесиных, 2001. Вып. 145. С. 59–60.

7. Петров В. О. Инструментальная композиция со словом: вопросы теории и истории жанра // Музыковедение. 2011. № 4. С. 2–8.
8. Петров В. О. Инструментальная пьеса со словом: теория жанра в связи с его интерпретацией // Проблемы художественной интерпретации: мат-лы Всерос. науч. конф. 9–10 апреля 2009 года / сост. и отв. ред. И. С. Стогний. М.: РАМ им. Гнесиных, 2010. С. 169–189.
9. Петров В. О. Слово в инструментальной композиции как фактор утрирования трагического содержания // Культура и искусство. 2011. № 2. С. 102–110.
10. Петров В. О. Слово в инструментальной композиции: типология интегрирования текстов // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология, искусствоведение. Вопросы теории и практики: науч.-теор. и прикладной ж-л. 2011. № 2 (8): в 3 ч. Ч. III. С. 129–133.
11. Петров В. О. Слово в инструментальной музыке: уч.-метод. пос. Астрахань: АИПКП, 2011. 104 с.
12. Холопова В. Н. София Губайдулина. М.: Композитор, 2008. 400 с.

REFERENCES

1. Gural'nik L. Yu. Simvolika i programmnost' u O. Messiana // Simvol, simvoli-cheskoe, simvolizatsiya v iskusstve i kul'ture. Problemy yazyka iskusstva: mat-ly konf. SPb.: RIII, 2001. S. 9–18.
2. Zenkin K. V. Slovo v muzykal'nom mire Messiana kak znak «Bozhestvennogo pri-sutstviya» // Izrail'-XXI: muzykal'nyj zhurnal. 2010. № 19. URL: http://www.21israel-music.com/Messiaen_slovo.htm (data obrashheniya: 16.08.17).
3. Klochkova E. V. Alemdar Karamanov. Ot biblejskikh tekstov k simfoniyam-«vide-niyam» // Muzykal'naya akademiya. 2010. № 4. S. 104–111.
4. Krylatova S. S. Sovershilos' // Muzykant-klassik. 2007. № 4 (64). S. 7.
5. Melik-Pashaeva K. L. Tvorchestvo O. Messiana: Issledovanie. M.: Muzyka, 1987. 208 s.
6. Messian O. «Tsvet grada nebesnogo» (pervoe predislovie k partiture) // Slovo kompozitora (po materialam vtoroj poloviny XX veka): sb. trudov. M.: RAM im. Gnesinyh, 2001. Vyp. 145. S. 59–60.
7. Petrov V. O. Instrumental'naya kompozitsiya so slovom: voprosy teorii i istorii zhanra // Muzykovedenie. 2011. № 4. S. 2–8.
8. Petrov V. O. Instrumental'naya p'esa so slovom: teoriya zhanra v svyazi s ego in-terpretatsiej // Problemy hudozhestvennoj interpretatsii: mat-ly Vseros. nauch. konf. 9–10 aprelya 2009 goda / sost. i отв. red. I. S. Stognij. M.: RAM im. Gnesinyh, 2010. S. 169–189.
9. Petrov V. O. Slovo v instrumental'noj kompozitsii kak faktor utrirvaniya tragicheskogo soderzhaniya // Kul'tura i iskusstvo. 2011. № 2. S. 102–110.
10. Petrov V. O. Slovo v instrumental'noj kompozitsii: tipologiya integrirovaniya tekstov // Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya, iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki: nauch.-teor. i prikladnoj zh-l. 2011. № 2 (8): v 3 ch. Ch. III. S. 129–133.
11. Petrov V. O. Slovo v instrumental'noj muzyke: uch.-metod. pos. Astrahan': AIPKP, 2011. 104 s.
12. Holopova V. N. Sofiya Gubajdulina. M.: Kompozitor, 2008. 400 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

В. О. Петров — д-р искусствovedения; petrovagk@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Vladislav O. Petrov — Dr. Sci. (Arts); petrovagk@yandex.ru

УДК 793; 123.1; 130.2

СВОБОДА И ТАНЕЦ

*О. И. Тарасова*¹

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

Статья посвящена проблеме свободы как универсальной характеристике человеческого бытия, и как условию существования человека и его творчества. Вне свободы духа человеческая жизнь не имеет ни смысла, ни достоинства. Внутренняя свобода — способ трансценденции, выход в иное за пределы человеческой ограниченности. Творчество — тайна и таинство человеческого существования. Танец — оживающее, обретающее свободу пластически-динамическое действие. Танцовщик творит собой, создавая осознанную алхимию танца. Хореография — искусство красоты и чистоты движения, единства динамики и утонченного равновесия. Автор приходит к выводу о том, что балет, разговаривая на сакральном языке высокого искусства, обладая свободой и экспрессией, оказывает одновременное воздействие и на «физику» и на «метафизику» человека, эстетическое и трансцендентное, раскрывая пределы осознанного и свободного бытия человека в мире.

Ключевые слова: свобода, танец, хореографическое искусство, движение, осознанность, трансцендентное.

FREEDOM AND DANCE

*Olga I. Tarasova*¹

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

The article is devoted to the problem of freedom as a universal characteristic of human existence, and as a condition for the existence of man and his creativity. Outside the freedom of the spirit, human life has neither meaning, nor dignity. Internal freedom is a way of transcendence, an outlet to something beyond human limitations. Creativity is a mystery and mystery of human existence. Dance is an animated, liberating, plastic-dynamic action. The dancer creates himself, creating a conscious alchemy of the dance. Choreography is the art of beauty and purity of movement, the unity of dynamics and subtle balance. The author comes to the conclusion that the ballet, speaking in the sacred language of high art, possessing freedom and expression, has a simultaneous effect on both the “physics” and the “metaphysics” of man, aesthetic and transcendental, revealing the limits of the person’s conscious and free being in the world

Keywords: freedom, dance, choreographic art, movement, awareness, transcendental.

Свобода — одна из универсальных категорий и характеристик человеческого бытия. Свобода — это способность человека овладевать условиями своей жизни, сохранять возможности самобытности, самоопределенности, силу воли для выбора действий и поступков. Вопросание «Что есть свобода?» связано с определением

человеком своих позиций, мировидения, миропонимания, осознания жизни и деятельности среди времени и пространства. В разных мирах и культурах, на разных этапах исторического развития, в различных типах социальности свобода выступает в своей мерности, и каждый раз осмысливается заново и по-разному.

В истории и западноевропейской, и отечественной философской мысли свобода выступает в состоянии многоликости. В европейской философии проявление свободы связано с понятиями необходимости, ответственности, отчуждения, зависимости/независимости, творчества.

В каждом из периодов развития философии можно найти свои особенности исследования свободы. Для Античности свойственно понимание воли как относительно самостоятельной способности разума, подчеркивание их взаимосвязи, а не разрыва, как часто будет в дальнейшем. В христианском миропонимании свобода — это качество и способ человеческого бытия. Сотворенный Богом как свободная сущность, человек должен проявить свою богочеловеческую природу и продолжить акт свободного творения в единстве с божественным абсолютном. В эпоху Возрождения свобода трактуется как высшее проявление достоинства человека. Понимание свободы воли рассматривается как возможность деятельности, возможность принимать решения и совершать поступки, и, при этом, оговаривается, что намерения в каждом человеке должны быть обусловлены устремленностью к благу и желанием самосовершенствования. Для Нового времени подчинение свободы воли требованиям разума — это путь освобождения от страстей и угнетения материальной природой.

Для русской философии проблема свободы является одной из центральных. Но, в отличие от западного осмысления, она видится не в рамках рационального или экзистенциального решения, а в контексте онтологии и антропологии, ибо свобода здесь связана, прежде всего, с нравственностью человека. Онтологическое понимание свободы рассматривает ее как условие существования и творчества человека. Без свободы человек оказывается не способен к творчеству, и, прежде всего, — к творчеству бытия. Особое внимание уделяется исследованию свободы как свободы духовной. Потому что свобода духа это сама суть существа свободы, без которой человеческая жизнь не имеет ни смысла, ни достоинства [1].

Личность человека во многом и онтологически, и социокультурно, и психологически, определяется его творческой деятельностью, истоки которой находятся в свободе. При этом речь идет не о проявлении внешней активности, а именно о свободе внутренней. С другой стороны, свобода всегда предполагает проявление творческого элемента, как обнаружение новых путей, способность к трансценденции, выход в иное за пределы человеческой ограниченности.

Творчество — тайна и таинство человеческого существования, одна из «ипостасей» свободы человека. Ибо «свободный художник», «вольный художник», согласно метафоре европейской культуры, — это Мастер, а не мастеровой. Творчество — это деятельность человека, направленная на созидание новых мировоззрений, образов и знаний, объектов и качеств, возможностей поведения и общения. Исходно в архаической и традиционной культуре сохраняется понимание творчества как созидания новых качеств бытия. Такой возможностью, т. е. возможностью «мо-

жестования бытия» (М. Хайдеггер), обладают не многие представители культуры, общества, искусства, и потому феноменальные результаты творчества часто (или как правило) рассматриваются как противоречие с общепринятым укладом, способом и/или образом бытия, традицией, мировоззрениями и миропониманиями. В сознании индустриального мира творчество постепенно десакрализуется, сводится к изобретательству, которое обретает высокий культурный и социальный статус и служит процессу модернизации образа существования. Тем не менее, сохраняется понимание и видение творчества как сугубо личностного (глубинного, мифологического, мистического) процесса, который не может быть упрощен в схемы или инструкции деятельности, не подлежит омассовлению и/или любому виду формализации. Для XX века проблемы свободы, творчества, свободы творчества и творчества свободы оказываются в центре не только философской, но также и культурологической, психолого-педагогической, социологической и художественно-эстетической проблематики.

С точки зрения психологии творчество оказывается связанными с основными психическими процессами, прежде всего, с воображением. И качество/уровень развития последнего соотносимо со степенью развития мышления, в том числе мышления творческого. Но при этом творческое преобразование мира, осуществляемое в процессе творческого мышления в пространстве воображения, имеет свои законы развертывания в бытии, в континууме пространства-времени.

В одной из своих фундаментальных работ («Истоке художественного творения») М. Хайдеггер говорит о том, что сущностью искусства является истина сущего, полагающаяся в творении. При этом художественное творение своим способом раскрывает бытие сущего; в творении истина сущего совершается как раскрытие-обнаружение. Именно творение удерживает открытость мира. Истина совершает немногими существенными способами, один из которых это бытие творения творением, ибо творение ведет спор за несокрытость сущего в целом. В творении просветляется сокрытое бытие, и в этом просветлении сияние встраивается внутрь творения. Это сияние — встроенное внутрь творения есть прекрасное. И, по мере сияния, Красота — это способ которым бытийствует истина как несокрытость [2, с. 123–169]. Созвучным этим тезисам философа могут быть размышления А. Дункан, которая длительное время искала новые, неоткрытые движения, изучала динамику и свободу танца. Такого танца, который был бы, с ее точки зрения, способен «воплотить в движениях тела божественность человеческого духа». В воспоминаниях Айседоры есть такие слова: «я пыталась добиться, чтобы источник духовного выражения проник во все излучины тела, наполняя его вибрирующим светом — центробежная сила, отражающая духовный взор. После долгих месяцев, когда я научилась собирать всю свою силу в этот единый центр, оказалось что лучи и колебания слышаемой мною музыки устремлялись к этому единому ключу света внутри меня — там они отражались не в мозговых восприятиях, а в духовных, и эти духовные восприятия я могла выражать в танце» [3, с. 28].

Еще в XIX веке исследованием свободы занималась философия жизни, одним из наиболее ярких представителей которой был А. Бергсон. Философ утверждал, что человек свободен, когда его действия происходят из всей его личности, когда

между человеком и личностью есть сходство, аналогичное сходству между творением и творцом. Именно А. Бергсону принадлежит идея рассматривать понимание свободы в категориях и понятиях времени, а не пространства. Потому что благодаря свободе человек обращается от своего поверхностного «Я», к «Я» высшему внутреннему. А проявление свободы подводит итог прошлому и задает направление будущего. Свобода — это возможность со-бытия, которое творит грядущее. Свободой человек может жить, постигая ее (свободу) путем опыта и интуиции. И только в конце XX века, российский педагог, психолог В. Ф. Базарный будет утверждать, что человек ориентируется во времени и пространстве благодаря развитости телесно-динамического чувства. Качество, степень, совершенство и многогранность свободы это чувства, разнообразие освоения мира на его основе составляет потенциал мировоззрения миропонимания, творческого интеллекта, обучаемости и психосоциального здоровья. Иными словами «человек не танцующий» (в широком смысле слова, аналогично «человеку не играющему») не обладает потенциалом свободы и свободной динамикой пластичности мировоззрения (но, тут речь не идет о постмодернистском игровом отрицании нравственности и этики), которые необходимы для мождествования смены парадигмы мышления в целом. Вполне возможно, что «переживание нового движения как некоего поля возможностей и создает открытость новым изменениям» [4, с. 198], создает незапланированное не формализуемое изменение, и открывает свободу создания новых смыслов и осознаний.

Танец — феномен человеческого бытия, важнейшая грань культуры человечества, всей жизни человека и общества. Танец — это ожившая динамическая пластическая форма, а танцовщик — источник вдохновения, проявление стихии, энергии, тот, кто задает возможность преодоления танцем земного притяжения. Танец — способ, средство, возможность передачи духовного, эмоционально-душевного опыта, которые невозможно перевести в слова и выразить рациональной речью или интеллектуальными рассуждениями. Танец, также как, например, свобода и игра, принадлежит человеческому бытию, раскрывает и представляет и сакральное (в том числе космическое) и профанное (приземленное, повседневно-бытовое). В своем историко-культурной «жизнедеятельности» танец проходит огромный путь развития, и каждый период по-своему реализует духовную и практическую потребность человека в танце, и каждый из этапов имеет свои характерные особенности и своей смысл. Феномен танца связан со свободой духа, внутренняя свобода которая открывает человеку «доступ» к творчеству.

Искусство — универсальный способ чувственно-конкретного выражения не рационализируемого, и зачастую не вербализируемого, мистического, духовного, трансцендентного опыта людей. Его важнейшей составляющей является эстетическое, которое, также как и религиозное, выступает сущностным компонентом культуры как образа человеческого бытия. Искусство, тем более в европейской цивилизации, выходит за пределы эстетической сферы, но само *эстетическое* как таковое для духовно-практической деятельности всегда остается сущностью искусства. Особая ценность искусства — в его сопряженности с решением экзистенциальных проблем человека. Каждый художник, принадлежа определенному жизненному миру, той или иной культуре проблематизирует их существование. Целостность искусства связана

с его образно-символическим строем. Особая сила и мощь проявляется в том, что подлинное произведение искусства возвышается над пространственными и временными пределами индивидуальной человеческой жизни, совершая свободный полет в континууме бытия, сопрягая проявления прошлого, настоящего и будущего в произвольном порядке, который необходим для осуществления авторского замысла.

В эволюции танца человек предстает одновременно и как целостное, и как разноречивое существо, наполненное динамикой противоречий и их решениями. Возникнув вместе с человеком, танец выражает все разнообразие человеческих чувств, эмоций, страстей и переживаний. 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, которые закреплены в динамической пластике как особом языке эстетических телодвижений, поддерживаемые культурными ритуалами и передающиеся из поколения в поколение. Танец — это также важная синкретическая или синтетическая составляющая религиозного действия или ритуала, который связывает сакральное и профанное (М. Элиаде).

За длительную тысячелетнюю историю виды искусств, и в том числе танец, проходят определенную смысловую трансформацию. Формируясь как вид искусства, танец уже не несет нагрузку целостного строя жизни, основанного на единстве сакрального и профанного, как это было свойственно мифологическому сознанию и мифологическому миропониманию.

Претерпевая эволюцию как вид искусства, танец уходит от состояния органичности и укорененности в бытии, утрачивает качество непосредственности и становится элементом представления (и представлений) как внешней и рационализированной по отношению к человеку силой. Однако искусство на протяжении веков сохраняет «внутри себя» особый, синкретический (синтетический) способ человеческой деятельности. Закономерно, что в разных культурах, в разных исторических эпохах и периодах присутствуют значительные различия в главенствующих образах, способах и художественных технологиях их создания, и в особенностях функционирования и культурной трансляции как видов искусств, так и «искусства танцевания».

Изначально в очаге европейской культуры музыка пение и танец были для греков не разрозненными видами, а единым искусством, целостной художественной практикой. В классическую эпоху его (искусство) обозначали как музыку, имея в виду искусство Муз как целое. В самые разные историко-культурные периоды в философии по-разному складывалось отношение к танцам. Например, в Античности, по-видимому, не было мыслителя от Гомера до Платона, который так или иначе не коснулся бы проблем танца. Возможно, это было обусловлено тем, что танец понимался как составная часть философии. В. И. Уральская подчеркивает, что пляске (как делу государственному) была посвящена специальная наука — оркестрика. Ей как части философских наук, обучались в гимназии. Правила оркестрики не дошли до нас. Известно лишь ее деление (по Плутарху) на три составные части: 1) теория движения, 2) изучение поз, 3) пантомима, т. е. выражение лицом

(мимика) и руками (хейрономия) [5, с. 13]. В современном языке есть слова «хор» — поющий коллектив, «хорей» как стихотворный размер с плясовым ритмом, «хоровод» как разновидность массовой пляски, «хореография» — искусство сочинения танца, но не столько способ записывать танец в виде «динамически скульптурной пиктографии», сколько искусство разговаривать, «держаться танцем».

В танце процесс художественного творения связан с движением. Язык танца удивительно многогранен в своей текучей пластичности, включает особенности динамики положения тела, позы, жесты, прыжки, мимику, которые можно сравнить с палитрой красок, которыми рисует живописец, или с музыкальным тембром, мелодией, гармонией, чистотой интонации. В истории танца можно легко увидеть, что его выразительные средства постоянно развивались, совершенствуя различные содержательные и технические стороны. Это обуславливается, с одной стороны, требованиями жизни, с другой — практикой и эволюцией вида искусства. Танцовщик всегда творит собой, но его «танцевание» — не просто физические упражнения или перемещения, это тонкий, наглядный способ выражения эмоционального состояния, которое определяет содержание произведения искусства. Мышечная работа, напряжение, тончайшая алхимия психофизиологической составляющей танца выступает не только в виде исполнительской функции, но и соучаствует в процессе творчества, является способом трансформации динамики движения в качественную эмоциональную и мыслительную компоненту художественного творения в целом.

Психология утверждает, что эмоции являются организаторами поведения человека. Единство духа и воли, души и телесности проявляется как исток творения подлинного танца, где и когда «мир танцует человеком» (А. Н. Павленко). Согласно Н. А. Бернштейну существование «живых движений» связано с тем, что душа создает пластически-скульптурный портрет тела, так же как существует взаимный, или взаимообратимый процесс. В качестве примера, А. Дункан говорила, что дух танца должен входить в тело, которое уже гармонично развито и доведено до высшей степени напряженности энергиями. Для танцовщика культура тела только средство, в танце тело должно быть забыто, оно есть только инструмент, хорошо настроенный и гармоничный. Если в гимнастике движениями выражается только само тело, то в танце — чувства и мысли души сквозь тело [3, с. 62].

Внутренняя свобода — пространство для вдохновения, вдохновенного творения и вдохновляющего со-творческого понимания художественного образа воспринимающим зрителем. Существует связь между психофизикой, психосоматикой, психомоторикой и качеством создания художественного образа и качеством его восприятия. В современных психолого-педагогических исследованиях, исследованиях посвященных психологии художественного мышления, от практики К. Орфа до экспериментов В. Ф. Базарного, показано, что в детстве в процессе творчества, во время занятий музыкальным, танцевальным, изобразительным искусством и конструкторской деятельностью формируется особое качество внутренней психодинамики и психомоторики, а также способность ею управлять. Более того, уже во время взрослости, способность художника «управлять своей психомоторикой» во многом определяется уровнем развития его двигательного мышления, входящего в структуру художественного мышления. Этот вид мышления оперирует дви-

жениями и связан с идеомоторикой, обусловленной содержанием образа, мышечными ощущениями и двигательными приемами, составляющими неотъемлемую часть техники музыканта-исполнителя, танцора, актера... Двигательное мышление опирается на «кристаллизованное мышление», оперирующее общепринятыми рациональными движениями, адаптированными к индивидуальной технике исполнителя, а также на «текучее» мышление, подсказывающее необходимые, незапланированные движения непосредственно в момент исполнения» [6, с. 223].

В современном мире, подверженном технологической формализации и «подчиненной сущности техники» (М. Хайдеггер) и утрачивающего качество сакральности, присущая «человеку танцующему» способность или искусство мыслить движением — одно из проявлений внутренней свободы, творческого можествования бытия (вопреки навязываемому и доминирующему мировоззренческому принципу как «искусству мыслить формами и стереотипами»). Умение мыслить динамически, подчиняя движению и форму, и технику, — это онтологическая способность отечественного хореографического искусства. В. М. Богданов-Березовский отмечает, что «сама Ваганова, ведущая классные уроки лишь на двух последних (старших) курсах, от урока к уроку разнообразит комбинации экзерсиса, не давая сознанию учащихся привыкнуть к пассивному их воспроизведению, приучает своих учениц мыслить в движениях» [7, с. 133].

Человек — это существо, обладающее возможностью и способностью к трансцендированию. Иными словами, — существо, пытающееся превзойти самого себя, выйти за границы своего мировидения, знания, жизни и возможностей. В самом процессе трансцендирования человек может ничего не делать (т. е. не производить в материальном, физическом плане), но при этом сама попытка осуществить трансцендирование изменяет осознание, осознанность, образ мира для качественного осмысления собственного существования и тех силопроявлений, которые открывают истинное человеческое существование, связанное с удивлением и творческим освоением бытия.

Создание образа в искусстве, художественного эйдоса как реализации живого, антропологического, а не технологического, видения мира — это труд свободной трансценденции. Художественный образ — уникальное средство и способ освоения мира. Это — «способ бытия искусства, взятый в его выразительности, впечатляющей силы и энергии» [8, с. 359], насыщенный человеческой эмоциональностью, вырастающий из первичного чувственного восприятия.

В эпоху постмодернизма и масскульта, в то время когда усиливается экзистенциально-онтологический кризис и искусство не осуществляет поиск предельных и «запредельных» оснований онтологии, на первом плане культуры и общества находятся не столько творчески-созидательные (литература, изобразительное искусство), сколько исполнительски-артистические практики (музыка, оперный, балетный, драматический театр, телевидение, кинематограф). Художественное «я» человека, стремящегося к «можествованию бытия» (М. Хайдеггер,) присутствует в произведении не в «снятом виде», а в качестве динамического, организующего, исполнительского эпицентра процесса творения [9].

Рассматривая возможности свободы как универсальной категории человеческого бытия в сфере эстетического, а также специфику ее проявления в сфере

танцевального искусства и балета, можно прийти к выводу о том что, хореография — искусство свободы, красоты и чистоты движения, единства динамики, скорости, с одной стороны, и утонченного равновесия — с другой. Танец, разговаривая на сакральном языке высокого искусства, обладая динамической свободой и экспрессией, оказывает одновременное воздействие и на «физику», и на «метафизику», эстетическое и трансцендентное, раскрывая основы и пределы осознанного бытия человека в мире; указывает путь свободы будущего.

ЛИТЕРАТУРА

1. Соловьева Л. С. Свобода как антропологическая характеристика. Дисс. ... канд. филос. наук. Волгоград. 2012. 140 с.
2. Хайдеггер М. Исток художественного творения. М.: Академический проект, 2008. 528 с.
3. Дункан А. Моя жизнь. М.: Центрполиграф, 2005. 350 с.
4. Сироткина И. Шестое чувство авангарда: танец, движение, кинестезия в жизни поэтов и художников. СПб.: Изд-во Европейск. ун-та в Санкт-Петербурге, 2016. 232 с.
5. Уральская В. И. Природа танца. М.: Советская Россия, 1981. 112 с.
6. Никитин А. А. Художественное творчество и движение // Мир образования и образование в мире. 2009, № 1. С. 220–224.
7. Богданов-Березовский В. М. Педагогическая система А. Я. Вагановой // Статьи о балете Л.: Сов. композитор, 1962. С. 122–152.
8. Никитина И. П. Философия искусства. М.: Изд-во «Омега–Л», 2010. 559 с.
9. Кривцун О. А. Психология искусства. М.: Юрайт, 2016. 265 с.

REFERENCES

1. Solov'yeva L. S. Svoboda kak antropologicheskaya kharakteristika. Diss. ...kand. filosofskikh nauk. Volgograd.: VolGU, 2012. 140 s. (Rukopis').
2. Khaydegger M. Istok khudozhestvennogo tvoreniya. M.: Akademicheskii proyekt, 2008. 528 s.
3. Dulkan A. Moya zhizn'. M.: Tsentrpoligraf, 2005. 350 s.
4. Sirotkina I. Shestoye chuvstvo avangarda: tanets, dvizheniye, kinesteziya v zhizni poetov i khudozhnikov. Spb.: Izdatel'stvo Yevropeyskogo universiteta v Sankt-Peterburge, 2016. 232 s.
5. Ural'skaya V. I. Priroda tantsa. M.: Sovetskaya Rossiya, 1981. — 112 s.
6. Nikitin A. A. Khudozhestvennoye tvorchestvo i dvizheniye // Mir obrazovaniya i obrazovaniye v mire. 2009, № 1. S. 220–224.
7. Bogdanov-Berezovskiy V. M. Pedagogicheskaya sistema A. Ya. Vaganovoy // Stat'i o balete L.: Sov. kompozitor, 1962. S. 122–152/
8. Nikitina I. P. Filosofiya iskusstva. M.: Izdatel'stvo «Omega — L», 2010. 559 s.
9. Krivtsun O. A. Psikhologiya iskusstva. M.: Yurayt, 2016. 265 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

О. И. Тарасова — д-р филос. наук, доц.; ol.tar@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Olga I. Tarasova — Dr. Sci. (Philosophy), associate professor; ol.tar@mail.ru

УДК 78.072.2

СИНТАКСИС ЖЕСТА:
КОНЦЕПЦИЯ ДЕКОНСТРУКЦИИ
В МУЗЫКАЛЬНОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

*С. Е. Чирков*¹

¹ Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, ул. Большая Никитская., д. 13/6, стр. 1, г. Москва 125009, Россия

Одним из важных исполнительских элементов, исследованием которого активно занимается современная наука, является феномен музыкального жеста. Именно в области жестов осуществляется взаимодействие интерпретационного (рационального) начала и сферы реализации на уровне аппарата музыканта. При исполнении максимально дифференцированных мультиструктурных сочинений техническая сторона работы исполнителя, его психо-эмоциональные и физические возможности играют определяющую роль. В статье рассматриваются особенности исполнительского анализа и интерпретации музыки Брайана Фернихоу в рамках концепции музыкальной деконструкции, разработанной К. Ш. Манкопфом, а также роль жеста и его составляющих в процессе выявления дискурсивных противоречий на уровне интерпретации сочинения и его коммуникации слушателю.

Ключевые слова: Брайан Фернихоу, новая сложность, деконструкция, музыкальный жест, критическое исполнение, Клаус-Штеффен Манкопф, интерпретация

SYNTAX OF GESTURE:
THE CONCEPT OF DECONSTRUCTION
IN MUSIC INTERPRETATION

*Tchirkov Sergej E.*¹

¹ Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 13/6 Bolshaya Nikitskaya Str. Moscow 125009, Russia

Recent studies refer to a phenomenon of musical gesture as one of the most important elements of a music performance. This is in the domain of gesture that the interpretational (rational) act meets the body and brain vehicle for sound production. The technical part of musician's work, his or her psycho-emotional and physical abilities play a decisive role especially in the performance of highly differentiated multi-structural pieces of music.

This paper focuses on some aspects of performer's analysis and interpretation of music by Brian Ferneyhough from the point of view of deconstruction in music, — a concept presented by Claus-Steffen Mahnkopf. It also aims to study the role of gesture and its forming components in the process of identifying and communicating to the listener the discursive contradictions at the interpretational level.

Keywords: Brian Ferneyhough, New Complexity, deconstruction in music, gesture, critical performance, Claus-Steffen Mahnkopf, interpretation.

Многозначное понятие интерпретации в музыке часто сводится к способности исполнителя раскрыть образную сферу сочинения и убедительно представить оригинальную трактовку авторского замысла в соответствии с нотным текстом, а также характерными историческими и иными условиями создания произведения. При этом техническая сторона реализации партитуры нередко сознательно рассматривается как подчиненная собственно творческому процессу, остающаяся предметом дискуссии лишь внутри профессиональных сообществ музыкантов-исполнителей. Между тем, тенденция к усложнению и дифференциации структурной разработки материала, характерная, в частности, для музыки представителей направления так называемой *новой сложности* (англ. *new complexity*)¹, стала дополнительным стимулом к переосмыслению некоторых фундаментальных составляющих понятия интерпретации, в частности, — роли жеста при исполнении музыкального произведения. Не менее важным фактором в этом направлении стало развитие альтернативных способов записи музыкального текста и расширение функциональных возможностей уже существующих инструментов.

Исследования, посвященные проблеме и определению музыкального, в частности, исполнительского жеста, сходятся, как правило, в том, что жест является комплексным феноменом. При этом он может быть как имманентным (автономным), так и сформировавшимся в результате опыта, навыков и традиции. В фокусе данного исследования мы сознательно концентрируем внимание на процессах, происходящих в результате физических действий исполнителя, направленных на звукоизвлечение, с одной стороны, и предусматривающих эквивалент коммуникативной функции (метафоры и передачи² исполнительского замысла (концепции интерпретации, контроля и интуиции), связанной с сообщением слушателю стилистических особенностей произведения, приоритетов формальных взаимосвязей), с другой стороны. Из всего корпуса определений и методов анализа музыкального жеста исполнителя жесты, осуществляющиеся на уровне исключительно сценического исполнения и слушательской рецепции, не могут быть рассмотрены в рамках настоящей статьи.

Особый интерес представляют возможные варианты интерпретационного решения произведений, идентичность которых заключается не в комплексной структуре, а в комплексе одновременно функционирующих, максимально дифференцированных и проработанных структур. Как правило, такие сочинения не подлежат разложению на простые элементы аналитическими методами, но подразумевают возможность критической интерпретации с помощью концепции деконструкции, как на уровне творческого акта, так и в процессе реализации коммуникативного элемента — исполнительской работы. Клаус-Штеффен Манкопф обозначил специфику подхода к композиторскому ремеслу в эстетическом и методологическом качестве с помощью понятия «*критическая композиция*»³. Среди композиторов,

¹ Термин ассоциируется со статьей австралийского музыковеда Ричарда Тупа [1].

² См.: [2, с. 95].

³ Понятие «критическая композиция» принадлежит композитору Николаусу Хуберу [3]. Используя его по отношению к творчеству представителей *new complexity*, Манкопф апеллирует к его эстетическому и методологическому значению [4].

представленных в подобном ракурсе, наибольшую известность получили сочинения Брайана Фернихоу⁴. Исполнение *комплексистских*⁵ сочинений по природе диалектично: необходимо не только детально проработать авторский текст, но и спроецировать множество возможных сценариев сценического исполнения, так как ввиду сверхсложного текста и насыщенной фактуры точная одномоментная реализация нотной записи не представляется возможной. При этом техническая сторона работы исполнителя, его психо-эмоциональные и физические возможности играют здесь определяющую роль, так как именно в области жестов осуществляется взаимодействие интерпретационного (рационального) начала и реализации на уровне аппарата музыканта. Формирование определенного комплекса навыков вызывает у музыканта, в зависимости от его образования и творческого пути, приверженность к существующей традиции передачи музыкальной информации, которая закодирована как на уровне интенций, так и на уровне жестов и рефлексов. Применительно к музыке Фернихоу эти факторы создают предпосылки к возникновению исполнительских неточностей, которые проявляют себя в предзаданном вокабуляре владения инструментом. В тоже время произведения Фернихоу, являются, по сути, результатом критического соединения процессов, независимых в рамках одной структуры и в то же время, взаимодействующих в трансструктурном пространстве. Под «точностью» здесь следует понимать то, что в немецком языке обозначается словом *Werktreue* — верность сути произведения, а не буквальное воспроизведение всех деталей. Что же, в таком случае, может считаться точным исполнением, и возможно ли вообще добиться точности? С точки зрения адекватности процесса исполнительской работы композиторским импульсам можно предположить, что речь идёт о *критической интерпретации* (индивидуальной по своей природе, обладающей идентичностью только в системе координат данного произведения). Таким образом, первой задачей для исполнителя становится выявление принципов композиционного процесса. Только проанализировав текст, а также сопоставив и применив альтернативные аналитические методы, можно приступить к поиску интерпретационных решений.

Для анализа произведений Фернихоу требуется расширенный, почти всегда трансдисциплинарный исследовательский инструментарий. Это связано не только с высокой степенью организации и плотности изложения чрезвычайно сложного материала. Важным фактором также является возникающее сопряжение элементов: кажущиеся стабильными элементы музыкальной структуры представляют собой постоянно мутирующие, энергетически заряженные, «континуальные дискурсивные потоки» [6, с. 41]. Импульсом для творчества композитора часто становились внемузыкальные феномены: философские учения эпохи Возрождения и концепты постструктуралистов, живопись и гравюра, архитектура и ранняя

⁴ Внешне схожее отношение к роли жеста музыканта при производстве звука можно проследить у композиторов, интегрирующих собственно способ воспроизведения звука в форму сочинения, например у Хельмута Лахенмана, Сальваторе Шаррино и др.

⁵ Понятие *Komplexismus* Манкопф противопоставляет понятию *Komplexität*, для того чтобы подчеркнуть, что речь идет о принципиально иной ступени эволюции гипер-сложности, отличающей произведения Фернихоу. [5, с. 20].

музыка. Все партитуры автора представляют собой потоки разновекторных объектов, которые формируют все новые взаимосвязи, образуют энергетически-заряженные слои. Таким образом, на разных уровнях возникают процессы «вечного становления». «Генетический код» этих процессов — жестовые параметры, обладающие богатым энергетическим потенциалом⁶.

Можно предположить, что именно поиск объектов, которые могут быть идентифицированы как жесты, является начальным этапом анализа произведения Феррихоу. При этом остается неясным, какими критериями для выявления и сопоставления найденных объектов следует руководствоваться исследователю. Ведь даже нейтральный уровень анализа партитуры — «созданного объекта» (используя методологию Наттье) — не предоставляет полной информации ни о процессе создания, ни о процессе восприятия. Он всего лишь «момент анализа» [7, с. 54]. Сложность заключается и в том, что определенные конфигурации, которые относительно легко определяются как жесты, могут оказаться *ложными* (англ. *false gestures*) импульсами, чья идентичность не автономна и не имманентна конкретному произведению, но в которой в той или иной форме заложена традиция или вокабуляр уже существовавших жестов: «Синтаксис [...] хранит память о былых контекстах — о прошлых композиционных (или жанровых) моделях» [8].

Субверсивность присутствует в самом материале, и Феррихоу сознательно подчеркивает нелинейные, парадоксальные, многоплановые взаимосвязи между материалом и структурой. Здесь мы имеем дело с критической композицией, которая, по сути, не диалектична (автор не стремится установить имманентные связи и [9, с. 206]), но деконструктивна, то есть подразумевает сознательное выявление противоречий — «того, что невозможно синтезировать» [10, с. 143]. В этом случае предметом аналитического интереса становится, в первую очередь, этап предварительной работы над сочинением, где вырабатываются различные стратегии возможного формообразования, и к замыслу уже применимы понятия «энергии, веса, массы и импульса» [6, с. 239]. На уровне пред-композиционной деконструктивной деятельности проявляется субверсивность собственно композиторского процесса, который становится автономным по отношению к содержанию произведения. В результате этого внутреннего противоречия возникает некий энергетический пробел — лакуна, которая само по себе не подлежит конструкции, при этом, только в конструкции возможно ее существование. Осознание этого «пространства» (от нем. *Zwischenraum*) является одним из главных эстетических признаков деконструктивной композиции [10, с. 145]. «Разрыв», «трещина», «промежуток», «отделение» — эти понятия указывают на невозможность существования цельной

⁶ Феномен жеста чрезвычайно важен для эстетики и техники творчества Феррихоу, однако композитор избегает конкретных формулировок. Его видение жеста рассыпано по статьям, интервью и лекциям разных лет. Можно сказать, что автор сознательно избегает однозначных определений, оставаясь верным принципу постоянного становления не только в своих музыкальных высказываниях, но и в письменном слого. Отчасти поэтому переводы его теоретических статей и интервью с композитором представляют большую сложность для исследователя. Его манера изложения подобна негативу фотографии, на котором после проявления (перевода) остается что-то еще, что уже невозможно передать.

идентичности произведения искусства, при этом они становятся элементом его структуры. Таким образом, в комплексе причинно-следственных связей внутри сочинения всегда присутствует элемент субверсивности, разрыва, с одной стороны, и излишка, профицита (*Surplus*), с другой. «Все музыкальное произведение есть живая система нерасчленимых энергий, взаимно проницающих друг друга; оно — реальное единство перекрещивающихся причин, которые есть одновременно и действия этих причин. Музыка — бесформенное единство самопротивоборствующих моментов взаимопроникновенного множества...» [11, с. 240–241]. Применительно к деконструктивной композиции приведенное высказывание А. Ф. Лосева можно было бы перефразировать, употребив слово «единство» во множественном числе, так как именно во множестве структур возникают взаимосвязи объектов, которые становятся одновременно и причиной, и действием.

Схожие процессы характеризуют и исполнительскую реализацию сочинения, которую отличает диссоциация звуковых параметров. Невозможность воспроизвести в точности все детали авторского текста приобретает концептуальный характер в произведениях композиторов-комплексистов, отличающихся принципиальной не-идентичностью нотации и звучания. «Неточность, наполненная смыслом» (*meaningful inexactitude*) [6, с. 268–269]: так сам Феррихоу характеризует исполнение, адекватное своей композиции. Какова природа и поле действия этой «неточности»? Возможно ли обнаружить причины появления энергетических лакун и в интерпретиционно-исполнительской деятельности?

Интерпретация подразумевает не только реализацию нотного текста, но и постижение творческих процессов, результатом которых становится текст, зафиксированный в той или иной форме. Исполнитель осуществляет коммуникацию как на уровне собственного понятийно-рецепционального взаимодействия с партитурой, так и на уровне сообщения слушателю. Взаимодействие основывается на тех немногих деталях, которые в нотном тексте не могут быть обозначены: это и степень нюансировки, и соотношение баланса, минимальных темповых отклонений, и индивидуальное прочтение словесных указаний автора относительно характера исполнения произведения или его частей. Однако деконструктивная композиция сама по себе настолько сложна, что ее реализация уже на уровне партитуры изобилует невероятным количеством деталей, относящихся к технике исполнения. Поиски единой, пусть и индивидуальной трактовки невозможны, так как в композиции отсутствует единый смысл, оформленный в рамках одной структуры, но происходит постоянное взаимодействие множественных структур и создание множества смыслов на всех уровнях. Поэтому вопросы нюансировки неизбежно отходят на второй план в приоритете задач исполнительской работы, а выверить баланс огромного количества оттенков исполнения в принципе не представляется возможным.

Как показано выше, любая форма общего анализа или прочтения комплексистской партитуры — это творческий акт. Для его реализации требуются особые знания и навыки их различных областей. Было бы наивным предполагать, что музыкант-исполнитель обладает обширным инструментарием для осуществления этого процесса. Наиболее распространенная опасность, приводящая к небрежной

интерпретации, заключается в том, что исполнитель, даже добросовестно изучив партитуру, ограничивается лишь реализацией ее технической стороны (нем. *Ausführung*). Собственно коммуникативный аспект при этом ограничивается идентификацией тех композиторских жестов, которые, так или иначе, напоминают что-то уже существующее в исполнительской практике. Исполнитель лишен возможности выявить какие-либо простые элементы жеста, для того, чтобы на их основе сознательно синтезировать музыкальную интерпретацию. Такой анализ возможен лишь по отношению к композиторским жестам, выявленным на этапе создания партитуры, с последующей идентификацией объектов в качестве жестов, выявлением их взаимосвязей, энергетического и структурного потенциала [12, с. 162]. Фиксация таких образований в исполнении и сознательное установление связей между ними облегчает работу инструменталиста, точнее приближает ее к традиционной интерпретации, но при этом теряется энергетический, субверсивный аспект творческого акта, а исполнение лишается экспрессивной составляющей и герменевтической эмпатии.

При этом исполнитель имеет ценное преимущество по отношению к исследователю, который работает лишь с партитурой и пред-композиционными материалами. Для него открываются возможности непосредственного погружения в детали ткани и фактуры изучаемого сочинения. В процессе подготовки музыкант сопереживает процесс развития, пусть и на стадии уже фиксированного текста. Он сам начинает заниматься пред-исполнительской работой (по аналогии с пред-композиторским процессом), нащупывает те или иные стратегии интерпретации, предвосхищает возможные варианты коммуникации и продумывает их возможные эквиваленты. На этом этапе важным моментом является осознанное отношение к собственным исполнительским жестам, так как именно в сфере жестов происходит первичная ассоциация композиторских жестов с исполнительскими возможностями и интерпретационным концептом. Эти процессы особенно важны, так как они есть необходимое условие последующей фазы диссоциации / автономизации исполнения на уровне физического жеста. Рассматривая жест по аналогии с выше-описанными композиционными процессами у Фернихоу, проследим основные этапы развития двух проявлений исполнительского жеста: интерпретационного (рационально-стратегического) жеста и физического (вызванного действиями аппарата музыканта для производства и контроля звука) жеста на стадиях работы исполнителя над произведением. Эти этапы, как было показано выше, содержат в себе изначальные противоречия в момент автономизации композиции и сказываются на содержательной стороне произведения. В приведенной ниже таблице показаны основные этапы исполнительской работы над сочинением и соответствующие им процессы в области исполнительского жеста.

Из приведенной таблицы следует, что противоречия между коммуникативным (интерпретационным) намерением и техническими сложностями исполнения возникают на этапе работы с инструментом. Этот процесс не является уникальным для исполнения исключительно музыки Фернихоу или других комплексистов⁷.

⁷ См.: [12, 13].

**Соответствие основных этапов исполнительской работы
над сочинением процессам в области исполнительского жеста**

Этапы работы исполнителя	Динамика исполнительского жеста
Целостный анализ.	Стадия предварительной работы над произведением без инструмента: Идентификация композиторских жестов. Первые интуитивные контуры интерпретационного жеста.
Сопоставление методов альтернативного анализа.	
Ассоциация отдельных композиторских жестов с их физической реализацией (поиск аппликатурных, штриховых и фразировочных решений отдельных фрагментов сочинения).	Стадия предварительной работы с инструментом, появление множества элементов физического жеста.
Соединение проработанных фрагментов и поиски первичных интерпретационных концепций (генеральных линий исполнения).	На уровне жеста осуществляется ассоциация замысла и его реализации.
Обнаружение первых несоответствий между замыслом и возможностью его целостной технической реализации (слишком сложные иррациональные ритмические построения, дифференцированный динамические указания). Осознание противоречий между исполнительской идеей и физическими возможностями исполнителя.	Начало фазы диссоциации физической составляющей жеста и интерпретационного концепта.
Поиск альтернативных исполнительских стратегий. Одновременно совершенствование технических навыков исполнения фрагментов и более крупных разделов сочинения. Разработка индивидуальных, присущих произведению техник исполнения.	Фаза диссоциации на уровне физического жеста: выявление и дифференциация элементарных (естественных), приобретенных в результате собственного опыта и характерных для данного произведения жестов.
Свободное владение техникой исполнения отдельных фрагментов. Предконцертные исполнения всего произведения, в котором исполнитель концентрируется не на следовании первоначальному контуру интерпретации, а на физической работе своего аппарата и корпуса.	Автономизация физического жеста.
Осознание и принятие трансформаций, мгновенных решений и энергетических импульсов, возникающих в процессе исполнения.	На уровне интерпретационного жеста возникает пространство, в котором происходит принятие мгновенных решений, в зависимости от импульсов, получаемых от физических жестов. Образуется динамическое силовое поле.

В той или иной степени схожие проблемы возникают при работе над любым виртуозным сочинением. Но если исполнение этюда Листа или Рахманинова предполагает подчинение аппарата, преодоление технических аспектов ради свободного выражения интуитивно-экспрессивного, не сдерживаемого тем или иным сложным пассажем или неудобным расположением аккорда, то экспрессия дискурса комплексной музыки возможна лишь благодаря этим противоречиям. Следствием осознанного принятия этих противоречий в качестве неотъемлемой составляющей интерпретации становится возрастающая роль физического жеста. На следующем этапе работы исполнителя физический жест вступает в состояние внутреннего конфликта. Приобретенные навыки исполнителя, явившиеся результатом сопоставления освоенного словаря приемов, заученных вместе с жестами, оказываются нереализуемыми в условиях постоянно возникающих трещин и пробелов мультиструктурного, субверсивного композиторского процесса. Появляющиеся все новые исполнительские средства выражения, которые, обусловлены лишь вектором движения, закодированным в композиторском жесте-объекте, в свою очередь, вступают в конфликт с интенцией нарратива, контроля и первоначальной исполнительской концепции. Сознательно обостряя все эти противоречия, интуитивно и мгновенно интерпретируя их как основу адекватного исполнения, музыкант создает динамическое силовое поле. В этом поле со-существуют и взаимодействуют друг с другом различные по происхождению, направлению и силе экспрессии центры притяжения. Исполнение становится критическим по отношению к самой сущности процессов реализации, коммуникации, концептуальной интерпретации, свободе выбора, причем деконструктивное начало осуществляется именно в области жестов и силами самих жестов.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Toop R.* Four facets of 'The New Complexity' // *Contact* 32, Spring 1998.
2. *Hatten R. S.* Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert. Bloomington: Indiana University Press, 2004.
3. *Huber N. A.* Kritisches Komponieren (1972) // *Durchleuchtungen, Texte zur Musik*, hrsg. v. Josef Häusler. Wiesbaden 2000.
4. *Mahnkopf C.-S.* Was heisst kritisches komponieren? // *KunstMusik* 6, 2006.
5. *Mahnkopf C.-S.* Komplixismus und der Paradigmenwechsel in der Musik. // *MusikTexte* 8, 1990.
6. *Ferneyhough B.* Collected Writings / ed. by J. Boros and R. Toop. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1995.
7. *Nattiez J.-J.* Musicologie générale et sémiologie. Paris: Christian Bourgeois éditeur, 1987.
8. *Амрахова А. А.* К проблеме семантического синтаксиса в творчестве современных композиторов // *Музыковедческий форум 2010 [Доклады заочной сессии]* URL: <http://www.gnesin-academy.ru/node/5504> (дата обращения 10.11.2017).
9. *Гегель Г.* Энциклопедия философских наук. М.: Мысль, 1974. Т. 1. 452 с.
10. *Mahnkopf, C.-S.* Der Strukturbegriff der Musikalischen Dekonstruktion // *Die Humanität der Musik. Essays aus dem 21. Jahrhundert*, Wolke-Verlag, Hofheim, 2007.
11. *Лосев А. Ф.* Музыка как предмет логики // *Из ранних произведений*. М.: Правда, 1990. 655 с.

12. Цареградская Т. В. Брайан Фернрихоу. Очарование музыкального жеста // Научный вестник Московской консерватории, 2014. № 2 (17).
13. Лаврова С. В. К понятию жеста в новой музыке // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой, 2014 № 1–2 (31). С. 216–231.

REFERENCES

1. Toop R. Four facets of 'The New Complexity'. In: *Contact* 32, Spring 1998.
2. Hatten R. S. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.
3. Huber N. A. Kritisches Komponieren (1972) In: *Durchleuchtungen, Texte zur Musik*, hrsg. v. Josef Häusler, Wiesbaden 2000.
4. Mahnkopf C. -S. Was heisst kritisches komponieren? In: *KunstMusik* 6, 2006.
5. Mahnkopf C. -S. Komplixismus und der Paradigmenwechsel in der Musik. In: *MusikTexte* 8, 1990.
6. Ferneyhough B. *Collected Writings*. Ed. by J. Boros and R. Toop. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1995.
7. Nattiez J.-J. *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1987.
8. Amrakhova A. A. К проблеме семантического синтаксиса в творчестве современных композиторов. In: *Muzykovedcheskij forum* 2010 [Doklady zaочноj sessiyi] URL: <http://www.gnesin-academy.ru/node/5504> (data obrascheniya 10.11.2017) (In Russian).
9. Hegel G. *Entsiklopediya filosofskih nauk* t.1 M, Mysl' 1974 (In Russian).
10. Mahnkopf C. -S. Der Strukturbegriff der Musikalischen Dekonstruktion. In: *Die Humanität der Musik. Essays aus dem 21. Jahrhundert*, Wolke-Verlag, Hofheim, 2007.
11. Losev A. F. Muzyka kak predmet logiki In: *Iz rannih proizvedenij*. M.: Pravda, 1990.
12. Tsaregradskaya T. V. Brajan Fernrikhou: ocharovanie muzykal'nogo zhesta. In: *Nauchnyj vestnik Moskovskojkonservatorii*, 2014. No. 2 (17).
13. Lavrova S. V. To the conception of gesture in the "New music". In: *Vestnik Akademii russkogo balleta im. A. Ya. Vaganovoi*. 2014. No. 1–2 (31).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

С. Е. Чирков – info@tchirkov.eu

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Sergej E.Tchirkov – info@tchirkov.eu

ХРОНИКА СОБЫТИЙ

ВЫПУСКНИКИ АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА
ИМЕНИ А. Я. ВАГАНОВОЙ 2017 г.

СПЕЦИАЛИТЕТ

Направление подготовки
50.02.01 «Искусства и гуманитарные науки»

Стенюшкин Руслан

БАКАЛАВРИАТ

Направление подготовки
50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки»

Горелова Мария Валерьевна
Ильина Екатерина Максимовна
Клобукова Анастасия Викторовна
Колесникова Евгения Александровна
Корнеева Анастасия Романовна
Леонтьева Алла Александровна
Прошкина Валерия Игоревна

Направление подготовки
52.03.01 «Хореографическое искусство»

профиль «Педагогика балета»

Завалишин Дмитрий Сергеевич
Макаренко Мария Витальевна
Мохнаткин Иван Александрович
Савин Алексей Викторович
Фадеев Виталий Анатольевич

профиль «Искусство балетмейстера»

Баженова Екатерина Владимировна
Васильева Софья Олеговна
Кириллов Даниил Маркович
Лыткина Софья Олеговна
Мальцева Евгения Игоревна
Мулюкина Вита Владимировна
Олина Софья Сергеевна
Пекуш Анжелика Анатольевна

профиль «Менеджмент хореографического искусства»

Нещадимова Дарья Германовна

Направление подготовки
53.03.02 «Музыкально-инструментальное искусство»

профиль «Фортепиано»

Барсова Маргарита Михайловна
Маринина Тамара Алексеевна
Слукина Екатерина Владимировна
Филина Татьяна Игоревна

МАГИСТРАТУРА

Направление подготовки

50.04.01 «Искусства и гуманитарные науки»

профиль «Теория и практика художественной жизни»

Леничко Светлана Владимировна

Направление подготовки

50.04.04 «Теория и история искусств»

профиль «Искусствоведение и арт-журналистика»

Руденченко Кристина Михайловна

Нигматуллина Алсу Галимулловна

Направление подготовки

52.04.01 «Хореографическое искусство»

профиль «Искусство хореографа»

Виноградова Ольга Анатольевна

Ермакова Юлия Михайловна

Корженевская Анастасия Анатольевна

Паничкин Артем Сергеевич

профиль «Продюсирование хореографического искусства»

Плахотникова Вероника Юрьевна

профиль «Теория и история хореографического искусства»

Азеева Ксения Александровна

Баринова Марина Александровна

Кириакиди Алиса Алексеевна

Дроздова Ольга Сергеевна

профиль «Художественные практики современного танца»

Грибов Сергей Сергеевич

Мазилкина Ксения Игоревна

Папина Алена Сергеевна

Коновалова Татьяна Сергеевна

Чадина Екатерина Владимировна

Щербань Татьяна Васильевна

Помелова Екатерина Юрьевна

Направление подготовки

53.04.05 «Искусство»

профиль «Педагогика хореографии»

Злобина Наталья Сергеевна

Машкина Юлия Александровна

Никитина Анастасия Николаевна

Пивоцкая Юлия Андреевна

Попов Сергей Николаевич

Русакова Дарья Михайловна

Направление подготовки

53.04.06 «Музыказнание и музыкально-прикладное искусство»

профиль «Музыка в искусстве балета»

Иванова Ксения Александровна

ПРАВИЛА НАПРАВЛЕНИЯ И ОПУБЛИКОВАНИЯ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ, ПОСТУПИВШИХ В РЕДАКЦИЮ ЖУРНАЛА «ВЕСТНИК АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА. ИМ. А. Я. ВАГАНОВОЙ»

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 — полуторный (**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 (подрисовочный 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, именуется 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 полутонных 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,
ПОСТУПИВШИХ В РЕДАКЦИЮ ЖУРНАЛА
«ВЕСТНИК АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА
ИМ. А. Я. ВАГАНОВОЙ»

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 редакцию 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 электронным 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»

«Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой» — научный журнал, представляющий результаты исследований в области искусствоведения и смежных 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.

Принципы этики в деятельности рецензента

Рецензент осуществляет научную экспертизу авторских материалов, вследствие чего его действия должны носить непредвзятый характер, заключающийся в соблюдении следующих принципов:

- рукопись, полученная для рецензирования, должна рассматриваться как конфиденциальный документ, который нельзя передавать для ознакомления или обсуждения третьим лицам без согласия редакционной коллегии;
- рецензент обязан давать объективную и аргументированную оценку изложенным результатам исследования.

Персональная критика автора неприемлема, неопубликованные данные, полученные из представленных к рассмотрению рукописей, не должны использоваться рецензентом в личных целях.

Рецензент, который не обладает, по его мнению, достаточной квалификацией для оценки рукописи, либо не может быть объективным, например, в случае конфликта интересов с автором или организацией, должен сообщить об этом редактору и выразить желание отстраниться от процесса рецензирования данной рукописи.

Принципы этики в деятельности автора научных публикаций

Автор (или коллектив авторов) несет персональную ответственность за новизну и достоверность результатов научного исследования, что предполагает соблюдение следующих принципов: авторы статьи должны предоставлять достоверные результаты проведенных исследований. Заведомо ошибочные или сфальсифицированные утверждения неприемлемы; авторы должны гарантировать оригинальность результатов исследования, изложенных в предоставленной рукописи. Заимствованные фрагменты или утверждения должны быть оформлены с обязательным указанием автора и первоисточника. Чрезмерные заимствования, а также плагиат в любых формах, включая неформленные цитаты, перефразирование или присвоение прав на результаты чужих исследований, неэтичны и неприемлемы; в статье должны быть представлены ссылки на работы, которые имели значение при проведении исследования; авторы не должны предоставлять в журнал рукопись, которая была отправлена в другой журнал и находится на рассмотрении, а также статью, уже опубликованную в другом журнале; в качестве соавторов статьи должны быть указаны все лица, внесшие существенный вклад в проведение исследования; среди соавторов недопустимо указывать лиц, не участвовавших в исследовании; при обнаружении автором существенных ошибок или неточностей в статье на этапе ее рассмотрения или после ее опубликования, он должен как можно скорее уведомить об этом редакционную коллегию журнала.

Редакционная политика журнала «Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой» следует рекомендациям международного Комитета публикации этики (COPE).

К СВЕДЕНИЮ ПОДПИСЧИКОВ

Оформить подписку на журнал «Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой» на 2017 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, д. 2
Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой

Телефон: (812) 456-07-65

<http://www.vaganovaacademy.ru>

e-mail: science@vaganovaacademy.ru

ВЕСТНИК
АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА
им. А. Я. Вагановой

№ 6 (53) 2017

Ответственный редактор *С. В. Лаврова*
Научный редактор *Ю. О. Новик*
Технический редактор, макет и верстка *О. В. Пугачева*
Дизайн обложки *Т. И. Александровой*

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://www.vaganovaacademy.ru>

Адрес редакции: 191023, СПб, 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 00.00.2017. Формат 70×100/16.
Усл. печ. л. 8,75. Тираж 300. Заказ № 0000000.

Отпечатано в типографии