



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

ВЕСТНИК

АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА
им. А. Я. Вагановой

ISSN 1681-8962



№ 2 (55)
2018

Наши школы могут работать, лишь опираясь на солидный теоретический фундамент. Мы должны создать научно-исследовательский центр по хореографии и, в первую очередь, журнал по вопросам балетного искусства, на страницах которого мы имели бы возможность обсуждать и разрабатывать педагогические, творческие и исторические проблемы нашего искусства.

А. Я. Ваганова

Главный редактор

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

Заместитель главного редактора

Новик Ю. О. — д-р культурологии, доц., научный редактор Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой (Санкт-Петербург, Россия)

Редакционная коллегия

Абызова Л. И. — канд. искусствоведения, зав. каф. балетоведения Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой (Санкт-Петербург, Россия)

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

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

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

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

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

Касьян С. — PhD, проф. Университета Париж-IV Сорбонна (Париж, Франция)

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

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

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

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

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

Журнал включен в Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук (Перечень Высшей аттестационной комиссии при Министерстве образования и науки Российской Федерации).

The journal is included in the list of periodicals recommended by the Higher Attestation Commission of the Ministry of Education and Science of the Russian Federation for publishing scientific results of dissertation research.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Чепалов А. И. — д-р искусствоведения, проф. каф. народной хореографии Харьковской академии культуры (Харьков, Украина)

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

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

Дорогие читатели!



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

Эти два события станут основными тематическими векторами для авторов и редакции нашего журнала. Вместе с тем, мы продолжим традицию публикации трудов выдающихся деятелей мирового балетного театра, а также результатов современных исследований в области хореографического искусства, проводимых в разных странах мира.

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

С искренними пожеланиями научного и творческого вдохновения!

*Ректор,
Народный артист России,
Н. М. Цискаридзе*

СОДЕРЖАНИЕ

Редакционная коллегия	2
Вступительное слово ректора Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой Н. М. Цискаридзе.	3

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Головнина Н. А. Балеты «Салат» и «Голубой экспресс» Д. Мийо в диалоге со временем	6
Сакамото де Мясников Ф. М. Т. «Кубинское чудо»: К 70-летию создания «Балета Алисии Алонсо»	17
Удаленкова Т. А. К биографии Н. В. Балтачевой	34

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ

Агишева Ю. И. Танцевальная сюита «День рождения Инфанта» Франца Шрекера в художественном пространстве югендстиля	39
Осколков А. С. Оркестровая специфика оперы-балета «Млада» Н. А. Римского-Корсакова	53

ПОДГОТОВКА АРТИСТОВ БАЛЕТА

Базарон П. А. Особенности создания детского балета в хореографической студии (на материале постановки балета «Снежная королева» в детском театре «Щелкунчик» в Екатеринбурге)	63
Бадаева И. И., Степаник И. А. Исследование координационных способностей учащихся Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой на раннем этапе профессиональной хореографической подготовки.	74

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

Глазунова Р. В. Ноктюрны в фортепианном творчестве Антона Рубинштейна	94
Мазур М. М. Переписка Ю. Вейсберг с Н. Мясковским	104
Меньшиков Л. А. Перформанс как пародия	113
Тимофеев А. А. Синтезатор — инструмент новой эпохи?	130
Кумукова Д. Д. От маски комедии дель арте к символу актерской профессии	141
Щербак Н. Ф. К вопросу об этико-эстетической проблематике художественного текста (или произведения искусства) и смене научной парадигмы	153
Правила направления и опубликования научных статей	164
Порядок рецензирования научных статей	168
Редакционная политика журнала	170
Редакционная этика журнала.	170
К сведению подписчиков	172

CONTENTS

Editorial Board	2
Greetings from the Rector.	3

THEORY AND HISTORY OF CHOREOGRAPHIC ART

<i>Golovnina Natalia A.</i> Ballets <i>La Salade</i> and <i>Le Train Bleu</i> by D. Milhaud in the dialogue with the Times	6
<i>Sakamoto de Miasnikov Fatima M. T.</i> 'The Cuban miracle': To the 70th anniversary of the creation of 'Ballet Alicia Alonso'	17
<i>Udalenkova Tatyana A.</i> To the biography of Naima V. Baltacheyeva.	34

INTERDISCIPLINARY RESEARCH IN THE FIELD OF CHOREOGRAPHIC ART

<i>Agisheva Yulia I.</i> The Birthday of the Infanta: Franz Schreker's dance suite as Jugendstil phenomena	39
<i>Oskolkov Alexander S.</i> Orchestra in opera-ballet <i>Mlada</i> by Nikolay A. Rimsky-Korsakov . .	53

DANCE TECHNIQUE PEDAGOGY

<i>Bazaron Peter A.</i> Features of creating a children's ballet in a choreographic studio (based on the production of <i>The Snow Queen</i> ballet in the children's theater 'Nutcracker' in Yekaterinburg)	63
<i>Badayeva Irina I., Stepanik Irina A.</i> Study of coordination abilities of Vaganova Ballet Academy students at the beginning of professional choreographic training	74

THEORY AND HISTORY OF ARTS

<i>Glazunova Regina V.</i> Nocturnes in the piano heritage of Anton Rubinstein	94
<i>Mazur Marina M.</i> Correspondence of Julia Weisberg with Nikolay Myaskovsky	104
<i>Menshikov Leonid A.</i> Performance as parody	113
<i>Timofeev Aleksandr A.</i> Synthesizer — the instrument of the new era?	130
<i>Kumukova Dzhamiya D.</i> From the mask of commedia dell'arte to the symbol of actor's profession	141
<i>Scherbak Nina F.</i> Correlation of the ethical and the aesthetic in the process of scientific paradigm change: Art and text interpretation	153
Requirements for author's manuscripts	164
Peer-review	168
Editorial policy	170
Ethics policy	170
To data of followers	172

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 792.8

БАЛЕТЫ «САЛАТ» И «ГОЛУБОЙ ЭКСПРЕСС» Д. МИЙО В ДИАЛОГЕ СО ВРЕМЕНЕМ

Н. А. Головнина^{1,2}

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

² Медиациентр Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, ул. Глинки, 2, литер. А, Санкт-Петербург, 190000, Россия

В статье рассматриваются балеты «Салат» и «Голубой экспресс», созданные композитором почти одновременно для двух различных художественных коллективов. «Балеты-близнецы», как назвал их Дариус Мийо, обнаруживают родство не только в хореографическом, живописно-декорационном, но и в музыкальном решениях. Круг музыкальных интонаций, драматургия этих сочинений включает элементы вокальных сценических жанров, взаимодействие с которыми придает каждому из балетов неповторимый облик.

Ключевые слова: балет, «Голубой экспресс», «Салат», Д. Мийо, Л. Мясин, С. Дягилев, танцевальная оперетта, комедия дель арте, пение, танец

BALLETS *LA SALADE* AND *LE TRAIN BLEU* BY D. MILHAUD IN THE DIALOGUE WITH THE TIMES

Natalia A. Golovnina¹

¹ Vaganova Ballet Academy, 2, Zodchego Rossi St., Saint Petersburg, 191023, Russian Federation

² Media Center of Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, 2, Glinki st., liter A, Saint Petersburg, 190000, Russian Federation

The ballets *La Salade* and *Le Train Bleu*, created by the composer almost simultaneously for two different art groups, are considered in the article. “Twins’ ballets,” as Darius Millau called them, reveal kinship not only in their choreographic, scenic and decorative, but also musical decisions. The dramaturgy of these compositions includes elements of vocal scenic genres, which gives these ballets a unique look.

Keywords: ballet, *La Salade*, *Le Train Bleu*, D. Milhaud, L. Massine, S. Diaghilev, operetta dansée, commedia dell’arte, sing, dance

Введение

Значительные преобразования в европейском искусстве, начавшиеся на рубеже XIX–XX веков, вступают в новую фазу после окончания Первой мировой войны. Иная историческая обстановка, изменение вкусов и эстетических предпочтений в обществе оказали заметное воздействие на все сферы художественного творчества, которое особенно ярко проявилось во Франции 1920-х годов. «Время обновления тематики, жанров и музыкального языка во французской музыкальной культуре» [1, с. 94], появления множества концепций художественного синтеза [2, с. 152] нашло свое отражение и в балетном жанре.

Д. Мийо — один из представителей молодого поколения французских композиторов в этот период неоднократно обращается к балету¹. Каждое его произведение неповторимо эстетической программой и жанровым решением, (оригинальными переплетениями различных вкусов, направлений, ошеломляющим каскадом форм и образов [5, с. 319–346]) соответствует как универсализму мышления самого композитора [3, с. 153; 4, с. 231], так и основным тенденциям 1920-х годов.

Методы и методология исследования

В статье применены интертекстуальный, герменевтический и структурный методы исследования.

Основная часть

Балеты «Салат» и «Голубой экспресс» выделяются необычной (почти одновременной) историей их создания. Мийо писал музыку к каждому практически в одно и то же время с начала февраля до середины марта 1924 года². В постановках были задействованы две творческие группы выдающихся художников: созда-

¹ Эти сочинения представлены самостоятельными балетными партитурами, отдельными номерами из коллективного сочинения и аранжировками чужой музыки для хореографической постановки. К ним относятся: «Человек и его желание» (*L'homme Désir et fils*), оп. 48 (1918); «Бык на крыше» (*Le bœuf sur le toit*), оп. 58 (1919); «Свадебный марш», «Фуга избиения гостей» и финальная сцена из совместного балета композиторов группы «Шести» «Новобрачные на Эйфелевой башне» (*Les Mariés de la tour Eiffel*), оп. 70 (1921); «Сотворение мира» (*La création du monde*), оп. 81 (1923); «Салат» (*Salade*), оп. 83 (1924); «Голубой экспресс» (*Le train bleu*), оп. 84 (1924); «Полька» из балета «Веер Жанны» (*l'Éventail de Jeanne*), оп. 95 (1927); «Возлюбленная» (*La Bien-Aimée*), на основе произведений Ф. Шуберта и Ф. Листа, оп. 101 (1928).

² Примерные даты создания балетов: «Салат» — 5–20 февраля 1924; «Голубой экспресс» — 12 февраля — 5 марта 1924.

телями «Салата» выступили Леонид Мясин, Жорж Брак, Андре Фламан³, а в круг авторов «Голубого экспресса» вошли Бронислава Нижинская, Жан Кокто, Анри Лоран, Габриель Шанель и Пабло Пикассо. «Салат» показала труппа Мясина 17 мая 1924 года на одном из «Парижских вечеров» графа Этьена де Бомона⁴ в «Театре Старой голубятни». Чуть позже (20 июня) дягилевская антреприза представила «Голубой экспресс» в «Театре на Елисейских полях». В одном из писем к известному бельгийскому дирижеру и музыковеду Полю Коллару Мийо назвал эти балеты своими «близнецами» [6, с. 174].

«Появление балетов на свет» прошло не без участия С. П. Дягилева, входившего только в одну из команд создателей. Глава «Русского балета» заказал «Голубой экспресс», узнав о проекте своего бывшего фаворита Л. Мясина, к тому времени покинувшего (а точнее уволенного) его антрепризу и организовавшего собственную танцевальную труппу. Покровительствующий Мясину граф де Бомон был захвачен духом соревновательности и потому сделал Мясину предложение о постановке и показе в рамках «Парижских вечеров» пяти балетов именно в сезон премьер «Русского балета» в «Театре на Елисейских полях» [8, р. 521; 9, с. 46–47]⁵.

Мясину принадлежала идея создания балета «Салат», стилизованного под старинные театральные жанры. Тематически постановка близка к ранее (в 1920 году) увидевшей сцену «Пульчинелле» на музыку И. Ф. Стравинского⁶. Известно, что в разработке «балета с пением» принимал активное участие Дягилев, который до некоторой степени предопределил его музыкальный материал и звуковое воплощение. Хореограф также нашел несколько традиционных итальянских мелодий XVII–XVIII веков и предложил их Мийо для нового спектакля. Замысел «Голубого экспресса» изначально принадлежал Кокто. Драма-тург, увидев одну из репетиций английского танцовщика труппы «Русский балет» Патрика Хили-Кея (сценическое имя — Антон Долин), вдохновился на создание хореографического спектакля со спортивными и акробатическими элементами.

³ Андре Фламан создал либретто на основе старинных итальянских сюжетов комедии масок «Insalata».

⁴ Этьен де Бомон (1883–1956), потомок старинного французского рода, был влиятельным лицом в художественных кругах Парижа 1920-х годов. Бомон прославился как меценат, организатор пышных вечеринок, а также сценограф и либреттист.

⁵ По свидетельству Л. Гарафолы, в своих спектаклях-концертах де Бомон опирался на дягилевские «рецепты» [7, с. 226].

⁶ Между «Пульчинеллой» и «Салатом» обнаруживается перекличка в трактовке образов главных персонажей. Так характеристика, данная хореографом Пульчинелле, может быть применена и к Полишинелю: «Я решил представить Пульчинеллу как типичного неаполитанского весельчака, немного плутоватого, поэтому сделал первый выход ироничным — подчеркнуто мелкие или средние шаги, притворная хромота и присущие комическому образу позы тела...» [10, с. 162].

Дягилев, болезненно воспринявший уход из антрепризы и последующую творческую деятельность с новой труппой Мясина, впервые и единожды заказал Мийо балетное сочинение — «Голубой экспресс» (именно в тот момент, когда композитор дорабатывал «Салат») ⁷.

Нужно заметить, что еще до сочинения «Голубого экспресса» Мийо сотрудничал с «Русским балетом», воссоздавая и редактируя вместе с другими музыкантами группы «Шести» некоторые театральные сочинения французских композиторов XIX века ⁸. В письме П. Коллару от 5 февраля Мийо сообщает, что по секрету от всех сочиняет балет на сюжет итальянской комедии: «Спектакль, думаю, будет невероятным. Однако, если это получит огласку, он может потерпеть неудачу, так как “Месье из Монте-Карло” сделает все, чтобы он провалился» [6, с. 165]. Уже 12 февраля Мийо пишет о том, что импресарио обратился к нему с заказом [6, с. 165], а через пять дней композитор делится впечатлениями: «Балет для Дягилева будет безрассудным. <...> Я немного боюсь, но очень забавляюсь этой авантюрой» [6, с. 167].

Атмосфера конкуренции между двумя труппами сохранялась и в день премьеры «Салата». Балет оценили тогда достаточно высоко, но из-за присутствия в зале «людей дягилевского круга», считавших Мясина предателем «Русского балета», значительная часть публики стеснялась громко аплодировать [13, р. 95]. Премьера «Голубого экспресса», еще в процессе подготовки получившего широкое освещение в прессе, прошла с огромным успехом, чему в немалой степени способствовало выступление Антона Долина [14, с. 384].

Помимо общей истории появления на свет, «близнецы» Мийо обнаруживают и признаки художественного родства. Композиция обоих составлена из отдельных номеров, тогда как предшествующим театральным сочинениям Мийо присущи слитность изложения, отсутствие четких цезур. Заложенный в балеты дивертисментный принцип построения материала сближает эти произведения с другим мюзик-холльным балетом и развлекательными ревю 1920-х годов.

Оба балета миниатюрны: «Салат» состоит из двух небольших актов, представленных короткими сценами ⁹; «Голубой экспресс» — это одноактный балет из десяти номеров. Балеты схожи друг с другом не только композиционно, но и содержательно. Это спектакли легкого, беззаботного характера с незамысло-

⁷ Известно, что русский импресарио предпринимал попытки отговорить Мийо от создания «Салата» и разорвать сотрудничество с де Бомоном. Дягилев добился от Ж. Брака — сценографа балета — обещания не афишировать свое участие в постановке до тех пор, пока не состоится премьера поставленного «Русским балетом» спектакля «Докучные» [11, р. 91; 12, р. 160].

⁸ Мийо делал обработку оперетты «Неудачное воспитание» Э. Шабрие.

⁹ Некоторые сцены «Салата» можно охарактеризовать как комиксы, пользуясь определением, использованным Л. В. Кириллиной по отношению к операм-минуткам Мийо [15, с. 185].

ватым сюжетом, в основе которого — ироничное повествование об образе жизни современной богемы¹⁰. Название балета «Салат» точно отражает специфику его содержания, складывающегося из интриг, одновременного развития сразу нескольких сюжетных линий, переплетающихся по законам комедии дель арте. «Голубой экспресс» разыгрывает сценку из жизни современной «золотой молодежи»: взору зрителя предстают отдыхающие на курорте молодые, спортивные герои, красивая жизнь которых и традиционное для пляжного отдыха общение составляют внутренний сюжет балета.

Музыкальное содержание обоих балетных опусов соответствует их незатейливым фабулам: звуковой материал основывается на жанрово-бытовой танцевальной музыке с простыми гармоническими оборотами, квадратным, по преимуществу, строением эпизодов, а в мелодике угадываются интонации современных «уличных» песенок¹¹.

Некоторое сходство между балетами присутствует в их пластическом решении и согласованности хореографии с элементами сценического оформления. В обоих произведениях действие происходило на фоне декораций, выполненных в минималистском стиле. Изобразительное искусство всегда было для Мясина одним из источников вдохновения. В автобиографии «Моя жизнь в балете» хореограф отмечал, что в «Салате» задумал воплотить скульптурно-хореографическую живую картину, посредством расстановки фонарей вдоль ramпы танцорами [10, с. 168]. Эта картина должна была напоминать работы Донателло и других мастеров Ренессанса. В дягилевском «Голубом экспрессе» идея скульптурного декора была воплощена в неожиданных для бытового оформления скульптурных изображениях двух рыб, расположенных по сторонам от сцены.

Следует отметить, что Пикассо, создавший занавес для «Голубого экспресса», оказал косвенное влияние и на хореографию «Салата»: Мясин говорил, что был вдохновлен цветными поверхностями кубистических больших натюрмортов художника¹².

Балеты основаны на разных жанровых традициях. Так, «Салат» представляет собой некий театральный спектакль прошлого, в котором переплелись черты итальянской комедии масок, фарса и французской комической оперы. «Голубой экспресс» принадлежит к жанру «танцевальной оперетты», но, в сущности, яв-

¹⁰ Как пишет Г. Т. Филенко, общим для композиторов французской группы «Шести» было стремление представить искусство в тесной взаимосвязи с неприкрашенной обыденностью, противопоставить углубленному созерцанию динамизм, стремительную смену впечатлений [16, с. 97–98].

¹¹ «Мелодии улицы» — так охарактеризовал музыку «Голубого экспресса» С. Лифарь [17, с. 350].

¹² Вместе с Пикассо Мясин поставил четыре балета: «Парад» (1917), «Треуголку» (1919), «Пульчинеллу» (1920), «Меркурий» (1924) (см. об этом: [18, с. 265–271]).

ляется спортивным балетом, превратившимся в свое время одно из самых современных и модных театральных сочинений¹³ [29, с. 480]. В критике 1920-х годов «Голубой экспресс» причисляли к спектаклям — «сатирическим комментариям к жизни» [20, с. 305].

Персонажи обоих балетов представляют собой выразительные типажи эпохи, собирательные маски-образы. В роли главных героев в «Салате» выступают основные персонажи комедии дель арте. К ним относится традиционный мужской квартет масок (неаполитанский южный тип): Тарталья, Ковьелло, Полишинель, Капитан. Другие персонажи — Доктор (из северного венецианского квартета масок), пара Влюбленных (с традиционными для итальянской комедии именами Чинтио и Изабелла) и веселая и находчивая Розетта¹⁴ [21, с. 113–164]. В «Голубом экспрессе» главными героями являются Красавчик, Купальщица, Чемпионка-теннисистка и Игрок в гольф — типичные представители современности¹⁵.

Связь «Салата» с «Голубым экспрессом» просматривается в «перекличке» жанровых определений: «Салат» — это «поющий» балет (*ballet chantée*), «Голубой экспресс» — «танцевальная оперетта» (*operetta dansée*). Вокальное начало свойственно как музыкальной комедии, так и оперетте, не говоря уже о том, что исторически оно долгое время сопровождало и сам балетный жанр. Однако вокальная «составляющая» в балетах-близнецах получила различное воплощение. В «Салате» вокальные номера представлены в «натуральном» виде: сольные выступления персонажей, ансамбли, хоры, чередующиеся с разговорными диалогами и инструментальными эпизодами. Драматургическое назначение каждого типа номера различно, связано с параллельным течением хореографического действия. Разговорными диалогами первоначально характеризуются отрицательные персонажи Доктор и Тарталья. Выход главного комического героя — Полишинеля — показан в коротком инструментальном фрагменте (сцена № 2), а образ его возлюбленной Розетты экспонируется в инструментальном эпизоде и следующей за ним вокальной арией из сцены № 5. Влюбленная пара Чинтио и Изабелла, трактованные согласно канонам дель арте как лирические персонажи, сначала характеризуются средствами инструментальной музыки (сцена № 3), а затем партнеры (каждый в отдельности) обозначаются в вокальных номерах третьей и четвертой сцен

¹³ Отсылка названия балета к названию популярного в начале XX столетия поезда дальнего следования класса люкс означала намерение авторов создать картинку роскошной жизни «золотой молодежи».

¹⁴ Известно, что выбор композитором персонажей-масок был сделан под впечатлением от облика и цирковых выступлений братьев Фрателлини.

¹⁵ Прообразом Теннисистки явилась чемпионка Франции Сюзанна Леглен, а герой Игрока в гольф был «списан» с фотографий принца Уэльского.

второго акта. Показательно, что действенные сцены (все три эпизода с переодеваниями и мистификациями Полишинеля) балета решены с привлечением вокальных жанров¹⁶.

Пение и рассказ в балете идут контрапунктом к хореографии¹⁷. Певцы располагаются в оркестровой яме. «Закадровое» местоположение певчих создает условную границу между хореографическим и вокальным «пластами» спектакля. В «Салате» акцентируется именно хореографический ряд и его балетная природа, в то время как в музыкальной комедии или оперетте выступления артистов носят универсальный характер, т. е. пение сочетается с речевыми репликами и танцем. В жанровом миксте «Салата» победу все-таки одерживает балет.

В «Голубом экспрессе» влияние оперетты проявилось не только в его общем радостно-приподнятом настроении. Пение как вид музыкального исполнения здесь отсутствует, но вокальная опереточная стихия проникает в интонационное поле балета. Она угадывается в строении некоторых сцен, проступает в трактовке отдельных эпизодов. Первый, пятый и девятый номера «Голубого экспресса» Мийо сделал массовыми и назвал «хорами» (вспомнив свои композиторские решения «узловых» опереточных сцен в начале, середине и финале произведения). Также в спектакле встречаются характерные для опереточного жанра названия номеров: «Вальс», «Дуэт» и «Куплеты».

Единство двух — вокальной и танцевальной — стихий в «Голубом экспрессе» определяется не столько жанровой «гибридностью» сочинения, сколько органическим единством вокала и танца, присущим оперетте. Это соединение особенно заметно в номерах-дуэтах балета, в частности в № 6 («Куплеты Чемпионки в теннис и Красавчика») и № 7 («Вальс Игрока в гольф и Купальщицы»). В основе мелодического движения первой из сцен лежит идея кружения, постоянного возвращения материала: куплеты построены на повторении певучих фраз

¹⁶ В качестве примера назовем один из наиболее ярких музыкальных номеров «Салата» — сцену № 15 из второго акта, в которой Полишинель и его помощник Ковиелло перевоплощаются в перуанцев, а Изабелла предстает в образе рабыни. Для музыкальной характеристики иностранцев композитор здесь использует жанры танго и матчиша. Впоследствии этот балетный номер (названный «Воспоминание о Рио») будет введен Мийо в концертную сюиту-фантазию «Карнавал в Эксе».

¹⁷ Комментарии певцов и чтецов проясняли сложные перипетии сюжета. Интересно, что в обновленной версии спектакля, поставленной значительно позже, в 1935 году, с хореографией Лифаря и сценическим оформлением Андре Дерена, певцы поднимались из оркестровой ямы на сцену, чтобы дублировать каждого из восьми главных персонажей, а также сопровождать солдат. Заметим также, что драматургическая идея «дублированного» изложения в музыкально-театральном сочинении (одновременное развертывание хореографического и вокально-поэтического смысловых рядов) восходит к старинным барочным спектаклям. Впервые после долгого забвения этот прием вновь ожил в практике дягилевской антрепризы — опере «Золотой петушок» Н. А. Римского-Корсакова (1914), «Байке про лису, петуха, да барана» И. Ф. Стравинского [22, р. 222].

вопросо-ответной структуры. Они чередуются с рефреном, благодаря чему, как и задумывалось либреттистом, создается впечатление обмена репликами, диалога. Певучесть и простота лирической мелодии Вальса № 7, повторность ее фраз, сближает эту сцену с любовными дуэтами оперетт. Сходство проступает сильнее в конце номера, когда мелодия основной темы, сопровождаемая остинатным аккомпанементом, появляется не с начала, а с середины музыкальной фразы, звучит как продолжение предыдущей реплики партнера или выразительное замечание поющего к сценической ситуации.

Музыкально-интонационная сфера оперетты, без сомнения, проникла в балет Мийо. Однако это понравилось далеко не всем. Дягилев, по словам композитора, заказал ему сочинение в духе спектаклей Ж. Оффенбаха и композитора-современника Мориса Ивена¹⁸. Режиссер антрепризы «Русского балета» Сергей Григорьев в своих воспоминаниях отмечает, что «партитуре Мийо, по-своему привлекательной, не хватило легкости и фливорности, присущих “танцевальной оперетте”» [23, с. 161]. Вероятно, безупречный вкус, чувство меры и нежелание подстраиваться под конкретный авторский стиль не позволили композитору приблизить мелодику его «Голубого экспресса» к затертым, избитым оборотам оперетты. Мийо создал балет с учетом закономерностей современной популярной музыки, придав своему сочинению лишь некоторые черты жанра оперетты. То же сочетание можно наблюдать и в музыке «Салата», где опора на каноны старинных театральных жанров соединяется с современной ритмо-интонационной средой.

Заключение

«Балеты-близнецы», созданные русско-французским альянсом, схожие и одновременно контрастные, представляют собой оригинальный вариационный цикл из двух сочинений на тему прошлого и настоящего, раскрытую через область музыкально-театральных жанров. Приобщаясь к старинной масочной сфере дель арте, балеты демонстрируют и новые, современные маски-типажи, разрабатывая звуковой материал XVIII века, прикасаются к танцевальной музыке Европы и Америки XX века, а также вовлекают в круг своих интонаций веселую, жизнерадостную оперетту. Подобное смешение приемов и идей было рождено дыханием современной жизни, когда создатели актуального сочинения рассматривали художественные явления прошлого и современности по-деловому, без аристократической щепетильности. Каждому из «близнецов» можно предположить слова Дягилева, обращенные к исполнителям «Голубого экспресса»: «Вы уже постигли поэзию машин и небоскребов. <...> Теперь вы должны постичь по-

¹⁸ Письмо Д. Мийо П. Коллару от 17 февраля 1924 г. (см.: [5, с. 167]).

эзию улиц, принять всерьез банальность этих мелодий. Не надо бояться банальности. Пусть ваше внимание будет направлено к музыке завтрашнего дня. “Русский балет” не может пройти мимо своего времени» [24, с. 165].

ЛИТЕРАТУРА

1. Рыбальченко А. Н. Балеты французских композиторов группы «Шести»: синкретизм жанров // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2010. № 2 (24). С. 93–106.
2. Безуглая Г. А. О музыкальности русской хореографии первой трети XX столетия // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2012. № 1 (27). С. 149–169.
3. Денисов А. В. Миниоперы Д. Мийо — игра смыслов // Музыкальная академия 2011. № 3. С. 153–159.
4. Шнеерсон Г. М. Французская музыка XX века. М.: Музыка, 1970. 576 с.
5. Турчин В. С. Образ двадцатого... В прошлом и настоящем. М.: Прогресс-Традиция, 2003. 648 с.
6. Collaer P. Correspondance avec des amis musiciens / ed. Robert Wangermée. Liège: Mardaga, 1996. 479 p.
7. Гарафола Л. Русский балет Дягилева / пер. с англ. М. Ивониной, О. Левенкова; науч. ред. О. Левенков. Пермь: Книжный мир, 2009. 480 с.
8. Whiting S. M. Satie the Bohemian: From Cabaret to Concert Hall. Clarendon Press, 1999. 612 p.
9. Кокорева Л. Дариус Мийо: Жизнь и творчество. М.: Сов. композитор, 1985. 336 с.
10. Мясин Л. Моя жизнь в балете / пер. М. М. Синг. М.: Артист. Режиссер. Театр. 1997. 366 с.
11. Banes S. Writing Dancing in the Age of Postmodernism. Hanover, NH: University Press of New England, Wesleyan University Press, 1994. 428 p.
12. McAuliffe M. When Paris Sizzled: The 1920s Paris of Hemingway, Chanel, Cocteau, Cole Porter, Josephine Baker, and Their Friends. Rowman & Littlefield Publishers, 2016. 344 p.
13. Norton L. Leonide Massine and the 20th Century Ballet / ed. Jefferson: McFarland & Company, 2004. 380 p.
14. Рыбальченко А. Н. Балеты «Парад» и «Голубой экспресс» в свете эволюции жанра в 20–40-х годах XX века // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2012. № 1 (27). С. 378–389.
15. Кириллина Л. Опера-buffa и XX век // Музыкальная академия. 1995. № 3. С. 179–188.
16. Филенко Г. Т. Французская музыка первой половины XX века: очерки. Л.: Музыка, 1983. 237 с.
17. Лифарь С. Дягилев и с Дягилевым. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1994. 474 с.
18. Суриц Е. Леонид Мясин и Пикассо // Пикассо и окрестности: сб. ст. М.: Прогресс-Традиция, 2005. С. 265–271.

19. Схейен Ш. Дягилев. «Русские сезоны» навсегда. М.: Азбука-Аттикус, 2012. 604 с.
20. Косачева Р. Г. Балеты французских композиторов в «Русской антрепризе» С. Дягилева / сост. С. С. Зив; ред. Л. В. Данилевич. М.: Сов. композитор, 1977. Вып. 2. С. 286–334.
21. Дживелегов А. К. Итальянская народная комедия. Искусство итальянского Возрождения: уч. пос. / сост. К. Л. Мелик-Пашаева. М.: Рос. ун-т театр. искусства – ГИТИС, 2012. 552 с.
22. Kelkel M. La musique de ballet en France de la Belle Époque aux années folles. Paris. 2002. 330 p.
23. Григорьев С. Л. Балет Дягилева. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1993. 384 с.
24. Нестьев И. В. Дягилев и музыкальный театр XX века / ред. С. Фильштейн. М.: Музыка, 1994. 222 с.

REFERENCES

1. Rybal'chenko A. N. Balety frantsuzskih kompozitorov gruppy «Shesti»: sinkretizm zhanrov // Vestnik Akademii Rus. baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2010. № 2 (24). S. 93–106.
2. Bezuglaya G. A. O muzykal'nosti russkoj horeografii pervoj treti XX stoletiya // Vestnik Akademii Rus. baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2012. № 1 (27). S. 149–169.
3. Denisov A. V. Miniopery D. Mijo — igra smyslov // Muz. akad. 2011. № 3. S. 153–159.
4. Shneerson G. M. Frantsuzskaya muzyka XX veka. M.: Muzyka, 1970. 576 s.
5. Turchin V. S. Obraz dvadtsatogo... V proshlom i nastoyashchem. M.: Progress-Traditsiya, 2003. 648 s.
6. Collaer P. Correspondance avec des amis musiciens / ed. Robert Wangermée. Liège: Mardaga, 1996. 479 p.
7. Garafola L. Russkij balet Dyagileva / per. s angl. M. Ivoninoj, O. Levenkova; nauch. red. O. Levenkov. Perm': Knizhnyj mir, 2009. 480 s.
8. Whiting S. M. Satie the Bohemian: From Cabaret to Concert Hall. Oxford: Clarendon Press, 1999. 612 p.
9. Kokoreva L. Darius Mijo: Zhizn' i tvorchestvo. M.: Sov. kompozitor, 1985. 336 s.
10. Myasin L. Moya zhizn' v balete / Per. M. M. Sing. M.: Artist. Rezhisser. Teatr. 1997. 366 s.
11. Banes S. Writing Dancing in the Age of Postmodernism. Hanover, NH: University Press of New England, Wesleyan University Press, 1994. 428 p.
12. McAuliffe M. When Paris Sizzled: The 1920s Paris of Hemingway, Chanel, Cocteau, Cole Porter, Josephine Baker, and Their Friends. Lanham : Rowman & Littlefield Publishers, 2016. 344 p.
13. Norton L. Leonide Massine and the 20th Century Ballet. / Jefferson: McFarland & Company, 2004. 380 p.
14. Rybal'chenko A. N. Balety «Parad» i «Goluboj ekspress» v svete evolyutsii zhanra v 20–40-h godah XX veka // Vestnik Akademii Rus. baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2012. № 1 (27). S. 378–389.
15. Kirillina L. Opera-buffa i HKH vek // Muz. akademiya. 1995. № 3. S. 179–188.

16. *Filenko G. T.* Frantsuzskaya muzyka pervoj poloviny XX veka: ocherki. L.: Muzyka, 1983. 237 s.
17. *Lifar' S.* Dyagilev i s Dyagilevym. M.: Artist. Rezhisser. Teatr, 1994. 474 s.
18. *Surits E.* Leonid Myasin i Pikasso // Pikasso i okrestnosti: sb. st. M.: Progress-Traditsiya, 2005. S. 265–271.
19. *Skhejen SH.* Dyagilev. «Russkie sezony» navsegda. M.: Azbuka-Attikus, 2012. 604 s.
20. *Kosachyova R. G.* Balety frantsuzskih kompozitorov v «Russkoj antreprize» S. Dyagileva // Muzykal'nyj sovremennik: sb. st. Vyp. 2 / sost. S. S. Ziv; red. L. V. Danilevich. M.: Sov. kompozitor, 1977. S. 286–334.
21. *Dzhivelegov A. K.* Ital'yanskaya narodnaya komediya. Iskusstvo ital'yanskogo Vozrozhdeniya: uch. pos. / sost. K. L. Melik-Pashaeva. M.: Ros. un-t teatr. iskusstva — GITIS, 2012. 552 s.
22. *Kelkel M.* La musique de ballet en France de la Belle Époque aux années folles. Paris. 2002. 330 p.
23. *Grigor'ev S. L.* Balet Dyagileva / S. L. Grigor'ev. M.: Artist. Rezhisser. Teatr, 1993. 384 s.
24. *Nest'ev I. V.* Dyagilev i muzykal'nyj teatr XX veka / I. V. Nest'ev; red. S. Fil'shtejn. M.: Muzyka, 1994. 222 s.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Н. А. Головнина — rouk07@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Natalia A. Golovnina — rouk07@mail.ru

УДК 792.8

«КУБИНСКОЕ ЧУДО»: К 70-ЛЕТИЮ СОЗДАНИЯ «БАЛЕТА АЛИСИИ АЛОНСО»

Ф. М. Т. Сакамото де Мясников^{1,2}

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

² Михайловский театр, пл. Искусств, 1, Санкт-Петербург, 191011, Россия

Статья посвящена осмыслению феномена кубинского балета, нередко именуемого «кубинским чудом». Описан вклад его основателей Фернандо, Алисии и Альберто Алонсо, охарактеризованы этапы становления танцевального искусства Кубы. Показана детерминация отдельных периодов кубинского балета политическими событиями. Актуализированы данные о создании первой школы балета на Кубе, о первом русском балетном педагоге Николае Яворском, о балетном образовании. Уточнены отличительные характеристики кубинской балетной школы. Сделан вывод о том, что универсальная система хореографического образования, разработанная Фернандо и Алисией Алонсо, позволила за кратчайший срок поднять «юный» кубинский балет до мирового уровня.

Ключевые слова: кубинский балет, «кубинское чудо», Альберто Алонсо, Фернандо Алонсо, Алисия Алонсо

‘THE CUBAN MIRACLE’: TO THE 70TH ANNIVERSARY OF THE CREATION OF ‘BALLET ALICIA ALONSO’

Fatima M. T. Sakamoto de Miasnikov^{1,2}

¹ Vaganova Ballet Academy, 2, Zodchego Rossi St., Saint Petersburg 191023, Russian Federation

² The Mikhailovsky Theatre, 1, Pl. Iskusstv (Arts Sq.), Saint Petersburg 191011, Russian Federation

The article is devoted to comprehension to the phenomenon of the Cuban ballet, often referred to as the “Cuban miracle”. The contribution of its founders Fernando, Alicia and Alberto Alonso is described; the stages of the formation of Cuba’s dance art are characterized. The determination of certain periods of the Cuban ballet by political events is shown. Data on the creation of the first school of ballet in Cuba, about the first Russian ballet teacher Nikolay Yavorsky, about ballet education are updated. The distinctive characteristics of the Cuban ballet school are specified. It is concluded that the universal system of choreographic education, developed by Fernando and Alicia Alonso, allowed for the shortest period to raise the “young” Cuban ballet to the world level.

Keywords: Cuban ballet, “Cuban miracle”, Alberto Alonso, Fernando Alonso, Alicia Alonso

Танец — это работа не только мышц вашего тела,
это также работа мышц вашего сердца

Фернандо Алонсо [1, с. 149]

Введение

Давние традиции европейских балетных школ — итальянской, русской, французской, английской, датской — хорошо известны. В середине XX века в этот ряд ворвалась новая балетная школа со своим собственным стилем исполнения — кубинская. Под термином «балетная школа» в узком смысле понимается учебный центр. В широком смысле «школа» — это специфический стиль исполнения танца, особая техника движений и способ выразительности. Кубинские мастера танца сумели за очень короткий в историческом смысле срок создать узнаваемый исполнительский стиль («кубинское чудо»). Его основой стала созданная на Кубе система хореографического образования, характеристике которой и посвящена статья. Актуальность темы обусловлена, во-первых, профессиональным интересом представителей балетного искусства к феномену классического хореографического образования на Кубе, а, во-вторых, недостаточностью сведений о методике преподавания классического танца в кубинской национальной балетной школе.

Методология и методы исследования

Кроме методов непосредственного наблюдения и интервьюирования, позволивших автору статьи «изнутри» познакомиться с образовательным процессом, использован метод культурно-исторического и контекстного анализа для объяснения причин и условий быстрых темпов формирования балетной школы.

Основная часть

Кубинские зрители впервые познакомились с искусством классического балета в XIX веке. Куба в это время была богатой страной, привлекательной для гастролирующих трупп, и на кубинских сценах выступали артисты из Франции, Италии, Испании, Австрии, Англии. Самым ярким театральным со-

бытием стали триумфальные гастроли в Гаване австрийской балерины Фанни Эльслер в 1841–1842 годах. В начале XX века (1915; 1917; зимний сезон 1918–1919 годов) на кубинской сцене блистала всемирно известная русская балерина Анна Павлова [2]. Ее выступления вдохновили творческую кубинскую интеллигенцию на создание в 1918 году «Музыкального общества» (Sociedad Pro-Arte Musicale), по инициативе которого в 1931 году открылась балетная студия — колыбель танцевального образования на острове [3]. Русский танцовщик Н. П. Яворский, оказавшийся в то время в Гаване, был приглашен ее руководителем [4]. Среди его первых учеников — Алисия Эрнестина де ла Кариад дель Кобре Мартинес дель Ойо (Алонсо), Фернандо Хуан Эвангелиста Эугенио де Иисус Райнери Алонсо и Альберто Хулио Райнери Алонсо (рис. 1).

Однако профессиональный уровень студии был недостаточен. По этой причине, при содействии Н. П. Яворского, Альберто Алонсо уже с 1934 года был в составе труппы «Балле Рюс де Монте-Карло», где брал уроки у известных мастеров О. И. Преображенской, Л. Ф. Мясина, М. М. Фокина, Дж. Баланчина и др. [5; 6].

Двое других будущих основателей знаменитой школы кубинского балетного искусства (Фернандо и Алисия Алонсо) в 1937 году отправились продолжать обучение в США (рис. 2), где работали эмигрировавшие из Европы балетные педагоги: англичанка Мюриэл Стюарт¹ и итальянка Сиа Фортанолли Тосканини². Фернандо, Алисия и Альберто Алонсо отмечали впоследствии, что большее значение для них имели Энрико Зафретта, представитель старой итальянской школы, и А. А. Федорова, ученица Энрико Чеккетти, солистка балета Мариинского театра [3, с. 36; 7, с. 48].

Кубинский балет складывался на пересечении многих национальных традиций, но все же традиции старой русской балетной школы, усвоенные благодаря педагогам — Н. П. Яворскому, А. А. Федоровой, М. М. Фокину, М. М. Мордкину, Дж. Баланчину, А. Н. Обухову, А. И. Вильтзак, — «считаются базовыми для испол-



Рис. 1. Альберто, Алисия, Фернандо Алонсо

¹ Стюарт была ученица А. П. Павловой.

² До приезда США Тосканини обучалась по методу Чеккетти и была прима-балериной миланского театра Ла Скала.

нительского стиля кубинского национального балета и системы хореографического образования» [1, с. 23, с. 208; 6, с. 20; 8, с. 49]. Традиции русской балетной школы, естественно, сказались на творчестве Алисии Алонсо: так, самые придирчивые кубинские балетоманы-патриоты признавали, что руки Алисии Алонсо (традиционно слабое место у западных танцовщиц) явно свидетельствовали о русской школе. И это, действительно, так. Алисия училась в

школе Анатолия Вильтзака, последнего премьеры Императорского балета, и его жены Людмилы Шоллар, балерины Мариинского театра» [9, с. 159].

После обучения в Америке и выступлений в составе труппы «Ballet Theatre» в Нью-Йорке Алисия, Альберто и Фернандо Алонсо вернулись на Родину с твердым намерением создать профессиональную кубинскую балетную труппу. Правительство Кубы, возглавляемое Фульхенсио Батиста (1940–1944 и 1952–1959) и Рамоном Грау (1945–1952), не поддерживало искусство и о создании национального балета или собственной балетной школы не помышляло. Поэтому Алисия Алонсо предложила нескольким кубинским танцовщикам из балетной школы Музыкального общества и артистам нью-йоркской труппы «Ballet Theatre» создать собственную компанию, которая получила название «Балет Алисии Алонсо». Датой рождения труппы стал 1948 год [10, с. 5]. «День 28 октября 1948 г. — дата, вошедшая в историю кубинского сценического танца» [11, с. 169]. Решение Алонсо о возвращении на Кубу обусловлено и экономическим кризисом, с которым в 1948 году столкнулась труппа «Ballet Theatre». По этой же причине и другие члены труппы приняли предложение Алисии Алонсо.

Компания не имела государственной поддержки и существовала на средства меценатов, интеллигенции, любителей балета и, отчасти, на собственные средства Алонсо. Труппа насчитывала 40 артистов, из которых только шестнадцать были кубинцами. Солистами, кроме Алисии Алонсо, стали Игорь Юшкевич, Мелисса Хайден, Барбара Фаллис, Хелен Комарова, Майкл Моле, Ройес Фернандес, Паула Ллойд, Синтия Ризели. Среди солистов, уроженцев Кубы, известна Дульсе Аная. В это время говорить о едином стиле кубинского балета еще рано; главной задачей был поиск компромисса между чрезвычайно разнообразными манерами исполнения танцовщиков, но Фернандо, Алисия и Альберто Алонсо понимали, что для выработки единого стиля нужна своя школа и собственная система обучения.

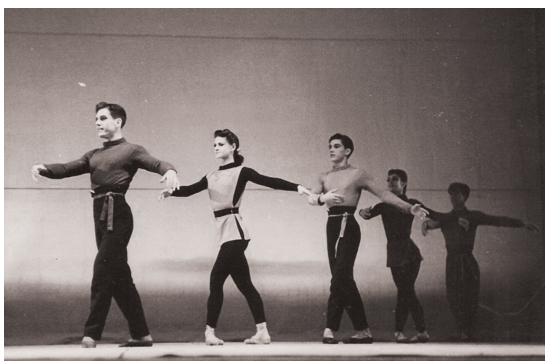


Рис. 2. Фернандо Алонсо (крайний слева) на репетиции балета Джерома Робинса «Interplay»

В 1950 году при небольшой экономической помощи государства, оказанной под давлением Федерации студентов университета Гаваны (FEU) и ряда общественных организаций, была создана «Академия балета Алисии Алонсо» для подготовки нового поколения профессиональных танцовщиков. В 1955 году труппу переименовали в «Балет Кубы». В 1956 году из-за несогласия Алисии Алонсо с культурной политикой правительства Батисты, которое не поддерживало искусство, «Балету Кубы» и Академии было отказано и в довольно скромной государственной финансовой поддержке. Но уже начиналась Кубинская революция. С ее победой и установлением на Кубе социалистического строя отношение к балету кардинально изменилось. Сохранился рассказ о встрече Фиделя Кастро с руководством балетной школы. Фидель спросил, сколько нужно денег для развития балета на Кубе. «Сто тысяч песо», — ответил Фернандо Алонсо. «Правительство дает вам двести тысяч», — заключил Фидель [12, с. 80]. Действительно, после революции 1959 года развитие кубинского балета пошло максимально быстрыми темпами. А труппа получила название «Национальный балет Кубы» [13, с. 37].

На I Международном конкурсе артистов балета в Варне (Болгария) в 1964 году молодые кубинские танцовщики завоевали многие награды, их яркий исполнительский стиль стал открытием для европейской публики. Новые успехи и международное признание принесло участие в IV Международном фестивале танца в Париже в 1966 году: высшая награда (Grand Prix de La Ville de Paris) присуждается Алисии Алонсо. В 1977 году на VIII Международном фестивале танца в Париже Алисия Алонсо была награждена Золотой звездой как одна из наиболее выдающихся балерин. Важно не только то, что сама Алисия Алонсо и другие кубинские танцовщицы покорили сердца зрителей и жюри, важно, что стиль кубинского балета стал узнаваем. Именно это известный балетный критик Арнольд Хаскелл (Arnold Haskell) называл «кубинским чудом» [14]. А ведь с момента основания первой учебной балетной студии прошло чуть больше тридцати лет.

Итак, причина рождения стиля кубинского балета кроется в педагогической системе, создание которой во многом связано с деятельностью трех Алонсо: Фернандо (художественного руководителя), Алисии (примы), Альберто (хореографа). Все они оказались вдумчивыми педагогами-исследователями, разрабатывавшими методики обучения, с учетом достижений мировых балетных школ, особенностей кубинской культуры, в том числе музыки и фольклора, физических характеристик танцовщиков и их экспрессивных возможностей. «Я собрал вместе все то, что впитал от моих педагогов, хореографов и танцовщиков, которые встречались мне на пути — представителей разных школ — итальянской, французской, русской и датской, даже из Бродвейских музыкальных постановок», — утверждал Ф. Алонсо [1, с. 20]. Особенностью кубинской школы, начиная с самого первого этапа, также стали толерантность, отсутствие предрассудков и расовых комплексов [15].

Алисия Алонсо также вспоминала: «Мы исследовали различные существующие школы: старую русскую и итальянскую школу, английскую и другие. Когда я танцевала в Советском Союзе в 1957–1958 гг., мы внимательно изучали опыт советской школы балета, разработанной великим педагогом Агриппиной Яковлевной Вагановой» [16, с. 7]. Однако весь этот опыт был «пропущен» через фильтр кубинских эстетических и технических критериев (рис. 3).

«Опытным образцом» новой педагогической системы стала сама Алисия Алонсо. Именно работа над ее сценическим образом (с учетом физических данных) стимулировала поиск адекватных методик для занятий. Сначала трое Алонсо действовали методом проб и ошибок. При этом результаты были высоко оценены критиками и коллегами, которые говорили, что танец Алисии отличается от стиля американских танцовщиков, обладает особенной выразительностью и даже называли его «Алонсо стилем». Он и стал тем желаемым образом, который попытались воплотить в педагогической системе кубинского балета. Тогда началась подлинно научно-педагогическая работа, связанная со сравнительным анализом различных методик, с поистине междисциплинарными исследованиями в области кинезиологии, этнопсихологии, культурной антропологии.

Фернандо Алонсо стал ведущим педагогом-исследователем, который использовал и собственный разнообразный творческий опыт, и прекрасное знание анатомии (рис. 4).

Ф. Алонсо отмечал, что ему очень помогло знакомство с хирургами-ортопедами и то, что его прадед, профессор гаванского университета,



Рис. 3. Алисия Алонсо дает урок классического танца



Рис. 4. Фернандо и Алисия Алонсо

привил ему прекрасное чувство наблюдения и уверенность в том, что всему есть научное объяснение. Он также проявлял большой интерес к психологии и к специфическим «техникам тела», под которыми понимаются специфические двигательные навыки и привычки, формирующие особую пластику, ритм движений [17, с. 305–326], особое «искусство обращения с собственным телом» [18], что может быть идентифицировано как национальные антропологические характеристики. По мнению Ф. Алонсо, кубинцы унаследовали от испанцев мужественный, несколько агрессивный стиль танца, восходящий к двигательным практикам тореадора, от африканцев — быстроту и живость, чувство ритма. На этой основе, с учетом особенностей женского и мужского телосложения, Фернандо создал кубинский образ танца. Он говорил, что пытался соединить женственность французских балерин, английскую точность и динамизм движений североамериканских балетных артистов, унаследованные ими от музыкальной комедии, и скрепить это все кубинским национальным характером.

Разрабатываемая Ф. Алонсо учебная программа опиралась на взаимодействие анатомии и кинезиологии, была направлена на понимание физиологических, механических и психологических основ движения человеческого тела и служила не только для объяснения, но и для художественного воплощения танцевального образа. Когда Ф. Алонсо разрабатывал свою методику, он со знанием дела говорил о мышцах человеческого тела. Его система опиралась на детальное понимание танцовщиком работы своего тела. Система Ф. Алонсо подробно объясняет, какие мышцы нужны для выполнения того или иного движения, использование каких мышц оптимально и эффективно для решения той или иной танцевальной задачи. «Танцовщик не может танцевать, не зная ничего о своем теле и не владея им в полной мере», — повторял педагог [1, с. 169]. Созданию и совершенствованию своей программы Фернандо Алонсо посвятил более трех четвертей века, и все свои знания он передал своим ученикам, которые сейчас стали педагогами и применяют эти знания в кубинской балетной школе.

Исследователи в области педагогики балета (П. А. Силкин, П. Ю. Маслеников и др.) отмечают, что интерес к анатомии, особенностям телосложения человека и биомеханике выказывали еще в XVIII и XIX веке французский балетмейстер Жан-Жорж Новерр (1727–1810) и Карло Блазис (1797–1878) [19; 20]. Новерр акцентировал «необходимость знаний в области естественных и точных наук, в том числе и анатомии». Блазис «рассматривал правила движения человеческого тела с точки зрения анатомии и биомеханики, постепенно переходя непосредственно к танцу. Таким образом, он показывает, насколько искусство балета неотделимо от знаний в области естественных наук, насколько эти знания важны для танцовщика» [19, с. 69–70].

Говоря о становлении метода преподавания классического танца на Кубе, следует напомнить о достижениях русских педагогов. Одним из выдающихся

ся представителей этого времени был Н. Г. Легат. Его ученик Ф. В. Лопухов вспоминал: «Педагогическое искусство Н. Г. Легата было поразительно. Он интуитивно понимал, что нужно для каждого ученика в классе. У него был отлично выработанный индивидуальный подход, что труднее всего дается учителям танца. Особенностью преподавания Легата было стремление чередовать работу мышц. Прекрасный рисовальщик, хорошо знавший тело человека, его связки и мышцы, Легат старался задавать движения для работы мышц, уже успевших отдохнуть. Он так и говорил: «Надо дать отдохнуть этой жиле» [21, с. 83].

Подробные сведения о том, как в Ленинградском хореографическом училище под руководством Агриппины Яковлевны Вагановой, педагогом которой также был Н. Г. Легат, еще до войны 1941-1945 годов шли интенсивные медико-биологические исследования, в том числе связанные и с биомеханикой, приводят в работе П. Ю. Масленникова: «А. Я. Ваганова стала идейным вдохновителем полного пересмотра искусства балета через научное знание, при этом, не умаляя значения индивидуальности учеников и творческого начала. Идеи и исследования, проведенные в 30-х годах XX века, оказались настолько передовыми, что некоторые их аспекты не теряют своей актуальности и сегодня» [22, с. 21]. Возможно, Алонсо познакомились с опытом научного сопровождения учебного процесса во время пребывания в СССР в 1957-1958 годах. Алисия Алонсо вспоминала: «В основу нашего обучения положены традиции русской балетной школы. Мечта наших балерин — танцевать, как танцует Галина Уланова» [23, без с.]. С особой теплотой об этом времени вспоминал Фернандо Алонсо: «Для меня, балетмейстера и педагога, в высшей степени полезно было увидеть, как в Советском Союзе ведется обучение классическому танцу» [24, без с.]. Получается, что Алонсо продолжили, развили и обогатили научный подход, намеченный в русском и советском хореографическом образовании.

Программа обучения в кубинской балетной школе была рассчитана на восемь лет, включала уроки классики, пальцевой техники, дуэтного танца, адажио и вариации, фольклорный танец (данзон, мамбо, ча-чача, и т. д.; афро-кубинский чанго, очун, йемая и т. д.), сценический характерный танец, испанский танец (хота, севильянас, фанданго, сегидилья, фламенко, фаррука и т. д.), современный танец, пантомиму, уроки грима и макияж. На актерском отделении школы изучали сценографию, театральную технологию и мастерство освещения. Учащиеся получали музыкальное образование по классу фортепиано, занимались оркестровкой и теорией музыки, а также изучали историю искусств, историю танца, историю костюма и эстетику. В общеобразовательную программу дополнительно были включены методика классики и кинезиология.

По словам Фернандо Алонсо, наука — это часть искусства, и все артисты — танцовщики, педагоги, хореографы — обязаны применять научный подход в сво-

ей работе. Зная особенности человеческого тела, Фернандо Алонсо объяснял их доступно для понимания студентов: как осуществлять вращение, как делать упражнения с дыханием по примеру упражнений для астматиков, и многое другое. Это касается и самой структуры урока. Так Фернандо объяснял: «урок лучше начинать не с *grand plié*, а с *tendu* — сначала разогреть малые мышцы, и уже затем – большие» [1, с. 62]. Он также советовал делать три комбинации с *tendu* с разным ритмом и счетом: «Мы проводим *tendu* на четыре счета. Удерживать *tendus* означает использовать время, чтобы добиться большей выворотности и лучшей формы» [1, с. 62]. Особая последовательность в выполнении упражнений во избежание мышечных травм и многократное повторение *tendus* и *jeté* — также особенность методики. С помощью ежедневных упражнений у станка с разным ритмом и счетом артисты учатся с самого начала сознательно полностью использовать каждый последовательный шаг, чтобы улучшить форму ноги, четкость и скорость выполнения движения.

Кубинский метод преподавания классического танца постепенно и логически направляет, готовит ученика к овладению техникой танца без излишних физических усилий (надо прикладывать столько физических сил, сколько необходимо для выполнения движения). Легкость исполнения считается одной из отличительных особенностей кубинской балетной школы. Так, М. Барышников отмечал, что кубинские танцовщики двигаются так легко, как никто другой, их движения отличает простая и благородная манера [25, с. 22]. Когда кубинский танцовщик входит в зал, его невозможно не заметить [26].

Особенностью стиля кубинских танцовщиков является великолепная техника вращения, виртуозный баланс, высокие прыжки. «В кубинской труппе мужская половина гораздо сильнее женской. Прыжки и вращение юношей заслуживают высокой оценки» [9, с. 162] Метод обучения вращению основан на твердой убежденности в мудрости законов природы: в сознательном использовании возможностей центростремительной силы, закона инерции, законов равновесия и центробежной силы, особенно во время поворотов, *pirouettes*, *chaîné*, в *fouetté*. Таким образом, Фернандо Алонсо осуществил на практике применение законов физики при создании метода обучения вращению.

Фернандо Алонсо объяснял важность опорной ноги, различных поворотов головы, которые соответствуют направлению движения. Он всегда говорил: «Когда ваша техника правильная, то нет никаких препятствий» [1, с. 165]. Известно, что Алисия Алонсо выполняла шесть и даже семь пируэтов. Фернандо по этому поводу говорил, что если вы делаете пять пируэтов, тогда вы сможете сделать и шесть, если понимаете, как работает тело и умеете это использовать.

Еще один аспект кубинской методики связан с опытом Алисии Алонсо. Когда у танцовщицы возникли проблемы со зрением, пришлось изменить характер занятий (рис. 5).



Рис. 5. Алисия Алонсо и Маюми Сакамото де Мясников. Гавана. 2017

Фернандо советовал ей при выполнении многих упражнений закрывать глаза, чтобы «на слух» ощущать сущность движения» [1, с. 155]. Внутреннее ощущение вертикального положения тела, равновесия, обостренный слух оказались важны для владения телом. Этот прием был перенесен в класс, и сегодня в кубинской балетной школе, обычно в конце урока, выполняются упражнения на равновесие с закрытыми глазами.

Большое внимание в кубинской школе уделяется «балансу», вращению и прыжкам. Обучение балансу с самых ранних лет имеет решающее значение

для будущих вращений и разрабатывается с первых упражнений у станка. Для начала танцовщик должен твердо стоять (держат равновесие – баланс) на опорной ноге и держать равновесие. По сути, каждое упражнение может завершаться «балансом». Упражнения на выработку «баланса» даются постепенно, сначала на двух ногах, затем на одной ноге, на полной стопе и на полупальцах.

Методика обучения пируэту или вращению очень логична. Это упорная работа над «балансом» на каждом уроке и над *tour lent* во всех позициях, таких как: *sou de pied*, **passé* или с ногой на 45° или 90° во всех направлениях с правильной постановкой спины и рук. Всегда надо иметь перед собой точку направления, которая поможет динамике и ритму вращения. К этому следует добавить «чувство блока». Оно имеет фундаментальное значение при любом движении с исполнением вращения. Изучение «блока» также начинается с ранних этапов, уже в течение первого года обучения. «Блок» означает статическую зависимость между плечами и бедрами при выполнении движения, т. е. все части тела (ноги, руки и голова) движутся как единое целое в одном направлении. *Passé*³ является ключевым компонентом *pirouette* и исходных вращений: «Чем выше *passé*, тем легче сохранить момент вращения» [1, с. 62].

Приведем некоторые рекомендации, известные любому педагогу кубинской балетной школы: использовать движения тела в сочетании с движениями головы, ног и рук; думать о том, что ноги во время танца должны быть такими же выразительными, как и руки; быть свободным в использовании рук. Педагоги учат студентов не смотреть в пол (это символ неуверенности). Взгляд должен

³ *Passé* – высокое положение рабочей ноги, согнутой в колене, с носком, касающимся опорной ноги при вращении.

быть активным (это важный аспект). Во время танца глаза должны говорить. Очень характерно завершение движений всегда вверх. Важно, чтобы en dehors занимал правильное положение в тазобедренном суставе при выполнении всех движений на 25° , 90° , 180° , в прыжках, при приземлении, en l'air. Passé (положение рабочей ноги при вращении) должно быть очень высоким. Необходимо, чтобы угол между туловищем и коленом был 90° . Высота полупальцев для баланса необходима как для женщин, так и для и мужчин, всегда $3/4$. Вращению начинают учить очень рано, на втором году обучения (Nivel elemental), так как именно в этом возрасте ребенок не боится вращаться. Выполняются специальные упражнения и тренировки для выработки хорошего баланса и passé на 90° для вращения. Для управления балансом необходимо кроме быстрых поворотов использовать также медленные, всегда точно и в очень высоком relevé. Есть требование четкого перехода от активного движения к пассивной позе, чтобы показать хороший баланс, отличного вращения на выворотной ноге благодаря отработанному балансу.

Вращение хорошо дается кубинским мальчикам, так как у них имеется хорошая природная координация, природная склонность к такому типу движения (рис. 6).

Педагоги работают над тем, чтобы девочки исполняли вращения так же хорошо, как и мальчики. Но одной природной склонности недостаточно. Ее дополняет понимание основных физических законов: инерции (тело в состоянии покоя), равновесия (баланса), центробежной силы (в результате чего тело как бы стремится вырваться наружу) и центростремительной силы (в результате чего тело движется к центру оси). В результате кубинские танцовщики приобретают удивительную технику вращения. Как отмечает Е. Литвинская, «у кубинских артистов много достоинств: музыкальность, абсолютное чувство ритма, гибкость, отменная устойчивость, великолепная техника вращения. Они наполняют все движения специфической тревожной грацией, особым ритмическим трепетом, что создает впечатление танцевальной насыщенности, разнообразия форм, многоцветного пластического изобилия» [27, с. 16].

«Кубинские танцовщики — одни из лучших в мире. Движения и ритм бегут по их афро-



Рис. 6. Учащиеся младшего класса кубинской балетной школы на уроке

карибской крови, а русская школа танца дала необходимые знания». Именно в этом, по мнению Омара Роблеса, и заключается секрет успеха кубинских танцовщиков [28]. Приведем отзывы о Фернандо Алонсо и Алисии Алонсо представителей знаменитой кубинской балетной семьи Карреньо.

Йоэль Карреньо (Yoel Carreño) – солист Кубинского балета и премьер Норвежского национального балета (Norwegian National Ballet) сказал: «Фернандо Алонсо предоставляется мне источником мудрости, знания и понимания танца, в отличие от любого другого человека. Он был живой легендой, энциклопедией. Он открывал нам альтернативные пути, новые способы увидеть, что и как мы делаем, и тем самым помогал нам безмерно улучшать выступления» [1, с. 137].

Лазаро Карреньо (Lazaro Carreño) – премьер Кубинского балета говорил: «Фернандо был моим первым учителем в Национальной школе балета. Он был основателем школы, директором и давал уроки, правда, сначала только девочкам. Будучи в компании некоторое время, я получил возможность работать с ним как учитель и репетитор. Он был ответственным человеком, который заботился о каждой детали, технической и художественной, очень мудрым и культурным человеком, с богатым словарным запасом. Фернандо очень понятно и доходчиво объяснял, чего он хочет добиться на уроках или репетициях. Он воплощал в себе все то, что является ценным для кубинского национального балета». [1, с. 137–138].

Хосе Мануэль Карреньо (Jose Manuel Carreño) – солист Кубинского балета и премьер American Ballet Theatre утверждал: «Я считаю, что то, что Алисия создала на Кубе, – это, можно сказать, настоящее чудо» [26, без с.].

Между Советским Союзом и Кубой успешно реализовывался целый ряд программ подготовки и обмена специалистами. Так, например, два студента кубинской балетной школы, приехавшие на учебу в Советский Союз, окончили Ленинградское хореографическое училище имени А. Я. Вагановой. Это были будущие знаменитые танцовщики и педагоги Мения Мартинес и Лазаро Карреньо (рис. 7).

Добрую память о себе оставил на Кубе обаятельный русский танцовщик, педа-



Рис. 7. Лазаро Корреньо выпускник Ленинградского хореографического училища имени А. Я. Вагановой 1968 года

гог, хореограф Азарий Михайлович Плисецкий, в течение десяти лет работавший в Национальном Балете Кубы.

28 января 2015 г. «Национальной школе балета Кубы» в Гаване присвоили имя Фернандо Алонсо. С предложением о присвоении имени Фернандо Алонсо «Национальной школе балета Кубы» на VIII съезде Союза писателей и художников Кубы (UNEAC), состоявшемся в апреле 2014 г., выступила Аврора Бош, бывшая прима балерина Национального балета Кубы (BNC). Ее предложение получило единодушное одобрение [29]. Съезд Союза писателей и художников Кубы решил: в честь великого педагога, который создал эффективную педагогическую систему подготовки артистов балета, воспитал большое количество балерин и танцовщиков, обучил их искусству преподавания, что в итоге привело к мировому признанию кубинской балетной школы, присвоить имя Фернандо Алонсо «Национальной школе балета Кубы».

В сентябре 2015 г. Государственный совет Республики Куба в знак признания исключительного вклада Алисии Алонсо в кубинскую и мировую культуру, учитывая ее любовь к стране и верность Кубинской революции, решил назвать нынешний Гран-Театр в Гаване — Гран-Театром «Алисии Алонсо» [30].

Заключение

Возникновение и развитие национального кубинского стиля исполнения классического танца стало результатом сочетания ряда факторов:

во-первых, исторических и историко-политических условий. Это объясняет сначала интерес к балету, а затем индивидуальные и государственные усилия по созданию национального балета⁴;

во-вторых, личностный фактор. Фернандо, Алисия и Альберто Алонсо не только сами стали звездами балета, но в течение многих лет вкладывали свой энтузиазм и опыт в создание балетной труппы и педагогической системы. Кроме того, личностный фактор — это и «Алонсо стиль» как отправная точка национального своеобразия классического танца связана с выявлением дарования одной балерины;

в-третьих, научный фактор. Поскольку опыт создания национального стиля был сознательным и целенаправленным, междисциплинарным по своему характеру и практико-ориентированным по своим задачам. Создание продуманной педагогической системы подготовки артистов балета лежит в основе воспроизводства стиля, и именно она позволила за фантастически короткий срок поднять юный кубинский балет до уровня мирового балета со своими традициями.

⁴ Решающую роль здесь сыграла Кубинская революция, поскольку создание Национального балета явилось одной из задач культурной политики.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Singer T.* Fernando Alonso - The Father of Cuban Ballet. Gainesville: University Press of Florida. 2013. 240 p.
2. *Сакамото де Мясников Ф. М. Т.* Кубинские гастроли Анны Павловой // Вестник Акад. Рус. балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 3 (44). С. 40-46.
3. *Alonso A.* Dialogos con la Danza. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2010. 449 p.
4. *Сакамото де Мясников Ф. М. Т.* Первый педагог балетного искусства на Кубе — Николай Яворский // Вестник Акад. Рус. балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 6 (47). С. 39–43.
5. *Cabrera M.* El Ballet en Cuba: nacimiento de una Escuela en el siglo XX. Buenos Aires: Balletin dance, 2011. 208 p.
6. *Григорович Ю. Н.* Балет. М.: Сов. энциклопедия, 1981. 623 с.
7. *Wirth I.* El Lutier de Ballets. Madrid: Asociación Encuentro de la Cultura Cubana, 2008. pp. 47–55.
8. *Cabrera M.* El Ballet en Cuba: Apuntes historicos. La Habana: Ediciones Cupulas. 2011. 364 p.
9. *Абызова Л. И.* Балет Кубы: другие берега... // Балтийские сезоны. 2005. № 12. С. 159–162.
10. *Cabrera M.* Orbita del Ballet Nacional de Cuba 1948-1978. La Habana: Ediciones Orbe, 1978. 148 p.
11. Культура Кубы /отв. ред. В.А. Кузьмищев. М.: Наука, 1979. 335 с.
12. *Suki J.* Contemporary Dance in Cuba: Técnica Cubana as Revolutionary Movement. North Carolina: McFarland & Company, 2012. 231 p.
13. *Leon Eduardo H.* Desde la Platea. La Habana: Editorial Jose Marti, 2010. 161 p.
14. *Castaneda M.* National Ballet of Cuba: original spirit on its 65th anniversary // Granma International. Havana. June 6. 2013 [Электронный ресурс] URL: <http://www.granma.cu/idiomas/ingles/culture-i/6jun-Ballet.html> (дата обращения: 20.10.2017).
15. Cuba Informacion. Sobre la Escuela Cubana de Ballet. Cultura.12 Nov. 2008 [Электронный ресурс]. URL:<http://www.cubainformacion.tv/index.php/cultura/34121-sobre-la-escuela-cubana-de-ballet> (дата обращения: 12.08.2017).
16. *Alonso A.* Sobre la Escuela Cubana de Ballet // Revista Cuba en el Ballet. 1976. Vol. 7. № 1. pp. 5–9.
17. *Мосс М.* Общества. Обмен. Личность. Труды по социальной антропологии. М.: Книж. Дом, 2011. 416 с.
18. *Никифорова Н. В.* Категории «техника» и «технология» в культурной антропологии Марселя Мосса // Общество. Среда. Развитие. 2010. № 1. С. 104–108.
19. *Масленников П. Ю.* Об истории взаимодействия балета и медицины // Вестник Акад. Рус. балета им. А. Я. Вагановой. 2014. № 31 (1–2). С. 68–76.

20. Силкин П. А. История становления и развития теории и практики профессионального обучения классическому танцу. СПб.: Акад. Рус. балета им. А. Я. Вагановой, 2016. 278 с.
21. Лопухов Ф. В. Шестьдесят лет в балете. М.: Искусство, 1966. 368 с.
22. Масленников П. Ю. Роль А. Я. Вагановой в развитии медико-биологической составляющей хореографии // Вестник Акад. Рус. балета им. А. Я. Вагановой. 2014. № 32 (3). С. 17–23.
23. Адашкина Л. Мечты Алисии Алонсо // Литература и жизнь. 02 дек. 1960.
24. Моисеев В. Россия — колыбель балета // Вечерний Ленинград. 16 янв. 1958.
25. Rosa O. Cuban Ballet. Layton: Gibbs Smith 2010. 230p.
26. El Nuevo Herald. Cubanitos, los nuevos rusos del ballet 17 Dic. 2010 [Электронный ресурс] URL: <http://www.elnuevoherald.com/ultimas-noticias/article2011148.html> (дата обращения: 13.09.2017).
27. Литвинская Е. Кубинская панорама // Сов. балет. 1990. № 1. С.14–16.
28. Омар Р. (Omar R). Кубинская страсть и русская балетная школа: уличные снимки танцоров. Культурология. РФ [электронный ресурс] URL: <http://www.kulturologia.ru/blogs/190416/29226/> (дата обращения: 15.10.2017).
29. Diario de Cuba. La Escuela Nacional de Ballet se llama desde hoy Fernando Alonso. La Habana 28.01.2015 [электронный ресурс] URL: http://www.diariodecuba.com/cultura/1422460706_12574.html (дата обращения: 10.10.2017).
30. Gran Teatro de La Habana Alicia Alonso [электронный ресурс] URL: [https:// https://www.ecured.cu/Gran_Teatro_de_La_Habana_Alicia_Alonso](https://www.ecured.cu/Gran_Teatro_de_La_Habana_Alicia_Alonso) (дата обращения: 20.09.2017).

REFERENCES

1. Singer T. Fernando Alonso - The Father of Cuban Ballet. Gainesville: University Press of Florida. 2013. 240 p.
2. Sakamoto de Myasnikov F. M. T. Kubinskie gastroli Anny Pavlovoj // Vestnik Akad. Rus. baleta im. A. YA. Vaganovoj. 2016. № 3 (44). S. 40–46.
3. Alonso A. Dialogos con la Danza. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2010. 449 p.
4. Sakamoto de Myasnikov F. M. T. Pervyj pedagog baletnogo iskusstva na Kube — Nikolaj Yavorskij // Vestnik Akad. Rus. baleta im. A. YA. Vaganovoj. 2016. № 6 (47). S. 39–43.
5. Cabrera M. El Ballet en Cuba: nacimiento de una Escuela en el siglo XX. Buenos Aires: Balletin dance, 2011. 208 r.
6. Grigorovich Yu. N. Balet. M.: Sov. entsiklopediya, 1981. 623 с.
7. Wirth I. El Lutier de Ballets. Madrid: Asociación Encuentro de la Cultura Cubana, 2008. pp. 47–55.
8. Cabrera M. El Ballet en Cuba: Apuntes historicos. La Habana: Ediciones Cupulas. 2011. 364 p.

9. *Abyzova L. I.* Balet Kuby: drugie berega... // Baltijskie sezony. 2005. № 12. S. 159–162.
10. *Cabrera M.* Orbita del Ballet Nacional de Cuba 1948-1978. La Habana: Ediciones Orbe, 1978. 148 p.
11. *Kul'tura Kuby* /otv. red. V.A. Kuz'mischev. M.: Nauka, 1979. 335 s.
12. *Suki J.* Contemporary Dance in Cuba: Técnica Cubana as Revolutionary Movement. North Carolina: McFarland & Company, 2012. 231 p.
13. *Leon Eduardo H.* Desde la Platea. La Habana: Editorial Jose Marti, 2010. 161 p.
14. *Castaneda M.* National Ballet of Cuba: original spirit on its 65th anniversary // Granma International. Havana. June 6. 2013 [Elektronnyj resurs] URL: <http://www.granma.cu/idiomas/ingles/culture-i/6jun-Ballet.html> (data obrascheniya: 20.10.2017).
15. Cuba Informacion. Sobre la Escuela Cubana de Ballet. Cultura. 12 Nov. 2008 [Elektronnyj resurs]. URL: <http://www.cubainformacion.tv/index.php/cultura/34121-sobre-la-escuela-cubana-de-ballet> (data obrascheniya: 12.08.2017).
16. *Alonso A.* Sobre la Escuela Cubana de Ballet // Revista Cuba en el Ballet. 1976. Vol. 7. № 1. pp. 5–9.
17. *Moss M.* Obschestva. Obmen. Lichnost'. Trudy po sotsial'noj antropologii. M.: Knizh. Dom, 2011. 416 s.
18. *Nikiforova N. V.* Kategorii «tekhnika» i «tekhnologiya» v kul'turnoj antropologii Marselya Mossa // Obschestvo. Sreda. Razvitie. 2010. № 1. S. 104–108.
19. *Maslennikov P. Yu.* Ob istorii vzaimodejstviya baleta i meditsiny // Vestnik Akad. Rus. baleta im. A. YA. Vaganovoj. 2014. № 31 (1–2). S. 68–76.
20. *Silkin P. A.* Istoriya stanovleniya i razvitiya teorii i praktiki professional'nogo obucheniya klassicheskomu tantsu. SPb.: Akad. Rus. baleta im. A. YA. Vaganovoj, 2016. 278 s.
21. *Lopuhov F. V.* Shest'desyat let v baletе. M.: Iskusstvo, 1966. 368 c.
22. *Maslennikov P. Yu.* Rol' A. YA. Vaganovoj v razvitii mediko-biologicheskoy sostavlyayushej horeografii // Vestnik Akad. Rus. baleta im. A. YA. Vaganovoj. 2014. № 32 (3). S. 17–23.
23. *Adaskina L.* Mechty Alisii Alonso // Literatura i zhizn'. 02 dek. 1960.
24. *Moiseev V.* Rossiya — kolybel' baleta // Vechernij Leningrad. 16 yanv. 1958.
25. *Roca O.* Cuban Ballet. Layton: Gibbs Smith 2010. 230p.
26. El Nuevo Herald. Cubanos, los nuevos rusos del ballet 17 Dic. 2010 [Elektronnyj resurs] URL: <http://www.elnuevoherald.com/ultimas-noticias/article2011148.html> (data obrascheniya: 13.09.2017).
27. *Litvinskaya E.* Kubinskaya panorama // Sov. balet. 1990. № 1. S. 14–16.
28. *Omar R. (Omar R).* Kubinskaya strast' i russkaya baletnaya shkola: ulichnye snimki tantsorov. Kul'turologiya. RF [elektronnyj resurs] URL: <http://www.kulturologia.ru/blogs/190416/29226/> (data obrascheniya: 15.10.2017).
29. Diario de Cuba. La Escuela Nacional de Ballet se llama desde hoy Fernando Alonso. La Habana 28.01.2015 [elektronnyj resurs] URL: http://www.diariodecuba.com/cultura/1422460706_12574.html (data obrascheniya: 10.10.2017).

30. Gran Teatro de La Habana Alicia Alonso [elektronnyj resurs] URL: [https:// https://www.ecured.cu/Gran_Teatro_de_La_Habana_Alicia_Alonso](https://www.ecured.cu/Gran_Teatro_de_La_Habana_Alicia_Alonso) (data obrascheniya: 20.09.2017).

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Ф. М. Т. Сакамото де Мясников — mayumisakamoto17@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Fatima M. T. Sakamoto de Miasnikov — mayumisakamoto17@gmail.com

УДК 792.8

К БИОГРАФИИ Н. В. БАЛТАЧЕЕВОЙ

*Т. А. Удаленкова*¹

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

В статье прослеживается судьба известной балетной династии Балтачевых-Кумысниковых, подробно разбирается творческий путь Наймы Валеевны Балтачевой, у которой автор статьи училась, когда была начинающей артисткой балета. Найма Валеевна успешно совмещала артистическую карьеру с работой педагога, в 1950/51 учебном году она довольно часто замещала А. Я. Ваганову на ее уроках. В статье делается акцент на педагогическом мастерстве Н. В. Балтачевой, ее умении чувствовать музыку, творчески подходить к обучению хореографическому мастерству.

Ключевые слова: Балтачевая, биография, педагог балета

TO THE BIOGRAPHY OF NAIMA V. BALTACHEYEVA

*Tatyana A. Udalenkova*¹

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

The article traces the fate of the well-known Baltachev dynasty-Kumisnikovs, explores the creative path of Naima Valeevna Balatcheyeva, who studied the article when she was a ballet dancer. Naima Valeevna successfully combined her artistic career with the work of the teacher, in 1950–1951 she frequently replaced A. Ya. Vaganova in her lessons. The article focuses on the pedagogical skills of N. V. Balatcheyeva, her ability to feel music, creatively approach the teaching of choreographic mastery.

Keywords: Baltachev, biography, ballet teacher

Еще совсем недавно в нашем городе на Невском проспекте обитала талантливая балетная семья Балтачевых-Кумысниковых. Можно сказать, что своего рода «неформальным главой» этой семьи была чудесная Найма Валеевна Балтачевая, о которой я вспоминаю с неизменным восхищением и благодарностью. Сначала, будучи солисткой балета, она совмещала служение в тогда еще Кировском театре с преподаванием в Ленинградском хореографическом училище, а после завершения сценической карьеры в 1952 году стала педагогом-репетитором Кировского балета.

Муж Наймы Валеевны — Абдурахман Лутфуллович Кумысников также был артистом театра и педагогом училища. В училище преподавал и ее брат — Тахир Валеевич — характерный танцовщик и репетитор театра. С театром и училищем была связана судьба сына Наймы Валеевны — Мурата Кумысникова — характерного солиста театра и педагога училища. Наконец, жена Тахира Валеевича — Ольга Дмитриевна Искандерова-Балтачеева — в прошлом солистка Кировского балета и педагог училища и сегодня является репетитором Мариинского театра.

Вся жизнь этой семьи — пример подвижнического служения искусству балета, пример вдохновляющий и по-своему заразительный. Лично для меня встреча с Наймой Валеевной стала событием исключительной важности.

Свою педагогическую деятельность Найма Валеевна начала в качестве ассистента А. Я. Вагановой. В 1950/51 учебном году Агриппина Яковлевна по болезни нередко пропускала уроки (особенно часто — во второй четверти) и доверяла Найме Валеевне выпускной класс на время своего вынужденного отсутствия. Этот выпуск — последний выпуск А. Я. Вагановой — стал первым педагогическим опытом Н. В. Балтачеевой. В 1950-е годы Найма Валеевна выпустила два класса: в выпуске 1954 года выделялась Ксения Тер-Степанова (в дальнейшем солистка Кировского балета, заслуженная артистка РСФСР), чей танец отличала чистота, академичность, идеальная точность в исполнении технически сложных элементов, а в выпуске 1956 года (Башкирской группе) мне особенно запомнилась Эльза Сулейманова — также превосходная балерина, помимо прочего, создательница пленительного образа Зайтангуль в фильме-балете «Журавлиная песнь» (1959).

Став педагогом-репетитором театра, Найма Валеевна начала работать с классическим кордебалетом, а так же с исполнительницами партий сольного и корифейного репертуара. Класс, который она получила в театре, до этого вела Мария Федоровна Романовна, чьей выпускницей я была. Вероятно это стало причиной того, что в этот класс определили и меня. Так состоялось наше знакомство с Наймой Валеевной.

В те далекие годы урок в театре не был просто техническим «разогревом». Нас, артисток труппы, особенно молодых, как до этого в школе, продолжали обучать секретам профессионального мастерства. Понятно, что личность педагога, включающая в себя комплекс как профессиональных, так и человеческих качеств, играла в этом процессе роль исключительной важности. Найма Валеевна была добрым и мудрым наставником, умевшим создать в классе творческую и рабочую атмосферу. Ни на уроках, ни на репетициях она никогда не повышала голос, не делала грубых язвительных замечаний. Ее безусловный авторитет основывался на высоком профессионализме и умении расположить к себе. Все ее требования и замечания были всегда исключительно конкретны,

понятны и убедительны, к тому же они высказывались в спокойной доброжелательной форме, от чего качество только выигрывало. Думаю, то, что Найма Валеевна родилась и воспитывалась в культурной петербургской семье, в сочетании с врожденными добротой и мягкостью, предопределило стиль ее поведения как в жизни, так и на работе. К тому же, в том, что относилось к области ее профессиональной ответственности, она была подлинным перфекционистом. На своих уроках и репетициях она требовала аккуратности выполнения всех комбинаций, точности позиции рук и ног, поворотов головы, движений корпуса по всем методическим канонам преподавания классического танца. Несомненно, здесь сказывалось непосредственное воздействие А. Я. Вагановой, верной и благодарной ученицей которой Найма Валеевна всегда оставалась. Большую роль играли и индивидуальные качества, столь важные для убедительности показа. В частности, от природы очень красивые кисти рук (а значение рук при показе в целом невозможно переоценить) придавали законченную выразительность и органичность демонстрируемым движениям и позам. С чисто же технической точки зрения уроки Наймы Валеевны были сильными, логичными, очень удобными и прекрасно разогревающими.

Exercise у палки (и это было общим для всех педагогов тех лет) всегда задавался как полная комбинация *en dehors* и *en dedans* без перемены ног. Все быстрые движения (по пять *jetés*, *par terre* и *en l'air*, соответственно) непременно включались в Exercise. *Grand rond de jambe* в комбинации *par terre* повторялись четыре–шесть раз как чрезвычайно полезное движение. На середине маленькое *Adagio* задавалось вместе с *tendu* и *jetés*. *Tours* — отдельно, без «наворотов». Следующая комбинация *fondue* или *en l'air* всегда делались как *en dehors*, так и *en dedans*. В *grands battements jetés* периодически включалась старинная итальянская комбинация: мягкий *grand battement ouverte* через полупальцы в *a la seconde*, опуститься на опорную ногу, *passé* у колена открыть в позу *effacée* вперед, затем опять в *à la seconde* и в *attitude effacée*. Каждый раз в *passé* опорная нога на полупальцах, в позах — опускается на пол пяткой вперед. С *attitude effacée grand battement* через первую позицию на *croisé* вперед, при этом, положив корпус назад. Затем через первую позицию *grand battement* в первый *arabesque*, поворот *fouetté* закончить в позу *a longer effacée* назад. Затем продолжалась комбинация *grands battements* с включением *tours* в большие позы. Как правило, *tours* в большие позы включались во все три комбинации на середине; в более редких случаях, без включения *tours* в большие позы в *Adagio* и *fondue* на середине, задавался «*quatre pirouettes*». Особое внимание уделялось правильности исполнения маленьких и средних прыжков (обычно комбинации *échappé* и маленькое *assemblé* задавались отдельно). Найма Валеевна любила показывать их сама: в этих случаях она снимала туфли и прыгала. Пятая позиция была идеальна, *plié* выворотное, с выжимом, толчок от пяток, стопы в воздухе предельно вытянутые

и затем — снова чистая пятая. Все вместе — образец академически безупречного выполнения маленьких прыжков, одного из элементов, наиболее существенных для выработки как силы и аккуратности ног, так и для развития прыжка как такового. Такие прыжки, как маленькие *jetés*, *sissonne ouverte* на 45 или 90 градусов, *sissonne fermée*, *grande sissonne*, *rond de jambe en l'air* на 45 или 90 градусов всегда заканчивались *assemblé* с выжимом из позы в пятую позицию (то есть без перемены ног).

К комбинациям на пальцах, также как и в прыжках, Найма Валеевна обязательно задавала *sissonne ouverte* на 45 или 90 градусов в качестве тренировочного движения для постоянного поддержания ног в нужной форме: тот же выжим из пятой позиции от пяток и аккуратное окончание опять же в пятую, обеспечивающее помимо силы и выворотности мягкость и эластичность ног (в том числе стоп). Таким образом, как я уже говорила, наше обучение продолжалось в театре.

Как репетитор Н. В. Балтачеева неуклонно следовала тем же принципам, что и в классе, добиваясь чистоты и выразительности исполнения. Естественно, что при работе с солистками она стремилась по возможности более полно выявить индивидуальные черты той или иной исполнительницы. Способность достичь успеха в этом вопросе — несомненное педагогическое достоинство. И здесь Найме Валеевне не в последнюю очередь помогала ее природная музыкальность. Умение чувствовать музыку позволяло ей и при работе с кордебалетом добиваться не только элементарной ровности, но и необходимой одухотворенности танца. Особенно ярко это качество проявилось в великих хореографических ансамблях Баядерки («Тени», в частности *Adagio* кордебалета), и Шопенианы (особенно «Ноктюрн»), постоянным репетитором которых она была. Оба этих шедевра, несмотря на очевидные различия, были в равной степени эмоционально близки Найме Валеевне. Нюансы, которые она привносила на репетициях, придавали всем движениям кордебалета ту неповторимую «певучесть», которая неразрывно связана в нашем (и не только) сознании с понятием петербургского балетного стиля. Это был действительно «дышащий» женский кордебалет, без которого нельзя было представить себе ни эту прославленную сцену, ни успех труппы во всем мире.

Найма Валеевна Балтачеева — замечательный педагог и репетитор, Профессионал с большой буквы — была одним из творцов этого успеха. Низкий поклон ей за это.

ЛИТЕРАТУРА

1. Тридцатилетие творческой деятельности // Театр. Ленинград, 1965. № 25.
2. Педагог-хореограф Н. В. Балтачеева // Театр. 1967. № 31.
3. Прохорова В. Страницы календаря: Н. В. Балтачеева // Советский балет. 1985. № 4.

REFERENCES

1. Tridtsatiletie tvorcheskoj deyatel'nosti // Teatr. Leningrad, 1965. № 25.
2. Pedagog-horeograf N. V. Baltacheeva // Teatr. 1967. № 31.
3. *Prohorova V.* Stranitsy kalendarya: N.V. Baltacheeva // Sovetskij balet. 1985. № 4.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Т. А. Удаленкова — fpk@vaganovaacademy.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Tatyana A. Udalenkova — fpk@vaganovaacademy.ru

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ

УДК 78

ТАНЦЕВАЛЬНАЯ СЮИТА «ДЕНЬ РОЖДЕНИЯ ИНФАНТЫ» ФРАНЦА ШРЕКЕРА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ ЮГЕНДСТИЛЯ

Ю. И. Агишева¹

¹ Российская академия музыки имени Гнесиных, ул. Поварская, 30–36, Москва, 121069, Россия

В статье рассматривается история создания танцевальной сюиты Франца Шрекера «День рождения Инфанта», написанной в 1908 году для венской выставки Kunstschau. Анализируются сюжет, драматургия, музыкальные параметры сюиты. Основные стиливые доминанты произведения позволяют провести параллели и аналогии со стилем модерн и его немецким вариантом — югендстилем. Проводится краткий обзор ключевых понятий югендстиля, среди которых: культ красоты, синтез искусств, двойственность и др.

Ключевые слова: Шрекер, Уайльд, сестры Визенталь, югендстиль, инфанта, стиль модерн, искусство, танец, музыка

THE BIRTHDAY OF THE INFANTA: FRANZ SCHREKER'S DANCE SUITE AS JUGENDSTIL PHENOMENA

Yulia I. Agisheva¹

¹ Russian Gnessin's Academy of Music, 30–36, Povarskaya St., Moscow, 121069, Russian Federation

The article considers origins of a dance suite by Franz Schreker *The Birthday of the Infanta*, which was composed in 1908 for the Veinnese exhibition Kunstschau. Plot, dramaturgy, musical parametres are analysed. The main stylistic dominants of the suite allow to liken them to Jugendstil (German version of Art Nouveau). Key definitions of the Jugendstil such as Gesamtkunstwerk, ambivalence, cult of beauty and others are observed.

Keywords: Schreker, Wilde, Wiesental sisters, Jugendstil, Infanta, Art Nouveau, art, dance, music

Имя австро-немецкого композитора Франца Шрекера (1878–1934) (рис. 1) сегодня известно лишь узкому кругу специалистов, в то время как в начале XX века Шрекер, наряду с Рихардом Штраусом и Арнольдом Шенбергом, входил в число лидеров европейского музыкального авангарда.

В 1925 году опера Шрекера «Дальний звон» была поставлена Ленинградским академическим театром оперы и балета

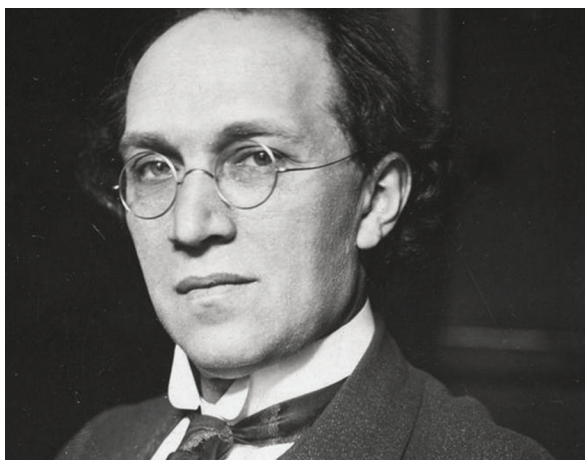


Рис. 1. Ф. Шрекер

(ныне — Мариинский). Композитор был приглашен в Ленинград на премьеру и продирижировал двумя премьерными спектаклями.

В течение XX века судьба творческого наследия Франца Шрекера складывалась непросто: от популярности до практически полного забвения. Однако на рубеже XX–XXI веков ситуация изменилась настолько (почти все оперы композитора были поставлены на европейских сценических площадках), что некоторые из отечественных исследователей творчества композитора (Н. И. Дегтярева) даже заговорили о «шрекеровском ренессансе» [1, с. 39].

Франц Шрекер родился в Монако, большую часть прожил в Вене, где учился в консерватории у Петера Фукса. После окончания консерватории Шрекер основал Венский филармонический хор. Успех, а вместе с ним и место в ряду ведущих модернистов, пришел с премьерой оперы «Дальний звон» («Der ferne Klang»). Влияние Шрекера на развитие новой музыки было определяющим. В 1920 году композитор получил предложение возглавить престижную Высшую школу музыки в Берлине (в преподавательский состав которой, в частности, входил Пауль Хиндемит).

Две последующие оперы — «Отмеченные» («Die Gezeichneten») и «Кладовщик» («Der Schatzgräber») — упрочили репутацию композитора. С приходом к власти нацистов музыка Шрекера попала в разряд «дегенеративной». Премьера оперы «Кузнец из Гента» была освящена антисемитски настроенной толпой; звучали обвинения в гомосексуальных подтекстах в либретто опер. Композитор лишился поста директора. Невероятный психологический прессинг привел к смерти композитора за два дня до 57-летия.

Танцевальная сюита «День рождения Инфанта» по сказке Оскара Уайльда была написана в 1908 году по заказу сестер Визенталь для исполнения в Вене на Kunstschau. Эта художественная выставка проводилась в рамках торжеств, приуроченных к празднованию 60-летия царствования императора Франца

Иосифа. Организаторы Kunstshau — художник Густав Климт и архитектор Йозеф Хоффман — превратили мероприятие в масштабное и резонансное событие: деревянный павильон, построенный по проекту Хоффмана, состоял из залов, театра, кафе, двориков. Эта была попытка воплотить художественную идею синтеза искусств (Gesamtkunstwerk) во всем его видовом разнообразии: в живописи, музыке, театре, танце, декоративно-прикладном искусстве рубежа XIX–XX веков.

Премьера шрекеровской сюиты задумывалась как часть программы выставки, демонстрирующей реальное воплощение Gesamtkunstwerk. Пantomима в соединении с интерьером, садовой архитектурой, костюмами, танцами и музыкой была выбрана в качестве примера такого воплощения.

Танцовщицы — сестры Грета, Эльза и Берта Визенталь — в своем искусстве всеми силами стремились уйти от академических традиций классики и романтизма. Их стиль отчасти был вдохновлен Айседорой Дункан, и свои первые опыты в области нового танца они какое-то время демонстрировали на подмостках венского кабаре «Die Fledermaus» («Летучая мышь»), где их и заметил Гуго фон Гофмансталь.

Сестры Визенталь выступали в костюмах эпохи Веласкеса (рис. 2), напоминающих платье инфанты Маргариты, изображенной на картине Веласкеса «Менины».

Эта картина представляет собой один из шедевров позднего творчества живописца (рис. 3) и примечательна тем, что она раздвигает жанровые рамки портрета, сочетая групповой портрет и бытовую картину.

Картина отличается многоплановостью: на дальнем плане художник пишет портреты членов королевской семьи, видимых зрителю отраженными в зеркале, висящем на дальней стене мастерской художника. Инфанта стоит в центре в окру-



Рис. 2. Эльза Визенталь
в костюме инфанты



Рис. 3. Менины. Д. Веласкес. Музей Прадо.
Мадрид

жении придворных¹, карликов, по всей видимости, развлекающих королевскую чету во время сеанса. «Композиция построена таким образом, что пространство картины словно продолжает реальное пространство, в котором находится зритель, а все формы и краски воссозданы так, как их воспринимает глаз в реальной световоздушной среде. Веласкес достигает здесь предельной достоверности изображения, своего рода иллюзии жизни» [2, с. 145]. Таким образом, смотрящий на картину находится в любопытнейшем положении: он стоит на месте короля и королевы, как бы их глазами смотрит на то, что происходит в покоях, благодаря чему невольно становится участником изображаемого события.

Оскар Уайльд, на тему одноименной сказки которого была написана сюита, безусловно, был знаком с полотном «Менины» Веласкеса. Еще не успев охарактеризовать Инфанту в своей сказке, он, как всегда в мельчайших деталях, любуясь ими, описывает ее костюм: «На ней был серый атласный наряд, юбка и широкие рукава буфами расшиты были серебром, а жесткий корсаж усеян рядами прекрасных жемчужин» [3, с. 270]. Складывается впечатление, что это убранство просто списано с еще одного портрета инфанты Маргариты кисти того же Веласкеса (рис. 4).

«День рождения Инфанты» — самая необычная из сказок Уайльда, прежде всего потому, что по сути таковой не является. «По стилю, — говорил писатель, — это моя лучшая сказка. Мне она виделась в черных и серебристых тонах...» (цит. по: [4, с. 127]). В ней нет никаких чудес (разве что говорящие цветы и птицы), а есть изложение вполне реального события. Тем не менее, здесь соблюдаются все жанровые условия сказки, а именно: каждый персонаж имеет постоянную характеристику (положительную или отрицательную), образуются смысловые оппозиции (в данном случае — «сад-лес»), которые могут трактоваться весьма широко.

Сад — пространство Инфанты, ее идеальный мир. Рафинированная красота цветов и бабочек создает ощущение некоторой искусственности всего этого великолепия. В лесу нет того выстроенного



Рис. 4. Портрет инфанты Маргариты. Д. Веласкес. Музей истории искусств. Вена

¹ Любопытный факт: однокурсником Шрекера был отец Святослава Рихтера — Теофил Рихтер.

порядка, какой есть в саду. Но зато цветы там более душистые, и дует свежий ветер. И сад, и лес в сказке не просто оппозиция двух пространств, а та основа, которая формирует образные противопоставления. Двенадцатилетняя Инфанта, одетая как кукла, ведет себя величаво и надменно. Ее приводят в восторг марионетки, чьи движения публика признает более естественными, чем у настоящих исполнителей. Уже в конце сказки, увидев умершего Карлика, Инфанта, как и все присутствующие, поначалу думает, что он притворяется: «Право, он представляет не хуже марионеток, хотя, конечно, не так натурально» [3, с. 282]. И, в результате, ее не трогает смерть Карлика: «Впредь да не будет сердца у тех, кто приходит со мной играть!» [3, с. 283].

Таким образом, появляется еще одна оппозиция: красота, у которой нет сердца и уродство, у которого есть прекрасная душа. Зеркало, по ту сторону которого находится иллюзия, зазеркалье, напротив, превращает все это в реальность. Происходит инверсия тех планов, которые расположены по разные стороны зеркала. Смотрящий в него Карлик живет, не осознавая своего уродства (и смеются над ним не потому, что он красиво, как ему кажется, танцует, а потому что он смешон в своих корявых и неловких движениях). Зеркало здесь жестокий по своей реальности «персонаж», некий медиум, в результате заставивший Карлика осознать, что он смотрит на себя.

Оппозиция «сад-лес» в широком плане реализуется как вариант оппозиции «искусство-жизнь». Сад — это, конечно, Искусство, а лес — это Жизнь. Причем, предпочтение автора явно на стороне первого. Искусству не нужны переживания и терзания; куда важнее просто созерцать и получать эстетическое удовольствие. Искусство всегда прекрасно, и в сказке этим оно побеждает Жизнь. Уродство, осознав себя в зеркале, погибает.

Шрекер, не избежав некоторых сокращений, весьма четко следует сюжету Уайльда. Его внимание сосредоточено, прежде всего, на танцевальных моментах. Сюита состоит из 12 частей:

1. Инфанта со своими друзьями
2. Процессия мальчиков из знати приветствует Инфанту
3. Бой быков
4. Инфанта (интерлюдия)
5. Марионетки
6. Менуэт танцующих мальчиков
7. Появление Карлика
8. Танец с ветром весной
9. Танец в голубых сандалиях на ниве
10. Танец в багровых одеждах осенью
11. Роза
12. Зеркало/Смерть Карлика

Судьба партитуры этого произведения не менее драматична, чем сам сюжет. Партитура считалась утраченной до тех пор, пока не была обнаружена в одном из архивов Вены (с другим названием). Примечательно, что в 20-х годах XX столетия это было одно из самых популярных произведений Шрекера. Композитора весьма занимала представленная в сюите тематика: позже она стала основой для балета «Испанский праздник» (1927). До некоторой степени она перекликается с уайльдовской историей. В опере «Отмеченные» также противопоставляются красота и уродство.

Сюита неоднократно претерпевала изменения: так, в поздней версии из нее были изъяты № 4 «Интерлюдия» (Инфанта) и, как ни странно, кульминационный момент — сцена перед зеркалом и смерть Карлика. Исследователь М. Бжоска видит в этом важный момент, раскрывающий драматургические воззрения Шрекера: «Пьеса состоит, по сути, из одной сцены — сцены выступления карлика перед придворной знатью; иными словами, вторжения чужеродного начала в ранее экспонированные сценические обстоятельства. В сущности, Шрекера интересовала лишь эта сцена выступления, поскольку составляющие ее три танца образуют смысловое ядро произведения. Собственно драматическую кульминацию — сцену самосознания карлика перед зеркалом, в результате чего и происходит его душевный надлом — Шрекер безжалостно изымает из уже напечатанной редакции клавира (1909), считая ее драматургическим нонсенсом...» [5, с. 113].

Таким образом, становится ясно, что для композитора гораздо важнее показать именно появление героев, конфликтное само по себе, сохраняющее оппозицию «сад-лес». В том же тексте упоминаются четыре танца, которые любил танцевать Карлик: «Знал он и все танцы природы: неистовую осеннюю пляску в багровых одеждах, невесомый танец в голубых сандалиях на ниве, зимний танец в белых венчиках снега, и танец цветения в весенних садах» [3, с. 278].

В сказке средствами танца создаются образы изменения природы. Однако Шрекер для выступления Карлика перед Инфантой отставляет только три танца (среди них отсутствует зимний танец). Можно предположить, что этим зимним танцем являлась сцена перед зеркалом, где зима символизировала смерть.

Документальные свидетельства указывают на то, что сокращения сюиты были сделаны по просьбе Греты Визенталь, исполнявшей роль Карлика: «В „Дне рождения Инфанта“ Франца Шрекера музыка для танцев Карлика — все, о чем я могла только мечтать» [6, р. 7]. Грета просила композитора несколько уменьшить количество танцев Карлика: ей нужны были чисто танцевальные элементы пантомимы без драматического окончания в сцене перед зеркалом. Это полностью соответствовало творческим замыслам и стремлениям танцовщицы: показать портрет своего героя достаточно абстрактно, при помощи движений и эмоций, заложенных в партитуре сюиты. В этом плане становится ясен момент изъятия последней сцены. Сам композитор был согласен с пожеланием Греты Визенталь, о

чем и писал ей в 1909 году: «Я был необычайно счастлив после исполнения в Лондоне! Теперь я переделаю конец — сцену перед зеркалом для Вас, в свете опыта, оказавшегося весьма удачным, так гораздо эффектнее» [6, р. 7].

В сюите Шрекер хотел показать характеры. Поскольку музыка предназначалась для пантомимы, то образы должны были бы быть особенно яркими и выпуклыми. Особую роль в создании образа, конечно, приобретал оркестр. В 1908 году на премьере сюиты был задействован камерный состав оркестра, но позже (в 1923 году) партитура была переделана Шрекером для большого оркестра.

В «Инфанте» обращает на себя внимание состав оркестра, дополненный мандолиной², четырьмя гитарами, челестой и внушительным числом ударных инструментов, какое только возможно в классическом оркестре: все виды барабанов (включая цилиндрический), кастаньеты, колокольчики, тарелки, треугольник, ксилофон. При этой перегруженности оркестра звучание сюиты остается удивительно прозрачным. Даже в туттийные моменты не возникает ощущения избыточности и чрезмерной плотности звучания. Как это достигается? Прежде всего — необычайной «подробностью» партитуры, которая напоминает что-то вроде особой «выделки» произведения. Композитор с особым вниманием относится к штрихам, которые могут меняться у одного инструмента чуть ли не каждый такт: закрытый и открытый звук — у медных; стаккато, спиккато, пиццикато, флажолеты — у струнных; использование всего арсенала палочек — у ударных (и такой редкий прием, как засурдиненные колокольчики! — в ц. 70); излюбленное Шрекером сочетание арфы, челесты и струнных.

В инструментовке тем выдерживается дифференцированный подход: во время их экспонирования несколько инструментов сменяют друг друга. В № 1 «Хоровод» («Reigen») тема проводится сначала флейтами и кларнетами, а затем перехватывается флейтой пикколо и гобоями, во втором предложении — скрипками, которых сменяют деревянные и валторны. В № 2 «Выход и бой быков» («Auftritt und Kampfspiel») тема сперва звучит у гобоев и английского рожка, в 3-м такте гобои сменяют кларнеты, а потом — скрипки. И таких примеров немало. Иными словами «краски» все время звучат в разных плоскостях.

Интересный пример представляет собой номер «Марионетки». У Уайльда это описано так: «...итальянские марионетки разыграли полуклассическую трагедию «Софонисба». Они играли так хорошо и движения их были столь естественны, что к концу представления на глаза Инфанта навернулись слезы. Некоторые дети даже плакали по-настоящему, и их пришлось утешить сладостями, и даже сам Великий Инквизитор, расчувствовавшись, признался дону Педро, что ему кажется невыносимым, чтобы простые куклы из дерева

² Менины (Las Meninas по-испански) — придворные. В данном случае — фрейлины.

и крашеного воска, да вдобавок управляемые проволоками, были столь несчастны и обречены на такие ужасные невзгоды» [3, с. 273].

Уайльдовское описание демонстрирует мощное эмоциональное воздействие искусства. В музыке звучит удивительная по гибкости и красоте тема, исполняемая на р гобоем в сопровождении гитар и арф. Тема, которая по своему лиризму, кажется, не совсем подходит для изображения кукол на проволочках, но тут, скорее, перед композитором стояла задача не изображения этих кукол, а передачи того впечатления, которое они произвели на слушателей: деревянные создания растрогали их до слез.

Этот контраст виден при появлении Карлика, когда грациозность и рафинированность сменяются ритмико-хроматическим вихрем самой жизни. В трех танцах Карлика задействован весь оркестр. В танце «С ветром весной» тема сначала звучит у флейт в сопровождении мандолины, гитары, челесты и арфы (характерное для Шрекера сочетание, как отмечалось ранее). Тот же состав аккомпанирует в танце «В голубых сандалиях на ниве» солирующему фаготу. Тема последнего танца «В красных одеждах осенью» задействует ударные, а именно: литавры, большой и малый барабаны, треугольник. Инструменты отбивают ровный остигатный ритм, придающий звучанию особую энергетическую пульсацию.

Многоплановое использование ударных нацелено не только на создание самых разнообразных шумовых эффектов, но и на максимально эффектное использование их индивидуальных возможностей. В туттийных местах неповторимый ритмический рисунок образуется не тем, что все ударные играют в унисон, а за счет мелких «строительных» ритмических единиц, которые вносят в общее «здание» все инструменты. Такое виртуозное обращение с ударными дает прозрачность и живой пульс, которыми отличается партитура сюиты.

В ряде случаев ритмические рисунки ударных наделяются смысловой наполненностью, как в «Бое быков»: «...одни мальчики гарцевали на покрытых роскошными чепраками игрушечных лошадках и потрясали длинными копьями, к которым были привязаны яркие, пестрые ленты; другие, спешившись, помахивали перед быком алыми плащами...» [3, с. 272]. «Игрушечность», стуки, которые издают копья, исполняются малым и цилиндрическим барабанами. Их звучание при этом не является фоновым, выделяясь динамически *f*, оно предподносится как один из главных компонентов этой сценки (наряду с темой четырех валторн в унисон). Тембральная особенность барабанов состоит в достаточно высоком регистровом звучании этих инструментов, несмотря на то, что они, как известно, не имеют определенной высоты. Поэтому здесь можно отметить своеобразную тембральную «мелодию», которой, с свою очередь, аккомпанируют литавры дробью на *tr*, создавая напряженный шумовой фон.

Наиболее широко ударные используются в танцах Карлика. Они «включаются» и «выключаются» в разные моменты звучания, исполняя темы в различных комбинациях ксилофона с гобоем, фаготом, трубой в танце «В голубых сандалиях на ниве».

Казалось бы, музыкальная ткань в этом сочинении наделена функцией декора, который играет основную роль в показе образов. И порой беглый взгляд на какую-нибудь из страниц партитуры не сразу распознает, где же собственно тема, настолько глубоко она запрятана в остальных голосах. Но тембр-декор здесь уже не просто «наряд», а параметр, который из второстепенного становится одним из главных в драматургии произведения.

Драматургия сюиты почти не содержит конфликтности, которая бы развивалась и разрешалась в разработочных разделах формы (таковые почти отсутствуют). Красочность инструментов оркестра сама по себе является основной движущей силой сюжета. А сюжет заключается в демонстрации образов, в любовании деталями, которые, также, как и у Уайльда, выписаны Шрекером мастерски.

Как известно, пространство музыкального произведения трехмерно, так же как и пространство любого другого художественного произведения. Человек существует и идентифицирует себя в трехмерности. В музыке три пространственных измерения (высота, длина, глубина) реализуются соответственно в звуковысотности, архитектонике и музыкальной ткани. В частности, в партитуре «Инфанты» музыкальная ткань как будто лишена глубины и больше трансформируется в плоскость. Это происходит благодаря давлению линейного начала: ткань состоит из небольших линий, которые сплетаются, наслаиваются друг на друга. При этом не образуется сложная, высокая вертикаль, а, скорее, замысловатый, многокомпонентный узор, плотно заполняющий свою часть пространства. Роль звуковысотности несколько теряет свои позиции в пользу тембральности. Все-таки вертикаль (звуковысотность) тоже имеет глубину, но линейность оказывается энергетически сильнее, отвоевывая себе плоскостное расположение.

Перечисленные выше стилевые и драматургические особенности позволяют провести параллели с основными параметрами чрезвычайно популярного в то время стиля модерн, а точнее — одного из его европейских вариантов — «югендстиля».

Термин «югендстиль» появился из названия одного из журналов («Jugend»), который впервые вышел в свет в Мюнхене в 1896 году. Мюнхен в то время был средоточием невероятного художественного многообразия, своего рода, колыбелью югендстиля. Впервые этот термин встречается в связи с выставкой графики в Лейпциге в 1897 году, когда изогнутые и чрезмерно украшенные виньетки и орнаменты Отто Экманна, опубликованные в журнале, произвели настоящую сенсацию. И, как уже случалось в истории искусства, критики, которые произнесли слово «югендстиль» первыми, сделали это с некоторой иронией.

Многие исследователи стиля модерн считают, что он родился в Германии. И это не случайно. Объединившаяся после долгих лет феодальной раздробленности Германия в XIX веке переживала невиданное экономическое развитие, а вместе с ним, — небывалый рост творческой активности в самых разных областях искусства. Следует назвать, по крайней мере, три журнала, в которых рассматривались явления, относящиеся к югендстилю: «Pan» (основанный в Берлине на год раньше «Югенда» Юлиусом Мейер-Грэффе), «Insel» и «Simplicissimus» (журнал, созданный Альбрехтом Лангеном, почти целиком отданный карикатуристам)³.

Югендстиль, так же, как и другие национальные варианты модерна, развивался в среде необыкновенного разнообразия направлений и течений, которые существовали и соотносились друг с другом в интереснейшем контрапункте. «Наследство» XIX века, который оставил после себя немалое число художественных явлений, перерабатывалось и переосмысливалось по-новому ради достижения одной цели — поиска некоего единого стиля. Пестрота и множественность, которая так пугала многих художников того времени, была результатом или, по крайней мере, попыткой отказа от всех существующих доселе канонов, из-за чего стиль эпохи терял свои позиции.

Эта эпоха, в числе многих других определений, получила французское название «fin de siècle», ставшее уже неким знаковым термином. Основными «живительными» силами этого явления были настроения конца века, изобилующие ощущениями конца, гибели, распада, которые оказались настолько сильны, что не прекращали своего существования и в начале XX века. В такой ситуации неустанно ищется какое-то решение, выход. Поиск становится доминантой, определяющей развитие многих явлений искусства. Первый шаг на этом пути — отрицание уже существующего: всеобщим презрением награждаются и художественные каноны, и законы морали, принятые в обществе. Но где же искать выход? В искусстве! Именно ему отводилась спасительная роль. Общие настроения в художественных кругах, а также позиция критиков состояли в том, что искусству не хватало оригинальности, свежих красок. И югендстиль во всех своих национальных вариантах стал ярким примером воплощения тоски по чему-то живому, энергичному, а главное — новому. Но, как известно, новое — это хорошо забытое старое. Новизна югендстиля была составлена из многих культурных традиций, и ближе всех к нему находился романтизм. Если попытаться отразить самые характерные моменты югендстиля в нескольких ключевых понятиях, то таковыми будут: поиск нового, двойственность, синтез искусств, культ красоты.

Поиск нового, оригинального, ставший одной из главных идей югендстиля, заставлял архитекторов, художников, писателей экспериментировать с привыч-

³ В журнале публиковались работы Томаса Теодора Гейне, Бруно Пауля, Эдуарда Тони.

ными параметрами в совершенно иной манере. Новая эпоха требовала выхода за пределы классических эстетических канонов. Югендстиль, таким образом, был одновременно ответом на эти требования и одним из первых шагов на пути преодоления всевластия классической эстетической традиции.

Двойственность прослеживается в двоякой трактовке самой природы нового искусства, основанного, с одной стороны, на моментах жизненного (природа, стихийность), а с другой, поработанного небывалым на то время развитием всевозможных технологий. Двойственность модерна проявлялась и в соседстве самых различных направлений (что часто называли эклектикой в негативном значении этого термина), в срединном положении между реальностью и условностью, между изображением и воображением, принадлежностью стиля и старому, и новому одновременно. Все эти явления художники стремились синтезировать.

Синтез искусств занимал в свое время еще немецких романтиков. Вдохновителем этого считался Р. Вагнер с его *Gesamtkunstwerk*, ибо идея соединить музыку и драму воедино как лесной пожар распространилась на все художественное пространство, побудив художников, архитекторов, дизайнеров направить свои усилия во все возможные направления. Синтез, предусматривающий взаимодействие различных видов искусств, тем не менее, ставил перед собой задачу воплотить в жизнь категории, стоящие над искусством. Синтез сказался не только на произведениях искусства, но и на их создателях (самых художниках): в то время многие из них именовали себя «универсальный художник». Среди них был Россетти, писавший картины к стихам и наоборот, Шенберг, сочинявший музыку и писавший картины, Чюрленис и многие другие. Все искали адекватные новой действительности способы выражения. Синтез пронизывал произведения искусства. Он был целью югендстиля в его стремлении быть цельным, состоятельным стилем. Синтез проникал и в повседневную жизнь, которая подчинялась законам искусства, управлялась и формировалась ими. Искусство, в понимании югендстиля, было совершеннее жизни.

Возвращаясь к новшествам, произведенным югендстилем, отметим, прежде всего, пространство, которое в архитектуре организовывалось при помощи непривычных доселе форм — асимметричных, изобилующих растительными узорами и орнаментами. Пространство подвергалось редукции в живописи посредством линейности, плоскостности изображения. Пространство трактовалось не при помощи реальности и предметности, а ассоциативно.

Линию можно определить как метатему стиля, описывая которую, исследователи не скупятся на эпитеты: изогнутая, извилистая, парящая, чувственная, самодостаточная, непредсказуемая. Линия полностью перекраивает внутренне устройство, форму. Форма, в «облике» которой немаловажное значение теперь играет сюжетика, старается отойти от общепринятых образцов и обогатиться но-

вым содержанием. Читаем у Д. Сарабьянова: «Идея роста, проявления жизненных сил, порыва, непосредственного, неосознанного чувства, прямое выражение состояния души — все это темы, сюжеты и мотивы, получившие в живописи и графике модерна довольно широкое выражение» [7, с. 170]. Здесь основными мотивами становятся животный и растительный миры: лебеди, павлины, нарциссы, дерево (как символ древа жизни и познания, как символ рая). Ориентация на органическое начало проходит через все уровни. Тяга к естественному в человеке, стихийному проявлению жизненных (или витальных) сил составляют основу формообразования модерна. Исследователи характеризуют формы с помощью почти поэтических образов: «формы, которые ветер рисует на песке», «динамика застывшей волны»... Главное уже не точная симметрия, а динамическое равновесие.

Тем не менее, орнамент югендстиля по-своему соперничает с природой. Стремление изобразить что-то необычное, иррациональное реализовывалось в тщательной выделке деталей, декоративных элементов из-за чего изображаемый объект становился денатурализованным, искусственным. Такое пристальное внимание к мелким деталям перекраивало привычные формы с главенствующим началом функциональной стороны. Этот интерес к мелочам югендстиль унаследовал от бидермейера. Его сосредоточенность на вещи, деталях была своеобразным культом в немецком быту.

В югендстиле второстепенные детали выходили на первый план. Эта черта прослеживается и в живописи, где скрупулезно выписывается орнамент, и особую значимость приобретают цветовые пятна. В результате, значение орнамента оказывается настолько велико, что основной образ на полотне теряет свое главенствующее значение и выступает как фон по отношению к окружающим его узорам (вспомним Климта, на полотнах которого персонаж как будто бы теряется в роскоши всевозможных узоров). Такая же тенденция обнаруживается в литературе: главный персонаж как будто бы не в центре, он не наполняется глубиной характера. Детали вновь важнее. Личность в литературе создала и необычный ритм прозы, который ничем не регламентируется, кроме как переживаниями, эмоциями, едва уловимыми ощущениями.

Искусство служило культу красоты, с помощью которой художники старались усовершенствовать жизнь. Культ красоты активно воплощался в прикладных искусствах: дизайне интерьера, предметах быта, аксессуарах. Красота, по мнению Д. Сарабьянова, становится «сверхзадачей»: «Красота оказывается одновременно и целью и средством, она как бы воспроизводит сама себя» [7, с. 195]. Именно тяга к неземной красоте очень сильно «отрывает» югендстиль от реальностей окружающего мира: красота ищется не в нем, а в мире ирреальном. Жизнь не живут, а пытаются стилизовать ее средствами искусства под некое вымышленное

представление. Отсюда произведения югендстиля приобретают такие качества, как интровертность, нарциссизм, самолюбование.

Культ красоты — это цель и основная идея югендстиля и всего стиля модерн. Ведь нередко, говоря о последнем, исследователи часто называют его, в противовес экспрессионизму, «красивый стиль». Эта «красивость» становится одним из важнейших внешних признаков стиля, который привлекает к себе внимание и сегодня.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Дегтярева Н. И.* Оперы Франца Шрекера и модерн в музыкальном театре Австрии и Германии: автореф. дисс. ... д-ра искусствоведения. СПб., 2010. 39 с.
2. *Прусс И. Е.* Западноевропейское искусство XVII века // *Малая история искусств.* М.: Искусство, 1974. 383 с.
3. *Уайльд О.* Избранные произведения: в 2 т. М.: Республика, 1993. Т. 1. 559 с.
4. *Ланглад Ж. де.* Оскар Уайльд или правда масок / *Жизнь замечательных людей.* М.: Молодая гвардия, Палимпсест, 1999. 325 с.
5. *Бжоска М.* Кризис модерна: Франц Шрекер и музыкальный театр 20-х годов // *Искусство XX века: уходящая эпоха?: сб. ст.: в 2 т.* Нижний Новгород, 1997. Т. 1. 292 с.
6. *Harders-Wuthenow F.* Franz Schreker. Der Geburtstag der Infantin // *Franz Schreker. Der Geburtstag der Infantin. Erbst Toch. Tanzsuite.* EDA, 1998.
7. *Сарабьянов Д. В.* Модерн. История стиля. М.: Галарт, 2001. 343 с.

REFERENCES

1. *Degtyareva N. I.* Opery Frantsa Shrekera i modern v muzykal'nom teatre Avstrii i Germanii: avtoref. diss. ... d-ra iskusstvovedeniya. SPb. 2010. 39 s.
2. *Pruss I. E.* Zapadnoevropejskoe iskusstvo XVII veka // *Malaya istoriya iskusstv.* M.: Iskusstvo, 1974. 383 s.
3. *Uajl'd O.* Izbrannye proizvedeniya: v 2 t. M.: Respublika, 1993. T. 1. 559 s.
4. *Langlad Zh. de.* Oskar Uajl'd ili pravda masok / *Zhizn' zamechatel'nyh lyudej.* M.: Molodaya gvardiya, Palimpsest, 1999. 325 s.
5. *Bzhoska M.* Krizis moderna: Frants Shreker i muzykal'nyj teatr 20-h godov // *Iskusstvo XX veka: uhodyashchaya epoha?: sb. st.: v 2 t. T.1: Nizhnij Novgorod,* 1997. 292 s.
6. *Harders-Wuthenow F.* Franz Schreker. Der Geburtstag der Infantin // *Franz Schreker. Der Geburtstag der Infantin. Erbst Toch. Tanzsuite.* EDA, 1998.
7. *Sarab'yanov D. V.* Modern. Istoriya stilya. M.: Galart, 2001. 343 s.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Ю. И. Агишева — канд. искусствоведения, доц.; Agisheva1@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Yuliya I. Agisheva — Cand. Sci (Arts), Ass. Prof.; Agisheva1@yandex.ru

УДК 78; 792.8

ОРКЕСТРОВАЯ СПЕЦИФИКА ОПЕРЫ-БАЛЕТА «МЛАДА» Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

А. С. Осколков¹

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

Статья посвящена специфике оркестровки оперы-балета «Млада» Н. А. Римского-Корсакова. Автор подчеркивает особое предназначение этого сочинения быть «творческой лабораторией» для апробации новых оркестровых средств композитора. В статье доказывается, что партитура «Млады» оказала влияние на развитие оркестровки не только в русской, но и в мировой традиции в контексте расширения оркестровых средств, пополнения оркестровых красок за счет новых и нестандартных (по отношению ко времени создания произведения) инструментов. Сделан вывод о том, что оркестр «Млады» не только способствовал раскрытию богатства звучания этого сочинения, но и во многом стимулировал развитие оркестра, как в творчестве самого Римского-Корсакова, так и последующих музыкантов.

Ключевые слова: Н. А. Римский-Корсаков, опера-балет «Млада», оркестровка, оркестровые стили, оркестровые краски

ORCHESTRA IN OPERA-BALLET *MLADA* BY NIKOLAY A. RIMSKY-KORSAKOV

Alexander S. Oskolkov¹

¹ St. Petersburg State University, 7–9 Universitetskaya nab., Saint Petersburg, 199034, Russian Federation

The article is devoted to the specific character of orchestration of the opera-ballet *Mlada* by Nikolay A. Rimsky-Korsakov. The author emphasizes the specific role of this work as a “creative laboratory” for approbation of the new orchestral means of the composer. The article proves that the score of *Mlada* influenced the development of orchestration not only in Russian but also in the world tradition in the context of expanding orchestral means, replenishment of orchestral colors at the expense of new and non-standard (in relation to the time of creation of the work) instruments. The conclusion from the study is that the orchestra *Mlada* not only contributed to the discovery of the richness of the sound of this work, but also stimulated the development of the orchestra in many respects, both in the works of Rimsky-Korsakov himself and among the authors of the following generations.

Keywords: Nikolay A. Rimsky-Korsakov, opera-ballet *Mlada*, orchestration, orchestral styles, orchestral colors

Опера-балет «Млада» Н. А. Римского-Корсакова не принадлежит к числу самых популярных и часто исполняемых опер композитора. И сам автор, и многие исследователи отмечали в качестве недостатков произведения слабость либретто, драматургические просчеты, сложности постановочного характера. Вместе с тем, одно из признанных достоинств этой оперы — необычайно богатая и колоритная инструментовка. Ни до, ни после создания этой партитуры Римский-Корсаков не применял столь многочисленного состава оркестра, такого количества вновь вводимых инструментов. Нигде далее его оркестровые решения не были настолько изобретательны.

Оценивая оркестровку «Млады», следует обратить внимание на важную роль «творческой лаборатории», которую отводил этому сочинению автор в искусстве оркестровки. Многие находки и приемы, ставшие в последующие годы непременной составной частью оркестрового стиля Римского-Корсакова, впервые обнаруживаются именно в партитуре «Млады». Можно даже говорить о влиянии, которое данная партитура оказала на развитие оркестровки не только в русской, но и в мировой. Из множества аспектов, заслуживающих рассмотрения в данном контексте, рассмотрим только один: состав оркестра, его расширение и пополнение за счет новых и нестандартных (по отношению ко времени создания произведения) инструментов.

Обратимся к краткой истории создания этой оперы. В 1872 году сюжет «Млады» был предложен группе композиторов (в нее входили: Ц. А. Кюи, М. П. Мусоргский, А. П. Бородин, Н. А. Римский-Корсаков, а также постоянный балетный композитор императорских театров Л. Минкус) тогдашним директором императорских театров Степаном Александровичем Геденовым для создания коллективной оперы-балета. По различным причинам эта работа осталась незавершенной, а большая часть созданной музыки вошла в другие произведения упомянутых авторов. Спустя почти два десятилетия, в 1889 году, Римский-Корсаков, будучи уже автором трех опер и множества других сочинений, вернулся к этому сюжету и создал на его основе собственную оперу-балет. Партитура «Млады» была закончена Римским-Корсаковым в 1890 году. В том же году на шестом Русском симфоническом концерте впервые были исполнены отрывки из оперы, а премьера прошла осенью 1892 года. По собственному признанию Римского-Корсакова, работа над музыкальным материалом оперы проходила весьма быстро, оркестровка же оперы наоборот заняла довольно значительное время [1, с. 173].

В работах, посвященных «Младе», чаще всего говорится о том, что в качестве образца для подражания Римский-Корсаков использовал оркестровку «Колец Нибелунга» Рихарда Вагнера [2, с. 149]. Действительно в марте 1889 года, незадолго до написания «Млады», в Мариинском театре состоялось представление тетралогии Вагнера, ставшее большим событием в музы-

кальной жизни Петербурга и, в частности, произведшее сильное впечатление на Римского-Корсакова. Сам композитор, говоря о работе над оркестровкой «Млады», пишет: «Мои оркестровые намерения были новы и затейливы по-вагнеровски...» [1, с. 173].

Какие же именно черты оркестра «Млады» могли дать основания для подобных умозаключений? Представляется, что глубокого сходства с вагнеровской оркестровой техникой партитура Римского-Корсакова содержать не может, хотя бы в силу особенностей музыкального языка оперы. Сам автор, разбирая свое сочинение, отмечает такую черту, как «значительное отсутствие контрапунктического письма» [1, с. 173]. Уже одно это обстоятельство предостерегает от излишне близкого сопоставления оркестрового стиля двух мастеров (ведь оркестровка Рихарда Вагнера немыслима в отрыве от его контрапунктической техники). На это обстоятельство совершенно справедливо указывают многие исследователи (например, Р. Штраус в своих комментариях к «Трактату» Г. Берлиоза) [3, с. 10]. Что касается лейтмотивной системы, которой Римский-Корсаков воспользовался в своей опере, то к концу XIX века она уже применялась в сочинениях самой разнообразной стилистической направленности и могла сочетаться едва ли не с любой оркестровой техникой (достаточно вспомнить «Аиду» Дж. Верди или «Пиковую даму» П. И. Чайковского). Таким образом, это обстоятельство само по себе не может быть причиной сходства оркестрового стиля двух партитур.

Думается, что в числе свойств оркестровки «Млады», способных вызвать ассоциации с оркестром «Кольца Нибелунгов», можно упомянуть: исполнение ее расширенным составом оркестра и необычными инструментами (в том числе — вводимых в состав симфонического оркестра впервые или даже автором); употребление нестандартных по меркам практики того времени сочетаний инструментов. Сходство есть и в оценке значения оркестровки данного сочинения для оркестровки последующих.

В самом деле, устоявшаяся точка зрения на оркестровку «Кольца» состоит в том, что эта партитура дала мощный импульс развитию оркестровой техники в XIX и даже XX столетиях. Причина — в выбранном Вагнером богатейшем оркестровом составе, в самом творческом подходе, смелом употреблении адекватного оркестрового аппарата, вопреки сложившимся традициям или практическим возможностям. Со временем вагнеровские достижения и находки (в том числе и в выборе оркестрового состава) все больше входили в арсенал композиторов, становились едва ли не общеупотребительными. Временами ими даже злоупотребляли (об этом не без сарказма писал Р. Штраус в своем предисловии к «Трактату» Г. Берлиоза [3, с. 10]). Трудно отрицать факт влияния партитуры «Кольца» на авторов в целом далеких от вагнеровской стилистики. Постараемся доказать, что партитура «Млады» несла в себе им-

пульс к развитию оркестровых технологий ничуть не меньший, чем «Кольцо» (при всем несходстве исторической судьбы этих двух сочинений).

Как известно, наиболее сильно реформы Вагнера затронули состав духовых групп оркестра. Если в деревянной духовой группе Вагнер ограничивается лишь количественным ростом, впервые в истории оркестровки вводя четверной состав (при трех исполнителях в группе фаготов) и делая видовые инструменты постоянными участниками оркестра¹, то в отношении состава медной духовой группы Вагнер действует радикальнее. В ней композитор не только сильно увеличивает количество исполнителей (что также было его нововведением), но и применяет совершенно новые инструменты: басовую трубу, контрабасовый тромбон, семейство «вагнеровских» туб. Из этих инструментов лишь контрабасовый тромбон имел существовавший ранее прототип². Басовая же труба и «вагнеровские» тубы были разработаны Вагнером как совершенно новые инструменты.

В струнной смычковой группе оркестра Вагнер, используя традиционный инструментарий, предписывает конкретное количество исполнителей, что также было новым для того времени. Следует также упомянуть такие приемы, как систематическое дивизи той или иной партии в струнной группе и перестройка четвертой струны контрабасов для получения «сверхнизких» звуков. Обращает на себя внимание использование в партитуре «Кольца» шести арф (для исполнения лишь двух различных партий).

В отношении состава ударной группы Вагнер был менее радикален. Ударные инструменты в партитуре тетралогии представлены в меньшей степени, чем, скажем, в партитурах Г. Берлиоза, написанных ранее. Лишь постоянное обращение к двум исполнителям на литаврах заслуживает особого внимания³. Во время создания «Кольца» этот прием не был распространен. Изредка Вагнер вводит необычные инструменты (к примеру, наковальни в «Золоте Рейна»). Но в целом использование ударной группы в его партитурах не выглядит чем-то исключительным.

В чем конкретно проявилось влияние оркестрового состава «Кольца» на дальнейшее развитие оркестровки? Общая тенденция к увеличению оркестрового аппарата, так или иначе, имела место на протяжении всего XIX и начала

¹ В первую очередь это относится к английскому рожку и бас-кларнету. Флейта-пикколо во времена Вагнера уже достаточно часто встречалась в составе оркестра. Что касается кларнета-пикколо, то его роль в партитуре «Кольца» весьма скромна: он появляется на короткое время в заключительной сцене «Валькирии».

² Упоминание о контрабасовой разновидности тромбона мы встречаем еще в трактате М. Преториуса [4, с. 27].

³ Этот прием не был нововведением Вагнера. Как известно, первым его применил Г. Берлиоз.

XX веков, вплоть до «сверхоркестра» экспрессионистов и их современников. Четверной состав духовой группы стал вполне употребительным, хотя и не постоянным средством у многих авторов (например, у Г. Малера, А. Н. Скрябина). И в этом проявилось влияние Вагнера. Активное применение видовых деревянных духовых инструментов — также одна из черт оркестровки послевагнеровской эпохи. Вместе с тем, «экстремальное» расширение медной группы отнюдь не стало общим местом оркестровки рубежа веков. Восемь валторн или четыре тромбона время от времени встречались в партитурах, причем даже у авторов, достаточно далеких от вагнеровского стиля (у Н. Я. Мясковского или уже А. Н. Скрябина, к примеру). Вместе с тем употребление дополнительных видовых медных духовых инструментов было крайне редким. Время от времени эти инструменты встречаются в партитурах авторов, непосредственно примыкавших к вагнеровской традиции оркестровки (А. Брукнера, Р. Штрауса, А. Шенберга). Для других авторов применение басовой трубы, контрабасового тромбона или «вагнеровских» туб не характерно. Столь же редко в начале XX века предпринимались попытки увеличить количество арф сверх привычных двух. Напротив, в струнной смычковой группе многие достижения Вагнера получили широкое распространение у последующих композиторов.

Теперь обратимся к составу оркестра корсаковской партитуры, обнаруживающей сходство с Вагнером как в формировании струнной группы, так и на уровне нотации. Точное указание количества исполнителей, употребление дивизи той или иной группы на регулярной основе, расширение нижнего регистра контрабасов за счет перестройки четвертой струны — все это корсаковская партитура. Перечисленные приемы в дальнейшем будут неоднократно применяться и самим Римским-Корсаковым, и его учениками, и последователями. Кое в чем Римский-Корсаков идет даже дальше Вагнера: разделяя струнную группу, он временами доходит до деления по пультам⁴.

Также в партитуре «Млады» обращает на себя внимание употребление трех (а не одной или двух, как обычно) арф⁵. По всей видимости, употребление разных партий арфы у Римского-Корсакова — первый случай такого рода в оркестровой практике⁶.

В отношении ударных инструментов Римский-Корсаков, как и Вагнер, использует достаточно полный, но отнюдь не исключительный состав. Вслед за

⁴ В XX веке этот прием становится распространенным, при том, что Вагнер использовал его лишь в порядке исключения.

⁵ Вспоминаются отдельные редкие случаи, такие как «Песни Гуррэ» Шенберга или первая редакция «Жар-птицы» Стравинского.

⁶ Правда, дальнейшего развития это нововведение практически не получило. В творчестве Римского-Корсакова, равно как и у его последователей, подобные примеры более не встречаются (если не считать «Жар-птицы» Стравинского).

Вагнером партия литавр рассчитана на двух исполнителей, а из необычных инструментов у Римского-Корсакова можно отметить разве что ксилофон⁷.

В большом количестве в «Младе» представлены экзотические инструменты, предложенные Римским-Корсаковым специально для новой оперы: это флейты Пана («цевницы»), «лиры», «рога» (натуральные медные духовые инструменты), а также маленькая литавра. Обращает на себя внимание предусмотрительность композитора: в предисловии к партитуре он довольно подробно излагает особенности конструкции инструментов и дает практические советы (например, как искать музыкантов, играющих на этих инструментах). Применение этих инструментов в музыкальной практике не имело продолжения (если не принимать во внимание историю использования малых литавр, которые, начиная с «Весны священной» И. Ф. Стравинского, изредка включались в оркестровый состав).

Наиболее интересными, на наш взгляд, являются параллели в формировании Вагнером и Римским-Корсаковым духовой группы оркестра. Именно здесь новаторство русского композитора проявилось особенно ярко.

Количественного роста медной духовой группы в «Младе» почти не происходит: она привычно ограничена тремя трубами, тремя тромбонами с тубой. Лишь в группе валторн количество исполнителей увеличивается до шести. Вместе с тем, Римский-Корсаков совершает интересный эксперимент по инструментальному составу в группе труб. Именно в партитуре «Млады» наряду с обычными трубами in B (A) впервые применены разновидности трубы: труба-пикколо in Es (D) для подмены в партии первой трубы и труба-контральто in F (E) для подмены в партии третьей. В предисловии к партитуре автор подробно обосновывает причины (заботу о ровности и качестве звучания крайнего верхнего и нижнего регистра при использовании группы труб, в первую очередь) своего нововведения и описывает инструменты. По всей видимости, оба инструмента явились изобретением Римского-Корсакова (по крайней мере, такого мнения придерживался сам автор [5, с. 21–22]), хотя труба-пикколо имела свой прототип (маленький корнет-а-пистон из арсенала хорошо укомплектованных духовых оркестров). Интересно, что в использовании видовых инструментов семейства труб Римский-Корсаков избегал писать крайние звуки, выходящие за пределы диапазона обычной трубы, так как это давало возможность исполнения всех трех партий на обыкновенных трубах⁸. Пример свидетельствует о том, что новаторство Римского-Корсакова шло рука об руку с практичностью.

Найденный принцип формирования группы труб Римский-Корсаков счел удачным и неоднократно использовал данный состав в своих партитурах. В дальней-

⁷ Доказательством нераспространенности этого инструмента в эпоху создания партитуры «Млады» служит любопытное название - «деревянная гармоника», - данное Римским-Корсаковым ксилофону.

⁸ Автор подчеркивал эту мысль в предисловии к партитуре.

шем труба-контральто стала редким инструментом. Ее применяли лишь авторы, непосредственно примыкающие к корсаковской школе оркестровке, прежде всего, А. К. Глазунов⁹. Напротив, труба-пикколо, эпизодически появляясь в партитурах начала XX века (И. Ф. Стравинский, С. С. Прокофьев, М. Равель и др.), становилась все более популярной и со второй половины XX века применялась часто.

В деревянной духовой группе Римский-Корсаков подобно Вагнеру применяет четверной состав (по-видимому, впервые в истории русской музыки). Спектр видовых инструментов у него больший, чем у Вагнера: время от времени в партитуре появляются два английских рожка или два кларнета-пикколо. Впрочем, ни то, ни другое не было нововведением. Подобный состав изредка встречался и в более ранних сочинениях композитора. Тем не менее, употребление кларнета-пикколо в русской музыке в то время еще не вошло в традицию. Обращают на себя комментарии к «Замечаниям для капельмейстера» из предисловия к партитуре: «Clarinetti piccoli <...> необходимы. При желании их всегда можно достать. Пора, наконец, ввести в общее употребление эти прекрасные и полезные инструменты» (по нотному изданию Беляева, Лейпциг, 1902). Если употребление кларнета-пикколо было новшеством для русской музыки, то использование двух других инструментов в оркестровом составе «Млады» стало открытием для музыки общемировой. Первым из новых инструментов была альтовая флейта. Этот инструмент в конце XIX века был практически неизвестен. Большинство пособий по инструментоведению и инструментовке (например, Ф. Геварта, Э. Гиро) о нем не упоминают вовсе. Р. Штраус в комментариях к «Трактату» Г. Берлиоза уделяет альтовой флейте всего несколько строк [3, с. 303]; случаев ее первого применения в оркестре считает партитуру Ф. Вейнгартена «Поля блаженных» — сочинения, написанного спустя два года после «Млады»¹⁰.

Ф. Вейнгартен применяет альтовую флейту весьма осторожно, преимущественно дублируя ее другими инструментами и избегая выводить на первый план, в то время как Римский-Корсаков бесстрашно поручает инструменту открытые соло буквально с первых тактов оперы. В дальнейшем Римский-Корсаков пишет партию альтовой флейты в третьей редакции «Псковитянки» и в «Сказании о невидимом граде Китеже». Использует инструмент и Глазунов (в Восьмой симфонии). Через некоторое время появляются такие «знаковые» для инструмента сочинения, как «Весна священная» Стравинского и «Дафнис и Хлоя» Равеля. В наше время альтовая флейта, как известно, стала элементом едва ли не каждого хорошо укомплектованного оркестра.

⁹ В качестве своего рода курьеза можно указать на применение трубы-контральто в Первой симфонии Д. Д. Шостаковича.

¹⁰ Интересно, что в предисловии к партитуре Ф. Вейнгартен, видимо, в связи с редкостью инструмента Штраус дает его подробное (вплоть до рекомендации музыкальной мастерской, в которой его можно заказать) описание.

Другой инструмент, «открытие» которого состоялось в партитуре «Млады», — бас-кларнет с расширенным нижним регистром. Бас-кларнет, обладающий четырьмя дополнительными нотами внизу, (по образцу механики бассетгорна) вплоть до середины XX века не встречается в партитурах зарубежных авторов и не упоминается в иностранной инструментоведческой литературе. Во второй половине XX века авторы пособий по инструментоведению чаще всего пишут об этом инструменте, считая его исключительной принадлежностью русских оркестров (см. напр.: [6, с. 169]). В самом деле, «сверхнизкие» звуки бас-кларнета стали важной составной частью многих партитур русских и советских авторов: А. К. Глазунова, С. С. Прокофьева, Н. Я. Мясковского и особенно Д. Д. Шостаковича. В наши дни «полный» диапазон бас-кларнета уже широко применяется в мировой музыкальной практике.

Каким же образом Римский-Корсаков пришел к идее использования бас-кларнета с расширенным нижним регистром? Случай применения этого инструмента мы находим в более раннем сочинении автора (но не в симфоническом оркестре, а в духовом). Речь идет о Концерте («Концертштюке») для кларнета с духовым оркестром, написанным в 1878 году. Бас-кларнет в этой партитуре имеет необычное обозначение («Basset in B») ¹¹ и задействует ноты вплоть до «до» малой октавы (по письму). Не приходится сомневаться, что именно из арсенала духовых оркестров Римский-Корсаков и заимствовал это новшество в партитуре «Млады». Ситуация, когда в духовом оркестре используются инструменты более «прогрессивных», чем в симфоническом оркестре, конструкций, в наши дни выглядит достаточно необычно. Однако же в конце XIX века в России подобное не было чем-то исключительным ¹². Вообще, влияние духового оркестра на симфонический сегодня — вопрос не простой и едва ли раскрытый до конца ¹³. Сказанное можно отнести и к творчеству Римского-Корсакова (принимая во внимание особенности его творческой биографии). Многолетняя служба в должности инспектора «музыкантских хоров» (т. е. духовых оркестров) военного флота не только способствовала широкому знакомству композитора с духовыми инструментами, но также стимулировала творческий поиск Римского-Корсакова в направлении совершенствования конструкций духовых инструментов, а возможно — и в изобретении новых их видов (например, разновидностей трубы).

¹¹ Такое же обозначение бас-кларнета мы встречаем в набросках к учебнику инструментовки 1870-х годов [7, с. 53].

¹² Вентильные духовые инструменты в духовых оркестрах в то время были единственной применяемой конструкцией, в то время как в симфонических оркестрах еще встречались натуральные [8, с. 85–95].

¹³ Можно вспомнить о том, что такие инструменты, как туба, кларнет-пикколо, саксофон первоначально находили свое применение в духовом оркестре, а в составе симфонического оказывались позднее.

Таким образом, оркестровый аппарат «Млады» не только способствовал раскрытию богатства звучания этого сочинения, но и во многом способствовал развитию оркестра как в творчестве самого Римского-Корсакова, так и у авторов следующих поколений. Невозможно не сказать о настойчивости, с которой Римский-Корсаков добивался абсолютно точного исполнения своих композиторских замыслов и, в частности, о выдвинутом директору Императорских театров И. А. Всеволожскому требовании «приобрести все необходимые инструменты». Чувствуется «законная» гордость автора в словах, сказанных как бы, между прочим: «...с легкой руки “Млады” в театре теперь есть контрафагот» [1, с. 189].

Формирование состава симфонического оркестра в том виде, в котором он предстает перед нами в современную эпоху, — процесс сложный и многоступенчатый. И, думается, роль великого русского композитора в этом процессе выявлена еще полностью.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. М.: Музгиз, 1955. 397 с.
2. *Витачек Ф. Е.* Очерки по искусству оркестровки в XIX в. М.: Музыка, 1979. 150 с.
3. *Берлиоз Г.* Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке. С дополнениями Рихарда Штрауса. М.: Музыка, 1972. Ч. 1. 306 с.
4. *Карс А.* История оркестровки. М.: Музыка, 1989. 304 с.
5. Римский-Корсаков. Основы оркестровки. Изд. 3-е // Римский-Корсаков. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка: в 7 т. М.: Музгиз, 1959. т. III. 805 с.
6. *Пистон У.* Оркестровка: уч. пос. М.: Сов. композитор, 1990. 464 с.
7. *Миллер Л. А.* Ранний учебник инструментовки Н. А. Римского-Корсакова (неизвестный автограф 1870-х годов) // Петербургский музыкальный архив. Вып. 7. Римский-Корсаков: сб. ст. СПб.: Композитор, 2008. С. 29–55.
8. *Бутир Л. М.* Глава о валторне из раннего учебника оркестровки Н. А. Римского-Корсакова (послесловие к публикации) // Петербургский музыкальный архив; вып. 7. Римский-Корсаков: сб. статей. СПб.: Композитор, 2008. С. 76–104.

REFERENCES

1. *Rimskij-Korsakov N. A.* Letopis' moej muzykal'noj zhizni. M.: Muzgiz, 1955. 397 s.
2. *Vitachek F. E.* Ocherki po iskusstvu orkestrovki v XIX v. M.: Muzyka, 1979. 150 s.
3. *Berlioz G.* Bol'shoj traktat o sovremennoj instrumentovke i orkestrovke. S dopolneniyami Riharda Shtrausa. Chast' 1. M.: Muzyka, 1972. 306 s.
4. *Kars A.* Istoriya orkestrovki. M.: Muzyka, 1989. 304 s.
5. Rimskij-Korsakov. Osnovy orkestrovki. Izd. 3-e // Rimskij-Korsakov. Polnoe sobranie sochinenij. Literaturnye proizvedeniya i perepiska: v 7 t. M.: Muzgiz, 1959. t. III. 805 s.

6. *Piston U.* Orkestrovka: uch. pos. M.: Sov. kompozitor, 1990. 464 s.
7. *Miller L. A.* Rannij uchebnik instrumentovki N. A. Rimskogo-Korsakova (neizvestnyj avtograf 1870-h godov) // Peterburgskij muzykal'nyj arhiv; vyp. 7. Rimskij-Korsakov: sb. statej. SPb.: Kompozitor, 2008. S. 29–55.
8. *Butir L. M.* Glava o valtorne iz rannego uchebnika orkestrovki N. A. Rimskogo-Korsakova (posleslovie k publikatsii) // Peterburgskij muzykal'nyj arhiv. Vyp. 7. Rimskij-Korsakov: sb. statej. SPb.: Kompozitor, 2008. S. 76–104.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

А. С. Осколков — a_oskolkov@list.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Alexander S. Oskolkov — a_oskolkov@list.ru

ПОДГОТОВКА АРТИСТОВ БАЛЕТА

УДК 792.8

ОСОБЕННОСТИ СОЗДАНИЯ ДЕТСКОГО БАЛЕТА В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ СТУДИИ (НА МАТЕРИАЛЕ ПОСТАНОВКИ БАЛЕТА «СНЕЖНАЯ КОРОЛЕВА» В ДЕТСКОМ ТЕАТРЕ «ЩЕЛКУНЧИК» В ЕКАТЕРИНБУРГЕ)

П. А. Базарон¹

¹ Театр балета «Щелкунчик», ул. 8 марта, 104, Екатеринбург, 620144, Россия

В статье рассмотрен процесс создания детского балетного спектакля «Снежная королева» в непрофессиональном хореографическом коллективе — театре «Щелкунчик» (Екатеринбург). Особенности постановочно-творческой и репетиционной работы с детьми от 9 до 17 лет — актуальная, малоисследованная тема. На основе собственного опыта автор статьи раскрывает принципы творческой работы на основных ее этапах, включая разработку спектакля, постановочно-репетиционный процесс.

Ключевые слова: «Снежная королева», детский балетный спектакль, детский театр «Щелкунчик», Екатеринбург, постановочный процесс

FEATURES OF CREATING A CHILDREN'S BALLET IN A CHOREOGRAPHIC STUDIO (BASED ON THE PRODUCTION OF THE SNOW QUEEN BALLET IN THE 'NUTCRACKER' THEATER IN YEKATERINBURG)

Peter A. Bazaron¹

¹ The Nutcracker Theater, 104, 8 Marta St., Yekaterinburg, 620144, Russian Federation

The article deals with the process of creating a children's ballet performance *The Snow Queen* in a nonprofessional choreographic collective — The Nutcracker Theater (Yekaterinburg). Features of the creative and rehearsal work with children from 9 to 17 years is an actual, little studied problem. Based on his own experience, the author reveals the methodological principles of creative work at its various stages.

Keywords: *The Snow Queen*, children's ballet performance, The Nutcracker Theater, Yekaterinburg, production process

В мире хореографического искусства, так же как и в драматическом театре и других смежных видах зрелищных искусств, существует пласт постановок, созданных для детей. Мы имеем в виду и участников этих спектаклей, и их аудиторию. К сожалению, нельзя сказать, что таких спектаклей сегодня на отечественной сцене очень много. По этой причине особую актуальность приобретает постановка детского (для юных артистов от 9 до 17 лет) балета «Снежная королева» по мотивам произведений Ганса Христиана Андерсена и Евгения Шварца на сцене муниципального театра балета «Щелкунчик» Екатеринбурга.

Отличие в работе как профессионального, так и любительского коллектива над детским и взрослым балетным спектаклем заключается в том, что в работе со взрослыми «центром» является хореограф, который полностью руководит процессом постановки; в работе с детьми «центром» становится ребенок. Полностью изменяются принципы работы, смещаются акценты. Если, работая со взрослыми артистами, балетмейстер имеет возможность совместного творческого поиска, то в случае с детьми нужно предлагать им готовый материал для разучивания. Хореография должна соответствовать возрасту исполнителя и его физической готовности (более сложная может привести к травмам).

Эти условия обязывают постановщика и репетитора знать детскую физиологию и психологию. Перед хореографом встает двуединая задача: во-первых, раскрыть идею спектакля через взаимодействие и развитие сценических образов в танце, актерской игре и мизансценах, а также добиться соответствия танцевального текста и пластического выражения музыкальным образам; во-вторых, в ходе репетиций выявить способности обучить детей осознанному техничному и выразительному исполнению партий.

В роли заказчика спектакля «Снежная королева» выступила администрация театра балета «Щелкунчик». Балет предназначался для семейного просмотра, т. е. аудитории всех возрастов. Это один из самых сложных форматов в театральном репертуаре. Сложность творческого процесса заключалась в том, что уровень исполнения юных артистов должен был соответствовать уровню восприятия взрослого человека. Балетный критик Наталия Курюмова точно подметила: «Если вы идете на балет, где танцуют дети, — всегда есть риск спутать художественное впечатление с умилением; увидеть не эксклюзивное авторское решение темы, но лишь педагогические усилия, приспособить к ней скромные возможности юных артистов. Или, что еще хуже, лицезреть беспомощную пародию на танцы и чувства “совсем как у взрослых”» [1].

Основной задачей для хореографа и всей творческой команды стало создание балета, который бы воспринимался не как пародия, а как полноценный художественный спектакль с оригинальной идеей, убедительной интерпретацией сюжета и с такой атмосферой, в которой дети смогли бы в полной мере существовать как артисты балета.

При создании спектакля был запущен полный «производственный цикл»: подбор постановочной команды, написание сценария, либретто, музыки, создание художественного оформления, работа звукорежиссера, запуск художественных цехов по изготовлению декораций и пошиву костюмов и одновременно с этим — сочинение хореографии. Но, прежде чем начался постановочно-репетиционный процесс, спектакль был воссоздан в подмакетнике; была выстроена последовательность сцен будущего спектакля, его драматургия, подобран музыкальный материал, разработаны костюмы.

Так как постановка планировалась на детей, появилась идея представить сюжетное действие как путешествие по стилям классического балетного спектакля. Реализация замысла открывала перспективу визуализации процесса эволюции жанра за последние два века и работы в каждом из столетий. Таким образом, постановочный процесс подстраивался под задачи дидактики. Данное решение, на наш взгляд, сделало постановочный процесс частью процесса обучения юных исполнителей и углубления их знаний по истории балета, не только теоретических, но и практических.

Так, в конце концов, над сюжетом спектакля, основанном на произведениях Андерсена и Шварца о девочке Герде, спасающей мальчика Кая, выстроился сверхсюжет об эволюции классического балетного спектакля за последние два века. Путешествие в чертоги Снежной королевы было представлено как движение от одного исторического стиля к другому — от романтического балета («эпоха Тальони») до неоклассики («эпоха Баланчина»). При этом важно было не столько подражать эпохам, сколько осуществлять их условную стилизацию.

Весь балет был разделен на семь картин, относящихся к конкретным периодам (направлениям) балетной истории.

1 акт. Первая картина «Дом Герды»

В доме, где живет Герда, готовятся к приходу гостей. Бабушка рассказывает ей легенду о Снежной королеве, которая заглядывает в окна домов и насыляет злые чары на людей. Приходят гости, среди них — Кай. Бабушка приглашает всех к столу. Кай и Герда остаются одни. В окно врывается Снежная королева. Дети прогоняют ее, но перед тем как удалиться, она целует мальчика. Праздник продолжается. Чары Снежной королевы действуют на Кая. Он становится грубым и заносчивым, ссорится с ребятами и убегает из дома. Герда отправляется на поиски Кая.

1. Соло Снежной королевы с участием кордебалета.
2. Дуэт Герды и бабушки.
3. Танец гостей.

4. Вариация бабушки.
5. Дуэт Герды и Кая.
6. Трио Герды, Кая и Снежной королевы.
7. Дуэт Герды и Кая.
8. Пантомимная мизансцена с участием солистов и кордебалета.
9. Соло Герды.

Стилистическая основа картины — романтический балет 1830-х годов, национальный колорит, столкновения реального и потустороннего.

Хореографический язык: действенный танец, пантомима, характерные танцы на каблуках (стилизация под балет «Сильфида» и, в частности, танец «Рил» (хореография А. Бурнонвиля)).

Возраст исполнителей: 9–14 лет.

Музыка: фрагмент из балета А. Адана «Питомница Фей».

1 акт. Картина вторая «Зачарованный сад»

Герда оказывается у ворот цветущего сада. Его хозяйка — Волшебница — приглашает героиню отдохнуть. Герда танцует вместе с цветами, позабыв о Кая. Вспомнив о своем друге, Герда бежит из сада.

1. Пантомимная сцена Герды и Цветочной волшебницы.
2. Танец цветов (кордебалет).
3. Адажио Герды и цветов.
4. Кода.
5. Соло Герды.

Стилистическая основа: Большое классическое па (Grand pas) — развернутая танцевальная форма внутри сюжетных балетных спектаклей конца 1870–1890-х годов, имеющая лишь формальную привязку к сюжетной линии спектакля (обычно — сфера сна или фантастического видения).

Хореографический язык: классический танец. Участвует большой женский кордебалет, корифейки, солистка. Стилизация балетов М. Петипа.

Возраст исполнителей: 13–17 лет.

Музыка: фрагмент «Лето» из балета А. Глазунова «Времена года».

1 акт. Картина третья «Карнавал»

Герда встречает двух придворных воронов. Они утверждают, что во дворце живет юноша, похожий на ее друга. Он влюблен в Принцессу, и сегодня состоит-

ся их свадьба. Птицы провожают Герду в замок, где идет маскарад. Принц оказывается не тем, кого искала Герда. Девочка рассказывает Принцу и Принцессе свою историю. Влюбленные предлагают ей свою помощь. Герда в королевской карете отправляется в путь.

1. Трио Герды и двух воронов.
2. Танец воронов (кордебалет).
3. Соло Герды.
4. Трио Герды, Принца и Принцессы.
5. Общий массовый танец.

Стилистическая основа: одноактные балеты-стилизации М. Фокина.

Хореографический язык: свободная пластика. Данная хореографическая сцена является стилистической отсылкой к экспериментам с танцевальными формами хореографов начала XX века.

Возраст исполнителей: 9–16 лет.

Музыка: Х. Альвен «Шведская рапсодия».

2 акт. Картина четвертая «Логово разбойников»

Герда попадает в плен к разбойникам. В логове шайки героиня знакомится с Маленькой разбойницей, которая отпускает пленную и дарит ей Северного оленя.

1. Соло Атаманши.
2. Танец разбойников.
3. Дуэт Герды и Маленькой разбойницы.
4. Соло Герды.
5. Трио Герды, Маленькой разбойницы и Северного оленя.

Стилистическая основа: народно-сценический танец из балетов 1930-х годов.

Хореографический язык: характерный танец с преобладанием жизнеподобной пантомимы, «знаковыми» позами и элементами классического или народно-сценического танца; массовые характерные пляски; обилие бутафории.

Возраст детей: 13–17 лет.

Музыка: фрагменты из балета О. Респиги «Волшебный котелок».

2 акт. Картина пятая «Путешествие на север»

Герда на оленях держит путь на Север к чертогам Снежной королевы.

1. Танец Герды и оленей с пантомимными мизансценами.

Стилистическая основа: классические сюжетные балеты 1970-х годов. В частности, данная сцена является стилизованной отсылкой к балету Ю. Григоровича «Спартак».

Хореографический язык: классический танец, характерные позы, верховые дуэтные поддержки.

Возраст исполнителей: 13–15 лет.

Музыка: фрагмент из балета В. Райтио «Водяной смерч».

2 акт. Картина шестая. «Царство Снежной Королевы»

В ледяном дворце Герда находит Кая. Целует его. Чары развеялись. Кай снова прежний. Появляется Снежная королева вместе со свитой. Дети одерживают над ней победу.

1. Дуэт Кая и Снежной королевы.
2. Танец льдинок (кордебалет).
3. Вариация Снежной королевы.
4. Соло Кая.
5. Дуэт Герды и Кая.
6. Танец льдинок (кордебалет).
7. Трио Герды, Кая и Снежной королевы, с участием кордебалета.

Стилистическая основа: балеты Дж. Баланчина, К. Макмиллана.

Хореографический язык: классический танец, с отсылкой к экспериментам с танцевальными формами хореографов середины XX века.

Возраст исполнителей: 13–17 лет.

Музыка: фрагменты из балета И. Стравинского «Орфей».

2 акт. Картина седьмая «Кай и Герда возвращаются домой»

Кай и Герда бегут по дороге, взявшись за руки. Они возвращаются домой.

1. Финальный дуэт Герды и Кая.

Стилистическая основа: актуальные тенденции в танце конца XX — начала XXI столетия.

Хореографический язык: Танец-модерн в разных модификациях.

Возраст исполнителей: 13–14 лет.

Музыка: специально написанная композиция. Композитор — Евгений Меньшиков.

Общая продолжительность спектакля: 1 час 30 минут.

Постановочно-репетиционный процесс

До начала репетиций между исполнителями (с учетом их комплекции, психологической устойчивости, физических и актерских данных) были распределены танцевальные партии. Во время постановочного процесса происходили новые вводы в партии, т. е. исполнитель раскрывался непосредственно в процессе работы над спектаклем.

В работе над спектаклем то и дело возникали текущие проблемы: были травмы у артистов, технологические и технические сбои в работе цехов и т. д. Упомянутые обстоятельства не являются форс-мажорными, наоборот, они составляют неотъемлемую часть творческого и технологического процессов со-зидания любого спектакля. Но каждая проблема требовала индивидуального подхода в ее решении.

Две основные проблемы, с которыми столкнулись постановщики, это — нехватка исполнителей и неправильное использование репетиционного времени. Дело в том, что уже после начала постановочного процесса некоторые дети решили отказаться от участия в спектакле. Планомерной работе мешали нерегулярная посещаемость репетиций юными артистами, перегруженными уроками в общеобразовательной школе, их высокая утомляемость. К тому же юные исполнители проживали в разных районах города и учились в разные смены.

Напомним, что артистами коллектива (труппы) были учащиеся 6–17 лет, занимавшиеся и участвовавшие в спектаклях театра «Щелкунчик» на условиях дополнительного образования. Они имели полное право в любой момент отказаться от участия в спектакле, продолжив посещать занятия по хореографии в театре. Иногда учащиеся покидали проект, даже в условиях сокращения репетиционного времени и заверений постановщика, что репетиции будут «выписываться» индивидуально для артистов в удобное для них время.

Несмотря ни на что, дети продолжали уходить. Попытка привлечь новых исполнителей из других коллективов также не принесла особых результатов. Было принято решение сокращать составы исполнителей, вносить корректировку в либретто и сценографию, менять хореографию в уже поставленных сценах. После отсева участников, хореограф сконцентрировал внимание на тех исполнителях, которые остались. Прежде всего, определился четкий график репетиций. Постановочные репетиции начинались не раньше 18.00–19.00 часов и длились не более двух с половиной часов. К сожалению, этого времени часто не хватало для выполнения творческих задач.

Для оптимизации процесса весь исполнительский состав был разделен на две группы младших и старших, за каждой из которых были закреплены свои сцены в балете (например, младшая группа была задействована в сцене «Дом Герды», а старшая — в «Зачарованном саду»). Все репетиции велись под стро-

гим контролем репетиторов театра. Работа с группами проходила с учетом их возраста, уровня восприятия, артистических и физических возможностей. Каждая группа репетировала в определенные дни в порядке очередности. Иногда репетиции старших и младших групп проводились одновременно или одна за другой. В конце недели устраивались сводные репетиции.

Балетмейстер приходил с готовым планом работы и заранее сочиненной хореографией. Данный подход обусловлен возрастными особенностями детей: их высокой эмоциональной возбудимостью, быстрой утомляемостью и недостаточными профессиональными навыками. Малый опыт юных артистов ограничивает возможности совместного творческого поиска хореографа и исполнителя, т. к. данный процесс во многом связан с умением импровизировать на тему, умением «слышать» хореографа и предлагать возможные альтернативные варианты исполнения (перечисленные умения, как правило, появляются со сценическим и репертуарным опытом артиста). Таким образом, с детей была снята чрезмерная нагрузка.

В книгах Г. А. Колодницкого («Музыкальные игры, ритмические упражнения и танцы для детей») и Т. В. Пуртовой («Учите детей танцевать») даны ценные указания, помогающие хореографу и педагогам выстроить продуктивный репетиционно-постановочный процесс. Колодницкий пишет: «Необходимо поддерживать интерес у детей, постоянно внося занимательные элементы, будить воображение, возбуждать творческую фантазию» [2, с. 25], а Пуртова советует: «Для поддержания интереса к постановочному процессу нужно постоянно варьировать с танцевальным репертуаром, применять активности детей. Игры доставляют детям удовольствие, незаметно помогая решению задач хореографа, поэтому любая детская игра должна иметь яркое выражение и дидактический характер и морально-этические моменты. Именно в игре раскрываются задатки ребенка к той или иной деятельности, и в игре же они могут развиваться» [3, с. 31].

Для повышения интереса и эмоционального настроения юных артистов были придуманы и особым образом организованы перерывы между репетициями: краткие лекции по истории балета и искусства для артистов старшего возраста. Для младших исполнителей устраивались тематические конкурсы с поощрительными призами. Применялся следующий принцип ведения постановочной репетиции: в общении с детьми хореографом была избрана политика «старшего брата» — лидера и друга в одном лице. При этом все правила субординации и поведения в зале были сохранены. Дети понимали, что несут ответственность за свою работу, что их вклад в создание спектакля так же важен, как и вклад любого специалиста из постановочной части.

Н. И. Тарасов отмечает: «Необходимо заронить в будущего танцора стремление к созданию, а не интуитивному творчеству» [4, с. 27]. Для достижения этой цели исполнителям балета «Снежная королева», в качестве эксперимента, пред-

лагалось стать соавторами постановщика: взять на себя функции ассистента хореографа или репетитора. Дети с энтузиазмом откликнулись на это предложение. Особо инициативным участникам давались задания сочинять, дополнять или репетировать хореографию в той или иной сцене. Артисты с должной ответственностью выполняли эти задания. Уровень задач менялся от простого к сложному. Стоит отметить, что многие идеи, предложенные детьми, оказались оригинальными, даже новаторскими, и были использованы в балете, что в свою очередь повысило художественную ценность спектакля.

Через три недели юные исполнители привыкли к нововведениям. Эмоциональное состояние детей улучшилось. Во время работы над спектаклем сложилась дружеская, творческая, рабочая атмосфера. Сформировалась крепкая творческая команда. Из числа воспитанников театра образовалось небольшое сообщество участников проекта. Со временем, во многом благодаря исполнителям, постановочный процесс приобрел подлинно творческий характер. Проведенный опрос подтвердил, что на репетициях детям было интересно, что им нравился постановочный процесс. Никто из опрошенных не испытывал эмоционального дискомфорта. Некоторые даже заявляли, что гордятся участием в проекте; многие воспитанники вернулись и присоединились к команде. Несколько исполнителей пришли из других коллективов. На втором месяце постановочного процесса проблема нехватки кадров была снята.

Во время всего репетиционного процесса были созданы максимально комфортные условия (постоянная мотивация, психологическая поддержка, устранение отвлекающих факторов и т.д.) для продуктивной работы. На репетициях дети чувствовали себя внутренне спокойно, расковано. Большое внимание уделялось атмосфере в зале. Благодаря педагогам, творческой команде и самим исполнителям в классе сформировалась благоприятная рабочая, дружеская атмосфера.

«Начинающий актер до малейших подробностей должен знать своего героя и постоянно изучать его, вживаясь в образ. Работа над ролью... состоит из погружений, переживаний, воплощений и проживания, каждый раз, содержания роли. Формирование целостного образа танцевальных движений происходит посредством совокупности свойств: эмоционального содержания, пластического рисунка, темпа, ритма. <...> Уходя с урока, ученик должен отчетливо помнить не только хореографию, наставления, но и музыкальные темы» [5, с. 28]. Для более быстрого усвоения музыкального и хореографического материала, особенностей техничного исполнения и артистического наполнения роли периодически производилась видеосъемка репетиционного процесса с комментариями хореографа и репетиторов. Уровень знаний и подготовки позволял детям адекватно анализировать и оценивать свое исполнение во время просмотра видеозаписи. В работе с солистами данная методика позволяла, помимо чистоты техничного исполнения, добивать-

ся максимальной выразительности создаваемого образа. Видеозапись использовалась и в работе с кордебалетом, помогая с меньшими тратами сил и времени добиться чистоты линий, рисунков и четкости исполнения. Помимо трансляции видеозаписи во время репетиции, весь отснятый материал загружался в интернет, в специально созданную виртуальную беседу – чат в одной из социальной сетей. Данная виртуальная беседа была создана по инициативе самих детей. Это дало возможность исполнителям проводить аналитическую работу вне зала, а также повторять материал перед репетициями и после них.

Чистота исполнения достигалась благодаря работе репетиторов с артистами, подробному разъяснению танцевальных движений и их многократному повторению. О продуктивности такого метода писала А. Я. Ваганова: «Это достигается систематическим повторением одного движения. <...> Надо быть совершенно уверенным, что учащийся проработал движение, и оно пойдет правильно во всей комбинации...» [5, с. 23].

За время работы над спектаклем юные артисты приобрели опыт и знания, которые пригодятся им в профессиональной деятельности и в жизни.

Подготовка двухактного балета «Снежная Королева», где все партии исполнялись артистами в возрасте от 9 до 17 лет, шла три с половиной месяца. Премьера состоялась 11 декабря 2016 года. В 2017 году спектакль был удостоен звания лауреата театральной премии «Браво» (Екатеринбург) в четырех номинациях и стал номинантом на соискание Российской Национальной премии в области театрального искусства для детей «Арлекин» в 2018 году (Санкт-Петербург).

4 июня 2017 в театре «Щелкунчик» состоялась премьера нового балета «Жар-птица» на музыку И. Стравинского. Спектакль был создан с учетом тех же принципов работы и взаимодействия с юными артистами, которые сформировались при создании «Снежной королевы». Балет получил положительные отзывы зрителей и театральных критиков и был включен в театральную программу VIII Международного фестиваля современного танца «На грани» 2017 года (Екатеринбург).

ЛИТЕРАТУРА

1. Курюмова Н. В. Две королевы // Петербургский театральный журнал: [электронный портал]. URL: <http://ptj.spb.ru/blog/dve-korolevy/> (дата обращения: 22.12.16).
2. Колодницкий Г. А. Музыкальные игры, ритмические упражнения и танцы для детей. М.: Гном-пресс, 1997. 64 с.
3. Пуртова Т. В., Беликова А. Н., Кветная О. В. Учите детей танцевать: уч. пос. М.: ВЛАДОС, 2003. 256 с.
4. Тарасов Н. И. Классический танец. М.: Искусство, 1981. 479 с.
5. Ваганова А. Я. Основы классического танца. СПб.: Лань, Планета музыки, 2007. 192 с.

REFERENCES

1. *Kuryumova N. V.* Dve korolevy Peterburgskij teatral'nyj zhurnal: [Elektronnyj portal]. URL:<http://ptj.spb.ru/blog/dve-korolevy/> (data obrascheniya: 22.12.16).
2. *Kolodnitskij G. A.* Muzykal'nye igry, ritmicheskie uprazhneniya i tantsy dlya detej. M.: Gnom-press, 1997. 64 s.
3. *Purtova T. V., Belikova A. N., Kvetnaya O. V.* Uchite detej tantsevat': uch. pos. M.: VLADOS, 2003. 256 s.
4. *Tarasov N. I.* Klassicheskij tanets. M.: Iskusstvo, 1981. 479 s.
5. *Vaganova A. Ya.* Osnovy klassicheskogo tantsa. SPb.: Lan', Planeta muzyki, 2007. 192 s.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Базрон П. А. — peet86@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Peter A. Bazaron — peet86@mail.ru

ИССЛЕДОВАНИЕ КООРДИНАЦИОННЫХ СПОСОБНОСТЕЙ
УЧАЩИХСЯ АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА ИМЕНИ
А. Я. ВАГАНОВОЙ НА РАННЕМ ЭТАПЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ
ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ ПОДГОТОВКИ

*И. И. Бадаева, И. А. Степаник*¹

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

Устойчивость и координация движений являются базовыми физическими качествами артиста балета, фундаментом, определяющим способности ученика к обучению в профессиональном хореографическом учебном заведении. Несоответствие между современными высокими требованиями к уровню развития координационных способностей у артистов балета и практически полным отсутствием научно-обоснованных специальных методик тестирования и совершенствования разных видов координационных способностей на этапе начального обучения в профессиональных учебных заведениях определило актуальность настоящего исследования.

В работе были использованы сравнительный, диагностический (анкетирование, тестирование), статистический и экспериментальный (констатирующий педагогический эксперимент) методы исследования.

Результаты проведенного исследования подтвердили предположение о недостаточной осведомленности педагогов-хореографов о видах координационных способностей, методах их тестирования и развития (поскольку специальной научно-методической литературы о развитии координационных способностей в классической хореографии практически нет). Тестирование координационных способностей учениц вторых классов Академии показало достаточно низкий уровень развития способностей к равновесию, дифференцированию, ориентированию и перестроению двигательных действий, к ритму. Низкий уровень и отсутствие корреляции между степенью развитости указанных вариантов координационных способностей между собой доказывает необходимость разработки специальных упражнений для развития каждого из них в отдельности.

Ключевые слова: хореографическое искусство, координационные способности артистов балета и учащихся хореографических училищ

STUDY OF COORDINATION ABILITIES OF VAGANOVA BALLET ACADEMY STUDENTS AT THE BEGINNING OF PROFESSIONAL CHOREOGRAPHIC TRAINING

*Irina I. Badayeva, Irina A. Stepanik*¹

¹ Vaganova Ballet Academy, 2, Zodchego Rossi St., Saint Petersburg 191023, Russian Federation

The sustainability and coordination of movements are the basic physical qualities of the ballet artist, the foundation that determines the pupil's ability to learn in a professional choreographic institution. The disparity between the current high requirements for the level of coordinating capabilities of ballet artists and the almost total absence of scientifically sound special techniques for testing and improving different types of Coordinating capacities at the primary level in vocational schools has determined the relevance of this study.

Methods of theoretical analysis of art and pedagogical literature were used as well as system method in grouping the material's presentation, a comparative analysis method, diagnostic (questionnaire, testing) and experimental (declaring pedagogical experiment) methods. methods of statistical processing of the results of the study.

The results of the study showed that the majority of choreographers were not sufficiently aware of the types of coordinating capabilities, testing methods and development, since the Special scientific and methodological literature on development. The coordinating abilities in classical choreography are practically uncoordinated. Testing the coordinating abilities of the Academy's 2-grade schoolgirls showed a fairly low level of ability to balance, to differentiate, to orient and to restructure the propulsion, to rhythm. The low level and the lack of correlation between the degree of development of these options for coordinating abilities among themselves proves the need to develop special exercises for the development of each of them separately.

Keywords: choreographic art, coordinating capabilities of ballet artists and students of choreographic schools

Введение

В классическом танце большое значение имеет исполнительская техника, которая показывает степень владения телом и мастерство танцовщика при выполнении основных движений классического экзерсиса [1; 2; 3; 4; 5; 6; 7; 8; 9]. По образному выражению известного педагога классического танца В. П. Мей, «непременное условие классического танца — выворотность ног, устойчивость, четкая координация движений» [2, с. 13]. «В умении молниеносно координиро-

вать движения корпуса и рук», — писала в своей книге А. Я. Ваганова, — «и заключена танцевальная гармония» [10, с. 17]. Таким образом, устойчивость и координацию движений можно по праву считать базовыми физическими качествами артиста балета, фундаментом, определяющим способность ученика к освоению и совершенствованию техники классического танца.

В последние годы от педагогов Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой (далее по тексту Академия) часто можно слышать, что дети, поступающие на исполнительский факультет, обладают в целом достаточно хорошими физическими данными, но с координацией движений у них есть проблемы [11, 12]. Отсутствие или недостаточное развитие координационных способностей препятствуют успешному овладению техникой классического танца, в то время как современные требования к артистам балета возрастают: усложняется техника исполнения элементов классического экзерсиса, в балетные постановки вводятся новые движения из современной хореографии, зачастую схожие по сложности исполнения с гимнастическими и акробатическими движениями. По мнению Бориса Эйфмана, реалии сегодняшнего дня требуют создания «такого универсального артиста, который может выполнить любую задачу, любую фантазию хореографа» [13]. В этой связи, недостаточность исследований развития координационных способностей в сфере хореографического образования является одним из основных факторов, сдерживающих осуществление новых идей и целевых установок в области педагогики балета [14].

При обучении классическому танцу координация и устойчивость совершенствуются автоматически в процессе овладения учениками элементами классического экзерсиса. Однако усложнение балета и недостаточный базовый уровень координации движений у абитуриентов требуют введения дополнительных современных развивающих методик. Однако в научной литературе по хореографии примеров детального разбора видов координационных способностей у артистов балета и учащихся хореографических училищ, а также создания и применения специальных видов тестирования и развития координационных способностей у будущих танцовщиков ничтожно мало. Следует выделить работу Перлиной Е. В. [14], в которой автор вводит понятие хореографической координации, характеризуя ее так: «Отличительной особенностью хореографической координации является согласованность движения, пластики, музыки и артистизма в едином временном пространстве, что ведет к большей плотности и вариативности процессов управления движением. Исполнение движения основывается на абсолютно ином механическом принципе, нежели принцип воспроизведения простого бытового движения или движения в спорте» [14, с. 7]. С таким мнением согласиться невозможно. Во-первых, в ряде спортивных специализаций, как то: в художественной гимнастике, спортивных танцах, аэробике, фигурном катании, синхронном плавании и др, движения тоже всегда согласуются с «пластикой, музыкой и артистизмом в едином временном пространстве», т. е. это качество не является «отличительной

особенностью хореографической координации». Кроме того, с точки зрения физиологии и биомеханики движений суставно-мышечного аппарата человека, какой-либо «абсолютно иной механический принцип» движений абсолютно исключен. Цитируемая работа изобилует многочисленными ошибками: автор путает понятия «движение» и «координация», роль анализаторов и центральной нервной системы, полагает, что двигательный анализатор получает информацию на вербальном уровне, относит к координации выворотность и т. д. и т. п. Иными словами, единственное, с чем можно согласиться с автором, так это с тем, что введение понятия «хореографическая координация» для описания той особой координации, которая развивается у артистов балета, вероятно, имеет смысл. Но в этом случае необходимо дать развернутую физиологическую характеристику «хореографической координации» как интегральному качеству, состоящему из разных координационных способностей, а также разработать методы тестирования и развития «хореографической координации».

Поскольку в современных условиях Академия обязана готовить артистов балета, способных освоить хореографию любого уровня сложности, и любых хореографов, то проблема исследования координации у учащихся хореографических учебных заведений, разработки методов тестирования и развития координационных способностей является исключительно важной для отбора и профессиональной подготовки, а также роста исполнительского мастерства будущих артистов балета. Несоответствие между современными высокими требованиями к уровню развития координационных способностей у артистов балета и практически полным отсутствием научно-обоснованных специальных методик тестирования и совершенствования разных видов координационных способностей на этапе начального обучения в профессиональных учебных заведениях определило актуальность настоящего исследования.

Методы и методология исследования

В работе были использованы сравнительный, диагностический (анкетирование, тестирование), статистический и экспериментальный (констатирующий педагогический эксперимент) методы исследования.

Основная часть

Координация (от лат., *co* — совместно, *ordinare* — упорядочить) — есть результат согласованного сочетания движений в соответствии с поставленной задачей, состоянием организма и условиями деятельности. Она имеет разную меру выраженности у конкретного индивида [15].

Обращает на себя внимание то, что в приведенной выше цитате В. П. Мэй, устойчивость, т. е. апломб, и координационные способности рассматриваются как

разные качества. Причем, в хореографии различают понятие «апломб» как способность «стоя на одной ноге, длительно выдерживать одну позу» [1, с. 32] и «виртуозный апломб» как способность «двигаться на сцене уверенно и точно, не теряя равновесия» [8, с. 37]. В отличие от апломба, под координацией в хореографии принято понимать «отобранное пластически и ритмически точно организованное движение различных мышц при выполнении конкретного действия» [16, с. 48], «координацию движений рук, головы и корпуса» [1, с. 30], «точность движений», «умение видеть и рассчитывать пространство», «твердо удерживать интервалы между собой» [8], «врожденное природное качество, которое позволяет танцовщику свободно согласовывать движения корпуса, рук и ног при исполнении сложных движений классического танца» [11, с. 22]. Н. И. Тарасов связывал устойчивость и координацию, подчеркивая, что степень развития устойчивости зависит от того, как ведется работа над развитием координации движений [8, с. 39].

В отличие от хореографии, в научной литературе по физиологии и биомеханике движений в последние годы сложилось понимание координации как комплексного физического качества, включающего в себя целый ряд конкретных двигательных способностей, определяемых широким комплексом факторов, выходящим за пределы его чисто двигательных качеств [17]. К наиболее важным из них относят:

1. Пластичность центральной нервной системы (подвижность процессов возбуждения и торможения), которая в немалой степени определяется наследственностью.
2. Уровень и гармоничность развития кондиционных физических способностей, прежде всего, скоростно-силовых способностей, выносливости и гибкости.
3. Двигательный опыт человека, т. е. запас разнообразных, особенно вариативных двигательных умений и навыков, которыми он владеет.
4. Способность быстро расслабляться при выполнении двигательных действий, особенно скоростно-силовой направленности.
5. Антиципация, т. е. способность человека к предугадыванию последствий как своих возможных двигательных актов, так и наиболее вероятных действий соперника или партнера.
6. Психологическая установка человека, направленная на обязательное решение двигательной задачи в любых условиях, в частности, его находчивость, инициативность, целеустремленность, способность к неожиданному экспромту и т. д. [18].

Следует отметить, что существенная роль в регуляции положения и движений тела принадлежит двигательному, вестибулярному, зрительному и тактильному

анализаторам. Данное обстоятельство что необходимо учитывать при разработке методов тестирования и развития координационных способностей [19].

В настоящее время авторы описывают от 5 до 18 видов координационных способностей. Наиболее значимой работой, представляющей в области опыт систематизации и классификации координационных способностей, является исследование В. И. Ляха [15]. По мнению автора, координационные способности можно разделить на специальные, специфические и общие. К наиболее важным специфическим координационным способностям относятся: способность к точности воспроизведения, дифференцирования, отмеривания и оценки пространственных, временных и силовых параметров движений, способности к равновесию, ритму, быстрому реагированию, ориентированию в пространстве, быстрой перестройке двигательной деятельности, а также к произвольному расслаблению мышц, вестибулярной устойчивости, связи и соединению. Кроме того, все выделенные координационные способности В. И. Лях делит на: элементарные и сложные, абсолютные и относительные, потенциальные и актуальные [15].

Так, по мнению В. И. Ляха [15], наиболее подробно описавшего координационные способности, их можно разделить на две группы: общие и специфические. К специфическим координационным способностям относятся:

1. **Способность к ориентированию в пространстве** — это умение точно определять и своевременно изменять положение тела и осуществлять движения в нужном направлении. Способность к ориентированию в значительной степени зависит от быстроты восприятия и оценки пространственных условий действия, которая достигается на основе вследствие комплексного взаимодействия анализаторов, среди которых ведущая роль принадлежит зрительному.
2. **Способности к воспроизведению, дифференцированию, отмериванию и оценке пространственных параметров движений.** Они основаны преимущественно на точности и тонкости двигательных ощущений и восприятий (проприоцептивная чувствительность), выступающих нередко в сочетании со зрительными и слуховыми.
3. **Способность к реагированию** позволяет быстро и точно реагировать в сложных условиях двигательной деятельности. Различают показатели простой и сложной реакции, между которыми не существует однозначной связи.
4. **Способность к перестроению двигательных действий** — это умение быстро преобразовывать выработанные формы двигательных действий или переключаться от одних к другим соответственно меняющимся условиям.

5. **Способность к согласованию** — это возможность индивидуума осуществлять соединение, соподчинение отдельных движений и действий в целостные двигательные комбинации.
6. **Способность к равновесию** — это возможность сохранения устойчивого положения тела в статических положениях или по ходу выполнения движений. Элементы равновесия являются составной частью почти всех движений в балете. Педагог должен уметь видеть эти элементы (устойчивость, правильное поддержание равновесия в соответствующих условиях) и заострять на них внимание учащегося.
7. **Способность к ритму** — способность точно воспроизводить заданный ритм двигательного действия или адекватно варьировать его в связи с изменившимися условиями. Чувство ритма позволяет точно определить минимальное изменения темпа движений и воспроизвести это в повторных попытках.
8. **Вестибулярная (статокинетическая) устойчивость** — это способность точно и стабильно выполнять двигательные действия в условиях вестибулярных раздражений.
9. **Способность к произвольному расслаблению и напряжению** — это способность к оптимальному согласованию расслабления и сокращения определенных мышц в нужный момент.

Композиция различных видов координационных способностей, их сочетание, специфические особенности и степень развития каждого вида этих способностей, связанные с профессией артиста балета или видом спорта, дают в результате тот уникальный тип координации, который позволяет танцовщику или спортсмену получать наивысшие баллы на соревнованиях / конкурсах и вызывать восхищение зрителей на выступлениях.

Известно, что развитие координационных способностей в каком-либо одном виде спорта не дает никаких преимуществ в другом [15]. Если сравнить классический танец и, например, художественную гимнастику (казалось бы, близкий вид физической деятельности с похожими сложно-координационными движениями), то оказывается, что гимнастическая подготовка вырабатывает совершенно другую, отличную от балетной, композицию координационных способностей, которая не только не способствует исполнению движений классического экзерсиса, но даже мешает. Достаточно посмотреть видеоролик, выложенный в YouTube Олимпийской чемпионкой Маргаритой Мамун [20], в котором прославленная гимнастка, встав на пуанты, пытается исполнить движения классического экзерсиса. Неудачи выдающейся спортсменки, обладающей виртуозной координацией в своем виде спорта, показывают, что в классическом танце требуется совершенно другая, особая координация. В силу этих обстоятельств, несмо-

тря на то, что методик тестирования и развития координационных способностей в разных видах спорта существует достаточно много [19; 21; 22; 23; 24; 25; 26; 27; 28; 29; 30], простое их перенесение в хореографию не приведет к желаемому результату, а возможно даже навредит. Тем не менее, следует использовать в хореографии для тестирования и планирования упражнений на развитие координационных способностей ряд методических приемов, разработанных в системе физической культуры и спорта (ФКиС):

- упражнения на силу мышц ног и туловища;
- упражнения на уменьшенной опоре — на носках, носке одной ноги;
- упражнения на повышенной опоре — скамейке, бревне;
- упражнения с отключением зрительного анализатора — с закрытыми глазами;
- упражнения с раздражением вестибулярного анализатора — повороты, кувырки и пр.;
- упражнения с фиксацией заключительных фаз сложно-координационного движения [19].

Необходимость развивать координационные способности учащихся младших классов хореографических учебных заведений обусловлена тем, что ученик, обладающий хорошей координацией, значительно быстрее овладевает различными двигательными действиями; на более высоком качественном уровне усваивает новые движения и быстрее осваивает программу; успешнее совершенствует балетную технику; легче справляется с заданиями; приобретает умение рационально и экономично расходовать свои энергетические ресурсы.

Для экспертной оценки мнения педагогов об уровне развития координационных способностей воспитанников исполнительского факультета Академии нами было проведено анкетирование педагогов по дисциплине «Классический танец». Анкетирование проходило в октябре 2015 года. В исследовании приняло участие 25 преподавателей классического танца, что составило 100 % преподавательского состава Академии по дисциплине «Классический танец». Анкета состояла из 16 вопросов. 37,5 % вопросов были посвящены сбору статистических данных относительно класса, в котором преподает педагог, возраста, пола и стажа педагога. 62,5 % вопросов были связаны непосредственно с оценкой координационных способностей воспитанников.

Результаты анкетирования педагогов представлены в диаграмме (рис. 1), из которого видно наглядно демонстрирующей, что подавляющее число педагогов считают координационные способности важнейшим качеством учеников, при том, что и, тем не менее, эти способности находятся на среднем и низком уровне, и год от года базовый уровень координации у абитуриентов снижается падает.



Рис. 1. Результаты анкетирования педагогов по классическому танцу

Также подавляющее число педагогов считает, что уроков классического танца для развития должного уровня координации недостаточно, полагают, что нужны специальные занятия для этих целей. Около 70 % преподавателей не знакомы со специальными методиками развития координации, но хотели бы ознакомиться с ними с целью использования этих знаний на уроках хореографии.

Многолетний опыт преподавателей, ежедневная работа с учениками по методу А. Я. Вагановой, позволили 92% педагогов положительно ответить на вопрос о том, можно ли в процессе обучения развить координационные способности. положительно. Причем, 39% педагогов считают, что координацию следует развивать до поступления в Академию, 48% считают, что координацию можно развивать всю жизнь, и только 13% полагают, что лучше всего развивать координацию в младших классах. Оценивая эти результаты, следует помнить, что хотя координационные способности (как и другие физические способности) генетически детерминированы, тем не менее, они могут быть развиты специальными методами тренировки. Однако в развитии координационных способностей имеются сенситивные и критические периоды. Под сенситивными периодами развития физических качеств понимают определенные периоды в жизни индивида, когда происходит максимальный рост того или иного физического качества [15, с. 7–8].

Сенситивные периоды необходимо учитывать в хореографическом воспитании, т. к. упущенный сенситивный период (т. е. не подкрепленный воздействием физических упражнений определенной направленности) может ограничить возможность совершенствования данного физического качества. И наоборот, использование сенситивного периода для тренировки физического качества помогает оптимально развить его в соответствии с индивидуальным развитием организма. По мнению большинства авторов [15; 18; 21; 23; 24; 26; 28; 29] сенситивным периодом для развития координации является дошкольный и ранний школьный возраст. Лучшим считается возраст от 4 до 6 лет, когда активно развиваются и интегрируются двигательная, вестибулярная, слуховая и зрительная сенсорные системы, формируется схема собственного тела и сложные пространственные представления. Критический период развития координационных способностей наступает в подростковом возрасте, когда наблюдается второй скачок роста, что который приводит к изменению пропорций тела, положения общего центра тяжести, определяющих степень устойчивости и координации в целом.

Среди различных видов координационных способностей педагогам было предложено выбрать наиболее важные и оценить их по 5-бальной шкале, то есть решить, насколько важна та или другая координационная способность для балета. Наиболее важными способностями были названы равновесие (68 %), дифференцирование двигательных действий (70 %), ориентирование (80 %), ритм (96 %) и перестроение движений (92 %). Именно эти способности мы в дальнейшем своем исследовании тестировали у учениц вторых классов Академии.

Для определения уровня развития координационных способностей принято использовать тестирование. Поскольку применительно к задачам хореографического обучения подобные тесты до сих пор не разработаны и в научной литературе не описаны, нами была предпринята попытка разработать тесты, простые в употреблении и, одновременно, информативные, для того, чтобы педагог-хореограф легко мог распознать, к каким специфическим координационным способностям ученик имеет задатки, а к каким нет. Также нами было проведено тестирование координационных способностей учениц вторых классов Академии (средний возраст — $11,94 \pm 0,11$ лет).

Для тестирования координационных способностей у учениц младших классов хореографических учебных заведений нами были предложены следующие тесты: на дифференцирование двигательных действий, на ориентирование в пространстве, на равновесие, на ритм и на перестроение. Поскольку данные научной литературы свидетельствуют о том, что способности, основанные на проприоцептивной чувствительности (мышечном чувстве — по И. М. Сеченову), зачастую выступают в сочетании со слухом или зрением, поэтому в ряде предлагаемых тестов зрительный контроль был исключен. Равновесие и координационные способности мы оценивали отдельно, т. к. такое деление принято не только в хореографии, но и

в художественной гимнастике, что, по-видимому, связано с чрезвычайной важностью способности к равновесию, в отличие от других видов спорта, где равновесие рассматривается как одна из разновидностей координационных способностей.

1. ТЕСТЫ НА РАВНОВЕСИЕ

Для определения уровня развития способностей к равновесию было использовано три теста.

А. Tinetti-тест с закрытыми глазами [15]. Данный тест показывает динамическую устойчивость в усложненных условиях — исключена регуляция зрительным анализатором.

Ход тестирования

Исходное положение (далее И. П.) — стойка на полу, ноги вместе, руки на поясе.

Учащиеся должны пройти по прямой линии так, чтобы их стопы были параллельны и носок одной ноги касался пятки другой. Для учащихся хореографических классов этот тест предлагается делать с закрытыми глазами. Сделать достаточно 10 шагов.

Оценка результатов

Тест считается выполненным (+), если ученик сумел точно исполнить задание, не потеряв равновесие.

Б. Проход по прямой с закрытыми глазами после раздражения вестибулярного аппарата (модификация теста П. Хиртц с соавторами, 1985; цит. по: [15]). Тест на динамическую устойчивость, в котором не только исключен зрительный анализатор, но и предварительно раздражен вестибулярный аппарат. Позволяет дополнительно определить уровень развития вестибулярной выносливости.

Ход тестирования

И. П. — стойка на полу, ноги вместе, руки на поясе.

На одном месте за 20 сек совершить наибольшее количество оборотов вокруг себя и далее пройти по прямой линии с закрытыми глазами (10 шагов).

Оценка результатов

Тест считается выполненным (+), если ученик сумел успешно пройти по прямой линии с закрытыми глазами, выполнив 10 шагов, не нарушив равновесие. Также считается количество оборотов, которое успел сделать ученик.

В. «Пассе» с закрытыми глазами [19]. Данный тест позволяет определить статическую устойчивость в усложненных условиях при выключенном зрительном анализаторе.

Ход тестирования

И. П. — стойка на одной ноге, другая согнута в колене и максимально развернута кнаружи (супинирована), пальцы прижаты к коленному суставу опорной ноги. Руки в I позиции, голова прямо.

Ученики по команде закрывают глаза, и педагог включает секундомер. Секундомер выключается в момент потери равновесия.

Тест проводится на правой и левой ногах поочередно.

Оценка результатов

Измеряется время удержания позы в секундах. Функция равновесия считается высокой при удержании позы 46 сек и более [19].

Результаты тестирования способностей к равновесию учениц вторых классов Академии представлены в табл. 1.

Таблица 1. Результаты тестирования равновесия у учениц вторых классов Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой

№	Ф.И.О.	1. Тесты на равновесие			
		А. Tinetti-тест с закрытыми глазами	Б. Проход по прямой с закрытыми глазами после раздражения вестибулярного аппарата	В. «Пассе» с закрытыми глазами	
				справа	слева
1	Л.Е.А.	+	+	16	9
2	М.О.С.	-	+	25	22
3	С.А.В.	-	-	60	60
4	П.П.К.	-	-	18	15
5	Ф.А.К.	+	-	45	15
6	Е.П.А.	+	-	21	10
7	Е.Е.А.	-	-	15	13
8	К.А.М.	+	+	30	25
9	М.В.В.	-	-	13	13
10	Р.Л.С.	-	-	25	22
11	К.К.Т.	+	+	25	18
12	Л.М.М.	-	-	60	30
13	Г.Т.В.	-	-	21	25
14	С.В.А.	+	-	35	47
15	Д.Г.А.	-	+	15	23
16	М.А.Р.	-	-	60	60
17	В.А.П.	-	-	16	12
Выполнили %		35,2 %	29,4 %	23,5 %	17,6 %

Анализ полученных результатов показал следующее:

Уровень развития способностей учениц вторых классов к динамической и статической устойчивости очень низкий: шесть девочек их класса (35,2 %) не

смогли выполнить ни одного теста. Шесть девочек (35,2 %) справились с тестом на динамическую устойчивость, пять (29,4 %) — на динамическую устойчивость в сочетании с вестибулярной выносливостью и шесть девочек (35,2 %) — на статическую устойчивость (две из них — на обе ноги). Никакая корреляция между способностями к динамической, вестибулярной и статической устойчивости не прослеживается. Три ученицы из группы (17,7 %) имеют высокие способности к динамическому равновесию с выключенным зрительным анализатором и высокую вестибулярную устойчивость. Еще три ученицы — только динамическую устойчивость и две — только вестибулярную выносливость. Результаты тестирования статической устойчивости показали билатеральную асимметрию развития этой способности: большинство девочек — правши (64,7 %). Две девочки показали уникальный результат — смогли сохранить равновесие в течение всего заданного времени (60 сек) на обеих ногах. Еще три девочки показали отличный результат только на одной ноге. Причем только в одном случае, у девочки под № 5 отличная устойчивость на правой ноге совпала с отличной динамической устойчивостью. У всех остальных отличная статическая устойчивость сочеталась с плохой динамической устойчивостью и вестибулярной выносливостью.

2. ТЕСТ НА ДИФФЕРЕНЦИРОВАНИЕ ДВИГАТЕЛЬНЫХ ДЕЙСТВИЙ

(модификация теста А. М. Шлемина, К. В. Кима, 1983; цит. по Ляху: [15]).

Ход тестирования

И. П. — стойка на полу, ноги вместе.

На первом этапе ученик исполняет максимально возможный прыжок в длину с открытыми глазами. Длина прыжка измеряется линейкой.

На втором этапе ученик должен сделать прыжок в длину вполсилы (преодолеть половину расстояния). Ученику дается три попытки.

Оценка результатов

Тест считается выполненным (+), если ученик сумел прыгнуть вполсилы. Расстояние измеряется линейкой.

3. ТЕСТ НА ОРИЕНТИРОВАНИЕ

Ход тестирования

И. П. — стойка на полу, ноги вместе. Педагог мелом на полу рисует круг, обводя стопы.

Стоя внутри этого круга, ученик должен совершить прыжок на двух ногах, сначала на 90°, а далее на 180°, стараясь не выйти за пределы круга. Тест проводится с закрытыми глазами.

Оценка результатов

Тест считается выполненным (+), если ученик сумел совершить необходимый поворот при прыжке и не вышел за пределы круга.

4. ТЕСТ НА РИТМ

Для определения уровня развития способности точно воспроизводить заданный ритм двигательного действия и адекватно варьировать его были использованы следующие тесты.

А. Точное повторение ритма без музыки

Ход тестирования

И. П. — стойка на полу в V позиции (ступни соприкасаются выворотно во всю свою длину), руки — на II позиции (руки отведены в сторону).

Сначала вместе с педагогом ученики разучивают комбинацию из движений под музыку с изменением ритма: два «tendus» на «раз» и четыре «tendus» на «и». Эта комбинация повторяется несколько раз, чтобы ученики запомнили ритм. Педагог засекает время. Ученик должен уложиться в это время и сделать все движения, точно повторив ритм без музыки самостоятельно. Тестирование проходит индивидуально. Секундомером засекается время исполнения под музыку.

Оценка результатов

Измеряется время исполнения комбинации в секундах. Наилучшим считается тот результат, который был ближе всего к контрольному времени. В данном эксперименте контрольное время исполнений комбинации составило 50,83 сек.

Б. Точное воспроизведение количества движений в разном ритме за 10 сек

Ход тестирования

За определенное количество времени педагог вместе с учениками делает определенное количество движений. В первом варианте — 10 прыжков за 10 сек, во втором — 20 прыжков за 10 сек и в третьем — 5 прыжков за 10 сек. Каждый вариант теста проводится отдельно.

Ученики должны сохранить ритм и самостоятельно выполнить заданное количество движений за 10 сек. Секундомером засекается время и считается количество движений.

Оценка результатов

Измеряется количество прыжков (10, 20 или 5) и регистрируется время, за которое студент выполнил эти прыжки. Наилучшим считается тот результат, который ближе всего к контрольному времени в тесте (10 сек) — интервал 9–11 сек.

5. ТЕСТ НА ПЕРЕСТРОЕНИЕ ДВИЖЕНИЙ

Ход тестирования

И. П. — стойка на полу, ноги вместе.

Во время равномерной ходьбы ученики должны менять по команде положение рук. Педагог задает определенную последовательность комбинаций рук. Учащиеся разучивают комбинацию. В данном тесте: две руки — вверх; две руки — в сторону; правая — вперед, а левая — наверх; правая — наверх, левая — вдоль тела.

Задача теста состоит в том, чтобы ученики, равномерно двигаясь по кругу, по команде меняли положение рук. Команды отдаются неравномерно, чтобы ученики не были заранее готовы.

Оценка результатов

Тест считается выполненным (+), если ученик точно и быстро перестраивается, правильно воспроизводя последовательность комбинаций рук.

Результаты тестирования координационных способностей учениц вторых классов Академии представлены в табл. 2.

Таблица 2. Результаты тестирования координационных способностей у учениц вторых классов Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой °

№	Ф.И.О.	2 тест на дифферен- цирование			3 тест на ориенти- рование		4 тест на ритм				5 тест на пере- строение
		1	2	3	90°	180°	А 50,83	Б (сек.)			
								10	20	5	
1	Л.Е.А.	+			+	+	32,82	12,42	8,93	8,85	+
2	М.О.С.	+			+	+	35,54	12,52	8,81	8,30	+
3	С.А.В	-	+		-	-	38,73	11,49	9,93	9,02	+
4	П.П.К.	-	+		-	-	45,86	8,79	11,31	7,66	-
5	Ф.А.К.	-	+		+	+	43,77	9,96	9,50	8,36	-
6	Е.П.А.	+			+	+	47,58	8,89	9,63	9,46	+
7	Е.Е.А.	+			-	-	42,52	11,55	9,65	9,13	-
8	К.А.М.	+			+	-	41,38	11,30	10,18	8,20	+
9	М.В.В.	-	+		-	-	50,80	9,71	10,00	9,55	-
10	Р.Л.С.	+			-	-	41,32	11,35	11,35	7,86	+
11	К.К.Т.	+			-	-	33,65	8,32	9,23	8,76	+
12	Л.М.М.	+			+	+	46,73	9,64	8,78	9,87	-
13	Г.Т.В.	+			+	+	43,25	10,38	10,24	9,68	+
14	С.В.А.	+			+	+	41,55	10,23	10,87	10,35	+
15	Д.Г.А.	-	-	-	-	-	35,43	11,84	9,52	8,43	+
16	М.А.Р.	-	-	-	-	-	45,61	9,43	8,39	7,69	-
17	В.А.П.	+			-	-	36,68	8,89	8,73	7,05	-

Анализ результатов тестирования координационных способностей показал следующее:

Прослеживается некоторая корреляция между способностями к дифференцированию, ориентированию и перестроению двигательных действий между собой и со способностями к динамическому равновесию. Причем, около 64 % учениц справились с тестами на дифференцирование и перестроение двигательных действий, тогда как с тестами на ориентирование справился только 41 %.

Результаты тестов на ритм не показали корреляции с результатами на дифференцирование, ориентирование и перестроение двигательных действий. Со всеми тестами справилась только одна девочка под № 9, которая при этом не смогла выполнить другие тесты на координацию движений и равновесие. Таким образом, возможно, имеет смысл способности к ритму также выделять отдельно, как и способности к равновесию. Точно повторить ритм (тест А) смогли только три ученицы (18 %) и точно воспроизвести количество прыжков в заданном ритме тоже только три девушки (18 %).

Заключение

Результаты проведенного исследования показали, что большинство педагогов-хореографов недостаточно осведомлены о видах координационных способностей, методах их тестирования и развития, поскольку специальной научно-методической литературы о развитии координационных способностей в классической хореографии практически нет. Долгое время считалось, что хорошая координация — это врожденное качество, не поддающееся развитию, совершенствование врожденной координации у танцовщиков происходит автоматически в процессе обучения классическому танцу по мере освоения все более сложных «раз» классического экзерсиса, так как сама методика классического танца А. Я. Вагановой включает в себя элементы тренировки координационных способностей [14]. Однако в последние годы все больше педагогов-хореографов склоняется к мнению, что, во-первых, координацию можно и нужно развивать с помощью специальных методических приемов и техник не только на уроках классического танца, но и на дополнительных занятиях, и, во-вторых, что термин «координация» достаточно сложен: он включает в себя качественно разные способности, которые следует изучать, искать способы их тестирования и развития при обучении хореографии.

Тестирование координационных способностей учениц вторых классов Академии показал достаточно низкий уровень развития способностей к равновесию, дифференцированию, ориентированию и перестроению двигательных действий, к ритму. Низкий уровень и отсутствие корреляции между степенью развития указанных видов координационных способностей доказывает необходимость разработки специальных упражнений для развития каждого из них в отдельности.

Таким образом, все выше изложенное позволяет обозначить следующие задачи:

- необходимость введения и обоснования понятия «хореографическая координация» с подробным анализом композиции, модельного уровня развития и профессиональных особенностей разных видов координационных способностей, входящих в это понятие;
- необходимость разработки методов тестирования «хореографической координации», как на этапе первичного профессионального отбора, так и на всех уровнях обучения в хореографических учебных заведениях;
- необходимость разработки специальных методов развития «хореографической координации» с учетом особенностей организации процесса обучения в профессиональных хореографических учебных заведениях, методики классического танца и уровня обучения занимающихся.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ваганова А. Я. Основы классического танца: СПб.: Лань, 2000. 191 с.
2. Базарова Н. П., Мей В. П. Азбука классического танца. Первые три года обучения: учеб. пос. / под ред. Г. Т. Комлевой, А. А. Соколова-Каминского. СПб.: Лань; Планета музыки, 2016. 240 с.
3. Васильева М. А. Урок Н. Г. Легата. Педагогические секреты Н. Г. Легата // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2004. № 13. С. 1528.
4. Есаулов И. Г. Педагогика и репетиторство в классической хореографии: уч. СПб.: Лань; Планета музыки, 2017. 256 с.
5. Костровицкая В. С., Писарев А. А. Школа классического танца: уч. для хореогр. уч-щ / под ред. А. С. Рулевой. Л.: Искусство, 1976. 270 с.
6. Меднис Н. В., Ткаченко С. Г. Введение в классический танец: уч. пос. СПб.: Лань; Планета музыки, 2017. 60 с.
7. Мориц В. Э., Тарасов Н. И., Чекрыгин А. И. Методика классического тренажа. СПб.: Лань; Планета музыки, 2009. 384 с.
8. Тарасов Н. И. Классический танец. Школа мужского исполнительства. СПб.: Лань; Планета музыки, 2016. 496 с.
9. Грибанова М. А., Пыжикова В. В. Постановка корпуса на вращение: (с I по IV классы) // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2007. № 2 (18). С. 158–179.
10. Ваганова А. Я. Основы классического танца: уч. Л.: ОГИЗ; ГИХЛ, 1948. 53 с.
11. Силкин П. А. Рекомендации по проведению приема детей в профессиональные хореографические учебные заведения для подготовки по направлению «Хореографическое искусство», образовательная программа «Артист балета». / П. А. Силкин. — 2-е изд., испр. СПб.: Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2010. 37 с.

12. Силкин П. А. Особенности профессиональных данных абитуриентов, поступающих в хореографические учебные заведения в современных условиях. / П. А. Силкин // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2006. № 16. С. 81–100.
13. Эйфман Б. Балету нужен универсальный артист [Электронный ресурс] URL: <http://www.iskusstvo.tv/News/2013/12/03/boris-eifman-baletu-nuzhen-universalnyi-artist>. (дата обращения: 15.10.2016).
14. Перлина Е. В. Развитие хореографической координации у студентов в процессе обучения классическому танцу в вузе: дисс. ... канд. пед. наук: 13.00.08. М.: МГУКИ, 2009. 201 с.
15. Лях В. И. Координационные способности: диагностика и развитие. М.: ТВТ Дивизион, 2006. 290 с.
16. Немеровский А. Б. Пластическая выразительность актера: уч. пос. для театр. вузов. М.: Искусство, 1987. 191 с.
17. Бернштейн Н. А. О ловкости и ее развитии. М.: Физкультура и спорт, 1991. 288 с.
18. Максименко А. М. Теория и методика физической культуры: уч. для вузов физ. культуры. М.: Физ. культура, 2005. 544 с.
19. Карпенко Л. А., Винер И. А., Сивицкий В. А. Методика оценки и развития физических способностей у занимающихся художественной гимнастикой: учеб. пос. М.: 2007. 76 с.
20. Звездный челлендж. Маргарита Мамун — балерина видеозапись [электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=uRKY8aNawY8>. (дата обращения: 16.03.2017).
21. Зимницкая Р. Э. Нормирование нагрузок, направленных на развитие координационных способностей младших школьников на уроках физической культуры: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.04. Минск, 2003. 154 с.
22. Кечетжиева А., Банкова М., Чиприянова М. Обучение детей художественной гимнастике. М.: Физкультура и спорт, 2005. 328 с.
23. Лях В. И., Лопина Н. Г. Координационные способности школьников. Минск: Полымя, 2001. 152 с.
24. Майорова Л. Т., Лопина Н. Г. Закономерности развития координационных способностей у детей 7–10 лет. Красноярск: Буква, 2006. 134 с.
25. Минаева Н. А. Приемы определения координационных способностей юных гимнастов // Ежегодник: Гимнастика: сб. М.: Физкультура и спорт, Вып. 1. 2003. С. 29–32.
26. Назаров В. П. Координация движений у детей школьного возраста. М.: Физкультура и спорт, 2004. 144 с.
27. Пидоря А. М., Годик М. А., Воронов А. И. Основы координационной подготовки спортсменов. Омск: Упринформпечать, 1992. 73 с.
28. Платонов В. Н. Координация спортсмена и методика ее совершенствования: уч.-метод. пос. Киев: [Б. и.], 1992. 118 с.

29. Сулейманов И. И. Основы воспитания координационных способностей: лекц. Омск: ОГИФК, 2001. 46 с.
30. Филиппович В. И. Двигательная ловкость // Легкая атлетика. 2000. № 7. С. 12–16.

REFERENCES

1. Vaganova A. Ya. Osnovy klassicheskogo tantsa: SPb.: Lan', 2000. 191 s.
2. Bazarova N. P., Mej V. P. Azbuka klassicheskogo tantsa. Pervye tri goda obucheniya: uch. pos. / pod red. G. T. Komlevoj, A. A. Sokolova-Kaminskogo. SPb.: Lan'; Planeta muzyki, 2016. 240 s.
3. Vasil'eva M. A. Urok N. G. Legata. Pedagogicheskie sekrety N. G. Legata // Vestnik Akad. Rus. baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2004. № 13. S. 1528.
4. Esaulov I. G. Pedagogika i repetitorstvo v klassicheskoy horeografii: uch. / I. G. Esaulov. 3-e izd., ster. SPb.: Lan'; Planeta muzyki, 2017. 256 s.
5. Kostrovitskaya V. S., Pisarev A. A. Shkola klassicheskogo tantsa: uch. dlya horeogr. uch-sch / pod red. A. S. Rulevoj. Leningrad: Iskusstvo, 1976. 270 s.
6. Mednis N. V., Tkachenko S. G. Vvedenie v klassicheskij tanets: uch. pos. SPb.: Lan'; Planeta muzyki, 2017. 60 s.
7. Morits V. Eh., Tarasov N. I., Chekrygin A. I. Metodika klassicheskogo trenazha. SPb.: Lan'; Planeta muzyki, 2009. 384 s.
8. Tarasov N. I. Klassicheskij tanets. Shkola muzhskogo ispolnitel'stva. SPb.: Lan'; Planeta muzyki, 2016. 496 s.
9. Griбанова М. А., Пыжикова В. В. Postanovka korpusa na vraschenie: (po klassy) // Vestnik Akad. Rus. baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2007. № 2 (18). S. 158–179.
10. Vaganova A. Ya. Osnovy klassicheskogo tantsa: uch. M.-L.: Iskusstvo, 1948. dlya vysshih i srednih uchebnyh zavedenij iskusstva i kul'tury. — 6-e izd., 1934. 53 s.
11. Silkin P. A. Rekomendatsii po provedeniyu priema detej v professional'nye horeograficheskie uchebnye zavedeniya dlya podgotovki po napravleniya «Horeograficheskoe iskusstvo», obrazovatel'naya programma «Artist baleta». / P. A. Silkin. — 2-e izd., ispr. SPb.: Akad. Rus. baleta im. A. Ya. Vaganovoj, 2010. 37 s.
12. Silkin P. A. Osobennosti professional'nyh dannyh abiturientov, postupayuschih v horeograficheskie uchebnye zavedeniya v sovremennyh usloviyah. / P. A. Silkin // Vestnik Akad. Rus. baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2006. № 16. S. 81–100.
13. Ehjfmан B. «Baletu nuzhen universal'nyj artist» [Elektronnyj resurs] URL: <http://www.iskusstvo.tv/News/2013/12/03/boris-eifman-baletu-nuzhen-universalnyi-artist>. (data obrascheniya: 15.10.2016).
14. Perlina E. V. Razvitie horeograficheskoy koordinatsii u studentov v protsesse obucheniya klassicheskomu tantsu v vuze: diss. ... kand. ped. nauk: 13.00.08 / Perlina Elena Vladimirovna; nauch. ruk. O. Yu. Matsukevich; M.: MGUKI, 2009. 201 s.
15. Lyah V. I. Koordinatsionnye sposobnosti: diagnostika i razvitie / V. I. Lyah. M.: TVT Divizion, 2006. 290 s.

16. *Nemerovskij A. B.* Plasticheskaya vyrazitel'nost' aktera: Ucheb. posob. dlya teatr. Vuzov / A. B. Nemerovskij. — 2-e izd. M.: Iskuststvo, 1987. 191 s.
17. *Bernshhtejn N. A.* O lovkosti i ee razvitii. M.: Fizkul'tura i sport, 1991. 288 s.
18. *Maksimenko A. M.* Teoriya i metodika fizicheskoy kul'tury: uch. dlya vuzov fiz. Kul'tury / A. M. Maksimenko. M.: Fizicheskaya kul'tura, 2005. 544 s.
19. *Karpenko L. A., Viner I. A., Sivitskij V. A.* Metodika otsenki i razvitiya fizicheskikh sposobnostej u zanimayuschihsya hudozhestvennoj gimnastikoj. M.: 2007. 76 s.
20. Zvezdnyj chellendzh. Margarita Mamun — balerina [Elektronnyj resurs]: videozapis'. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=uRKY8aNawY8>. (data obrascheniya: 16.03.2017).
21. *Zimnitskaya R. Eh.* Normirovanie nagruzok, napravlennyh na razvitie koordinatsionnyh sposobnostej mladshih shkol'nikov na urokah fizicheskoy kul'tury: dis. ... kand. ped. nauk: 13.00.04. Minsk, 2003. 154 s.
22. *Kechetzhieva A., Bankova M., Chipriyanova M.* Obuchenie detej hudozhestvennoj gimnastike. M.: Fizkul'tura i sport, 2005. 328 s.
23. *Lyah V. I.* Koordinatsionnye sposobnosti shkol'nikov. Minsk: Polymya, 2001. 152 s.
24. *Majorova L. T., Lopina N. G.* Zakonomernosti razvitiya koordinatsionnyh sposobnostej u detej 7-10 let. Krasnoyarsk, 2006. 134 s.
25. *Minaeva N. A.* Priemy opredeleniya koordinatsionnyh sposobnostej yunyh gimnastov // Ezhegodnik: Gimnastika: sb. M.: Fizkul'tura i sport, Vyp.1. 2003. S. 29–32.
26. *Nazarov V. P.* Koordinatsiya dvizhenij u detej shkol'nogo vozrasta. M.: Fizkul'tura i sport, 2004. 144 s.
27. *Pidorya A. M., Godik M. A., Voronov A. I.* Osnovy koordinatsionnoj podgotovki sportsmenov. Omsk: Uprinformpechat', 1992. 73 s.
28. *Platonov V. N.* Koordinatsiya sportsmena i metodika ee sovershenstvovaniya: uch.-metod. pos. Kiev: [B. i.], 1992. 118 s.
29. *Sulejmanov I. I.* Osnovy vospitaniya koordinatsionnyh sposobnostej: lektsiya. Omsk: OGIFK, 2001. 46 s.
30. *Filippovich V. I.* Dvigatel'naya lovkost' // Legkaya atletika. 2000. № 7. S. 12–16.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРАХ

И. И. Бадаева — miozzifeton@mail.ru

И. А. Степаник — канд. мед. наук, доц.; irinastepanik@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Irina I. Badayeva — miozzifeton@mail.ru

Irina A. Stepanik — Cand. Sci. (Medicine), Ass. Prof.; irinastepanik@mail.ru

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

УДК 78.08

НОКТЮРНЫ В ФОРТЕПИАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ АНТОНА РУБИНШТЕЙНА

*Р. В. Глазунова*¹

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

В статье анализируется творчество блестящего русского музыканта, пианиста, общественного деятеля XIX века Антона Григорьевича Рубинштейна. Помимо крупных форм, таких, как концерт или соната, рассматривается жанр миниатюры, к которому композитор часто обращался. В обширном фортепианном наследии Рубинштейна (всего композитором создано свыше двухсот фортепианных пьес) встречаются почти все жанровые варианты романтической фортепианной миниатюры: прелюдии и романсы, экспромты и колыбельные, скерцо и баллады, элегии, вальсы, серенады, баркаролы, мазурки, полонезы, ноктюрны. Анализируется несколько ноктюрнов Антона Рубинштейна. Даются методические рекомендации по исполнению ноктюрнов на разных уровнях подготовки музыкантов: в школе, училище, вузе.

Ключевые слова: Рубинштейн, русская фортепианная школа, ноктюрны

NOCTURNES IN THE PIANO HERITAGE OF ANTON RUBINSTEIN

*Regina V. Glazunova*¹

¹ The Rimsky-Korsakov Saint Petersburg State Conservatory, 3, Teatralnaya Pl. (Sq.), Saint Petersburg, 190000, Russian Federation

The article tells about the work of the brilliant Russian musician, pianist and public figure of the 19th century Anton Rubinstein. Different aspects of his work are considered. In addition to large forms such as a concert or sonata the composer often turned to the genre of miniature. Rubinstein created more than two hundred piano pieces: preludes and romances, impromptu and lullabies, scherzos and ballads, elegies, waltzes, serenades, barcarolles, mazurkas, polonaises. Anton Rubinstein could not get around such a genre as a nocturne which underwent serious changes throughout the entire creative career of the composer. The author analyzes several nocturnes by Anton Rubinstein.

Keywords: Rubinstein, Russian piano school, nocturnes

Среди русских композиторов середины XIX века Антон Григорьевич Рубинштейн (1829–1894), несмотря на признание его гигантской роли для развития русской музыкальной культуры, по-прежнему остается одним из наименее изученных композиторов. Колоссальную роль в изучении жизненного пути и творческого наследия Антона Рубинштейна сыграл отечественный музыковед и педагог Лев Аронович Баренбойм (1906–1985), издавший в 1957–1962 годах два тома биографии Рубинштейна, а в 1983–1986 — часть литературного наследия композитора (последний том вышел уже после смерти Л. А. Баренбойма). И поныне перечисленные издания остаются основными биографическими источниками, несмотря на то, что с выхода первой и единственной полной биографии прошло уже более 50 лет. Изданная в 1999 году издательством «Олма-пресс» полностью без цензурных правок, книга «Короб мыслей» Антона Рубинштейна стала ценным информационным материалом, однако, по признанию составителя «не является научным» изданием [1, с. 8].

Незаслуженно забытым сегодня оказалось и музыкальное творчество Рубинштейна. Из огромного количества созданных им произведений даже образованным музыкантам, кроме оперы «Демон», отдельных миниатюр и романсов, практически ничего не известно. А ведь Рубинштейн создал еще 18 опер (включая четыре духовные), 6 симфоний, 5 фортепианных концертов, несколько музыкальных картин и программных увертюр, 10 струнных квартетов, камерные сонаты и, конечно же, Рубинштейн оставил после себя прекраснейшую музыку для любимого фортепиано, которому он поверял свою душу и мысли. «Фортепиано для меня — самый любимый инструмент, потому что оно представляет собой нечто в музыкальном отношении целое; каждый же другой инструмент, не исключая и человеческого голоса, в музыкальном отношении — только половина» [1, с. 54], — писал композитор. По сути, Антон Рубинштейн стал первым в России композитором, который в сочинениях для солирующего фортепиано смог воплотить художественные идеи уровня симфонии или камерного ансамбля. Сказанное имеет отношение как к крупной форме (четырем фортепианным сонатам, фантазии), так и миниатюрам, которые в творчестве Рубинштейна «из камерной, «домашней» сферы выходят в пространство большой концертной эстрады» [2, с. 269]. Подобно Листу и Шуману, с помощью фортепиано Рубинштейн передавал свое ощущение окружающего мира, создавая удивительно живые музыкальные картины то в форме развернутой баллады и элегии, то в форме танца. В своей рецензии на первую фортепианную пьесу «Ундина» тринадцатилетнего Рубинштейна проницательный Роберт Шуман написал: «...автор уже начал постигать самую сущность музыки и будет чем дальше, тем удачней развиваться в этом направлении» [3, с. 93].

В обширном фортепианном наследии Рубинштейна (всего композитором создано свыше двухсот фортепианных пьес) встречаются почти все жанры ро-

мантической фортепианной миниатюры: прелюдии и романсы, экспромты и колыбельные, скерцо и баллады, элегии, вальсы, серенады, баркаролы, мазурки, полонезы. И, конечно же, композитор не мог обойти такой жанр как ноктюрн. Всего перу композитора принадлежит одиннадцать ноктюрнов, два из которых написаны для фортепиано в четыре руки № 1 (E-dur), ор. 50 и (A-dur) из цикла «Три характерные мелодии для фортепиано в четыре руки» (б/о).

Первым из русских композиторов Рубинштейн стал большую часть своих фортепианных пьес объединять в циклы из несколько пьес. Принципы объединения пьес могли быть разными: общность жанра (три серенады, ор. 22; шесть прелюдий, ор. 24; шесть фуг в свободном стиле с прелюдиями, ор. 53; шесть этюдов, ор. 81), особая жанрово-стилевая задача (Сюита, ор. 38), программная концепция (двадцать четыре пьесы «Каменного острова», ор. 10; фантазия из десяти номеров «Бал», ор. 14; «Костюмированный бал», ор. 103). Из написанных Рубинштейном фортепианных ноктюрнов только два самых ранних (F-dur и G-dur) были выпущены под одним опусом (ор. 10 по первой нумерации). Остальные были изданы в составе разных циклов (№ 1 из цикла «Две пьесы для фортепиано», ор. 28; № 5 из цикла «Шесть петербургских вечеров», ор. 44; № 1 из «Шести характерных пьес для фортепиано в четыре руки», ор. 50; № 2 из «Пяти пьес для фортепиано»; ор. 69; № 1 из «Трех пьес для фортепиано», ор. 71; № 8 из цикла «Петергофский альбом», ор. 75; № 3 из цикла «Музыкальные вечера», ор. 109; № 5 из цикла «Воспоминания о Дрездене», ор. 118 и «Ноктюрн на воде» для фортепиано в четыре руки из цикла «Три характерные мелодии», без опуса).

Активная исполнительская деятельность и огромный пианистический репертуар Рубинштейна не могли не сказаться на особенностях его композиторского творчества, эволюционирующего от жанровых прикладных пьес в сторону серьезных идей и концепций. Это обусловлено, прежде всего, масштабом личности композитора. Будучи потрясающим пианистом, он сумел вобрать всю огромную музыкальную палитру творчества композиторов, которых исполнял и с которыми общался на протяжении всей своей жизни. Это — Шуман, Мендельсон, Шопен, Лист и многие другие. Впервые услышав Листа в Париже в 1840 году, юный Рубинштейн был глубоко потрясен его игрой. Эти впечатления он пронес через всю жизнь. Долгие годы общения с Листом придавали мощный импульс творчеству Рубинштейна. Также на Рубинштейна оказала влияние встреча с Фридрихом Шопеном в Париже. Шопен покорила Рубинштейна своей манерой игры, полной непередаваемого очарования, дружелюбной беседой и пронзительными замечаниями. Особенной стала для Рубинштейна встреча со знаменитым итальянским тенором Джованни Рубини, которого он впервые услышал в Парижском театре. Рубини обладал необычайной пластикой фразировки, артистизмом, прекрасно владел мастерством бельканто. В своем творчестве Рубинштейн воплотил все эти качества с необычайной чуткостью и талантом. Следу-

ющая встреча — встреча с Феликсом Мендельсоном, с которым впоследствии завязалась прочная дружба, и творчество которого сыграло немаловажную роль в становлении Рубинштейна как пианиста, композитора и общественного деятеля — также оказала огромное влияние на композитора. Мендельсон в 1843 году основал первую немецкую консерваторию в Лейпциге. Пример вдохновил Рубинштейна на организацию Первой консерватории в России.

В 50-е годы XIX века Рубинштейн стал постоянным участником вечеров в салонах Виельгорских и Одоевского, где познакомился с Глинкой, Монюшко, Даргомыжским и многими другими выдающимися музыкантами, поэтами, писателями, деятелями культуры. В этот период творчества создание музыки для Рубинштейна выходит на первый план: он пишет много романсов и песен на стихи русских поэтов (Пушкина, Лермонтова, Дельвига, Жуковского). Композиторские находки Рубинштейна в области музыкальной драматургии были использованы в композиционных приемах вокальной музыки Чайковского.

Вокальная лирика характерна для всех этапов творческого пути композитора. Одно из его лучших камерно-вокальных сочинений — это двенадцать романсов на стихи Алексея Толстого. Этой серией романсов Рубинштейн предвосхитил появление романсовой лирики Римского-Корсакова и Рахманинова: влияние Рахманинова прослеживается в приемах фортепианной партии, организации фактуры и изобразительной звукописи. Несомненно, черты вокальной лирики присущи всем его фортепианным ноктюрнам в большей или меньшей степени. Мелодическая и ритмическая пластичность, разнообразная палитра нюансов, взаимодействие и взаимопроникновение мелодии и аккомпанемента — вот те качества, которые присущи ноктюрнам Рубинштейна.

Первые два юношеских ноктюрна, изданные в Вене (op. № 10) сильно напоминают аналогичные произведения Фильда или раннего Шопена с характерной для них арпеджированной фактурой и мелодией в правой руке.



Пример 1. Ноктюрн № 1 (F-dur), op. 10

Крайние части этого развернутого, балладного плана произведения, написанного в сложной трехчастной форме, построены на лейт-ритме, создающем образ видения.



Пример 2. Ноктюрн № 2 (G-dur), op. 10

Музыкальная ткань середины (H-moll, allegro appassionato) очень напоминает прелюдию Шопена, написанную в той же тональности: тема в левой руке, на фоне практически «капающих» восьмых в правой руке; похожи даже некоторые интонации. Но если у Шопена эта прелюдия меланхолична, то Рубинштейн делает середину экспрессивной и яркой.

Ноктюрн № 2 (G-dur), op. 69 написан в духе русского бытового романа. В ноктюрне подкупает простота мелодической линии на фоне аккомпанемента.



Пример 3. Ноктюрн № 2 (G-dur), op. 69

В этом ноктюрне, написанном в трехчастной форме с расширенной серединой и репризой, сохранен (правда, с большим количеством вариаций) тип музыкальной ткани, характерной для рамок этого жанра.



Пример 4. Ноктюрн № 1 (As-dur), op. 71

Образный строй этой пьесы близок классическим образцам жанра, более европейского (Шопен, Лист), нежели русского мелодического и гармонического строя. Здесь композиторская техника Рубинштейна следует за его огромным пианистическим багажом. В дальнейшем в своих ноктюрнах Рубинштейн все дальше уходит от привычных схем. В его ноктюрнах усложняется фактура, форма, содержание, появляются черты других жанров, например, вальса в ноктюрне № 8 из цикла «Петергоф» (G-dur), op. 75, песни без слов в ноктюрне № 3 из цикла «Музыкальные вечера» (F-dur), op. 109.



Пример 5. Ноктюрн № 8 (G-dur), op. 75



Пример 6. Ноктюрн № 3 (F-dur), op. 109

Плавный синкопированный аккомпанемент с достаточно насыщенным наполнением, на фоне которого звучит чудесная вокальная мелодия. Ноктюрн изобилует хроматизмами и сменой тональностей.

Также мы можем наблюдать черты баллады в ноктюрне № 5 (As-dur), op. 118 из цикла «Воспоминания о Дрездене».



Пример 7. Ноктюрн № 5 (As-dur), op. 118

Таким образом, на примере ноктюрнов можно проследить эволюцию творчества Антона Григорьевича Рубинштейна. Меняется музыкальный язык, усложняются фактура и ритм, внедряются новые гармонические и мелодические элементы, развивается форма. Но при этом жанр ноктюрна не меняется благодаря тому, что неизменным остается эмоционально-образный строй жанра.

Ноктюрны различаются степенью технических сложностей, поэтому могут быть рекомендованы на разных этапах обучения пианистов. Самый простой ноктюрн — четырехручный (ор. 50). И ноктюрн, и весь цикл можно исполнять в детской музыкальной школе в младших и средних классах. Также ноктюрны ор. 10 могут исполняться школьниками. Ноктюрны № 1, ор. 28; № 2, ор. 69; № 1, ор. 71; № 8, ор. 75 могут быть включены в репертуар пианистов, обучающихся в музыкальных училищах и старших классах музыкальных школ. Ноктюрн № 5, ор. 44 и поздние ноктюрны требуют более продуманного и профессионального участия исполнителя. Все ноктюрны представляют собой несомненную художественную ценность и могут быть рекомендованы для изучения русской фортепианной музыки.

Важно заметить, что характер и жанр пьесы у Рубинштейна часто определяется тем, чему или кому она посвящена. У композитора крайне редко встречаются произведения без посвящения, и, если собрать всех адресатов рубинштейновских посвящений, то выстроится своеобразная галерея образов персонажей XIX века: здесь будут и именитые сановники, и представители творческой богемы, и молодые ученики, и ученицы. В этом плане интересно сопоставить созданные с перерывом в 28 лет циклы: «Петергофский альбом» ор. 75 и «Воспоминания о Дрездене» ор. 118. Написанный летом 1866 года, цикл «Петергофский альбом» увековечивает память о зарубежных друзьях Антона Григорьевича. К примеру, первые три (из двенадцати) пьесы цикла посвящены венской знакомой Рубинштейна Генриетте Канн (Бидерман) (1837–1865), скончавшейся в Париже в двадцатисемилетнем возрасте. Траурный марш № 3, ор. 75 создает соответствующее настроение. Ноктюрн № 8 из «Петергофского альбома», ор. 75, напротив, изящен и грациозно пленителен, поскольку посвящен богатой владелице венского салона Жозефине Вертхаймштайн (1820–1894).

Цикл из шести пьес «Воспоминания о Дрездене» — последнее фортепианное произведение великого мастера. Он был создан Рубинштейном в 1894 году, сразу после возвращения из Германии в Россию. Каждую из пьес цикла композитор посвятил своим ученикам. Заключительный траурный полонез № 6 (Es-moll), ор. 118 автор посвятил одному из своих любимых учеников — Иосифу-Казимиру Гофману (1876–1957). И так случилось, что первый раз Гофман публично исполнил эту пьесу 20 ноября 1894 года в Лондоне, как раз в день кончины Рубинштейна, еще не ведая о том, что его учитель уже ушел из жизни. Предшествующий полонезу ноктюрн № 5, ор. 118, посвященный ученице композитора Екатерине

Ячиновской (1872–?), также полон сумрачных настроений. В идиллическую картину ночного пейзажа проникают мрачные и тревожные предчувствия грядущей смерти; взволнованная середина написана в духе шопеновских балладных драматических эпизодов.



Пример 8. Ноктюрн № 5, оп. 118

Большинство написанных Рубинштейном фортепианных произведений отличается масштабностью формы и содержания. То же относится и к ноктюрнам. Большой частью они написаны в расширенной, по сравнению с общепринятой, форме (либо вариантах простой / сложной трехчастной, либо строфической формы) и технически виртуозны. В рамках одной пьесы используются несколько контрастных типов музыкальной ткани, фразы широкого строения, т. е., признаки, уводящие этот жанр фортепианной миниатюры в сторону более крупных форм и жанров, таких, как баллада, например. Рубинштейн придал жанру ноктюрна новый импульс развития, так как позволил ноктюрну вобрать в себя черты других жанров. Композиторы после Рубинштейна смело пользовались новаторскими идеями композитора, внедряя их в различные направления музыкальных жанров и стилей.

Но ведущее положение в инструментальном творчестве Рубинштейна все же занимают жанры, которые имеют особое значение для русской музыкальной литературы. Это — фортепианные концерты и симфонии. Самыми яркими сочинениями Рубинштейна признаны Четвертый концерт для фортепиано с оркестром и Вторая симфония «Океан». Искания Рубинштейна, стремившегося внедрить элементы национального фольклора в крупные формы, продолжили Римский-Корсаков, Чайковский и Бородин.

В 1885–1886 годах Рубинштейн организовал грандиозный цикл «Исторических концертов», в который вошло 175 произведений, исполненных дважды в городах России и Западной Европы. Не многие пианисты владеют таким грандиозным репертуаром, каким владел Антон Григорьевич Рубинштейн. В программу исторических концертов включались сочинения от барокко до современников (Чайковского, Римского-Корсакова, Лядова). Рубинштейн включал в программы концертов и свои сочинения.

Являясь высокообразованным, профессиональным композитором и исполнителем, Рубинштейн оказал огромное влияние на развитие всех жанров в русской музыке, в которых он работал. Рубинштейн обладал талантом, дополненным прекрасным образованием, профессионализмом, масштабностью мышления. Именно этот комплекс позволил Рубинштейну стать человеком, который вывел российскую музыкальную культуру на новый недостижимый уровень, который до сегодняшнего дня позволяет нам оставаться передовой музыкальной державой.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Рубинштейн А. Г.* Короб мыслей. СПб.: Олма-пресс, 1999. 320 с.
2. *Зенкин К.* Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. М.: Мос. консерватория, 1997. 269 с.
3. Антон Григорьевич Рубинштейн // Рус. старина. 1889. 18 нояб.

REFERENCES

1. *Rubinshteyn A. G.* Korob mysley. SPb.: Olma-press. 1999. 320 s.
2. *Zenkin K.* Fortepiannaya miniatyura i puti muzykalnogo romantizma. M.: Mos. konservatoriya, 1997. 269 s.
3. Anton Grigoryevich Rubinshteyn // Rus. starina. 1889. 18 noyab.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Р. В. Глазунова — доц.; glazoreg@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Regina V. Grazunova — Ass. Prof.; glazoreg@mail.ru

УДК 78.06

ПЕРЕПИСКА Ю. ВЕЙСБЕРГ С Н. МЯСКОВСКИМ

*М. М. Мазур*¹

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

В статье рассматривается переписка Ю. Вейсберг с Н. Мясковским. Значимая фигура в музыкальных кругах Москвы, Мясковский старался помогать Вейсберг с исполнением и публикацией ее сочинений. Несмотря на самые разные (в т. ч. и негативные) оценки ее творчества со стороны московских коллег, он настойчиво пропагандировал ее музыку. Деловые отношения между музыкантами продолжались долго, но отрицательное решение специальной комиссии Музгиза (в которой работал Мясковский), вынесенное по поводу публикации любимого детища Вейсберг, — оперы «Гюльнара» — положило конец их деловым взаимоотношениям и личным контактам.

Ключевые слова: эпистолярное наследие, Ю. Вейсберг, Н. Мясковский, издание, исполнение, показ, комиссия, оценка

CORRESPONDENCE OF JULIA WEISBERG WITH NIKOLAY MYASKOVSKY

*Marina M. Mazur*¹

¹ St. Petersburg Humanitarian University of Trade Unions, 15, Fucika St., Saint Petersburg, 192238, Russian Federation

The article deals with the epistolary heritage of J. Weisberg and N. Myaskovsky. Occupying a significant place in the musical life of Moscow, Myaskovsky was trying to help the artist with the performance and publication of her writings. Despite the different (including negative) assessment of her work by the Moscow colleagues, he aggressively continued to promote her music. The business relationship between the musicians lasted for a long time but failed to publish the beloved creation of the artist – Opera Gulnara (after the show at the special Commission of Muzgiz, a member of which was Myaskovsky) put an end to their mutual business and personal relationships.

Keywords: epistolary heritage, publication, Julia Weisberg and Nikolay Myaskovsky performance, display, commission, evaluation

Эпистолярное наследие Вейсберг¹ довольно обширно. Общительная и эмоциональная, она затронула и многие личные, и профессиональные вопросы в своих письмах. Среди ее адресатов встречаются имена и фамилии как малоизвестных нам лиц (необходимые ей в «рабочем порядке» — переводчики, исполнители, авторы поэтических текстов и т. п.), так и знаменитых современников — Н. Мясковского, М. Штейнберга, М. Гнесина и др.

В этой статье остановимся подробно на переписке Ю. Вейсберг с Н. Мясковским, чрезвычайно интересной с точки зрения взаимоотношений Вейсберг с современниками.

Появление среди адресатов Вейсберг в период с 1920 до середины 1930-х годов² Н. Я. Мясковского легко объяснимо. Представитель традиций Н. А. Римского-Корсакова в Москве, он в те годы занимал одно из ведущих мест в музыкально-общественной жизни столицы: член жюри, редактор и консультант Музсектора Госиздата, один из инициаторов Ассоциации современной музыки (далее – АСМ) и представитель ее печатного органа «Современная музыка», активный деятель Музыкального отдела Наркомпроса и множества других общественных организаций. Юлия Вейсберг также в те годы находилась в центре музыкально-общественной жизни Ленинграда, чему в немалой степени способствовали лидерские качества ее натуры и принадлежность к школе Н. А. Римского-Корсакова (и его семейному клану).

Однако, на самом деле, начало истории творческих взаимоотношений Вейсберг и Мясковского было положено гораздо раньше — в начале 1900-х годов, когда оба посещали private занятия И. И. Крыжановского (хотя к тому времени, когда среди его учеников появился Н. Мясковский (1903 г.), Вейсберг уже была студенткой Консерватории). Сформировавшаяся еще в юности модель их отношений — младший, вследствие более удачно складывающейся профессиональной карьеры, всегда помогал старшей — с годами не только не приобрела иную форму, а наоборот, еще больше упрочилась. Используя свой авторитет в музыкальных кругах и дружеские контакты, он всячески пропагандировал творчество Вейсберг в Москве еще в 1910-е годы, стараясь устроить не только исполнение ее крупных сочинений³, но и способствуя звучанию на московской концертной эстраде ее камерно-вокальных сочинений. Так, без всяких сомнений, по его протекции неоднократно звучали романсы Вейсберг в программах «Музыкальных выставок» М. Дейша-Сионицкой и Б. Яворского, а также в камерном

¹ Биографическая справка о композиторе Ю. Вейсберг опубликована в «Вестнике Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой» (2017. № 4 (51). С. 110–117).

² Переписка продолжалась около 10 лет: с апреля 1925 по сентябрь 1936 гг. См. об этом: ГЦММК. Ф. 162. Ед. хр. 233.

³ Благодаря Мясковскому состоялась премьера Симфонии Вейсберг.

концерте Яворского и певицы О. Бутомо-Незвановой [1, с. 649]. Кстати, связь с Вейсберг дорого далась Мясковскому: после устроенного по его инициативе исполнения ее Симфонии в Москве, он едва ли пережил «приятные» ощущения, прочитав письмо от Яворского, в котором тот с нескрываемой иронией писал: «...если правда, что музыкальные вкусы композитора обратно пропорциональны качеству его собственных сочинений, то Вас можно поздравить с высоким качеством Ваших сочинений. Вчера же исполнялась симфония Юлии Вейсберг. Те же Ваши вкусы руководят и Вашим критическим пером?» [1, с. 276].

Свидетель исполнений ее опусов, Мясковский неоднократно выступал в печати, выделяя Вейсберг из числа ее современников. В изданном двухтомном собрании материалов Мясковского [2] в разделе «Переписка», в документах 1910-х годов и в комментариях к ним часто встречается фамилия Ю. Крейцер⁴. С учетом этого довольно странным представляется отсутствие личной переписки или хотя бы односторонних посланий Мясковского к Вейсберг в указанный период⁵.

Обращает на себя внимание письмо Мясковского к Держановскому от 16 мая 1913 года [2, с. 356–357], в котором он единственный раз позволил себе дать характеристику личных качеств Вейсберг: «Женщина эта — кремень». Далее следует: «...с Юлией дело не склеилось. <...> Можно заключить, что на нее и впредь нельзя рассчитывать». Как видно, в истории взаимоотношений Мясковского и Вейсберг есть разные эпизоды и этот — из числа тех, что характеризуют Вейсберг не с лучшей стороны. Мясковский обратился к ней с просьбой о материальной помощи, жизненно необходимой для поддержания «на плаву» журнала «Музыка». Со свойственной ей принципиальностью Вейсберг мотивировала отказ тем, что она «как композитор совершенно не может входить в денежные отношения с издателем журнала» [2]. И никакие аргументы не могли заставить Вейсберг изменить принятое решение. Вопреки ожиданиям, история не рассорила Мясковского и Вейсберг. Он продолжил принимать самое активное участие в ее судьбе, демонстрируя, тем самым, свою порядочность в профессиональных вопросах и умение четко разделять личное от общественного.

В 1920-е годы, чрезвычайно заинтересованная в контактах с Москвой, и как представитель Правления Ленинградской Ассоциации современной музыки (далее — ЛАСМ), и как частное лицо, Вейсберг видит в Мясковском человека, способного налаживать и координировать эти связи. Считая его ближайшим другом и советчиком из «вражеского стана», она едва ли не в каждом письме обсуждает вопросы творческого сотрудничества или, говоря словами Е. М. Браудо, «культурных перспектив» ЛАСМа и АСМ. Недоумевающая, а временами разгневанная

⁴ Ю. Л. Вейсберг была женой и носила фамилию известного скрипача Л. Д. Крейцера.

⁵ Среди документов, хранящихся в архивах КР РИИИ и РГАЛИ, есть письма, относящиеся ко второй половине 1920–1930-х годов.

молчанием «старших», она пишет Мясковскому: «Почему Московская Ассоциация Современной музыки не реагировала на наше письмо, предлагавшее обмен и сотрудничество, и вообще тесную связь между обеими организациями? Есть ли это халатность и отсутствие простой вежливости — или нечто другое?... Не результат ли это всяких „воздействий“, „информаций“ и т. д. со стороны под соусом всяких разных „идеологий“? Противно работать, когда ведутся всякие подлоги личного характера — так как принципиальных разногласий мы уловить не можем» [3, л. 7 об.]. Или еще: «Между прочим, мы послали официальное письмо (заказное) в Вашу Ассоциацию с извещением о нашем „бытии“ и предложили вступить во взаимодействие, но никто не реагировал на это. Не можете ли, познакомству, объяснить, почему? Видали ли Вы это послание? Хотелось бы с самого начала установить дружеские и интенсивные отношения — и не наша вина, если это не наладится. У нас намечен ряд концертов, закрытых и открытых, и хотелось бы получить разные новые вещи москвичей» [4, л. 10]; «Любопытно мне, какие „высокие музыкальные кружки“ ввали про нашу Ассоциацию и кто поставился заведомо неверно информировать...» [5, л. 13].

Осознав, что московские коллеги не испытывают желания «поддержать сие начинание <...> или хотя бы приветствовать его» [6, л. 9 об.], Вейсберг изменила тактику и, используя свое положение (авторитет заместителя Председателя Правления ЛАСМа), попыталась действовать через Мясковского. Восторженно отзываясь о концертах («последний наш камерный концерт прошел с большим успехом» [7, л. 1 об.], «...мы дали с большим успехом 3 камерных концерта» [8, л. 8 об.]), она просила Мясковского «прислать ...что-нибудь новое из его собственных романсов или других камерных вещей» [8, л. 7] и «порекомендовать что-нибудь из рукописей... москвичей» [8]. С Мясковским также были связаны надежды Вейсберг на помощь в поисках помещения для проведения камерных концертов ЛАСМа в Москве.⁶

Считая Мясковского близким по духу человеком, она с горечью сообщала ему о царящей в Ленинграде музыкальной атмосфере «этакого смертельного сопротивления, столь сейчас модного — этакой „Олимпиады“ бестолковости и гадости» [9, л. 23 об.], которую «устроили Филармония и Консерватория» [9]. «Не знаю, кто победит, — писала Вейсберг, — „Спортивный герой“ Консерватории Хватский теперь возглавляет Филармонию, так что это, пожалуй, обеспечивает „единство фронта“» [9].

Письма Вейсберг к Мясковскому интересны тем, что в них описываются события музыкальной жизни Ленинграда, связанные со Штейнбергом. Так, грустные мысли Вейсберг во многом были спровоцированы ситуацией,

⁶ В программе концертов были заявлены сочинения петербургских композиторов в исполнении певиц Марии Бриан и Лидии Вырлан.

сложившейся в Филармонии в связи с исполнением Симфонии Штейнберга. По просьбе Мясковского она подробно описала все произошедшее⁷: «...прошел концерт удачно, вещь отличная, звучит прекрасно. Кроме двух мелких мест в Первой части, которые мне показались не совсем такими, как воображаемые при слушании на рояле. Лучше и цельнее всего, по-моему, Скерцо — имело большой успех. <...> Но наше заведение (Филармония) (увы, не богоугодное, если считать богом для нас подходящим Аполлона!) — приложило все „старания“, чтобы сей концерт прошел бы, „но в тишине, но в тайне!“ Они не расклеили афиши, даже на плакат, стоящий гроши, у входа в зал, не потратились, — было только мелким шрифтом объявление в газетах, которое никто почти не заметил — в результате масса народу просто не знала о концерте, так как не всякий имеет у себя с осени расписание всех концертов Филармонии, к тому же вечно меняющихся и переставляемых. При входе в „заведение“ висели какие угодно анонсы и плакаты, начиная от лекций на половые проблемы... и кончая смешанными „концертами-gala“ — все кроме концерта Штейнберга в этот день! Конечно, это — не только кружка, а целый ковш! — дегтя не могла не отразиться на впечатлении Максимилиана Осеевича от „банки меда“ — удачного концерта» [9, л. 22; 23 об].

Одной из самых важных тем переписки⁸ Вейсберг с Мясковским являются, конечно, вопросы издания ее сочинений⁹. По этому вопросу она неоднократно обращается к Мясковскому. В текстах писем есть просьбы об изменении (естественно, сокращении) сроков выхода в свет ее произведений, получении/возвращении после корректуры партитур/рукописей ее сочинений (симфонической картины «Ночью», баллады для голоса с симфоническим оркестром «Поет печальный голос», «Сказочки» для симфонического оркестра, Канцонетты из оперы «Русалочка», вокальных дуэтов, романсов). В случаях «повышенного спроса» со стороны отдельных музыкантов, либо концертного исполнения сочинения, находящегося в печати, Вейсберг также вынужденно обращалась к Мясковскому с просьбой о временном возвращении голоса/партитуры конкретного сочинения. Будучи некоторое время ответственным за формирование программ концертов Музсектора под управлением К. Сараджева, Мясковский способствовал исполнению сочинений Вейсберг в этих концертах, оставляя за ней право выбора конкретного опуса. В одном из таких концертов прозвучали

⁷ Автор сознательно концентрирует внимание не на музыкальных суждениях, а на организации Филармонией данного концерта, ибо именно это поразило и на долгое время повергло Вейсберг в «дохлое» состояние духа.

⁸ Корреспонденция, направленная в адрес Мясковского, хранится в фондах РГАЛИ, а послания, адресованные Вейсберг, — в КР РИИИ (Ф. 28. Оп. 1. Ед. хр. 16).

⁹ Имеется в виду работа Мясковского в Музсекторе Госиздата и краткий период его деятельности в Музгизе.

«Сказочка», «Канцонетта» из «Русалочки» и баллада «Поет печальный голос» Вейсберг на текст Ф. Сологуба. С помощью Мясковского она решала и некоторые финансовые вопросы.

В общем потоке обсуждавшихся в переписке проблем можно выделить две наиболее значительные. Первая — издание клавира оперы Вейсберг «Русалочка» в Венском отделении Russische Abteilung Universal Edition и ее постановка в Германии. Этот «сюжет» присутствует в переписке с Мясковским в феврале-марте 1929 года. Так, из письма к Мясковскому от 19 февраля 1929 года следует, что с инициативой «венского проекта» «Русалочки» выступил А. Л. Шмуллер¹⁰, который посоветовал Вейсберг в период ее пребывания летом 1929 года в Вене (причины поездки неизвестны) обратиться в местное отделение Russische Abteilung Universal Edition с просьбой напечатать клавир «Русалочки». Однако, как частное лицо она не могла сделать этого и потому решила вновь заручиться поддержкой Мясковского, занимающего в то время ответственный пост в Музсекторе Госиздата и ведущего по вопросам издательства собственную переписку с представителем венского издательства Universal Edition А. Дзмитровским¹¹.

Интересно, как сама Вейсберг в письмах к Мясковскому характеризовала «Русалочку»: «это отнюдь не детская опера вроде „Гензель и Гретель“ (Вы ведь не слышали ее, кроме маленьких отрывков), а сказочного типа, уж в чем роде, не знаю!, выдержанная в ясном оперном вокальном стиле, каким, на мой взгляд, и должна быть этого рода опера с мистико-фантастическим сюжетом». В постраничной сноске осталось примечание: «Между прочим, партия Русалочки в той части, где она лишается по сказке дара речи, выдержана в виде вокализации на ее тематическом материале» [10, л. 18]. Пожалуй, ни в одном из своих сочинений Вейсберг не писала столь спокойно, абсолютно уверившись в собственном мастерстве. И судя по реакции венской стороны, ей удалось убедить Мясковского в исключительности своей оперы. Ответ из Russische Abteilung Universal Edition, отпечатанный на официальном бланке на машинке, с подписью А. Дзмитровского он приложил к письму Вейсберг от 6 марта 1929 года [11]. Как следует из письма, была достигнута предварительная договоренность о постановке «Die Nise» (немецкий перевод «Русалочки»), по крайней мере, в одном театре. К вопросу об издании клавира Дзмитровский предлагал вернуться после успешной (в чем он, со слов Мясковского, не сомневался) премьеры. Дзмитровский так-

¹⁰ Шмуллер Александр Львович (1880–1933) — известный скрипач, друг семьи Крейцеров. После окончания Петербургской консерватории (класс профессора Л. С. Ауэра) с 1908 по 1914 г. проживал в Германии, преподавал в консерватории Исаака Штерна в Берлине; с 1915 г. жил в Голландии, где являлся профессором консерватории Амстердама. Гастролировал в странах Европы и Америки. Л. Крейцер и А. Шмуллер часто выступали в камерном ансамбле, пропагандируя творчество М. Рegera.

¹¹ Дзмитровский Абрам Исаакович — директор-распорядитель Universal Edition. О нем, а также о переписке Н. Мясковского с А. Дзмитровским см.: [11, с. 240–255].

же рекомендовал Мясковскому как можно скорее переслать клави́р с ходатайством самой Вейсберг перед Universal Edition о решении всех проблем, связанных с постановкой оперы. Сведений (писем) о том, чем закончились эти планы, не осталось. Скорее всего, данный проект не был реализован, ибо в противном случае какие-либо документальные свидетельства — программки, отзывы прессы, письма с комментариями о постановке и т. д. — были бы представлены в личном архиве Ю. Л. Вейсберг.

Упомянутая часть переписки говорит об уважительном отношении Мясковского к Вейсберг-композитору. Однако отношения были сложными. Возникший «афронт» в Музгизе 27 мая» [12, л. 36] нашел отражение в другой части эпистолярного наследия Вейсберг.

Мясковский входил в состав специальной комиссии Музгиза, отбирающей ноты для издания. На рассмотрение комиссии были представлены три отрывка из оперы Вейсберг «Гюльнара», которые сам Мясковский «в марте слышал по радио и „содержание оных“ одобрил» [12]. По предположению Вейсберг, даже если ее «вытье» при показе и «исказило их до некоторой степени», то знакомый с предыдущим более удачным исполнением опер Мясковский должен был высказаться в поддержку произведений. Обида нашла отражение следующих строках: «в течение многих лет я привыкла встречать с Вашей стороны доброжелательное и искреннее к себе отношение, и с искренней совершенно симпатией относилась к Вам. Поэтому, я прошу Вас откровенно разъяснить мне, в чем тут дело?» [12]. Получив ответ Мясковского 25 сентября того же года, все еще обиженная, Вейсберг пишет: «...надеюсь, что если возникнет вопрос о пересмотре заключения комиссии, то на сей раз Вы проявите свое положительное отношение к этому вопросу» [12, л. 38]. Как видно, теперь ее интонация становится более сдержанной.

После случившегося Вейсберг лишь однажды обращалась к Мясковскому. К сожалению, никто не мог остаться для Вейсберг в авторитете, если каким-то образом задевал профессиональное самолюбие или выражал несогласие с ее миропониманием и восприятием окружающего мира. Похоже, ни в ком, даже в самых близких людях, Вейсберг не признавала «инакомыслия».

Принятые сокращения

ГЦММК — Государственный центральный музей музыкальной культуры

ОР РНБ — отдел рукописей Российской национальной библиотеки

КР РИИИ — кабинет рукописей Российского института истории искусств

РГАЛИ — Центральный государственный архив литературы и искусства

Музгиз — Государственное музыкальное издательство

Госиздат — Государственное издательство

АСМ – Ассоциация современной музыки

ЛАСМ – Ленинградское отделение Ассоциации современной музыки

ЛИТЕРАТУРА

1. *Яворский Б.* Статьи. Воспоминания. Переписка: сб. в 2 т. / ред.-сост. И. С. Рабинович. Общ. ред. Д. Д. Шостаковича. М.: Сов. композитор, 1972. Т. 2. 720 с.
2. *Мясковский Н. Я.* Собрание материалов. в 2 т. / ред.-сост. и примеч. С. Шлифштейна. М.: Музыка, 1964. Т. 2. 612 с.
3. ГЦММК. Ф. 162. Ед. хр. 233.
4. РГАЛИ. Ф. 2040. Оп. 1. Ед. хр. 145. Л. 6.
5. РГАЛИ. Ф. 2040. Оп. 1. Ед. хр. 145. Л. 7.
6. РГАЛИ. Ф. 2040. Оп. 1. Ед. хр. 145. Л. 10.
7. РГАЛИ. Ф. 2040. Оп. 1. Ед. хр. 145. Л. 8.
8. РГАЛИ. Ф. 2040. Оп. 1. Ед. хр. 145. Л. 2.
9. РГАЛИ. Ф. 2040. Оп. 1. Ед. хр. 145. Л. 6.
10. РГАЛИ. Ф. 2040. Оп. 1. Ед. хр. 145. Л. 16.
11. *Барсова И. А.* Сотрудничество и переписка двух издательств: Universal Edition и Музсектора Госиздата в 20–30-е годы: Взгляд из Вены // Музыкальное приношение: сб. ст. к 75-летию Е. А. Ручьевской / ред.-сост. Л. П. Иванова, Н. Ю. Афонина. СПб.: Изд-во «Канон», 1998. 258 с.
12. РГАЛИ. Ф. 2040. Оп. 1. Ед. хр. 145. Л. 14.
13. КР РИИИ. Ф. 28. Оп. 1. Ед. хр. 16. Л. 2.
14. РГАЛИ. Ф. 2040. Оп. 1. Ед. хр. 145. Л. 24.

REFERENCES

1. *Yavorskij B.* Stat'i. Vospominaniya. Perepiska: sb. v 2 t. / red.-sost. I. S. Rabinovich. Obsch. red. D. D. SHostakovicha. M.: Sov. kompozitor, 1972. T. 2. 720 s.
2. *Myaskovskij N. Y.* Sbranie materialov. v 2 t. / red.-sost. i primech. S. Shlifshtejna. M.: Muzyka, 1964. T. 2. 612 s.
3. GTSMMK. F. 162. Ed. hr. 233.
4. RGALI. F. 2040. Op. 1. Ed. hr. 145. L. 6.
5. RGALI. F. 2040. Op. 1. Ed. hr. 145. L. 7.
6. RGALI. F. 2040. Op. 1. Ed. hr. 145. L. 10.
7. RGALI. F. 2040. Op. 1. Ed. hr. 145. L. 8.
8. RGALI. F. 2040. Op. 1. Ed. hr. 145. L. 2.
9. RGALI. F. 2040. Op. 1. Ed. hr. 145. L. 6.
10. RGALI. F. 2040. Op. 1. Ed. hr. 145. L. 16.

11. Barsova I. A. Sotrudnichestvo i perepiska dvuh izdatel'stv: Universal Edition i Muzsektora Gosizdata v 20–30-e gody: Vzglyad iz Veny // Muzykal'noe prinoshenie: sb. st. k 75-letiyu E. A. Ruch'evskoj / red.- sost. L. P. Ivanova, N. Y. Afonina. SPb.: Izd-vo «Kanon», 1998. 258 s.
12. RGALI. F. 2040. Op. 1. Ed. hr. 145. L. 14.
13. KR RIII. F. 28. Op. 1. Ed. hr. 16. L. 2.
14. RGALI. F. 2040. Op. 1. Ed. hr. 145. L. 24.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

М. М. Мазур — канд. искусствоведения; Marina1mm@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Marina M. Mazur — Cand. Sci. (Arts); Marina1mm@gmail.com

УДК 7.038.531

ПЕРФОМАНС КАК ПАРОДИЯ

*Л. А. Меньшиков*¹

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

В статье анализируются особенности возникновения перформанса как формы акционистских практик в его специфичном для искусства флюксуса виде. Перформанс не стал основным типом художественной активности флюксус-артистов, но именно на фестивалях флюксуса можно было увидеть наиболее ранние его виды. В рамках движения практиковались особые перформансы, которые основывались на методе пародирования классических произведений искусства. Для флюксус-перформансов характерно бытование в виде партитур, фиксирующих основные особенности их создания и исполнения, связанных с рождением жанра из институциональных форм классического музыкального искусства. По результатам анализа партитур трех наиболее характерных и показательных перформансов (миниопер Бенджамина Паттерсона) делаются выводы об основных художественных особенностях жанра пародийного перформанса и возможностях использования пародии как основного средства выразительности в акционизме. Определяется место жанра в рамках акционистских практик и стилистических поисков авангардного и постмодернистского искусства.

Ключевые слова: акционизм, неоадаизм, перформанс, пародия, мини-опера, опера, жанр, партитура, неоавангард, постмодернизм

PERFORMANCE AS PARODY

*Leonid A. Menshikov*¹

¹ Saint Petersburg State Rimsky-Korsakov Conservatory, 3, Teatralnaya Pl. (Sq.), Saint Petersburg, 190000, Russian Federation

The emergence of special associated with Fluxus artistic practices in a form of performance is analyzed in this article. Though the performance was not the characteristic of Fluxus artistic activity, one could see its earliest forms on Fluxus festivals. Special ironic performances which were based on the parodying of classical artistic works had been practiced by the artists. The performances existed in forms of scores which in turn were aimed to fix the main steps of a creative process. The mentioned peculiarity was connected with emergence of the performances from classical music institutional forms.

The author analyzed three scores (namely minioperas by Benjamin Patterson) and came to conclusions about the main art features of a parody performance in Action Art. The place of the parodic genre within the Action Art practices was found as well as stylistic characteristics of Avant-Garde and Postmodern art were defined.

Keywords: Action Art, Neo-Dada, performance, parody, miniopera, opera, genre, score, Neo-Avant-Garde, Postmodernity

Становление жанра перформанса в рамках художественных практик группы «Флюксус» связано с именем американского художника Бена Паттерсона. Он стал участником ранних акций флюксуса, считается одним из его основателей: «Паттерсон не только был главным героем в истории рождения флюксуса в 1962 году в Вуппертале и Висбадене, но и до сих пор его партитуры исполняются почти на всех важных событиях флюксуса и поэтому стали символическими для искусства» авангарда [1, р. 27]. Особенностью его творчества стало преимущественное обращение к перформансу, основанному на сюжетах классического искусства и фиксируемому в партитуре.

Открывать эту технологию он начал самостоятельно, поскольку его художественная активность как музыканта — исполнителя и композитора — началась до его знакомства с основателями флюксус-движения: «Бенджамин (Бен) Паттерсон родился в Питтсбурге в 1934 году. Он получил высшее образование в Мичиганском университете в 1956 году как бакалавр музыки. Сделав карьеру артиста-контрабасиста симфонических оркестров в Канаде, он приблизительно в 1960 году переехал в Германию и поселился в Кельне. Там он действовал на радикальной музыкальной сцене, выступая на небольших фестивалях в Кельне, Париже, Венеции, Вене и в других местах. Во время этого периода он создал и исполнил ряд композиций» [2, р. 26]. Приобретя авторитет в музыкальных кругах, Паттерсон оказался вовлеченным в круг художников, заинтересованных в создании интермедиальных форм искусства. Это произошло в значительной степени случайно: «Просто совпало, что многие художники, такие как Нам Чжун Пайк, Джон Кейдж, Бен Паттерсон, Ла Монте Янг и Эмметт Уильямс, в 1962 году по разным причинам находились в Германии» [3, с. 57]. Паттерсон с большим интересом включился в деятельность этих художников, навсегда связав свое имя с неодадаистским движением, тем более что истоки его обнаруживались именно в музыкальном искусстве, и подобная деятельность в целом оказалась вполне соответствующей его профессиональной направленности и интересам: «В 1962 и 1963 годах работы Брехта, Уоттса, Хиггинса, Элисон Ноулз, Маклоу, Эмметта Уильямса, Ичиянаги, Бена Паттерсона и Нам Чжун Пайка (чей первый перформанс, “Оммаж Джону Кейджу”, состоялся в Дюссельдорфе в 1959 году) были представлены в Дюссельдорфе, Висбадене, Амстердаме, Копенгагене, Лон-

доне и Париже, часто на флюксус-фестивалях и вместе с работами их европейских коллег, таких как Вольф Фостелл, Бен Вотье и Роберт Филлью. В основном эти работы представлялись на сцене в концертном формате и больше ассоциировались с музыкой, чем с визуальным искусством» [4, р. 82]. Так музыкальное основание практик флюксуса зафиксировалось как обязательное. Перформативное искусство начало развиваться в рамках музыкальных концертов и воспринималось как посягательство на классическую музыку, но не извне, а изнутри музыкального искусства.

Тесная связь с музыкой сохранялась только на раннем этапе становления этой художественной технологии, когда участниками группы были в основном музыканты. Они причисляются к первой волне флюксуса. Основной единицей их художественной деятельности постепенно стал ивент: «Композиторы, которые создали сеть флюксуса, продвигали общие действия для развития новых способов соединения различных выразительных средств в искусстве. Хиггинс описывал развитие сети флюксуса как волнообразное. Первая волна художников и композиторов флюксуса включала Джорджа Брехта, Дика Хиггинса, Элисон Ноулз, Джорджа Мачунаса, Йоко Оно, Нам Чжун Пайка, Бена Паттерсона, Миеко Шиоми, Роберта Уоттса, Эмметта Уильямса и Ла Монте Янга. Эти художники и композиторы первыми записывали и практиковали ивенты» [5, р. 53]. Для Бена Паттерсона форма ивента оказалась не слишком интересной, сохранилось лишь несколько придуманных им партитур ивентов в духе тех, которые формулировали Джордж Брехт и Ла Монте Янг — ведущие апологеты этого жанра. По большей части эти сочинения Паттерсона так и оставались в виде партитур и достаточно редко представлялись на сцене. Среди них, например, есть произведения, весьма напоминающие отдельные сценки Брехта, в которых уже не оставалось места музыке. Их задача — вовлечь быт в контекст искусства. Такие «работы (как “Инструкция № 2” Бена Паттерсона) часто включали элементы самоуничтожения (кусочек мыла и карточка с надписью “вымойте Ваше лицо”). Они призывали к такой форме участия зрителя, которая вела к изменению предмета» [6, р. 126]. Подобные произведения в наследии Паттерсона являются случайными и преходящими.

Он проявил склонность к созданию более масштабных и сложных, чем ивенты, пьес, опирающихся на исследование многосоставных художественных сюжетов, психологических мотивов, окружающей среды. Например, «в “Туре” (Нью-Йорк, 1963)... исследуются межличностные отношения и экстравизуальное пространственное осознание повседневности. Участников лишают возможности видеть и ведут сквозь специально оборудованное пространство под руководством гида. Гид выбирает маршрут так, чтобы вести участника более сорока пяти минут» [7, р. 91]. Такого рода работы подводили его к созданию сложных с точки зрения сюжета проектов, к реализации которых привлекалось много волонтеров. Увлечение созданием сложных сайт-специфичных перформансов

Паттерсон сохранил до конца своих дней. Он продолжил сочинение такого рода произведений и после распада флюксус-движения: «Паттерсон не утратил интереса к сайт-специфичному искусству в “Ливерпульских песнях” (2002): используя форму австралийской песни для описания Ливерпуля, он создает слуховую карту, по которой ведет слушателя через город, используя как указатели названия трактиров и храмов» [7, р. 91]. Таким образом, творчество Паттерсона последовательно спорило с одним из основных принципов флюксуса — требованием простоты. В его работах уже на раннем этапе начинала складываться технология перформанса, предполагающая вовлечение зрителей в процесс творчества. Он осознал значимость этой технологии уже в рамках первых фестивалей флюксуса потому, что «в постмодерне смысл, значение и сущность предмета организуется в моменте интеракциона, междействия, встречи, речевого акта. Отсюда и возникает эффект радикального возрастания силы воздействия места представления» [8, с. 44]. Именно проблематика места и соучастия интересовала его в художественной деятельности.

В предисловии к изданию серии перформансов под названием «Три оперы» 1997 года [9] Паттерсон изложил свои мысли об этом жанре, дал исторический обзор своей исполнительской практики на протяжении трех десятилетий после написания партитур трех опер (перформансов «Дюжина для Кармен», «Тристан и Изольда», «Мадам Баттерфляй»). В частности, он объяснял причины и способы организации его работы с действием. Первой акцией был перформанс «Тристан и Изольда» (1963) — произведение, которое по своей структуре перекликалось с ивентами и хеппенингами и имело общность с ранними работами флюксуса. К оригинальному тексту в 1992 году были добавлены музыка Вагнера и реквизит в виде риса с палочками для еды. Паттерсон пояснил, почему три первоначально независимых перформанса были объединены в один цикл (публика впервые увидела их как единую работу в трех частях в 1992 году в Сеуле), и названы трилогией: «С тех пор, конечно, я признал это единство. Однако, большой вопрос, что оно означает» [10, р. 149]. Во-первых, были собраны воедино перформансы, основанные на трех великих операх, имевших в свое время весомое значение для развития искусства: «Бизе, Пуччини и Вагнер были не меньшим авангардом в свое время, чем флюксус в свое... Сокращая эти оперы до их скелета, я надеялся развеять предубеждения, окружающие “великие оперы”, и позволить зрителям и участникам увидеть новые перспективы» [10, р. 31]. Во-вторых, вопрос о значении является вопросом о сущности перформанса, который не может иметь закрытого вида, а тяготеет к форме открытого произведения, завершаемого зрителем. Именно необходимость такого ответа вызвала потребность в создании трилогии и в продолжении работы над перформансами. Марсель Дюшан, который разнообразно играл с авторством, «провоцируя парадоксальные, сложные формы сотворчества» [11, с. 102], утверждал, что именно зритель заканчивает

произведение искусства. Эта идея всегда с энтузиазмом принималась художниками флюксуса, к которым принадлежал Паттерсон. Соответственно, у перформанса есть столько значений, сколько у него есть зрителей. Демократическое участие зрителей в творческом процессе характерно для всех трех перформансов. В них «через поступки перформансиста зритель переходит из обыденного состояния в новую сферу бытия — искусство» [12, с. 99]. В партитурах есть указания на это. Они буквально предусматривают участие зрителей в перформансах и их превращение в подготовленных артистов. Эти указания дают возможность объединить все три партитуры в одну группу и рассматривать их как отдельный жанр, противопоставляя его обычной форме партитур флюксуса — партитур ивентов.

Обычно флюксус-партитуры состоят из указаний, которые, как и в других формах новой музыки, могут быть представлены либо словесными примечаниями, либо графическими изображениями. В «Трех операх» нет ни словесных комментариев, ни каких-либо условных обозначений, которые могут быть восприняты как примечания. Только в партитуре к «Мадам Баттерфляй» есть указания дирижеру, как обращаться со звукозаписью. Во всех партитурах к «Трем операм» инструкции, которые Паттерсон написал для перформанса, состоят из трех частей: сценические (описание действий участников, костюмов, освещения) и музыкальные указания, а также описание последовательности событий. Очень точно и по большей части связно прописана последовательность событий. Точно определены музыкальные фрагменты из пародируемых опер, которые должны быть проиграны. Все другие указания носят рекомендательный характер, открыты и вариативны, как, например, в ситуации с костюмом Баттерфляй в соответствующем перформансе, который может быть или изысканным кимоно или одеждой девочки с дискотеки в Токио. Каждый вариант исключает другой, поскольку любое изменение в реализации указаний приводит к новым интерпретациям перформанса. В целом инструкции оперируют «весьма размытым сводом правил... Каждый пришедший... волен устанавливать собственные» [13, с. 29]. Поэтому указания чрезвычайно неопределенны.

Для участников «Дюжины для Кармен» рекомендуется следующее: «Приходите, как Вам понравится (*предпочтительно* по-испански)» [10, р. 150]. Все главные герои этого перформанса могут быть мужчинами *или* женщинами. Человек, сидящий за столом перед миксером, «*может* курить сигарету» [10, р. 150], а *может* и не курить. Другие участники должны разместиться в глубине сцены, «*предпочтительно*, полукругом» [10, р. 150]. В перформансе «Мадам Баттерфляй» есть указание относительно трех мужчин, участвующих в действии: «Трое мужчин должны быть *похожи* на моряков» [10, р. 152]. В то же время говорится, что минимальные костюмы лучше всего подходят им, потому что их предназначение остается открытым. Возраст участников должен быть «между восемнадцатью и сорока пятью (*или больше или меньше*)» [10, р. 152]. О выборе

артистки на роль Баттерфляй Паттерсон говорил, что в премьере она была маленькой корейкой, а в более позднем исполнении высокой швейцаркой. В его инструкциях по поводу освещения во всех трех случаях присутствует характеристика «соответствующее» освещение [10, р. 150–152]. Сцена должна подвергаться изменениям и выглядеть всегда по-разному. В двух операх точно обозначена продолжительность действия. Однако уже после первой постановки точность сменяется приблизительностью (например, в «Мадам Баттерфляй» время действия сократилось, в партитурах появилась запись о возможной средней продолжительности: «В среднем большая часть записей длится около 19 минут и 15 секунд») [10, р. 152]. В инструкциях обнаруживается небольшое число условий, которые чаще всего передаются словами «обычно» [10, р. 151], «может быть» [10, р. 150], «лучше всего» [10, р. 152].

Этот прием характерен не только для работ Паттерсона, но является особенностью многих работ флюксус-движения, из эстетики которого Паттерсон исходил. Но лишь некоторые аспекты, связывающие его с флюксусом, обнаруживаются в этих партитурах. Наряду с открытостью его произведения включают принципы игры, элементы случайности, эфемерность событийной формы (поскольку они изложены как комментарий к музыке «Трех опер» и существуют только в виде перформансов). Таким образом, партитуры состоят из последовательности действий и открытых указаний. Элементы, которые не могут быть исполнены гарантированно (такие, к примеру, как подготовка мизансцен, освещения, выбор участников), менее определены. Точные инструкции касаются элементов, которые могут быть более или менее точно воплощены. Такова, например, последовательность действий.

Все это означает, что действия организуются независимо от автора, однако во время выступления можно избежать хаоса. Точность указаний может быть нарушена в последовательности действий, потому что участники находятся среди публики и отбираются незадолго до начала перформанса. Перформансам обычно предшествовали небольшие репетиции, которые ограничивались необходимым минимумом. Этим одновременно достигались и серьезность, и свобода творчества. Участники включались в процесс с помощью точных инструкций и коротких репетиций, что давало возможность добиться вполне определенного результата. Однако в других ремарках эта точность была не нужна. Их произвольность подерживала ситуативность и изменчивость перформативной практики.

Выступая в качестве варианта игрового, акционистского искусства, перформансы следуют правилам объединения случайных элементов. В них могут участвовать все, публика вносит в перформанс свой вклад. Отношения зрителя, арт-объекта и его представления, работающие в изобразительном искусстве, здесь разрушаются, и возникают «мимолетные события, которые невозможно... купить, спрятать в сейфе или повесить у себя в гостиной. Мимолетность, исклю-

чительность и неповторимость события превратились в одно из центральных положений... эстетической программы» перформанса [14, с. 295]. Перформанс не предъявляет требований исполнения исключительно силами участников, в нем нет соревнования между теми, кто его создает. Он представляет собой «публичное создание артефакта по принципу синтеза искусства и не-искусства, не требующее специальных профессиональных навыков и не претендующее на долговечность» [15, с. 120]. Вместе с тем он не заставляет целенаправленно избегать повторения. Варьирование следует из его ситуативности. Во время выступлений происходит что-то неожиданное. Из непредвиденных реакций вовлеченной аудитории развивается эффект, который описан как автопозис, обратная связь, петля значения [14, с. 70]. Поэтому перформансы стремятся к разумному балансу между случайностью и запланированностью. Открытость и вместе с тем ограниченность в требовании определенности материала дают краткую, бесстрастную форму. Перформансы Паттерсона миниатюрны и длятся от восьми до двадцати минут. Легко исполняемые указания, которые из-за низких затрат могут воплощаться в любое время и в любом месте, облегчают постановку.

Музыка к «Трем операм» иронически соотносится с инструктивной партитурой, поскольку они являются пародией на оперную форму. Названия перформансов дают более или менее точные повторения названий романтических опер, сигнализируют о серьезных намерениях автора, которые, однако, развенчиваются содержанием партитур. Искусство оказывается в «двойственном положении между игрой и вдохновением» [16, р. 98]. Цитирование объединяет пародию и оригинал. Однако в пародии те же знаки работают иначе, чем в оригинале: «Цитата в пародии подражает, пробуждая в публике ожидание оригинальной работы. Если структура или содержание цитаты вступают в конфликт с оригиналом, эти ожидания обманываются» [10, р. 25]. Паттерсон в своих композициях обращался к лучшим фрагментам из опер, выбирал самые популярные арии, находил записи великих вокалисток прошлого. Иронию он искал в художественном объекте, который становился предметом переосмысления и демонстрировал невозможность продолжения существования традиционной оперной формы из-за происходящей фрагментации.

В целях анализа художественного творчества во второй половине XX века активно употреблялось понятие перформативности [14]. Это понятие в искусстве включает отсылку к физическому действию, чем отличается от понятия перформативности в лингвистике, от которого происходит. Там оно впервые стало использоваться при анализе языка и речи, как категория из теории речевых актов [17], подразумевающая, что через язык выполняется действие. Понятие включает в себя условия успешности языкового действия, которые являются отражением культурного контекста. Эти условия не вкладываются в термин перформативность в случае его применения в эстетике. Для художественного перформанса обязательно лишь наличие обратной связи. Он включает взаимо-

действие и взаимовлияние автора, актеров и публики. Искусство, существующее в границах перформативности, находится в постоянном движении и не сводится к субъект-объектным отношениям между зрителем и произведением.

Перформативность искусства Паттерсона подкрепляется его интермедальностью, то есть наличием «в художественном произведении таких образных структур, которые заключают информацию о другом виде искусства» [18, с. 101]. Художник был менее последовательным сторонником этой стратегии, чем другие представители флюксуса, поскольку, признавая неизбежность интермедиа в искусстве, он не считал необходимым заботиться об их использовании специально. Причиной интермедальности перформансов является их принадлежность к синтетической линии развития искусства, восходящей к оперному проекту Вагнера, опере вообще, и даже более древним формам — древнегреческим мистериям и театру, фольклорным и первобытным истокам; интермедиа приводит к тому, что «в перформансе существует равенство всех видов искусств» [12, с. 268].

Паттерсон признавал интермедальную природу своего творчества: «Очевидно, интермедиа — неотъемлемая часть моего метода работы, которая является наиболее очевидной в операх, но также проявляется и в других произведениях, таких как визуальные работы и объекты, которые включают звук и тексты (тем самым образуя два-три измерения)» [10, р. 31]. Но при этом он не видел принципиальной разницы между современными и древними перформативными практиками: «Мнение, что интермедиа были изобретением флюксуса, является сомнительным. Где реальная разница между театром и театрализованными представлениями древних греков»? Среди более поздних примеров аналогичного использования интермедиа «нельзя не упомянуть и оперу, и Gesamtkunstwerk Вагнера, и современные интермедийные перформансы» [10, р. 31]. Существенная разница, которая определяет границу современных перформативных практик, заключается лишь в том, что они концентрируются вокруг изобразительного (визуального) искусства, в то время как прежние формы были построены на основании других основных художественных форм (в первую очередь, музыки и слова): «Различие состоит в том, что современные ивенты представляют художники, которые думают о себе как о визуальных художниках, но создают живые ивенты со звуком и действием. Если я показываю подобное опере представление, интермедийное или мультимедийное, — это необходимая отправная точка» [10, р. 31]. Таким образом, Паттерсон органично включился в интермедийные практики флюксус-ориентированных художников, хотя и опирался в своем творчестве на музыкальную основу.

Стратегии пародии играют в перформансе не менее важную роль, чем стратегии интермедальности. Постмодернистская пародия может быть определена как одна из форм интертекстуальности. Перформансу свойственен особый под-

ход к пародии. В начальной стадии перформанс вызывает в зрителе ожидания частичной, иронической имитации оригинальной работы, чтобы затем разрушить эти ожидания. Имитация в перформансе осуществляется как симуляция, подделка, которая противостоит диссимуляции, сокрытию имитации как стратегии преобразования оригинальной работы. Пародия сводится к имитации и комической перестройке подлинного произведения. Пародия может быть понята как двойственный процесс, цель которого больше чем преобразование или дискредитация через смешную имитацию. У пародии также есть возможность модернизировать, усилить старую работу. Этот аспект играет важную роль в перформансах Паттерсона, в которых переделываются репертуарные оперы. «Старые автоматизированные метафоры и клише» [10, р. 11] возвращают себе оригинальную выразительную силу посредством пародии. Оперы избираются в качестве предмета пародии в силу того, что именно они, с одной стороны, ассоциируются с высоким искусством, а с другой стороны, своей излишней серьезностью и драматичностью более других жанров способны вызвать ироническое отношение. Это становится понятным в контексте постмодернистской эстетики, поскольку «все в постмодерне — включая традиции — может становиться поводом для начала игры и превращаться в энергию новых, еще невиданных смыслов, новых ритуалов» [20, с. 267].

В перформансах Паттерсона пародия используется как «критический анализ установившейся системы... и... утверждение... своего мировоззрения» [10, р. 11]. Пародия выражает «соответствие общим критериям взгляда среднего зрителя на искусство» [10, р. 11]. Она не опирается на нормативные понятия ценности или смысла, и что-либо значит только благодаря отсылке к тому, что пародируется. Из-за этого новое произведение не может получиться единым, связным и независимым, поэтому самостоятельная художественная ценность пародии обычно отрицается. Пародия становится искусством через показ «собственной причастности к пространству искусства путем предъявления атрибутов, некогда принадлежавших этому пространству» [21, с. 240]. Понимание пародии зависит от эстетической компетентности зрителей, выявляет их культурный багаж. Поэтому она может быть понята только публикой с достаточным знанием оригинала. Вместе с тем пародия приводит к его измененному восприятию и интерпретации. Аспект культурной компетентности играет важную роль в восприятии перформансов Паттерсона, поскольку они содержат очень скудные намеки на оригинал.

Художник и до создания миниопер неоднократно обращался в своем творчестве к стратегиям пародии в целях выражения социально значимых смыслов: «Некоторые флюксус-пьесы, такие как “Первая симфония” Паттерсона, строились на пародировании жестоких и нестабильных социальных, экономических и политических условий... Его призыв к публике разделиться на группы в соответствии с доверием к нему (афроамериканцу) сопровождался шумом и шуршанием

банки кофе Maxwell House, которые усиливали чувство беспокойства, возникшее во время представления, и напоминали зрителям звуки, сопровождающие общественные беспорядки» [22, р. 343]. Более соответствующим эстетике флюксуса было все же использование пародии в перформансах, опирающихся на классические произведения и исполнительский опыт классического искусства. В этом случае пародия выступала как средство изъятия оригинального произведения, замещаемого частичной симулированной копией из художественного оборота: «Мы живем в мире симуляции, в мире, где высшей задачей знака является заставить реальность исчезнуть и замаскировать одновременно это исчезновение. Искусство не делает ничего другого» [23, с. 31]. В этом в полной мере реализуются акционистские стратегии, предполагавшие «задействование... широкого спектра чувств реципиента, в которые включается, помимо традиционных — зрения и слуха, еще и осязание. Различные практики акционизма... задействуют практически полную гамму чувств, включая и вкусовые ощущения» [24, с. 211]. Принцип всеохватности чувств воплощался и в миниоперах.

Паттерсон описывал свой творческий метод как спонтанный и интуитивный, основанный на игре и случайном интересе к тому или иному художественному факту: «Я начинаю новую работу не в результате долгого, сознательного, аналитического размышления об особой эстетической проблеме. Чаще всего я работаю интуитивно. Я вижу что-то, что зажигает мое подсознание, затем я играю с ним, добавляю некоторые вещи, возможно, несколько слов или инструкций, пока произведение, как мне кажется, не закончено. Иногда это происходит быстро. Иногда медленно. Иногда в результате просьбы о новом сочинении. А иногда просто не происходит ни по какой очевидной причине» [10, р. 30]. Творческий процесс автора перформанса опирался на случайность, возведенную в общий закон деятельности. Искусство может иметь любые причины и любые формы, оно превращается в «искусство действия» [25, с. 53], причем действия спонтанного и случайного. Единственная задача художника — обратить действие к окружающим, то есть облечь его в перформативную форму.

Как пародист, он подражал оригиналу, чтобы использовать устаревший стиль, который, по мнению флюксус-художников, больше не мог существовать вне пародии. У адаптации и имитации как составляющих пародии, которую он производил, есть два следствия. В первую очередь, происходило опошление оригиналов через банальные сценические решения, простые требования к реквизиту и участникам, краткость действий, которые происходили очень быстро. В то же время пародия должна быть расценена как искусственное переосмысление оригинальной работы, которая сохранялась и возобновлялась в структуре пародии как часть нового произведения. Пародия автоматически становилась интермедийальной, поскольку «язык одного вида искусства включается в художественную систему другого вида искусства» [26, с. 211] (фрагменты оперы используются как часть перформанса).

Получается своеобразный коллаж, посредством которого миниоперы «выявляют связи различных феноменов бытия, или, напротив, контрастно-парадоксальным образом сопоставляют их, побуждая к новому осмыслению... Художественный парадокс алогичного соединения элементов приводит к новому осмыслению, знаменуя качественный переход восприятия» [27, с. 362].

Хотя в истории искусств пародии отказывают в самостоятельности, что составляет причину ее изгнания из серьезного искусства, перформансы стали самостоятельными пародийными произведениями, самостоятельным жанром из-за отражения современных художественных проблем и автономизации искусства во время процесса их создания. Решающей для определения ценности произведения искусства в этом случае становилась множественность реконструкций, восприятий и интерпретаций. Это достигалось в перформансах и через пересмотр оригиналов, и через разрушение логической последовательности действий, и через создание нелепости. «Три оперы» Паттерсона благодаря эстетическим технологиям флюксуса спроецировали классическое искусство в другой художественно-исторический контекст. В XX веке этот факт обсуждался в эстетике особенно активно — от крайности авангарда до крайности постмодерна — и сделал явным вопрос о законности эпигонства и плагиата. Смысловое заимствование и взаимосвязь с другими произведениями очевидны в пародии, они стали доступными и распространенными и в других художественных формах, но явно были осознаны именно в этом жанре.

В творчестве Паттерсона переосмыслена не только художественная форма оперы, но и некоторые ее жанровые особенности, заложенные в операх как пародийные механизмы. Во многих классических операх выразительным средством являлся китч, Паттерсон сделал его видимым и очевидным через изменение формы оперы: «Даже священный, бесспорный символ немецкой культуры, Рихард Вагнер, не лишен этой неоднозначности... Если убрать блестящую музыку из “Лоэнгрина”, останется отвратительный китч. То же самое касается “Вольного стрелка”, “Мадам Баттерфляй” и многих других опер. Поскольку искусства в опере должны взаимодействовать, мы получаем типичный пример сосуществования искусства и китча. В упомянутых операх, в которых либретто является китчем, блестящая музыка изменяет все, превращая конечный результат в искусство. Она “декитчирует” сюжетный материал, переводя его на язык музыки. То, что являлось сырой мелодрамой в либретто, представляется тонкой психологической драмой в музыке» [28, s. 20]. Поэтому «Три оперы» Паттерсона могут быть поняты как вторичные пародии. В них пародировались композитор, его оригинальная опера, оперная форма вообще и классическое исполнительство. В результате происходили «эстетические мутации, диффузии больших стилей, сращивание с массовой культурой, эклектическое смешивание апроприированных гетерогенных элементов, пастишизация» [29, p. 162]. Пародия работала в творчестве Паттерсона посредством подражания операм, которые использовались автором и приводили в новой работе к комиче-

скому, снижающему эффекту. Пародия в виде перформанса здесь — открытая, соединяющая текст и действие, сюжет и музыку, форма искусства.

Стратегия Паттерсона состояла в ироническом преобразовании опер с использованием банальности, опошления, разрушения формы. Паттерсон укоротил все три оперы, использовал не оркестр, а только записанную музыку, при помощи которой он также лишь разрушал и упрощал форму оперы. Он использовал образцовые куски, в результате чего отдельные детали получали особенное значение. Фрагменты оригиналов представляли собой клише, которые подчеркивали и укрупняли, гиперболизировали необходимые Паттерсону составляющие их идеи. Преобразование «Тристана и Изольды» привело нас на чувственный банкет. В «Мадам Баттерфляй» главные герои оперы Пуччини превратились в пьющих матросов, а Баттерфляй приобщалась к американской потребительской культуре, символизированной попкорном. Любовный роман, который заканчивался убийством главной героини в «Кармен», у Паттерсона свелся к смешиванию кроваво-красного коктейля. Содержание оригинальных работ в перформансах не распознавалось, но могло быть обнаружено через намеки благодаря предварительным знаниям публики. Исполнительский контекст упрощался. Сцена, реквизит и костюмы сводились к минимуму и состояли из банальных предметов повседневного использования, предметов из контекста, далекого от оперного. Связь между оригинальными произведениями и акциями Паттерсона устанавливалась через названия и музыкальные заимствования. В результате рождался конфликт стилистики акции с используемым классическим материалом высокого стиля.

Арт-деятельность Паттерсона в рамках перформанса происходила в рамках стилистического приема, который выражался в опошлении классического искусства, придании банальным действиям комического эффекта. Он возникал через сопоставление акций с оригинальными произведениями, которое можно считать отличительным признаком его стиля. Его можно назвать «переключением стиля» с возвышенного на банальный, с серьезного на комический. В результате возник новый взгляд на оригинальные произведения, лежащие в основе перформансов, и на оперный жанр в целом, поскольку комизм в нем уже присутствовал как китч и проявлялся в несоответствии банальных сюжетов и великой музыки. В своих перформансах Паттерсон выявил и высмеял скрытую банальность, вульгарность и перегруженность содержания оперы. Это может быть воспринято как покушение на классическую культуру. Многие в перформансах, например, использование рояля как мебели для банкета, подтверждало это впечатление. В то же время Паттерсон проявлял, делал более очевидными признаки кризиса классического искусства. Он демонстрировал смехотворность драматургии опер, непременно основывавшейся на теме неразрывной связи любви и смерти, где любовь неизбежно сближалась со смертью. Возвышенный оригинал у него обращался в па-

родию. Изношенные механизмы классического искусства эпатажно обновлялись в перформансе в практике новой его интерпретации. Паттерсон показывал, что опера, такая, например, как «Тристан и Изольда», не может быть написана во второй половине XX века. Сегодня должны рождаться другие идеи и формы.

Перформансы Паттерсона вели к демократизации искусства. Публика могла принимать в них участие. Отличия предмета искусства, зрителя и произведения аннулировались. Произведение приобретало игровой характер через открытость, каждая реализация партитуры перформанса отличалась от предыдущей. Элемент случайности обязательно становился частью работы: «Перформанс — живой и развивающийся в пространственно-временном континууме вид искусства, ход которого порой грозит выйти за пределы контроля людей, его осуществляющих» [30, с. 13]. Пародия отражает художественный смысл на многих уровнях произведения, в результате чего оно уже более «не соответствует нормативному определению искусства. Единство, компактность и независимость, которые значимы для пародируемого произведения искусства, здесь не могут быть реализованы» [10, р. 28]. Перформансы Паттерсона представляли собой новую форму искусства, в становлении которой он играл главную роль с конца 1950-х годов. В результате стилистические эксперименты, такие как нелепость, нелогичная последовательность действий, соединение музыки с изобразительным искусством, демократизация искусства привели к уничтожению искусства как предмета в перформансе. Перформансы как новый жанр отличались высоким уровнем авторской саморефлексии. Автор высмеивал себя как профессионального музыканта и свободно приспосабливал для новых нужд чужие и свои собственные (более ранние) произведения. Но «в области ценностей это было связано с разрушением жесткой иерархии, ценностным релятивизмом и девальвацией ценности авторства, что отразилось в создании коллажей из ранее несоотносимых предметов и синтезе ранее несовместимых искусств» [31, с. 143] и демонстрировало пародийный статус нового искусства.

В этом как раз и заключена постмодернистская интертекстуальность, которая заставляла искусство пребывать в постоянном движении. Она охватывала перформансы и пародируемые ими оперы, а также более ранние работы Паттерсона. Через иронические ссылки и переработку прежнего искусства он играл с подлинностью, авторством и аурой и не рассматривал их как абсолютные ценности. Через игру он отказывался от производства художественных продуктов и их присутствия на рынке, создавая новый жанр — жанр пародийного перформанса.

ЛИТЕРАТУРА

1. Benjamin Patterson: Living Fluxus / B. Patterson, E. Gruhn. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther Konig, 2014. 297 p.

2. Theatre of the Object: Reconstructions, Re-creations, Reconsiderations, 1958–1972: May 6 – June 24, 1988, Alternative Museum, New York City / P. Frank, Alternative Museum (New York). N. Y.: The Museum, 1988. 32 p.
3. Fluxus: Расслабьтесь, больно не будет // The Art Newspaper Russia. 2013. Февраль. № 1 (10). С. 57.
4. Off Limits: Rutgers University and the Avant-Garde, 1957–1963 / Ed. by J. Marter; The Newark Museum. Newark; New Brunswick, L.: The Newark Museum; Rutgers University Press, 1999. 194 p.
5. The Exquisite Corpse: Chance and Collaboration in Surrealism's Parlor Game / Ed. by K. Kochhar-Lindgren, D. Schneiderman, T. Denlinger. Lincoln; L.: University of Nebraska Press, 2009. 331 p.
6. At a Distance: Precursors to Art and Activism on the Internet / Ed. by A. Chandler, N. Neumark. Cambridge; L.: The MIT Press, 2005. 486 p.
7. The Ashgate Research Companion to Experimental Music / Ed. J. Saunders. L.: Routledge, 2009. 412 p.
8. Филиппов С. М. Модернизм / постмодерн в эстетическом дискурсе XX века // Мировая литература в контексте культуры. 2010. № 5. С. 42–45.
9. Patterson B. The Black & White File. A Primary Collection of Scores and Instructions for His Music, Events, Operas, Performances and Other Projects, 1958–1998. Wiesbaden: Erbenheim, 2012. 166 p.
10. Stegmayer B. Ben Patterson: Event Scores. Berlin: Verlag für zeitgenössische Kunst und Theorie, 2012. 318 p.
11. Балаш А. Н. Реди-мейды Марселя Дюшана и их репродуцирование // Вестник Санкт-Петерб. гос. ун-та культуры и искусств. 2017. № 1 (30). С. 99–102.
12. Булычева Д. Ф. Процессуальное искусство в культуре модернизма и постмодернизма: Общее и частное // Каспийский регион: Политика, экономика, культура. 2010. № 1 (22). С. 97–102.
13. Барабаш Н. А. Телевидение и театр: Игры постмодернизма. М.: Мос. гос. пед. ун-т, 2003. 182 с.
14. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. М.: Play&Play, Канон+, 2015. 376 с.
15. Маньковская Н. Б. Перформанс // Культурология: Энциклопедия: В 2 т. Т. 2 / Гл. ред. С. Я. Левит. СПб.: Университетская книга, 1998. С. 120.
16. Hubl M. Trace Elements. Joke, Wit and Irony in Contemporary Art with a Extensive Review of Fluxus // Kunstforum International. The Current Periodical for All Areas within the Visual Arts. Vol. 120. Ruppichteroth, 1992. P. 97–107.
17. Austin J. L. How to Do Things with Words. Oxford: Clarendon press, 1962. 166 p.
18. Тишунина Н. В. Проблема взаимодействия искусств в литературе западноевропейского символизма // Синтез в русской и мировой художественной культуре: Материалы Второй науч.-практ. конф., посвящ. памяти А. Ф. Лосева / Отв. ред. А. Е. Секриеру, науч. ред. И. Г. Минералова. М.: Моск. гос. пед. ун-т, 2002. С. 100–101.

19. Степанова (Гончарова) Е. В. Перформанс и театр: Опыт параллельного исследования // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2011. № 3. С. 268–282.
20. Поморцева А. М. Темпоральность в искусстве постмодерна: Культурно-философский аспект // Вестник Ставропол. гос. ун-та. 2010. № 1 (66). С. 264–270.
21. Мартынов В. И. Зона opus posth, или Рождение новой реальности. М.: Классика-XXI, 2005. 288 с.
22. The Taste of Art: Cooking, Food, and Counterculture in Contemporary Practices / Ed. by S. Bottinelli, M. d'Ayala Valva. Fayetteville: The University of Arkansas Press, 2017. 350 p.
23. Родионов С. Н. Культура постмодерна и искусство Запада: «Насилие смысла» в пространстве симуляции и имитации // Культурная жизнь Юга России. 2008. № 3 (28). С. 30–32.
24. Чистякова М. Г. О роли искусства в информационном обществе // Вестник Тюмен. гос. ун-та. 2010. № 5. С. 207–212.
25. Бобринская Е. А. Концептуализм. М.: Галарт, 1994. 216 с.
26. Седых Э. В. К проблеме интермедиальности // Вестник Санкт-Петерб. ун-та. Серия 9. Филология. Востоковедение. Журналистика. 2008. Вып. 3. Ч. 2. С. 210–214.
27. Бергер Л. Г. Эпистемология искусства: Художественное творчество как познание. «Археология» искусствоведения. Познание и стили искусства исторических эпох. М.: Русский мир, 1997. 402 с.
28. Gelfert H. D. What is Kitsch. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2000. 143 s.
29. Афанасьева Т. Ю. Постмодерн — художественный стиль или философия? // Научные ведомости Белгород. гос. ун-та. Серия: Философия. Социология. Право. 2008. Т. 12. № 5. С. 156–163.
30. Киташова О. А. История практик перформанса и бахтинский карнавал // Артикульт. 2012. № 2 (16). С. 11–24.
31. Моргунов А. П. Ценностные ориентиры искусства авангарда XXI века // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2012. № 2 (16); В 2 ч. Ч. 2. С. 141–146.

REFERENCES

1. Benjamin Patterson: Living Fluxus / B. Patterson, E. Gruhn. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther Konig, 2014. 297 p.
2. Theatre of the Object: Reconstructions, Re-creations, Reconsiderations, 1958–1972: May 6 — June 24, 1988, Alternative Museum, New York City / P. Frank, Alternative Museum (New York). N. Y.: The Museum, 1988. 32 p.
3. Fluxus: Rasslab'tes', bol'no ne budet // The Art Newspaper Russia. 2013. Fevral'. № 1 (10). С. 57.
4. Off Limits: Rutgers University and the Avant-Garde, 1957–1963 / Ed. by J. Marter; The Newark Museum. Newark; New Brunswick, L.: The Newark Museum; Rutgers University Press, 1999. 194 p.

5. The Exquisite Corpse: Chance and Collaboration in Surrealism's Parlor Game / Ed. by K. Kochhar-Lindgren, D. Schneiderman, T. Denlinger. Lincoln; L.: University of Nebraska Press, 2009. 331 p.
6. At a Distance: Precursors to Art and Activism on the Internet / Ed. by A. Chandler, N. Neumark. Cambridge; L.: The MIT Press, 2005. 486 p.
7. The Ashgate Research Companion to Experimental Music / Ed. J. Saunders. L.: Routledge, 2009. 412 p.
8. *Filippov S. M.* Modernizm / postmodern v esteticheskom diskurse XX veka // Mirovaya literatura v kontekste kul'tury. 2010. № 5. S. 42–45.
9. *Patterson B.* The Black & White File. A Primary Collection of Scores and Instructions for His Music, Events, Operas, Performances and Other Projects, 1958–1998. Wiesbaden: Erbenheim, 2012. 166 p.
10. *Stegmayer B.* Ben Patterson: Event Scores. Berlin: Verlag für zeitgenössische Kunst und Theorie, 2012. 318 p.
11. *Balash A. N.* Redi-mejdy Marselya Dyushana i ih reproduktirovanie // Vestnik Sankt-Peterb. gos. un-ta kul'tury i iskusstv. 2017. № 1 (30). S. 99–102.
12. *Bulychyova D. F.* Protsessual'noe iskusstvo v kul'ture modernizma i postmodernizma: Obshee i chastnoe // Kaspijskij region: Politika, ekonomika, kul'tura. 2010. № 1 (22). S. 97–102.
13. *Barabash N. A.* Televidenie i teatr: Igry postmodernizma. M.: Mos. gos. ped. un-t, 2003. 182 s.
14. *Fisher-Lihte E.* Estetika performativnosti. M.: Play&Play, Kanon+, 2015. 376 s.
15. *Man'kovskaya N. B.* Performans // Kul'turologiya: Entsiklopediya: V 2 t. T. 2 / Gl. red. S. Ya. Levit. SPb.: Universitetskaya kniga, 1998. S. 120.
16. *Hubl M.* Trace Elements. Joke, Wit and Irony in Contemporary Art with a Extensive Review of Fluxus // Kunstforum International. The Current Periodical for All Areas within the Visual Arts. Vol. 120. Ruppichterorth, 1992. P. 97–107.
17. *Austin J. L.* How to Do Things with Words. Oxford: Clarendon press, 1962. 166 p.
18. *Tishunina N. V.* Problema vzaimodejstviya iskusstv v literature zapadnoevropejskogo simvolizma // Sintez v russkoj i mirovoj hudozhestvennoj kul'ture: Materialy Vtoroj nauch.-prakt. konf., posvyasch. pamyati A. F. Loseva / Otv. red. A. E. Sekrieru, nauch. red. I. G. Mineralova. M.: Mosk. gos. ped. un-t, 2002. S. 100–101.
19. *Stepanova (Goncharova) E. V.* Performans i teatr: Opyt parallel'nogo issledovaniya // Dom Burganova. Prostranstvo kul'tury. 2011. № 3. S. 268–282.
20. *Pomortseva A. M.* Temporal'nost' v iskusstve postmodernizma: Kul'turno-filosofskij aspekt // Vestnik Stavropol. gos. un-ta. 2010. № 1 (66). S. 264–270.
21. *Martynov V. I.* Zona opus posth, ili Rozhdenie novoj real'nosti. M.: Klassika-XXI, 2005. 288 s.
22. The Taste of Art: Cooking, Food, and Counterculture in Contemporary Practices / Ed. by S. Bottinelli, M. d'Ayala Valva. Fayetteville: The University of Arkansas Press, 2017. 350 p.

23. *Rodionov S. N.* Kul'tura postmoderna i iskusstvo Zapada: «Nasilie smysla» v prostranstve simulyatsii i imitatsii // Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii. 2008. № 3 (28). S. 30–32.
24. *Chistyakova M. G.* O roli iskusstva v informatsionnom obschestve // Vestnik Tyumen. gos. un-ta. 2010. № 5. S. 207–212.
25. *Bobrinskaya E. A.* Kontseptualizm. M.: Galart, 1994. 216 s.
26. *Sedyh E. V.* K probleme intermedial'nosti // Vestnik Sankt-Peterb. un-ta. Seriya 9. Filologiya. Vostokovedenie. Zhurnalistika. 2008. Vyp. 3. Ch. 2. S. 210–214.
27. *Berger L. G.* Epistemologiya iskusstva: Hudozhestvennoe tvorchestvo kak poznanie. «Arheologiya» iskusstvovedeniya. Poznanie i stili iskusstva istoricheskikh epoh. M.: Russkij mir, 1997. 402 s.
28. *Gelfert H. D.* What is Kitsch. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2000. 143 s.
29. *Afanas'eva T. Yu.* Postmodern — hudozhestvennyj stil' ili filosofiya? // Nauchnye vedomosti Belgorod. gos. un-ta. Seriya: Filosofiya. Sotsiologiya. Pravo. 2008. T. 12. № 5. S. 156–163.
30. *Kitashova O. A.* Istoriya praktik performans i bahtinskij karnaval // Artikul't. 2012. № 2 (16). S. 11–24.
31. *Morgunov A. P.* Tsennostnye orientiry iskusstva avangarda XXI veka // Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki. 2012. № 2 (16): V 2 ch. Ch. 2. S. 141–146.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

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

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

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

УДК 78.01

СИНТЕЗАТОР — ИНСТРУМЕНТ НОВОЙ ЭПОХИ?

*А. А. Тимофеев*¹

¹ Санкт-Петербургское музыкальное училище имени Н. А. Римского-Корсакова, пер. Матвеева, 1-а, Санкт-Петербург, 190121, Россия

В статье исследуется роль синтезатора в современной культуре. Ставится вопрос о месте акустических и электронных инструментов в культуре постмодерна. Поднимается проблема значения акустических инструментов в эпоху электронных технологий. Обосновывается тезис о постепенном переходе фортепиано в сферу аутентичного исполнительства и изменении образа и задач исполнителя в связи с экспансией электронных инструментов в музыкальное пространство современной культуры.

Ключевые слова: фортепиано, синтезатор, акустические музыкальные инструменты, электронные музыкальные инструменты, клавирные инструменты, исполнитель, постмодерн, симулякр

SYNTHESIZER — THE INSTRUMENT OF THE NEW ERA?

*Aleksandr A. Timofeev*¹

¹ St. Petersburg Rimsky-Korsakov College of Music, 1-a, Matveeva Aly, Saint Petersburg, 190121, Russian Federation

The role of the synthesizer in contemporary culture was thoroughly considered in the paper. The author raises a question about the place of acoustic and electronic instruments in the postmodern culture. Particular attention is given to the debatable problem of the acoustic instruments significance in the era of electronic technologies. The author substantiates a conclusion about a gradual transition of the piano into the authentic sphere of the performance and changing of performer's image and tasks due the electronic instruments expansion in contemporary musical culture.

Keywords: piano, synthesizer, acoustic musical instruments, electronic musical instruments, clavier, performer, postmodern, simulacrum

В истории культуры музыкальные инструменты существовали и развивались в пределах определенных акустических свойств, присущих каждому из инструментов, и создавали для музыкантов и слушателей общее «знаковое поле» (Д. А. Толпыгин). Произведения могли быть бесконечно разными по характеру, форме и содержанию, но все они акустически реализовывались с помощью достаточно ограниченного набора музыкальных инструментов — носителей тщательно отобранного банка тембров, воспроизводимого в разных конфигурациях.

В XX веке стремительная эволюция музыкально-компьютерных технологий приводит к новой концепции звукового пространства и вводит в широкую практику новый инструментарий, который обобщенно принято называть синтезаторами. Синтезатор размыкает устойчивые звуковые модели и расширяет звуковое пространство практически до бесконечности. Необходимо подчеркнуть, что синтезатор — это не какой-то определенный инструмент, имеющий определенную внешнюю форму. В сущности, синтезатор — это различные технологии электронного звука, которые могут принимать любые инструментальные формы. Эти технологии объединяет общий принцип — принцип синтеза звука. Форма клавишного музыкального инструмента как наиболее распространенная в музыкальном пространстве западноевропейской музыки оказалась наиболее востребована и при воплощении технологий синтеза звука. В данной статье под синтезатором как инструментом подразумевается совмещение новых технологий электронного звука и формы клавишного музыкального инструмента. В этой связи единство внешней формы (клавиатуры) делает необходимым рассмотрение взаимоотношений клавишных инструментов, принадлежащих не только разным эпохам, но и конструктивно воплощающих разные принципы звукопорождения.

В истории развития технологий электронного звука известный композитор Э. Н. Артемьев выделяет три этапа. Первый этап он называет «макро-студийным». Этот этап характеризуется единством процессов производства и обработки звука в рамках одного «супер-инструмента». Второй этап относится к появлению собственно синтезаторов. В нем реализовалось стремление объединить в одном лице композитора, дирижера и исполнителя. Появившись исторически раньше студий электронной музыки, синтезаторы не сразу могли использоваться в практике из-за трудоемкости работы на них и значительных конструктивных несовершенств. Третий этап наступает с появлением компьютеров, обеспечивших доступность электронных музыкальных инструментов широким слоям населения [1].

Начальный этап развития электромузыкальных инструментов и приборов можно отсчитывать еще с XIX века, когда в 1870 году появились первые электронные инструменты, использующие различные техники генерации звука. Уже в 1876 году американский ученый Э. Грей изобрел электромагнитный инструмент, имеющий две октавы фортепианной клавиатуры и встроенный громкоговоритель. Появлявшиеся один за другим в начале XX века электроинструменты не предвещали, однако, ничего принципиально нового. Их появление воспринимали, по мнению Э. Н. Артемьева, «как попытки расширить традиционный инструментарий новыми его разновидностями, призванными лишь придать необычный колорит привычным и, казалось, непоколебимым сложившимся в музыке представлениям и нормам» [2]. Такое непонимание нового содержания, которое несли в себе новые принципы образования звука, напоминает непонимание

в эпоху клавирной музыки своеобразие музыкально-эстетического потенциала только что изобретенного фортепиано. Между тем, различий между фортепиано и клавишным синтезатором больше, чем между клавесином и фортепиано.

Принципиальное отличие синтезатора от всех других инструментов западно-европейской музыки состоит в иной, раскрывающейся с помощью электронных технологий, потенциальности синтезатора, стремящейся не столько к расширению звукового пространства, сколько к отмене всяких границ и «норм» в рамках этого звукового пространства. Клавесин, клавикорд, фортепиано имеют свои конструктивные особенности, отличающие их друг от друга. «Скованная» динамика клавесина, тембровая «однотонность» фортепиано были необходимыми составляющими клавишных инструментов той или иной эпохи, все «достоинства» и «недостатки» инструментов являлись необходимыми компонентами культуротворческого значения. Акустические инструменты, изготовлявшиеся из «естественных» материалов, использовали свойства материала в зависимости от стремлений «идеальных моделей» музыкальных инструментов. В результате отбора и закрепления определенных свойств получался инструмент — выразитель эстетики времени. Отсутствие целостности, звуковая безграничность синтезатора (отсутствие привычной темперации или иной жестко фиксированной системы организации) олицетворяет уже постмодернистское видение мира — мира, который «потерял свой стержень, ...превратился в хаос» (Ж. Делез, Ф. Гваттари) [3, с. 614], лишившись ценностей «классической картины мира как логичного, самодостаточного целого, обозримого с единой точки зрения» [4, с. 410]. Необозримість границ потенціальних можливостей електронних інструментів дала можливість Л. Г. Бергер счесть комп'ютерне мистецтво прикладом процесу «глобально-космічного розширення кола сучасної епохи, зближуючого Схід і Захід» [5, с. 305].

Сказанное, впрочем, отнюдь не означает отсутствие в истории музыки образов идей, положенных в концепцию электронных инструментов. Отдельные примеры расширения традиционных средств музыкального инструментария наблюдаются в разные эпохи. Э. Н. Артемьев приводит классические примеры использования внемузыкальных звучаний: симфонию Й. Гайдна, где были использованы свистки и погремушки, его же «Детскую симфонию», написанную для детских инструментов, торжественную увертюру Л. ван Бетховена «Битва Веллингтона при Виттории», где композитор применил артиллерию, а также многочисленные примеры использования шумовых эффектов в оперной музыке [2]. Созданные в разное время «музыкальные машины» выражали веру в технический прогресс, которую олицетворяет ныне синтезатор. Но ближе всех к осуществленной в XX веке идее синтезированного звука оказался известный еще в Древнем Риме орган. Большое количество труб, издающих синусоидальные (не имеющие обертонов) звуки, соединяясь, образуют разные

звуковые сочетания, тембры. В этом отношении принципы звукопорождения органа намного ближе принципам синтезатора, нежели музыкальных акустических инструментов классической традиции [2].

В развитии технологий синтезированного звука выделяются два направления: а) расширение возможностей свободного звукотворчества, создание «нетрадиционных звуко-тембров на электронных (и компьютерных) синтезаторах на уровнях нетрадиционной интонации технологического происхождения, восходящей к интеллектуальным формам познания» [6, с. 41]; б) стремление создать электронный аналог звукового мира акустических инструментов. В результате взаимодействия двух направлений «относительно точная имитация голосов и инструментов разрушается и трансформируется до неузнаваемости с помощью технических средств» [7, с. 199]. С одной стороны, технологии устремлены в будущее, с другой стороны, обрабатывают опыт прошлого.

Синтезатор как инструмент, несущий альтернативу сложившемуся классическому пониманию природы акустического звука, оказался созвучен неакадемическим направлениям, стремящимся к уходу от традиций и обыденной реальности. «Звукотворческая» сторона возможностей синтезатора активно развивалась с конца 1960-х годов в творчестве многочисленных музыкальных групп, играющих «психоделическую» музыку. Как отмечает М. Ландерс, «глобальный планетарный мистицизм и философствования на темы личности и общества звучали в рок-операх и объемных электронных полотнах. Это было время, когда мир и люди были сложными, мыслящими фантазерами и безнадёжными романтиками» [8]. «Оцифровка» акустических музыкальных инструментов только лишь в последнее время приближается к приемлемому уровню. С учетом многовекового опыта эволюции инструментов с помощью новых технологий ставится задача в минимальные сроки создать инструменты, вмещающие в себя звуковую палитру традиционного инструментария и новый тембровый мир электронной эпохи. Стратегия культурной экспансии синтезатора напоминает путь фортепиано, эволюция которого была направлена не только на создание собственной идентичности, но и на втягивание в свое звуковое поле культуры клавишных инструментов предшествующих эпох. Однако притязания синтезатора уже не ограничиваются клавишными инструментами, его сверхцель в данном направлении — весь диапазон звуков всего разнообразия акустических инструментов.

Синтезаторы можно условно поделить на «концертные» или «студийные» и «интерактивные» (П. Л. Живайкин). «Концертные» синтезаторы «профессионально ориентированы» в музыке. Их основные пользователи — профессиональные музыканты. Главная функция «концертных» синтезаторов — тембровое звукотворчество. «Интерактивный синтезатор» ориентирован на более многочисленный пласт любителей музыки и оснащен множеством дополнительных функций (автоаккомпанемент, аранжировки, записи), привлекательных для

самой широкой пользовательской аудитории. Стратегия коммерческой успешности, которой, как правило, придерживаются производители, сделала «интерактивный синтезатор» массовым выпускаемым видом.

Несмотря на то, что синтезатор может принимать любые инструментальные формы, в качестве основной закрепилась форма клавишного инструмента — в клавишном синтезаторе электронная «начинка» облечена в наиболее распространенную и значимую для западноевропейской музыки форму. Это позволило реализовать важнейшую концепцию развития современных пользовательских электронных технологий — доступность для максимально широкого слоя потребителей. Доступность синтезатора, его ориентированность на возможно большее число пользователей противоположна специализированной кастовости академического западного музыкального мира. По справедливому определению Т. В. Букиной, «одной из наиболее дистанцированных профессиональных групп, безусловно, является музыкальное сообщество, отграниченность которого от «профанной среды» необычайно высока в силу предельной выраженности маркирующих критериев специализации» [9, с. 15–16]. Быть принятым в это общество — значит пройти сложный тест на соответствие. Принципиально иная ситуация с синтезаторами. «Дружелюбность» интерфейса и доступность технических средств привлекает к синтезатору огромное количество именно «профанной среды», наивно полагающей, что технологические возможности смогут компенсировать недостаток знаний и умений. Как отмечает М. Попп, ныне «творческая деятельность — лишь экскурсия по заложенным в приборе возможностям» [10, с. 224], а электронные инструменты берут на себя функцию со-творца. Доступность синтезатора и компьютерных технологий дает, наконец, возможность и «слушателю» (подобно постмодернистскому «читателю») стать фигурой, вовлеченной в интерпретационный процесс. Более того — превращает компьютерного пользователя в композитора. Ведь, как пишет Н. А. Соколова, «если в модернистском произведении всегда проступает индивидуальность автора, то в постмодернизме постулируется его символическая смерть» [11, с. 17] — автор как специалист растворяется в постмодернистском искусстве. Однако, как подчеркивает Ж. Бодрийяр, доступность ведет к десакрализации искусства, которое перестает быть «священной ценностью». По его мнению, это может привести к «нарушению тайного кода эстетики» и гибели искусства, которое превратится в простое продуцирование эстетических ценностей [12].

Академическое фортепианное исполнительство, несмотря на позицию дистанцирования от новых тенденций, испытывает сегодня сильное давление со стороны электронных музыкальных инструментов. Маркированное присутствие фортепиано во всех срезах музыкального пространства: в домашней обстановке, в ресторане, концертном зале или телестудии сменяется постепенным его вытеснением электронными инструментами. Освоение синтезатора классическими пи-

анистами имеет сегодня уже не только добровольный, но зачастую и вынужденный характер. Все чаще исполнители сталкиваются с необходимостью играть на синтезаторе в силу отсутствия альтернативы. Характер взаимодействия пианиста с электронным инструментом и его специфическими тембровыми возможностями во многом выявляет направленность его творчества. Можно выделить два типа взаимодействия: консервативное самоограничение тембровыми аналогами фортепиано исполнителями, не признающими притязаний техногенной эпохи в сфере академического исполнительства и экспериментирование с новыми возможностями, прежде всего, тембровыми — путь сближения и интеграции классических традиций и инноваций в музыкальном искусстве.

Новые возможности, предложенные электронными инструментами, закономерно способствуют пересмотру некоторых положений, казавшихся до тех пор незыблемыми основами. Переосмысливаются роли таких традиционных для европейской музыки составляющих как звуковысотность и тембр: звуковысотность теряет свое приоритетное значение и тембр занимает рядом с ней равную позицию — перестает быть второстепенным фактором в музыке. Так, например, П. Булез обозначает тембр как «глобальную категорию, неотделимую от культурного и эмоционального контекста» [7, с. 200], а в переносе акцента с звуковысотности на проблему глубокого взаимодействия тембра и музыкального объекта [13, с. 350–379] Булез видит специфику постмодернистского подхода [7, с. 199–200].

В связи с этими тенденциями логично предположить, что в академическом исполнительстве именно роль тембра в значительной мере может быть переосмыслена. Еще Г. Гульд в своей статье «Музыка и технология» (1975) особо отмечает возможность с помощью электроники фильтровать звук [14, с. 116]. Эта возможность, существенно расширяющая диапазон исполнительских средств музыканта, может инициировать формирование нового типа исполнителя, в гораздо большей степени обращающего внимание на тембровую составляющую, которая станет одной из важнейших в его интерпретаторской деятельности. Безграничные возможности синтезированных звучаний повлекут поиски новых тембровых наполнений классических произведений и, возможно, не только И. С. Бах будет звучать далеким от фортепианного (или клавесинного) тембром, но и Ф. Шопен обретет иные тембровые интерпретации. А созданные с помощью технологий и исполняемые на электронных инструментах многочисленные парафразы на темы классических произведений уже заняли значительное место в музыкальном поле современности. Подобно тому, как в живописи «компьютерные технологии позволяют придать классическим живописным полотнам видимость почти полной телесности, не покидая при этом мир художественного произведения» [12], синтетические звуковые миры синтезатора вкупе с разработками пространственного звука расширят представления о возможностях воздействия музыкального искусства на человека.

Усугубляющееся тяготение фортепиано к музыкальному искусству прошлого, остающегося основной сферой его музыкального бытия, постепенно переводит фортепиано в пространство аутентичного исполнительства, традиционно связывавшегося исследователями истории фортепианного искусства с клавирной эпохой (и ее основными клавишными инструментами). Отдаление от современного композиторского творчества уводит фортепианное исполнительство в проблематику стилиевой адекватности, характерную для аутентизма. Клавишный музыкальный инструментарий проходит еще одну историческую веху. Фортепиано, некогда вобравшее в себя клавирную культуру и сместившее клавесин и клавикорд в разряд исторических инструментов, ныне в свою очередь постепенно становится инструментом, принадлежащим прошлому, уступая свои полномочия электронным клавишным модификациям. Акустическое фортепиано, оставаясь метаинструментом романтизма, с позиции аутентизма будет наиболее адекватно и исторически достоверно представлять музыку романтической эпохи, подобно тому, как клавесин и клавикорд — музыку барокко. Синтезатор — инструмент новых дерзновенных поисков, в том числе в традиционном академическом пространстве музыкального исполнительства, способный инициировать очередной эпохальный пересмотр основ и ценностей музыкально-исполнительского искусства. Однако синтезатор — в том числе и инструмент, предоставляющий в соответствии с постмодернистской парадигмой широкие возможности равноправного диалога «старых» и «новых». Он является примером, когда, по словам Н. Б. Маньковской, «инновация мыслится не как разрыв с прошлым, но как добавление нового звена к классической цепи, качественно меняющее ее подобно тому, как новое здание меняет архитектурный ансамбль» [15, с. 195].

С другой стороны, динамика и, главное, направленность развития электронных инструментов дает повод для сомнений в перспективах преемственного развития академического фортепианного исполнительства через представительство синтезатора как основного клавишного инструмента. Суть сомнений сформулирована в ироничном афоризме Н. Е. Перельмана: «Исполнительство — сфера, где духовность проявляется при участии психических и обязательно физических усилий. Каких же высот духовности достигнет эта сфера в искусстве будущего, когда, освобожденная от чрезмерного бремени физических усилий, она останется наедине с усилиями психики?!» [16, с. 92]. Движение развития синтезатора в сторону автоматизации всего процесса музицирования, предоставление пользователю широких возможностей, не требующих специальной подготовки, но создающих «симулякры» (Ж. Бодрийяр) высокого уровня, искушает перспективой достижения результатов с меньшими затратами как физических сил, так и духовных. Однако это искушение «подменной», грозящее нивелировкой основных художественных ценностей исполнительского искусства, создает предпосылки усиления дистанци-

рования профессионального фортепианного исполнительства от электроники и его окончательного ухода в сферу исторического исполнительства.

Несмотря на активное внедрение в исполнительскую практику, электронные музыкальные инструменты в академической музыкальной среде, как правило, не воспринимаются серьезной альтернативой акустическим. Ощущение незыблемости позиций акустического инструментария, восприятие в широком смысле клавесина и фортепиано как инструментов исторических, основано на общности акустической природы, накопленных традициях и пройденном пути исторического развития. Отказ принимать электронные клавишные синтезаторы в качестве нового вида профессионального музыкального инструментария обосновывается интуитивным восприятием акустических инструментов как аутентичных музыке, написанной для них. Однако кажущаяся абсолютная адекватность подобного восприятия в некоторых случаях не столь бесспорна. Опыты исполнения фортепианных произведений А. Н. Скрябина на электропиано с использованием синтезированных звучаний производит убедительное впечатление благодаря отсутствию догматичности в подходе к авторским указаниям в пользу стремления следования духу музыки. Аутентичности инструментария (в данном случае, фортепиано) противопоставляется аутентизм понимания новаторской сути творчества Скрябина — композитора, впервые в истории музыки включившего в партитуру симфонического произведения световую строку.

Значение новых технологий в музыкальной культуре неоднозначно. Отмеченная И. А. Добрицыной по отношению к современной архитектуре общая тенденция выхода за пределы привычной трехмерности в связи с развитием виртуальных миров [17, с. 265] проявляется и в становлении иного типа музыкального мышления. Синтезатор как некое подобие звукового виртуального мира способствует формированию альтернативного восприятия музыкального времени и пространства. Однако, создавая «симулякры» звуковых миров акустических инструментов, которые заменили свои образцы-оригиналы, синтезаторы не в состоянии сохранить их «живое информационное поле» (Е. А. Минаев). Следует отметить и весьма неоднозначное отношение к электронной музыке некоторых видных современных композиторов, экспериментирующих с новыми технологиями. По мнению С. В. Лавровой, «к электронной музыке, применима Делезовская метафора «тела без органов». Отсутствие источника звука — то есть акустического инструмента, обладающего своими индивидуальными особенностями и исполнителя, репрезентирующего свой собственный мир через отношения с инструментом» [18, с. 339], нередко воспринимается серьезным недостатком. Комментируя принципы творчества современного композитора Х. Лахенманна и его позицию в вопросе взаимодействия исполнителя и слушателя, исследователь отмечает, что «в отличие от П. Шеффера, репрезентировавшего «принцип «редуцированного слушания», который не прини-

мал во внимание источник звука, Х. Лахенманн предлагает противоположный тип, когда «оторваться» от источника звука и «священнодействий» с «телом инструмента» исполнителя невозможно, ибо на этом резонансе визуального, звукового и новом контексте этого взаимодействия, и сосредоточена оптика перевода из негатива в позитив» [18, с. 332–333]. По отношению к синтезатору метафора «тела без органов» вполне применима. В этом случае, следуя логике Х. Лахенманна, синтезатор не может претендовать на статус инструмента, способного осуществлять полноценную творческую коммуникацию между музыкантом-исполнителем и слушателем. По мнению композитора, по-настоящему действенный аспект восприятия возникает лишь в ситуации, «когда звук более не заперт в колонки» [18, с. 336].

В целом, смещение акустического классического инструментария с доминирующих позиций в музыкально-информационном поле постмодернизма и превалирование техногенного является тенденцией времени: «без новой технологии не может быть новой музыки» [1]. Постмодернистская парадигма, сочетающая активное использование новейших технологий и, вместе с тем, понимание опасности дегуманизации искусства [15, с. 156], актуализирует проблему соотношения «биотического и а-биотического информационных полей» (Е. А. Минаев), равновесия этих двух составляющих. Приходит осознание, что технологии могут стать как эффективным инструментом для творчества, так и инструментом поглощения, даже уничтожения культурного наследия прошлого.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Артемьев Э.* От технологий конкретной музыки к музыке компьютерной. URL: <http://www.e-music.ru/content/view/35/12/> (дата обращения: 22.03.2018).
2. *Артемьев Э.* Заметки об электронной музыке. URL: <http://www.electroshock.ru/records/articles/elmusic/> (дата обращения: 22.03.2018).
3. *Можейко М. А.* Постмодернистская чувствительность // Постмодернизм: энциклопедия. Минск: Интерпрессервис; Книжный дом, 2001. С. 613–615.
4. *Орлов Г. А.* Древо музыки. СПб.: Композитор, 2005. 440 с.
5. *Махлина С. Т.* О синергетическом анализе художественного произведения // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века: мат-лы междунаrod. науч. конф. 18 мая 2001. СПб.: Санкт-Петербург. филос. о-во, 2003. С. 300–311.
6. *Минаев Е. А.* Музыкально-информационное поле в эволюционных процессах искусства. Автореф. дисс. ... д-ра искусствоведения. М., 2000. 52 с.
7. *Толпыгин Д. А.* Пространство звука в эпоху высоких технологий // Звучащая философия: сб. мат-лов. СПб.: Санкт-Петербург. филос. об-во, 2003. С. 193–201.
8. *Ландерс М.* Электронной музыке: 130 лет. URL: <http://www.e-music.ru/content/view/87/12/> (дата обращения: 22.03.2018).

9. Букина Т. В. Артистический успех как социокультурный феномен (на материале вагнерианства в России рубежа XIX-XX веков). Дисс. ... канд. искусствоведения. СПб., 2005. 289 с.
10. Шапиро А. А. Техно-музыка: от глобализации к региональному многообразию // Звучащая философия: сб. мат.-лов. СПб.: Санкт-Петербург. филос. о-во, 2003. С. 221–225.
11. Соколова Н. А. Творчество и субъект в ситуации современности (философско-культурологический анализ). Автореф. дисс. ... канд. филос. наук. СПб., 2005. 20 с.
12. Дианова В. М. Постмодернистская философия искусства: истоки и современность. СПб.: Петрополис, 1999. URL: http://window.edu.ru/resource/425/66425/files/d_phpmp.pdf (дата обращения: 22.03.2018).
13. Микиртумов И. Б. Сущность и смысл музыкального объекта // Я. А. Слинин и МЫ: к 70-летию профессора Я. А. Слинина. СПб.: Санкт-Петербург. филос. о-во, 2002. С. 350–379.
14. Гульд Г. Избранное: в 2 кн. М.: Классика-XXI, 2006. Кн. 2. С. 116–119.
15. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя, 2000. 347 с.
16. Перельман Н. Е. В классе рояля. Короткие рассуждения. Л.: Музыка, 1981. 96 с.
17. Добрицына И. А. От постмодернизма — к нелинейной архитектуре: Архитектура в контексте современной философии и науки. М.: Прогресс-Традиция, 2004. 416 с.
18. Лаврова С. В. Проекция основных концептов постструктуралистской философии в музыке постсериализма. Дисс. ... д-ра искусствоведения. СПб. 2016. 535 с.

REFERENCES

1. Artem'ev Eh. Ot tekhnologij konkretnoj muzyki k muzyke komp'yuternoj. URL: <http://www.e-music.ru/content/view/35/12/> (data obrashcheniya: 29.09.2017 22.03.2018).
2. Artem'ev Eh. Zametki ob ehlektronnoj muzyke. URL: <http://www.electroshock.ru/records/articles/elmusic/> (data obrashcheniya: 29.09.2017 22.03.2018).
3. Mozhejko M. A. Postmodernistskaya chuvstvitel'nost' // Postmodernizm: ehnciklopediya. Minsk: Interpresservis; Knizhnyj dom. 2001. S. 613–615.
4. Orlov G. A. Drevo muzyki. SPb.: Kompozitor, 2005. 440 s.
5. Mahlina S. T. O sinergeticheskom analize hudozhestvennogo proizvedeniya // Metodologiya gumanitarnogo znaniya v perspektive XXI veka: mat.-ly mezhdunarod. nauch. konf. 18 maya 2001. SPb.: Sankt-Peterburg. filos. o-vo, 2003. S. 300–311.
6. Minaev E. A. Muzykal'no-informacionnoe pole v ehvolyucionnyh processah iskusstva. Avtoref. diss. ... d-ra iskusstvovedeniya. M. 2000. 52 s.
7. Tolpygin D. A. Prostranstvo zvuka v ehposhu vysokih tekhnologij // Zvuchashchaya filosofiya: sb. mat.-lov. SPb.: Sankt-Peterburg. filos. ob-vo, 2003. S. 193–201.
8. Landers M. Ehlektronnoj muzyke: 130 let. URL: <http://www.e-music.ru/content/view/87/12/> (data obrashcheniya: 29.09.2017 22.03.2018).

9. *Bukina T. V.* Artisticheskiy uspekhi kak sociokul'turnyy fenomen (na materiale vagnerianstva v Rossii rubezha XIX-XX vekov). Diss. ... kand. iskusstvovedeniya. SPb. 2005. 289 s.
10. *Shapiro A. A.* Tekhno-muzyka: ot globalizatsii k regional'nomu mnogoobraziyu // *Zvuchashchaya filosofiya: sb. mat-lov.* SPb.: Sankt-Peterburg. filos. o-vo, 2003. S. 221–225.
11. *Sokolova N. A.* Tvorchestvo i sub"ekt v situatsii sovremennosti (filosofsko-kul'turologicheskiy analiz). Avtoref. diss. ... kand. filos. nauk. SPb. 2005. 20 s.
12. *Dianova V. M.* Postmodernistskaya filosofiya iskusstva: istoki i sovremennost'. SPb.: Petropolis, 1999. URL: http://window.edu.ru/resource/425/66425/files/d_phpmpdf (data obrashcheniya: 29.09.2017 22.03.2018).
13. *Mikirtumov I. B.* Sushchnost' i smysl muzykal'nogo ob"ekta // *Ya. A. Slinin i MY: k 70-letiyu professora Ya. A. Slinina.* SPb.: Sankt-Peterburg. filos. o-vo, 2002. S. 350–379.
14. *Gul'd G.* Izbrannoe v 2 kn. M.: Klassika-XXI, 2006. Kn. 2. S. 116–119.
15. *Man'kovskaya N. B.* Ehstetika postmodernizma. SPb.: Aletejya, 2000. 347 s.
16. *Perel'man N. E.* V klasse royaltya. Korotkie rassuzhdeniya. L.: Muzyka, 1981. 96 s.
17. *Dobricyna I. A.* Ot postmodernizma — k nelinejnoj arhitekture: Arhitektura v kontekste sovremennoj filosofii i nauki. M.: Progress-Tradiciya, 2004. 416 s.
18. *Lavrova S. V.* Proekcii osnovnykh konceptov poststrukturalistskoj filosofii v muzyke postserializma. Diss. ... d-ra iskusstvovedeniya. SPb. 2016. 535 s.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

А. А. Тимофеев (Мазиков) — канд. искусствоведения, almazikov@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Aleksandr A. Timofeev (Mazikov) — Cand. Sci. (Arts), almazikov@yandex.ru

УДК 79

ОТ МАСКИ КОМЕДИИ ДЕЛЬ АРТЕ К СИМВОЛУ АКТЕРСКОЙ ПРОФЕССИИ

*Д. Д. Кумукова*¹

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

Статья посвящена эволюции образа Арлекина на театральной сцене за весь период его существования. Рассмотрение сценического пути знаменитой маски охватывает разные виды театрального искусства: драматического, пантомимического, балетного. При всем жанровом разнообразии судьба этой маски имеет общие тенденции и общую эволюцию. Арлекин, как персонаж комедии дель арте, за четыре столетия проходит путь, превращаясь из маски второго дзанни в символ актерского мастерства.

Ключевые слова: Арлекин, маска, дзанни, комедия дель арте, пантомима, Пьеро

FROM THE MASK OF COMMEDIA DELL'ARTE TO THE SYMBOL OF ACTOR'S PROFESSION

*Dzhamiya D. Kumukova*¹

¹ Russian Institute of Art History, 5, St. Isaac's Sq., Saint Petersburg, 190000, Russian Federation

The article is devoted the evolution of Harlequin on the theatrical stage during the whole history of his existence. The examination of the stage path of the famous mask includes different forms of theatrical art: dramatic, pantomime, ballet. The fate of this mask in spite of such genre variety has the generic tendency and generic evolution. This character during four century went through evolution and turned from the second zanni into the symbol of acting technique.

Keywords: Harlequin, mask, zanni, commedia dell'arte, pantomime, Pierrot

Сценическая история Арлекина, одной из масок комедии дель арте, охватывает более четырех столетий. За этот период его образ пережил значительную эволюцию, после чего стал самым популярным в ряду существующей сотни дельартовских масок. Кроме того, он превратился в некий обобщающий символ артиста, в образ персонажа, предполагающего абсолютное слияние с воплоща-

ющим его актером. В этом смысле слова А. Я. Таирова, сказанные о костюме Арлекина, вполне могут быть отнесены к самой роли, которую нельзя отделить от ее исполнителя: «стащить с Арлекина его костюм так же невозможно, как содрать с него кожу» [1, с. 176].

Сценический путь Арлекина начинался с маски второго дзанни, входившего в венецианский квартет комедии дель арте наряду с Панталоне, Доктором и Бригеллой. Сам Арлекин в качестве маски второго дзанни появился в конце XVI века в исполнении Тристано Мартинелли (рис. 1).

Точное место рождения Арлекина Мартинелли установить трудно, поскольку итальянский актер в то время гастролировал в разных странах (Англии, Испании, Франции) за пределами своей родины. До Мартинелли маска второго дзанни уже существовала, но не имела имени. Потому зачастую в разных источниках первым исполнителем Арлекина называется актер Альберто Назелли (сценический псевдоним — Дзан Ганасса, что означает «крепкие скулы»), выступавший на сценах Италии, Франции, Испании в 1560–1580-е годы в роли второго дзанни, т. е. той маски, которая и стала прообразом знаменитого персонажа. Существует версия, что Арлекин и Дзанни изначально представляли собой разные маски, и что Арлекин начал выступать в образе второго дзанни не сразу, а только в XVII веке во Франции¹.

Само слово «дзанни», давшее наименование целой группе масок в комедии дель арте, имеет венецианское происхождение. На диалекте города Венеции имя Джованни произносилось как «дзанни» и постепенно стало нарицательным, олицетворяющим качества комического слуги. До того же, как возникло имя «Арлекин», двое слуг, традиционно входившие в состав действующих лиц комедии дель арте, именовались как «первый дзанни» (активный) и «второй дзанни» (пассивный).

Родословная маски Арлекина и самого его имени до сих пор остается не до конца проясненной, хотя с этой целью, по выражению итальянской исследова-



Рис. 1. Тристано Мартинелли – Арлекин

¹ История итальянского театра комедии дель арте ведется с середины XVI века.

тельницы Делии Гамбелли, были «пролиты реки чернил» [2, с. 17]. На сегодняшний день актуальными и возможными представляются оба (французский и итальянский) варианта происхождения Арлекина, поскольку Арлекин стал участником театра масок как раз в то время, когда комедия дель арте начала активно взаимодействовать с французским фарсом².

Наиболее распространенной версией происхождения имени «Арлекин(о)» является предположение об inferнальном персонаже из французской средневековой мистерии (примерно, XII в.) Эрлекене, как исходном варианте имени Арлекина. Действительно, во внешнем облике Арлекина сохранились некоторые черты дьявольского прототипа: черная волосатая маска на лице и выступ бесовского рога на лбу. Не случайно и в «Божественной комедии» А. Данте (начало XIV в.) возникает демон по имени Аликино. Рассматривая разнообразные гипотезы происхождения знаменитой маски, исследователь итальянского театра М. М. Молодцова делает предположение об «адских флюидах», испускаемых Арлекином: «вероятнее всего, он сохранил их не по наследству от мистерий. Возможно, что демонические свойства были приписаны Арлекину заново, в разгар вражды театра с церковью. Тут уж сами отцы-иезуиты подлили “адского соуса” в свои филиппики против профессиональных Арлекинов и изрядно вымазали им и без того черную физиономию второго дзанни» [3, с. 52].

В любом случае, начиная с XVII века, Арлекин (как и другой дзанни венецианского квартета Бригелла) становится выходцем из бергамасских крестьян, на что указывает диалект ломбардского языка и грубая холщовая одежда: белые рубаха и штаны с нашитыми на них заплатками. Толкование заплаток различно: либо «черта бедности», либо «бесовские знаки». Сама белая одежда с разноцветными элементами объясняется и как собственно сценический костюм, подчеркнуто отличающийся от того, что носили в обычной жизни. Например, итальянский театровед Паоло Тоски в пестром облике Арлекина предполагал символический смысл: «Быть может, в нем запечатлелся “май, свежий май”, зелень листвы, красное, синее, желтое разноцветье весенних цветов» [4, с. 9]. На голове у Арлекина была шапка с заячьим хвостом, трактуемым многими исследователями как знак трусости; при этом головной убор мог иметь и другое украшение, например, лисий мех. В руках или на поясе у Арлекина была палочка, иногда меч небольшого размера³.

Арлекин, как второй дзанни, был прямой противоположностью первому, также изначально не имевшему имени и обретшему его в конце XVI века. Наи-

² С 1570-х годов итальянские труппы приезжают с гастролями в Париж, а с середины XVII века комедия дель арте обосновывается во Франции как постоянный Театр Итальянской комедии (Comédie Italienne).

³ Изображения костюма сохранились на рисунках и гравюрах XVI–XVII веков.

более знаменитым первый дзанни стал под именем Бригеллы, хотя возникал и под другими прозвищами (Педролино, Скапино, Буффетто). Вторым дзанни тоже выступал под разными именами: Меццетино, Труффальдино, Табарино. Например, актер Джованни Пеллезини — создатель маски Педролино (первого дзанни, предшественника Пьеро) — был многолетним партнером Тристано Мартинелли — Арлекина (второго дзанни) в труппе «Конфиденти» («la Compagnia dei Confidenti»⁴), руководимой знаменитым капокомико Фламинио Скала. Если Бригелла (подобно другим представителям маски первого дзанни) был умен, расчетлив, хитер и ловок, то Арлекин (второй дзанни) — наоборот: первые сто лет своей сценической судьбы был глуп, наивен, простодушен и неудачлив. При этом известно, что Мартинелли в роли Арлекина активно использовал акробатические трюки и разнообразные буффонные элементы.

Обосновавшись в XVII веке на французской сцене, персонаж Арлекина проходит эволюцию. Уже в исполнении Мартинелли, выступавшего на сцене почти полвека, а затем и других актеров, Арлекин начинает постепенно уходить от своих народных бергамасских корней и превращаться в эстетизированного, отвлеченного от каких-либо конкретных национальных черт, персонажа. Знаменитым исполнителем Арлекина, воплотившим новый образ маски, становится Доменико Джузеппе Бьянколелли (сценическое имя Доминик), выступавший на сцене парижского Comédie Italienne во второй половине XVII века (рис. 2).

Бьянколелли не пользуется бергамасским диалектом, как делали его предшественники, исполнявшие Арлекина, а строит свою речь на комическом сочетании двух языков: родного итальянского и ломаного французского (как известно, итальянские актеры на парижской сцене первоначально говорили на своем языке, постепенно стали включать французские слова, а в XVIII веке окончательно перешли на французский).



Рис. 2. Доменико Бьянколелли — Арлекин

⁴ Уверенные (итал.)

Одежда у изменившегося Арлекина также эволюционирует, превратившись из грубой бесформенной пары (сшитых из мешковины рубахи и штанов) в облегающий костюм, сотканный из многочисленных разноцветных ромбиков и треугольников, стилизованных под родовые заплатки. Именно этот костюм и становится классическим для Арлекина. Черная маска тоже меняется. Она в значительной степени утрачивает свою «волосатость». Но главная перемена заключается в самом образе Арлекина. Бьянколелли наделяет свою маску второго дзанни характеристиками первого дзанни, превращая наивного, глуповатого простака в ловкого, изворотливого весельчака и, соответственно, повышая значимость его роли в спектакле. Превращение образа Арлекина в прямо противоположный (существовавший до Бьянколелли), можно сравнить с переосмыслением образа Пьеро в первой половине XIX века знаменитым французским пантомимистом Жаном-Батистом-Гаспаром Дебюро. Тогда фарсовый персонаж, каковым до Дебюро был Пьеро, стал трагическим.

Существует и несколько другое толкование преобразования Арлекина во второй половине XVII века. Например, историк театра А. К. Дживелегов образ, созданный Бьянколелли, трактует не как перевоплощение второго (пассивного) дзанни в первого (активного), а как слияние черт обоих дзанни: «Он сохранил Арлекину его веселость, его чудесную наивность, но присоединил к этим качествам умение выворачиваться из неприятных положений, а также ловкость в достижении целей» [5, с. 125]. Как бы то ни было, именно образ активного Арлекина получает дальнейшее развитие в истории сценического искусства. Например, режиссер и теоретик театра, соратник В. Э. Мейерхольда В. Н. Соловьев в журнале «Любовь к трем апельсинам» (1914, № 6–7) приводит сценарий «Рождение Арлекина и его мнимая смерть» как типовую схему комедии дель арте: «Арлекин к концу сценария попадал обыкновенно в руки стариков и правосудия. Суд его присуждал к смертной казни. Его вешали, расстреливали, топили, но Арлекин все-таки оставался в живых и злобно торжествовал свою победу над стариками» [6, с. 409]⁵.

В самом конце XVII — начале XVIII века в связи с закрытием театра *Comédie Italienne* Арлекин, как и многие другие маски комедии дель арте, поселяется на сценах ярмарочных театров Парижа. Здесь Арлекин утрачивает статус дзанни, сохраняя свой образ динамичного комического персонажа, умеющего при помощи виртуозно исполненных трюков решить любую проблему. Таким он возникает в пьесах А. Р. Лесажа, создававшего свои произведения для ярмарочных представлений на протяжении четверти века. Например, в пьесе Лесажа «Арлекин — король людоедов, или Семимильные сапоги» (1720) герой призван продемонстрировать неограниченные акробатические способности.

⁵ «Стариками», как было принято, Соловьев называет возрастные маски комедии дель арте. К ним относятся Панталоне, Доктор, Тарталья, Скарамучча и др.

Его роль в этой пьесе Молодцова описывает так: «Арлекин <...> облачается в шкуру дикой кошки и влезает на дерево, висит там вниз головой, летает с ветки на ветку, скользит вниз и карабкается вверх. Рассказывая о кораблекрушении, он имитирует вой ветра, изображает пловца, спасающегося от акул, утопленника и т. д. Он танцует в хороводе людоедов и людоедок, пляшет в чугуне с водой, поставленном на огонь, когда его хотят сварить и съесть» [3, с. 79–80]. На подмостках ярмарочных театров Арлекин постоянно меняет роли, оставаясь ловким и веселым героем, исполняющим лацци в различных (как правило, одноактных) пьесах⁶, соединяющих буффонные черты комедии дель арте со сказочным сюжетом.

В XVIII веке Арлекин становится и на протяжении всего столетия остается центральным персонажем английской пантомимы, родившейся из комедии дель арте⁷. Собственно, успех итальянских актеров, сохранявшийся в Англии в конце XVI – XVIII веке и способствовал созданию жанра пантомимы. А. А. Аникст так объяснял изобретение нового театрального жанра: «...в Англии были налицо все условия для натурализации итальянской комедии масок. Эта натурализация и произошла в форме пантомимы» [7, с. 77].

Считается, что в Англии первое появление Арлекина состоялось в самом начале XVII века на сцене театра «Куртина» в спектакле «Путешествие трех английских братьев, сэра Томаса, сэра Эндрю и мистера Роберта Ширли» по пьесе Д. Дэя, У. Раули и Д. Уилкинса. В роли Арлекина выступал знаменитый комический актер и танцор Уильям Кемп после того, как в 1599 году он ушел из шекспировской труппы «Слуги лорда-камергера». Вероятно, его способность играть шутов, свободно импровизируя и переходя от прямой речи к песне или танцу, и обусловила обращение актера к образу Арлекина. Можно предположить, что Кемп покинул шекспировскую труппу из-за того, что его импровизационный способ игры, необходимый для исполнения роли Арлекина, вошел в противоречие со складывающейся традицией елизаветинской сцены: вводить в пьесу шутов в качестве действующих лиц с выписанной ролью (в театре предшествующего времени шуты не имели фиксированного текста и импровизировали, желая развлечь зрителей). Гамлет в трагедии Шекспира, наставляя актеров перед спектаклем, как раз призывает их следовать тексту и отказаться от импровизации:

⁶ В числе пьес были комедии: «Арлекин, король Серендиба» (1713), «Арлекин-Магомет» (1714) Лесажа, «Арлекин-Девкалион» и «Пещера Трофониуса» А. Пирона (обе – 1722), парад «Арлекин-хирург» и пантомима «Арлекин-Орфей» из четырехактной пьесы «История Комической Оперы, или Ярмарочные метаморфозы» (1736) Лесажа и Ш. Ф. Панара, водевиль «Арлекин – расклейщик афиш» (1792) П.-И. Барре. Ж.-Б. Раде и Ф.-Ж. Дефонтена и др.).

⁷ Итальянские труппы стали приезжать в Лондон буквально в те же годы, когда начали гастролировать в Париже, а именно: в 1571–1572 годах.

«...тем, кто у вас играет шутов, давайте говорить не больше, чем им полагается» [8, с. 76]. К слову сказать, английская пантомима, используя в качестве сюжетной основы и литературные произведения, наделяла героев чертами Арлекина, в том числе, и самого Гамлета.

Сохраняя приемы комедии дель арте, используя трюки площадного фарса и всевозможные сценические эффекты, Арлекин в английской пантомиме обретает новое качество — любовь. Например, в комических сценах одной из первых пантомим — «Персее и Андромеде» (1716), — поставленных в театре Дрюри-Лейн Джоном Уивером, Арлекин уже предстает влюбленным в Коломбину. У другого знаменитого английского мима Джона Рича (сценическое имя — Лун), выступавшего в роли Арлекина на сцене Линкольн-Инн-Филлдс (с 1732 — в Ковент Гарден) (рис. 3), комическое действие так же строилось вокруг любовных приключений Арлекина и Коломбины.

Как правило, сюжет сводился к стремлению Арлекина заполучить (похитить, отбить) Коломбину и убежать с ней, спасаясь от преследователей (например, старика Панталоне), в финале. Активное участие Арлекина в пантомиме и обусловило ее превращение в арлекинаду — комическое представление, в котором главным героем является Арлекин⁸. Но главная новация пантомимического этапа в эволюции образа Арлекина — его влюбленность. Именно устремленность Арлекина к соединению с некоей условной Коломбиной и станет основой для радикального переосмысления итало-французской маски на рубеже XIX–XX веков, вследствие чего влюбленный неунывающий весельчак превратился в обобщенный символ чувственного, сугубо плотского начала.

Процесс сценической эволюции Арлекина в сторону образа Дон Жуана, стремящегося к покорению женщин, можно сказать, получает свою иллюстрацию в драматургии П. Мариво, где все роли выписаны полностью. Само название комедии «Арлекин, воспитанный любовью» (1720), созданной для постановки в Comédie Italienne, звучит символично. В пьесе сохраняется связь с традициями комедии дель арте, но Мариво ставит акцент не на буффонном начале, как это было принято в театре масок, а на чувствах героя — точнее, на перемене, которая происходит с Арлекином под воздействием любви.



Рис. 3. Джон Рич — Арлекин

⁸ Собственно жанр арлекинады, соединяющей в себе танцы, песни и масочных персонажей, появился в середине XVII века во Франции.

Тема влюбленного Арлекина сохраняется и в XIX веке. Так, в парижском театре Фюнамбюль («*Théâtre des Funambules*») ⁹ в 1829 году была представлена английская пантомима «Взбесившийся бык», где роль Арлекина с успехом исполнял англичанин, переехавший в Париж — Клеман-Филипп Лоран — клоун, мим, танцор, акробат-эксцентрик, эквилибрист, канатный плясун, получивший прозвище «начиненный трюками». Сюжетная схема основывалась на ставшей традиционной любовной теме: союзу Арлекина и Коломбины противился ее отец, желавший выдать дочь за более выгодного жениха, но герои преодолевали все препятствия и соединялись. Вероятно, из образа удачливого влюбленного и вырастает символ чувственности, каковым предстает Арлекин на рубеже XIX—XX веков — эпохи, продемонстрировавшей особый интерес к эстетике театра комедии дель арте и давшей новую жизнь ее традиционным маскам. Путь Арлекина к образу любовника начался с Бьянколелли, который, по мнению Дживелегова, «сделал его влюбчивым и очень настойчивым в проявлении своих любовных чувств» [5, с. 125], после чего (в пантомимах XVIII и XIX веков) сам конфликт начал строиться на борьбе Арлекина за соединение с Коломбиной.

Новое осмысление старых масок возникает в драме А. А. Блока «Балаганчик» (1906), в основе которой лежит стандартная фабула арлекинады: ловкий Арлекин добивается любви Коломбины и уводит ее от неудачливого Пьеро. Но при сохранении традиционной любовной интриги, в блоковской пьесе все три маски дзанни превращаются в некие глобальные обобщения. Арлекин становится носителем плотского, чувственного начала; Пьеро воплощает лирическую, отвлеченную мечтательность; Коломбина же из маски кокетливой служанки превращается в обобщенный образ женственности. Собственно, в отношении к Коломбине Арлекин и Пьеро и выражают свою сущностную характеристику. Такая образная система обусловлена идеей поэта-символиста о недоволощенности личности, ее расколотости. Потому персонажи «Балаганчика» Пьеро и Арлекин олицетворяют половинки одной цельной личности: дух и плоть, соответственно.

Блоковский образ Арлекина, воплощающего чувственность, сохраняется и в балетном спектакле М. М. Фокина «Карнавал» (музыка Р. Шумана), первоначально показанном в Петербурге (зал А. Павловой, 1910) и ставшим знаменитым после представления его в рамках «Русских сезонов» С. П. Дягилева. Партию Арлекина в первом петербургском представлении исполнял Л. С. Леонтьев; затем, в том же 1910 году, на берлинской и парижской сценах — В. Нижинский; позднее, в Мариинском театре — сам Фокин (1911) (рис. 4).

Дальнейшая история культуры подхватывает блоковскую трактовку ита-ло-французских масок, претворяя ее в разных сферах искусства XX века.

⁹ Театр канатных плясунов (фр.).

Так, М. И. Цветаева использует новые образы масок дель арте в своей «Поэме конца» (1924), называя героя Арлекином в значении земного носителя любви, и противопоставляя его лирической Пьеретте (маска Коломбины):

Значит, не надо.
Значит, не надо.
Плакать не надо.

В наших бродячих
Братствах рыбацких
Пляшут — не плачут.

Пьют, а не плачут.
Кровью горячей
Платят — не плачут.

Жемчуг в стакане
Плавят — и миром
Правят — не плачут.

— Так я ухожу? — Насквозь
Гляжу. Арлекин, за верность,
Пьеретте своей — как кость
Презреннейшее из первенств

Бросающий: честь конца,
Жест занавеса. Реченье
Последнее... [9, с. 38]

Можно сказать, что любовная треугольная схема «Арлекин — Пьеро — Коломбина» в эпоху «рубежа веков» осмысливается как мифологическая: разорванные лики человеческой души обречены на трагическую односторонность. Об этом — блоковский «Балаганчик», воплощенный В. Э. Мейерхольдом на сцене Театра В. Ф. Комиссаржевской в 1906 году. Об этом и спектакли «Шарф Коломбины» В. Э. Мейерхольда («Дом интермедий», 1910) и «Покрывало Пьеретты» А. Я. Таирова («Свободный театр», 1913; «Камерный театр», 1916), поставленные по пантомиме А. Шницлера «Подвенечная фата Пьеретты» (1910).

Переосмысление масок комедии дель арте, произошедшее на рубеже XIX—XX веков, не отменило жизни традиционного Арлекина на сцене



Рис. 4. Михаил Фокин – Арлекин
(художник М. П. Бобышев)



Рис. 5. Ферруччо Солери – Арлекин

XX — начала XXI столетия. Знаменитый спектакль Джорджо Стреллера «Арлекин, слуга двух господ» (1947), живущий более шестидесяти лет в репертуаре Пикколо Театро ди Милано, явил миру, по выражению Т. И. Бачелис, «ожившего Арлекина XVI века». Исследовательница выражала удивление такому явлению традиционного Арлекина «в век авангардизмов разного рода. <...> Феномен этот был известен из истории *commedia dell'arte*, но увидеть его не мыслилось возможным. И, однако, невозможное стало сценической реальностью. Сколько бились над проблемой “традиционализма” новаторы! А традиция пришла сама, когда захотела. Тот спектакль с подлинным Арлекином следует считать апогеем его темы в нашем столетии. Хотя он вовсе не опровергал никаких предшествующих стилизаций. Может, оттого и не опровергал, что был подлинным. <...> То была победа чувства настоящего времени над прошлым и будущим. То есть чисто сценическая победа» [10, с. 252]. С 1947 по 1961 годы роль Арлекина исполнял актер Марчелло Моретти, а после его смерти, с 1963 по настоящее время, — Ферруччо Солери, которого называют самым известным Арлекином XX века (рис. 5.).

В истории театра до Моретти и Солери Арлекина играли великие драматические актеры комедийного и трагедийного плана: Д. Гаррик, А. Сакки, Ф. Шенеман, Л. Шредер, Фредерик-Леметр, Э. Кин, М. Марсо и др.¹⁰

Сегодня, на рубеже XX—XXI веков, можно сказать, что сценическая история Арлекина, охватывающая более четырех столетий, сделала его самой знаменитой из всех масок комедии дель арте; что он превратился в интернационального героя драматических, музыкальных, пантомимических представлений. Более того, Арлекин сумел пройти эволюцию от маски второго дзанни до символа актерской профессии. Именно потому его имя используется как своего рода звание, данное за артистическое мастерство¹¹; потому ему, как символу артиста, посвящаются песни¹²; потому, наконец, его именем называют театральные фестивали¹³.

ЛИТЕРАТУРА

1. Тацров А. Я. О театре. М.: ВТО, 1970. 603 с.
2. Gambelli D. Arlecchino: dalla preistoria a Biancolelli // Biblioteca teatrale. Roma. 1973. № 5.
3. Молодцова М. М. Комедия дель арте (история и современная судьба). Л.: ЛГИТМиК, 1990. 218 с.
4. Toschi P. Le origini del teatro italiano. 2 ed. Torino. 1955. 767 p.
5. Дживелегов А. К. Итальянская народная комедия. *Commedia dell'arte*. М. Изд-во Академии наук СССР, 1954. 296 с.
6. Соловьев В. Н. К истории сценической техники *commedia dell'arte*, VI, VII // Научно-исследовательский проект по творческому наследию. В. Э. Мейерхольда «Любовь к трем апельсинам», 1914–1916: в 2 т. СПб.: РИИИ, 2014. Т. 1. С. 405–412.
7. Аникст А. А. Английская сцена и актеры XVIII века // История западноевропейского театра: в 8 т. М.: Искусство, 1957. Т. 2. С. 73–93.
8. Шекспир У. Гамлет // Шекспир У. Полн. собр. соч.: в 8 т. М.: Искусство, 1960. Т. 6. С. 3–157.
9. Цветаева М. И. Поэма конца // Цветаева М. И. Собр. соч.: в 7 т. М.: Эллис Лак, 1994–1995. Т. 3. С. 31–50.
10. Бачелис Т. И. Гамлет и Арлекин: сб. ст. М.: Араф, 2007. 576 с.

¹⁰ Сакки в XVIII веке играл маску Арлекина, совмещающего в себе черты первого и второго дзанни, под именем Труффальдино.

¹¹ Например, комического актера второй половины XVIII—начала XIX века А. Г. Ожогина московская театральная общественность наградила прозвищем «русский Арлекин».

¹² Примером такого символа стала песня «Арлекино» композитора Э. Димитрова и поэта Б. Баркаса, исполненная Аллой Пугачевой (1975).

¹³ Речь идет о Саратовском областном театральном фестивале «Золотой Арлекин», существующему с 2000 года; национальной премии и фестивале театрального искусства для детей в Санкт-Петербурге, основанных в 2004 году.

REFERENCES

1. *Tairov A. Y.* O teatre. M.: VTO, 1970. 603 s.
2. *Gambelli D.* Arlecchino: dalla preistoria a Biancolelli // Biblioteca teatrale. Roma. 1973. № 5.
3. *Molodtsova M. M.* Komediya del' arte (istoriya i sovremennaya sud'ba). L.: LGITMiK, 1990. 218 s.
4. *Toschi P.* Le origini del teatro italiano. 2 ed. Torino. 1955. 767 p.
5. *Dzhivelegov A. K.* Ital'yanskaya narodnaya komediya. Commedia dell'arte. M. Izd-vo Akademii nauk SSSR, 1954. 296 c.
6. *Solov'ev V. N.* K istorii stsenicheskoy tekhniki commedia dell'arte, VI, VII // Nauchno-issledovatel'skij proekt po tvorcheskomu naslediyu. V. E. Mejerhol'da «Lyubov' k trem apel'sinam», 1914–1916: v 2 t. SPb.: RIII, 2014. T. 1. S. 405–412.
7. *Anikst A. A.* Anglijskaya stsena i aktery XVIII veka // Istoriya zapadnoevropejskogo teatra: v 8 t. M.: Iskusstvo, 1957. T. 2. S. 73–93.
8. *Shekspir U.* Gamlet // Shekspir U. Poln. sobr. Soch.: v 8 t. M.: Iskusstvo, 1960. T. 6. S. 3–157.
9. *Tsvetaeva M. I.* Poema kontsa // Tsvetaeva M. I. Sobr. soch.: v 7 t. M.: Ellis Lak, 1994–1995. T. 3. S. 31–50.
10. *Bachelis T. I.* Gamlet i Arlekin: sbornik statej. M.: Araf, 2007. 576 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Д. Д. Кумукова — канд. искусствоведения, dkumukova@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Dzhamiya D. Kumukova — Cand. Sci. (Arts), dkumukova@yandex.ru

УДК 81.42, 82.3

К ВОПРОСУ ОБ ЭТИКО-ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ПРОБЛЕМАТИКЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА (ИЛИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА) И СМЕНЕ НАУЧНОЙ ПАРАДИГМЫ

*Н. Ф. Щербак*¹

¹ Санкт-Петербургский государственный университет, Университетская наб., 7–9, Санкт-Петербург, 199034, Россия

Статья посвящена факторам соотношения этической и эстетической проблематики в процессе анализа литературного произведения. В качестве определяющего фактора этического поведения автор выделяет человеческие взаимоотношения, которые могут быть отражены в сюжете и поведении действующих лиц, а в качестве эстетического – процесс функционирования литературного произведения, его интерпретации и процесса потребления. В области определения и понимания этических норм для автора статьи ключевым становится процесс изменения эстетических средств выражения, в зависимости от эпохи. При анализе художественного произведения автором статьи предлагается сделать акцент на эстетической (и научной парадигме) в области литературоведческих исследований, которая наиболее соответствует данному историческому (культурологическому) периоду.

Ключевые слова: этико-эстетическая проблематика, смена научной парадигмы, научная парадигма

CORRELATION OF THE ETHICAL AND THE AESTHETIC IN THE PROCESS OF SCIENTIFIC PARADIGM CHANGE: ART AND TEXT INTERPRETATION

*Nina F. Scherbak*¹

¹ St. Petersburg State University, 7–9, Universitetskaya nab., Saint Petersburg, 199034, Russian Federation

The article aims at discussing the correlation between ethical values and aesthetical paradigm in the process of analyzing a literary text. The main factor of ethical relations is people's (or characters) interaction and communication, whereas the aesthetical factor is the literary work functioning, including text construction, evaluation, consumption and interpretation. Ethical norms that are crucial for the characters of a literary work are revealed through different aesthetic means that are determined by a certain paradigm. When analyzing a

literary work, it is important to focus on and take into account a particular scientific or aesthetic paradigm relevant for this particular period.

Keywords: ethical and aesthetical values, ethical and aesthetic paradigm, scientific paradigm

The relation between the ethical and the aesthetic problems, means and values are nearly always the key ones in the process of literary text (or work of art) analysis and interpretation. Ethical assessment and ethical categories belong to the sphere of communication, mutual understanding, interpersonal communication or interconnection, whereas the aesthetic is the sphere of the beautiful, in other words, the domain of aesthetic means, tools, elements that are intrinsic part of the process of creating, consumption and interpretation of literary works or objects of art.

Which would be the best example to distinguish between the ethical and the aesthetic? The novel by an English writer Iris Murdoch "Black Prince" (1973), for instance is a good example. In this sort of narrative one could easily identify the relationships that different characters have between or among themselves, their behavior, their assessment of events, their actions. The main character Pearson [1] falls in love with the daughter of a writer, his good friend, the daughter being much younger than Pearson. Pearson's feelings are deep-rooted, however the ethical implication of his attitude towards the young girl is evident, the existence of his feelings toward a young girl make the main character upset and doubtful. At some point he comes to see her and she meets him in the costume of Hamlet, which marks the moment when he realizes he wants to kiss her. All these sudden revelations and doubts, the internal struggle. all belong to the sphere of the ethical. On the contrary, the fact that the love triangle repeats itself in the novel many times and reminds the reader of the love triangles from Shakespearian play "Hamlet", on the other hand, belongs to the sphere of the aesthetic, as the triangles are the tools, the means that the author Iris Murdoch chooses in order to construct her novel: endless number of triangles and at the foundation of the novel there is the famous collision one could coin as "don't touch the father until somebody approaches the mother". Russian poets of the Silver Age who brought a lot of understanding into the play would often mention the fact that the main conflict in Hamlet is the struggle between one's weak self and the feeling of duty.

Another issue related to the above mentioned co-existence and interaction between the aesthetic and the ethical domains concern the change of scientific or any other paradigm, thus establishing new means of art or text creation. The fundamental work on the structure of scientific revolutions by T. Kun argues that scientific ideas change fundamentally at some point in their development, there are certain conditions and reasons why scientific paradigms change at some point, there are certain consequences that change of scientific paradigms brings with itself [2, p. 2–13]. T. Kun brings

into sharp focus the notion of paradigm which, as he argues, is a complex and not a straightforward notion, it is a disciplinary matrix, an accumulation of knowledge methods and values which are shared by the scientific world. When approaching the structure of scientific revolutions, Kun denies the idea of “jump out of the hat” sudden change in the system of scientific view and approaches the analysis of different factors that gradually lead to a scientific revolution, that is to the change of the system of scientific beliefs or shift of one scientific paradigm into another one. It is equally important to note that some scientific paradigms are the result of the accumulation of past knowledge, experience and scientific research, and the others are the precursors of the new tendencies in the development of scientific paradigms .

Regarding ethical and aesthetic problems the question of the scientific or aesthetic paradigm change is of crucial importance. The change of scientific or aesthetic paradigm is normally due to the development of sciences, or arts in different spheres in their numerous and diverse manifestations. The change of the paradigm happens due to the accumulation of knowledge, different discoveries, being quick or sudden, or, in some cases, gradual change of views on different problems. The main characteristic of this change of paradigm is that it occurs in different spheres of art **SIMULTANEOUSLY**. For instance, in Ancient Greece the beauty of body and soul were of equal importance, and there existed the notion of “calogatia”, which is “the beautiful and the good” at the same time or, say, “the beautiful and the kind”. For Middle Ages on the other hand, the spiritual development seems to be of more significance or importance (the importance and the dominance of Church in religious life, political power of the Church, Church Courts, or trials by members of the clergy, ideals of monasteries attached life style and knighthood, overall correlation between the spiritual practice of asceticism and the ideals of the service for the benefit of the community). In the times of the Renaissance or High Renaissance, on the other hand, one observes the return to Ancient Greek traditions, yet it occurs on a different level, when you get precise understanding that art consumers and viewers have been exposed to the Middle Ages already. Thus, the impression one gets is that the Renaissance man bears the memory of all the hardships related to restrictions, palace coups, murders and Inquisition of the Middle Ages.

If you study the paintings by Botticelli, Early Renaissance, you see that they are characterized by the ideals of femininity and female beauty, yet this kind of beauty is not erotic, it is a clear manifestation of the spiritual, as if the images declare that they have been “exposed” to the Middle Ages, have gone through their experience. If you address Pre-Raphaelites (the group of painters of the 19th century Britain which became so popular in Victorian times), with their fight against the dogmas of the traditional art school and the wish to return to the techniques of Raphael and the painters who were working before High Renaissance, it will be clear that the painters of the 19th century equally rebelled against the norms as it was in the times of Renaissance. Their conscious rebel gets a new perspective, that is a new interpretation, as the change of

aesthetic means takes place due to the impossibility to accept the falsity and stagnated norms of the previous times that Victorian painters were exposed to. The conservative school of art encouraged painters to think about what they did forgetting about what they felt. The change of norms and especially the aesthetic means, therefore, was highly important not for changing the ethical norms but for making sure they are revived, recognized and acutely felt.

Emotions that are aroused by literary works or work of art are by definition something that allow the reader or the viewer to get the feeling of the art object or a literary work, to consider life anew, to be able to change the accents and focus of interpretation.

19th century for literature, in general, and for the English literature, in particular, is the times of a so-called “traditional narrative”, that is when the writer is telling the story from the 3d person, as if he acts in the capacity of an objective viewer and witness of what happened, the events he observed. In the 20th century everything changes. In a revolutionary way, quite quickly. When critics analyze the writings of the English writer Virginia Woolf, they almost always mention A. Bergson and his theory of the “stream of consciousness” [3], thus explaining the subject-orientated style that the writer is developing in her, as it is sometimes coined, water- color like prose, full of details, emotions and impressions. That is in literature. At the same time, in the 19th century you get a major change in painting tendencies, which take place at the same time. In Britain the water color technique could be manifested in the artistic works by John Constable and his art, whose works are nearly impressionistic, yet still characterized by the traditional manner. At the end of the 19th century paintings include those of the Pre-Raphaelites Brotherhood who become influential and powerful. They address traditional biblical subjects and do portraiture not hiding the drawbacks of the human body, yet revealing and sometimes relishing pain, suffering, imperfectness, etcetera.

For poets and writers of the Silver Age (these are the Russian poets and writers of the turn of the century, like Ivan Bunin, Alexandr Blok, Valeriy Brusov, Zinaida Gippius, Dmitry Merezhkovsky), life events and literary works lie the same domain. Poets could commit a suicide or die of a heart attack. Their life is similar to the life they construct and describe on paper. One of the topics they were trying to combine, blend together, discuss as one entity is the view of the possibility to see Paganism and Christianity as one. The ideals of the first one is the presence of many idols, certain negotiations with God about the size of the sacrifice (that is why Gods in Ancient Greece are like people, they have moods, they change their opinions, for them the beauty of the body is as important as the beauty of one’s soul). Christianity is very different. The ideas of redemption, repentance, resurrection are characteristic of Christian doctrine. There is no body in Christianity, one’s spirit is far stronger than the body and more important than it.

Representatives of the Silver Age movement are trying to find the mutual points of overlaps between Paganism and Christianity. Christianity in their view could and should be combined with Pagan manifestations like adoration of a human being, obsessions. Paganism is the religion of shame, as it is shameful to lose the battle, it is shameful not to be strong. Christianity is the religion of guilt, guilt of an individual for his own deeds and for the deeds of other people. Silver Age was trying to combine Pagan and Christian traditions, to find common ground. Combine things that can't be combined in any other tradition. The poet and writer of the Silver Age Feodor Sologub in his novel *Petty Demon* shows the image of Ludmila who is as beautiful as the ancient Greek statue and loves her beloved romantically. Yet the author, as a mockery at the tradition and in an attempt to show that Paganism and Christianity don't come together, constructs the image of Ludmila in a way that her face is not beautiful at all (unlike the body) and her love towards a young man at the end of the novel turns out to be just craving for satisfaction of concrete wishes. Laughter and irony, and satire become the main tribute and characteristic of the novel. Paganism in this novel is shown only as the manifestation of evil spirits. Sasha, Ludmila's lover appears not in the image of a Greek God as it seemed to be at the beginning, yet as somebody unattractive and silly (for instance in one episode, with lots of perfume and wearing woman's clothing).

Similar to the feeling that Silver Ages poets had in the end about the impossibility to talk about Paganism any longer, after Second World War painters and writers felt it was impossible to write or portray love in the same fashion as it was before the war. Though Hollywood was becoming more and more powerful, it was, at the same time, quite uneasy to continue talking about luxury and *la Dolce Vita* of the roaring 20s and 30-s, partially invented and partially reconstructed on the screen. After the tragedy that the world faced with Nazi painters, writers started to invent a completely new styles of expression, thus new aesthetic means, new ways of portraying reality. A good example is the American writer David Salinger who himself went to war, faced the atrocities of fascism, the horrors of the concentration camps that he freed together with the American troops. Yet Salinger himself being at war didn't write about the horrors of it, instead he constructed a story about an adolescent Holden who was sort of "saying good-bye" to his own childhood, and conventional literature all together. "Catcher in the Rye" has got an enormous amount of references to classical literature, that the main character rejects. He doesn't, for example, like Ernest Hemingway or Somerset Maugham [5] and his novel *Of Human Bondage*, neither he enjoys the traditional British author Charles Dickens but instead really admires Isaak Dinesen and Thomas Hardy [6]. In the case of Thomas Hardy Holden prefers his demonic character Eustacia Vye and states he'd "rather call Old Thomas Hardy up", as he likes "that Eustacia Vye", which sounds very funny indeed as if a Russian contemporary character would say that he wants to call Leo Tolstoy, he likes his Anna Karenina! Holden also likes Scott Fitzgerald, the writer that Salinger himself admired [7]. All in

all, *Catcher in the Rye* provides a very detailed account of contemporary and traditional writing which Salinger explores at length [8], [9], [10]. Another mentioning of English and American literature occurs when Holden says that his brother Allie should make a choice out of two names — Rupert Brooke or Emily Dickinson [11], the two famous poets of the times, Rupert Brooke (1887–1915) and Emily Dickinson (1830–1886). “He made Allie go get his baseball mitt and then he asked him who was the best war poet, Rupert Brooke or Emily Dickinson. Allie said Emily Dickinson”. His brother opts for the second poet. Such inner reflections on good choices in literature allow the character to be sincere, and help the writer construct a hero who is recognizable by the reader as his inner self even now. It is interesting, that Holden criticizes almost anything, cinema, theatre, latest productions, and the author is not scared to criticize real personalities, for instance Sir Laurence Olivier [12], whose *Hamlet* Holden just doesn’t like [13]. When D. B. took Phoebe and Holden to see Olivier’s legendary performance in Shakespeare’s *Hamlet*, Holden didn’t much care for it. He thought that Olivier was handsome and had a great voice but acted more like a general than a “sad, screwed-up” guy struggling to find his way, which is what he thought the play was supposed to be about. Holden usually does not enjoy performances because he is concerned that the actors will do something phony at almost any moment [14]. Even if an actor is good, Holden thinks the actor acts as though he knows he’s good and ends up pandering to the audience the way Ernie does when he plays the piano. All of these details make the main character very dear and popular to the readers, which never happened before. The reader is more likely to recognize himself in this vulnerable character that the author develops by means of inventing the new aesthetic means, much more likely to have empathy with a true to life represented character than he used to feel towards a beautiful statue [15].

After the war Romanticism dies away, it stops its existence, plunges into lethargy dream. It is not relevant for the aesthetic means used by the authors any longer, Romantic technique and connotations are not a good way to portray reality. The prose by the American writer Tennessee Williams is depressing, as the writer portrays with a great degree of true to life atmosphere the post-war life of smaller cities with no hope for the future and general feeling of depression. The play *Street Car named Desire* (1947) and *Blanche Dubois* with her strange feathers and alcohol addiction, so naïve and silly in her dreams, so inadequate in her desire for love and marriage. Vivien Leigh, the famous Nobel prize winner who played the main character even had a nervous breakdown after playing the main part in this film. M. Brando is the character who opposes Blanche with his ruthless attitude and lack of humanity. It is perhaps the best possible opposition of characters that is very characteristic of post war times and is not possible to occur nowadays showing the postwar lack of hope, complete dissatisfaction with life, sometimes showing the mood of nostalgia towards the war times, which had more romanticism, however surprising.

State of the art academic world doesn't discard the binary opposition research tools, which date back to the old times, and have been largely criticized by the post-modern world. The stereotypical "good" and "bad" examples don't allow the gender studies to flourish as they disregard the continuum on which you get different approaches as well as labels, as well as characteristics and categories. Concepts in linguistics have been largely criticized for the same reason, for not being able to provide the full scope of meanings, concentrating mainly on the nuclear. To eliminate this sort of difficulty M. Krauze, for instance, writes that the term "concept", a highly popular one in literary studies and linguistics, should be seen as a mental entity as well, moreover Krauze is trying to prove the importance of making the term concept far more meaningful and interrelated to the other ones. [16]. M. Krauze offers a conception in which the phenomena of the word and the notion, on the one hand, as well as the concept and the discourse, on the other hand, are equally valued. This model, according to M. Krauze, allows for the dynamic correlation of different types of representation and is close to the argumentation given by S. Katsnelson who approaches the question about the relation of the notion and the word meaning and distinguishes formal and content driven notions, pointing out that both correlate or are related to the word and its meaning. The formal notion is boiled down to "common as well as characteristic features that are important for recognizing the object", which allows it to be related to the attribute. [17]. According to Katsnelson, the formal notion forms the concept nuclear of the word meaning and is characterized by inter-subjective value. On the other hand, the content-driven notion is individually formed and covers a number of human's knowledge types about the world, it reflects the tendency to cover the maximum number of areas and meanings. Therefore, it is never complete. Therefore, as Krauze writes, one word is not enough to represent the content-driven notion, the only way to represent the notion is to offer a text where it is described, termed as discourse (dynamic manifestation of a more static notion of a "text"). According to Krauze, the content-driven notion of Katsnelson is similar to the idea of a concept as a communicative entity. The understanding of a concept as a communicative formation doesn't exclude its mental representation characteristics. Krauze believes that the theory of the key word as a discourse entity with socio-cultural meaning also proves the hypothesis [17].

One more interesting tendency that we could draw on here is what I could coin as the 5th or 6th dimensions represented in contemporary texts which will correspond to the epiphany phenomenon, that is the choice of the writer to show the transcendental. As it was mentioned by Hassan, the traditional narrative would be showing the writer who is God of his own creation and the founder of his own world, whereas the 20th century narrative will be more likely to show something which is not at all represented in the text yet comes through the word. What is epiphany? A manifestation or appearance of a divine or superhuman. The word epiphany means "an illuminating realization or discovery, often resulting in a personal feeling of elation, awe, or wonder". A good example of this sort of epiphany is not only the appearance of Jesus Christ in the New

Testament, or the co-existence of ghosts in Gothic novels, yet it is something that appear for instance, in contemporary texts which allows to feel the flow of the sub-natural or super-natural, or the unusual. It could be, firstly, techniques like Ivan Bunin is using in his *Legkoye Dihaniye* — the famous plot versus narrative opposition, which allowed Bunin to construct the feeling of the breath of the main heroine, regardless of the plot itself. Similarly, in 9 stories by David Salinger, the author breaks the traditional cause-effect connection and combines episodes that normally would not have been combined. The example could be the story *Just before the War with the Eskimos* in which the main character just talks with the character in the house where she came and then changes her opinion completely. Moreover, she doesn't throw away the chicken sandwich she found in her pocket and remembers how she didn't want to throw away the dead chicken yet did it the previous Christmas. Just a short episode and a few details, yet critics write here about Salinger finding hope and overcoming his post war trauma in this story by creating the atmosphere of at least some sort of hope in comparison with the *Banana Fish* story he had written before [18]. The term epiphany was used by James Joyce following Walter Pater. Reality is only a summary of elements which come into an entity and then the elements disperse themselves, when we reflect on them, they get dispersed and the force that used to bring them together disappears. Umberto Eco writes about Joyce that «any moment of the superiority of the form that one could see in the face or a hand, a hue of the sea or the hill which is better than we are used to, a feeling of passion, the state of passion or an intellectual upheaval are very real and attractive manifestations but occur only for that moment» [19]. If one recalls *Faust* by Goethe, you get there the occurrence of epiphany as well. Mephistopheles tries to seize Faust's soul when he dies after this moment of happiness, but is frustrated and enraged when angels intervene due to God's grace. Though this grace is truly 'gratuitous' and does not condone Faust's frequent errors perpetrated with Mephistopheles, the angels state that this grace can only occur because of Faust's unending striving and due to the intercession of the forgiving Gretchen. The final scene has Faust's soul carried to heaven in the presence of God by the intercession of the «Virgin, Mother, Queen, ... Goddess kind forever... Eternal Womanhood. The Goddess is thus victorious over Mephistopheles, who had insisted at Faust's death that he would be consigned to «The Eternal Empty.» The break of binary oppositions cult as well as the choice of new aesthetic means is always a revolution. A good example is the book *The Reader* by b. Schlink in which you get a story about an older woman Hanna who seduces a younger boy and later appeared to be a guard at a Nazi concentration camp. Yet the younger man behaves towards her in a far worse way than she ever behaved towards the prisoners yet being in charge of many murders. Similarly, the novel «A woman in Berlin» tells the story of a German woman in Berlin in 1945 with Russian soldiers and officers behaving in the most outrageous way. The books thus provoke the readers as they break the stereotypes about our beliefs.

The question of the relation between ethical and aesthetic paradigm as well as values remain the key one in the process of analyzing the object of art or a literary work. The ethical area is to do with human relations whereas the aesthetical categories belong to the domain of aesthetic means, elements that are included in the process of creating, functioning, interpretation of the literary work as well as object of art. The invention of new means allow the ethical domain to be revived and viewed better by the reader, stop being stagnated. The provocation of aesthetic means allow the ethical domain to exist.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Murdoch I.* Black Prince. London: Ernesto de Marchi, 1973. 212 p.
2. Кун Т. Структура научных революций. М.: Прогресс, 1977. 300 с.
3. *Shiv K. K.* Bergson and the stream of consciousness novel. N. Y.: New York University Press, 1963. 174 p.
4. *Sologub F.* Melkiy bes. М.: Nauka, 2004. 892 p.
5. Моэм С. Подводя итоги. М.: Астрель, 2012. 317 с.
6. Сэлинджер, Дж. Д. Над пропастью во ржи. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=139888&p=1> (дата обращения: 10.03.2013).
7. Фицджеральд С. Ф. Опять Вавилон; Портер К. Э. Как была брошена бабушка Вэзерол; Капоте Т. Гость на празднике; Чивер Дж. Жители пригорода; Гарднер Дж. Джон Нэппер плывет по вселенной // Иностранная литература. 1976. № 7. С. 8–80.
8. Щербак Н. Ф. Роман Сэлинджера «Над пропастью во ржи». Комментарии: учеб. пос. СПб.: РИО, 2015. 96 с.
9. Щербак Н. Ф. Эхо войны в творчестве Сэлинджера // Звезда, 2015. № 9. С. 233–245.
10. Щербак Н. Ф. Дух святой в прозе Сэлинджера. Поэтика рассказа «Перед самой войной с эскимосами» (эскиз) // Актуальные проблемы гуманитарных наук в России и за рубежом: сб. науч. тр. № 3. Новосибирск: ИЦРОНБ, 2016. С. 58–63.
11. Маркова В. «Я улыбаюсь, — писала Эмили Дикинсон...»: вступление // Иностранная литература. 1976. № 12. С. 89–98.
12. *Atkinson B.* Alfred Lunt and Lynn Fontanne. Return in S. N. Behrman's «I know my love» / The New York Times. 1949. Nov. 3. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.snbehрман.com/productions/plays/IKML1.htm>. (дата обращения: 12.03.2013).
13. *Baldwin S. P.* Cliffs Notes on Salinger's The Catcher in the Rye. London.: Cliffsnotes Literature Guides, 2000. 32980 p.
14. *Coward N.* The Noel Coward Diaries. New York: Da Capo Press, 2000. 698 p.
15. *Olivier L.* Confessions of an Actor: An Autobiography. N. Y.: Simon and Schuster. 1985. 345 p.
16. Краузе М. Концепт как дискурсивная единица или достижение ли мы? // Типология языка и теория грамматики: мат-лы конф. к 100-летию со дня рожд. С. Д. Кацнельсона (27–30 нояб. 2007). СПб.: Ин-т Лингвист. уч., 2007. 219 с.

17. Кацнельсон С. Д. Содержание слова, значение и обозначение. М.; Л.: Наука, 1965. 112 с.
18. Славенски К. Дж. Д. Сэлинджер: идя через рожь. М.: Колибри, 2010. 447 с.
19. Эко У. Поэтики Джойса. Milano: RCS Libri S. P. A. 1966. 545 с.

REFERENCES

1. Murdoch I. Black Prince. London: Ernesto de Marchi, 1973. 212 p.
2. Kun T. Struktura nauchny`kh revolyucij. M.: Progress, 1977. 300 с.
3. Shiv K. K. Bergson and the stream of consciousness novel. N. Y.: New York University Press, 1963. 174 p.
4. Sologub F. Melkiy bes. M.: Nauka, 2004. 892 p.
5. Moe`m S. Podvodya itogi. M.: Astrel`, 2012. 317 с.
6. Se`lindzher, Dzh. D. Nad propast`yu vo rzhi. [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=139888&p=1> (data obrashheniya: 10.03.2013).
7. Ficzdzheral`d S. F. Opyat` Vavilon; Porter K. E`. Kak by`la broshena babushka Ve`zerol; Kapote T. Gost` na prazdnike; Chiver Dzh. Zhiteli prigoroda; Gardner Dzh. Dzhon Ne`pper ply`vet po vselennoj // Inostrannaya literatura. 1976. № 7. S. 8–80.
8. Shherbak N. F. Roman Se`lindzhera «Nad propast`yu vo rzhi». Kommentarii: ucheb. pos. SPb.: RIO, 2015. 96 с.
9. Shherbak N. F. E`kho vojny` v tvorchestve Se`lindzhera // Zvezda, 2015. № 9. С. 233–245.
10. Shherbak N. F. Dukh svyatoj v proze Se`lindzhera. Poe`tika rasskaza «Pered samoj vojnoj s e`skimosami» (e`skiz) // Aktual`ny`e problemy` gumanitarny`kh nauk v Rossii i za rubezhom: sb. nauch. tr. № 3. Novosibirsk: ICzRONB, 2016. S. 58–63.
11. Markova V. «Ya uly`bayus`, — pisala E`mili Dikinson...»: vstuplenie // Inostrannaya literatura. 1976. № 12. S. 89–98.
12. Atkinson B. Alfred Lunt and Lynn Fontanne. Return in S. N. Behrman's «I know my love» / The New York Times. 1949. Nov. 3. [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://www.snbehrman.com/productions/plays/IKML1.htm>. (data obrashheniya: 12.03.2013).
13. Baldwin S. P. Cliffs Notes on Salinger's The Catcher in the Rye. London.: Cliffsnotes Literature Guides, 2000. 32980 p.
14. Coward N. The Noel Coward Diaries. New York: Da Capo Press, 2000. 698 p.
15. Olivier L. Confessions of an Actor: An Autobiography. N. Y.: Simon and Schuster. 1985. 345 p.
16. Krauze M. Koncept kak diskursivnaya edinicza ili dostizhiteli li my`? // Tipologiya yazy`ka i teoriya grammatiki: mat`ly`konf. k 100-letiyu so dnya rozhd. S. D. Kacznel`sona (27–30 noyab. 2007). SPb.: In-t Lingvist. uch., 2007. 219 s.
17. Kacznel`son S. D. Soderzhanie slova, znachenie i oboznachenie. M.; L.: Nauka, 1965. 112 s.
18. Slavenski K. Dzh. D. Se`lindzher: idya cherez rozh`. M.: Kolibri, 2010. 447 s.
19. E`ko U. Poe`tiki Dzhojisa. Milano: RCS Libri S. P. A. 1966. 545 с.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Н. Ф. Щербак — канд. филол. наук., доц.; alpha-12@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Nina F. Scherbak — Cand. Sci. (Philology), Ass. Prof.; alpha-12@yandex.ru

ПРАВИЛА НАПРАВЛЕНИЯ И ОПУБЛИКОВАНИЯ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

I. Направление научных статей

1.1. Для публикации в научном журнале «Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой» в адрес редакции направляются оригинальные, ранее не опубликованные в других печатных или электронных изданиях научные статьи.

1.2. Редакция принимает рукописи статей, набранные в текстовом редакторе WinWord. Рукописи предоставляются в электронном и в распечатанном виде (формат А 4). Иллюстрации (рисунки, таблицы, графики, диаграммы и т. п.) предоставляются дополнительно в отдельных файлах, вложенных в авторскую электронную папку.

II. Структура и порядок расположения обязательных структурных элементов научной статьи:

2.1. В начале статьи указывается:

- номер по Универсальной десятичной классификации (УДК);
- далее следуют (каждый раз с новой строки):
- название статьи;
- инициалы и фамилия автора (соавторов);
- данные об организации автора (соавторов), ее (их) местонахождении (почтовый адрес, включая индекс) и географическом расположении (название города, страны);
- аннотация статьи, структурированная с помощью заголовков разделов (введение, методы и методология исследования, заключение);
- ключевые слова;
- текст статьи, структурированный с помощью заголовков разделов (введение, методы и методология исследования, основная часть, заключение);
- список библиографических источников (затекстовых библиографических ссылок);
- перевод (транслитерация) названий библиографических источников (затекстовых библиографических ссылок);
- информация об авторе (соавторах) — сведения об ученой степени, звании, адрес электронной почты.

2.2. Рекомендуемый объем оригинальной научной статьи, включая аннотацию и список литературы — 8–10 стр. машинописного текста / 17–23 тыс. печатных знаков с пробелами, 5–8 рис., 25–40 библиографических ссылок.

III. Общие правила оформления научной статьи

3.1. Текст статьи набирается шрифтом **Times New Roman**. Формат — **rtf**, размер шрифта — **12** пт., межстрочный интервал — 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 (подрисуночный текст). Иллюстрации связывают с текстом, к которому они относятся, знаками ссылки. Слово «Рисунок», его порядковый номер, наименование и пояснительные данные располагают непосредственно под рисунком.

3.6. Все таблицы должны иметь наименование, размещенное под таблицей. Таблицы связывают с текстом, к которому они относятся, знаками ссылки. Таблица располагается непосредственно после абзаца, в котором впервые дана ссылка на нее. Слово «Таблица» указывают один раз слева над первой частью таблицы, над другими частями пишут слова «Продолжение таблицы». Таблицу с большим количеством строк допускается переносить на другую страницу.

IV. Комплектность предоставления авторских материалов

4.1. Всего автор оформляет и направляет в редакцию **четыре электронных документа:**

1) текст статьи с аннотацией (100–150 слов и словосочетаний), ключевыми словами (5–10 слов) и другими обязательными структурными элементами научной статьи на русском языке;

2) английский вариант имени и фамилии автора; английский вариант данных об организации автора (соавторов), ее (их) местонахождении (почтовом адресе, включая индекс) и географическом расположении (название города, страны; название, аннотация статьи и ключевые слова на английском языке; транслитерированный список библиографических источников (затекстовых библиографических ссылок); исходный текст аннотации с ключевыми словами на русском языке;

3) информация об авторе (соавторах) — сведения об образовательной степени, звании, адрес электронной почты;

4) заполненный, подписанный и сканированный автором лицензионный (авторский) договор о предоставлении права использования произведений.

Подпись автора должна быть заверена в организации, в которой он работает или обучается. В случае соавторства каждый из авторов подписывает, сканирует и заверяет отдельный договор. Электронную форму для заполнения лицензионного договора можно найти на сайте:

<http://www.vaganovaacademy.ru/index.php?id=511>

4.2. Вышеперечисленные документы направляются в редакцию в виде отдельных текстовых файлов, поименованных по форме: фамилия первого автора_«Ст», «Ан», «Св», «Дог» (например: «**Иванов_Ст.rtf**», «**Иванов_Ан.rtf**», «**Иванов_Св.rtf**», «**Иванов_Дог.pdf**»).

Файлы иллюстраций и диаграмм, именуются по форме: фамилия первого автора_«Рис N», строго в порядке следования в статье (например: «**Иванов_Рис 1.jpg**»). В одном файле — одна иллюстрация или диаграмма в формате JPG, TIFF (для полутоновых изображений).

V. Рассмотрение рукописей научных статей

5.1. Редакция оставляет за собой право не рассматривать рукопись статьи в случае выявления ее несоответствия настоящим правилам.

5.2. Решение о публикации (или отклонении) статьи принимается редакционной коллегией журнала после ее проверки в системе Антиплагиат, прохождения процедуры рецензирования и обсуждения на заседании редколлегии.

5.3. Плата с аспирантов за публикацию не взимается.

Более подробно с правилами направления и опубликования научных статей, примерами их оформления можно ознакомиться на сайте
<http://www.vaganovaacademy.ru/index.php?id=511>

ПОРЯДОК РЕЦЕНЗИРОВАНИЯ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

1. Все научные статьи, поступившие в редакцию журнала, подлежат обязательному рецензированию.

2. Процедуре рецензирования предшествует процедура регистрации и предварительного рассмотрения поступивших в редакцию рукописей статей и других научных материалов (кратких сообщений, обзоров и т. п.) на предмет соответствия профилю журнала, установленным редакцией требованиям к направлению, оформлению рукописей («Правила направления и опубликования научных статей» — далее Правила).

3. Предварительное рассмотрение рукописей статей и других научных материалов на предмет соответствия Правилам проводится в срок не более 15 дней со дня поступления рукописи в редакцию. В случае отклонения представленной в 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 электронный письмом, направляя его в указанный автором электронный адрес.

14. Очередность публикации рукописей определяется датой регистрации их поступления в редакцию.

15. Рецензии хранятся в редакции журнала в течение 5 лет.

РЕДАКЦИОННАЯ ПОЛИТИКА ЖУРНАЛА

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

менного согласия автора. Информация или идеи, полученные в ходе редактирования, должны оставаться конфиденциальными. Редактор не должен допускать к публикации информацию, если есть основания полагать, что она является плагиатом или содержит материалы, запрещенные к опубликованию. Редактор совместно с издателем не должны оставлять без ответа претензии, касающиеся рассмотренных рукописей или опубликованных материалов, а при выявлении конфликтной ситуации должны принимать все необходимые меры для восстановления нарушенных прав.

К СВЕДЕНИЮ ПОДПИСЧИКОВ

Оформить подписку на журнал «Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой» на 2018 г. можно в любом отделении почтовой связи России по каталогу Роспечати.

Индекс журнала по каталогу Роспечати — 81620.

Почтовый адрес редакции:

191023, Санкт-Петербург, ул. Зодчего Росси, 2

Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой

Телефон: (812) 456-07-65

<http://www.vaganovaacademy.ru>

e-mail: science@vaganovaacademy.ru

ВЕСТНИК
АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА
им. А. Я. Вагановой

№ 2 (55) 2018

Главный редактор *С. В. Лаврова*
Научный редактор *Ю. О. Новик*
Корректор *А. В. Мечковская, Д. Ф. Михайлова*
Дизайн обложки *Т. И. Александрова*
Макет и верстка *И. В. Козлова, А. П. Ликина*

Рег. Свидетельство ПИ № ФС77-32105 от 29 мая 2008 г.
Издатель: Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой»
<http://vaganov.elpub.ru/jour>

Адрес редакции: 191023, Санкт-Петербург, ул. Зодчего Росси, д. 2
тел. (812) 456-07-65, e-mail: science@vaganovaacademy.ru
При перепечатке ссылка
на «Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой»
обязательна

Подписано в печать 28.02.2018. Формат 70×100/16.
Усл. печ. л. Тираж 300.

Отпечатано ООО «Эс Пэ Ха»
193149, РФ, Ленинградская область,
Всеволожский район, пос. Красная Заря, д. 15