



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



№ 3 (56)
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

Абязова 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 филос. 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, клавирина 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

<i>Безуглая Г. А.</i> О «чужих» текстах в балетных партитурах Чайковского	6
-------------------------------------------------------------------------------------	---

ПОДГОТОВКА АРТИСТОВ БАЛЕТА

<i>Филиповска С. К.</i> Педагогическое мастерство Марины Семёновой: Комбинации adagio	18
<i>Лелеко В. В.</i> Анализ музыкальных форм в процессе обучения хореографов	29

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

<i>Аргамакова Н. В.</i> Хореографические интерпретации духовно-медитативной созерцательности музыки Арво Пярта	43
<i>Гордеева Т. В.</i> Возникновение культурного мира отечественного современного танца	60
<i>Крыловская И. И.</i> Танцовщики О. П. Манжелей и Б. А. Серов на российском Дальнем Востоке и в эмиграции	75
<i>Крымская И. И.</i> Музыка Фомы Гартмана к сценической композиции В. Кандинского «Желтый звук».	95
<i>Петров В. О.</i> Фредерик Ржевски. Композиционные новации 1970-х годов	109
<i>Переверзева М. В.</i> Контролируемая алеаторика П. Булеза: Между порядком и хаосом.	125
<i>Суминова Т. Н.</i> Творческие индустрии как механизм реализации современных арт-стратегий	144
<i>Чинаев В. П.</i> «Медленное», «тихое», «отрешенное» как метафоры утраченной и обретаемой анимы	156
Правила направления и опубликования научных статей	181
Порядок рецензирования научных статей	185
Редакционная политика журнала	187
Редакционная этика журнала.	188
К сведению подписчиков	189

CONTENTS

Editorial Board	2
Greetings from the Rector.	3

THEORY AND HISTORY OF CHOREOGRAPHIC ART

<i>Bezuglaya Galina A.</i> About “foreign” texts in the ballet scores of Tchaikovsky	6
------------------------------------------------------------------------------------------------	---

DANCE TECHNIQUE PEDAGOGY

<i>Filipovska Snezhana K.</i> Pedagogical mastery of Marina Semenova: Adagio combinations . . .	18
<i>Leleko Vera V.</i> Analysis of musical forms in the process of choreographers training	29

THEORY AND HISTORY OF ARTS

<i>Argamakova Natalia V.</i> Arvo Pärt’s music: Spiritual characteristics and their choreographic interpretations	43
<i>Gordeeva Tatyana V.</i> Emergence of the cultural world of domestic contemporary dance	60
<i>Krylovskaya Isabella I.</i> The Russian dancers in the Far East of Russia and in the neighboring countries: O. P. Manzhely and B. A. Serov	75
<i>Krymskaya Ilona I.</i> Thomas de Hartmann’s music for Wassily Kandinsky’s scenic composition <i>The Yellow Sound</i>	95
<i>Petrov Vladislav O.</i> Frederick Rzewski: Novelty in musical compositions of the 1979s	109
<i>Pereverzeva Marina V.</i> Controlled chance music of P. Boulez: Between order and chaos	125
<i>Suminova Tatyana N.</i> Creative industries as a mechanism of implementation of modern art-strategies	144
<i>Chinaev Vladimir P.</i> Slowness, silence and detachment as metaphors for the loss and regaining of anima	156
Requirements for author’s manuscripts	181
Peer-review	185
Editorial policy	187
Ethics policy	188
To data of followers	189

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 782.91; 78.085.5

О «ЧУЖИХ» ТЕКСТАХ В БАЛЕТНЫХ ПАРТИТУРАХ ЧАЙКОВСКОГО

Г. А. Безуглая¹

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

Статья посвящена рассмотрению межтекстовых взаимодействий в балетах П. Чайковского на материале заимствованных элементов (вставных эпизодов, цитат и др.), вошедших в авторские партитуры «Лебединого озера», «Спящей красавицы» и «Щелкунчика» в результате реализации драматургических замыслов М. Петипа.

Изучение вопросов межтекстового взаимодействия осуществляется в русле историко-типологического и интертекстуального методов исследования.

Выделяются основные типы взаимодействия: прямое внешнее вмешательство (в частности, внесение исправлений и дополнений в процессе редакторской работы Р. Дриго по режиссерскому плану М. Петипа), досочинение каденций (арфные соло А. Цабеля), цитирование (применение заимствованных тем в «Спящей красавице» и «Щелкунчике»), стилизация (работа с музыкой другого композитора как с моделью). Особо рассматриваются формы стилистического сопряжения, обнаруживающие себя опосредованно, в том числе, отраженными в хореографическом тексте. Делается вывод об особом художественном значении интертекстуальных взаимодействий, позволяющих не только выстроить многоуровневое метафорическое «пространство» музыкального спектакля, но и глубже ощутить богатство сфер взаимовлияния музыки и искусства балета, осознать силу воздействия хореографического замысла.

Ключевые слова: П. Чайковский, М. Петипа, Р. Дриго, музыкальный текст балета, «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик», межтекстовое взаимодействие

ABOUT "FOREIGN" TEXTS IN THE BALLET SCORES OF TCHAIKOVSKY

Galina A. Bezuglaya¹

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

The article is devoted to the consideration of intertextual interactions in the ballets of P. Tchaikovsky on the material of borrowed elements (plug-in episodes, quotations, etc.) that were included in the author's scores of *Swan Lake*, *The Sleeping Beauty* and *The Nutcracker* as a result of M. Petipa's dramatic ideas.

The study of the issues of intertextual interaction is carried out along the lines of the historical-typological and intertextual research method.

The main types of interaction are distinguished: direct external intervention (in particular, corrections and additions in the process of R. Drigo's editorial work under M. Petipa's director's plan), the completion of cadences (harp solo by A. Zabel), citation (use of borrowed themes in *The Sleeping Beauty* and *The Nutcracker*), stylization (working with the music of another composer as with the model). The forms of stylistic conjugation that reveal themselves indirectly, including those reflected in the choreographic text, are especially considered.

The conclusion is drawn about the special artistic significance of intertextual interactions, which allow not only to build a multi-level metaphorical "space" for a musical performance, but also to feel deeper the richness of the spheres of mutual influence of music and ballet art, to realize the power of the impact of the choreographic design.

Keywords: P. Tchaikovsky, M. Petipa, R. Drigo, musical text of the ballet, *Swan Lake*, *The Sleeping Beauty*, *The Nutcracker*, intertextual interaction

Одной из заметных особенностей музыкальной традиции балетного искусства XVIII – начала XIX веков явилась практика соединения музыки разных композиторов в одном спектакле. Повсеместное применение компилятивных, «сборных» партитур (равно как и вставных номеров, дополняющих партитуру балета) было обусловлено предназначением музыки, призванной служить замыслу и практическим намерениям балетмейстера-постановщика. Второстепенное значение, отводимое музыке в союзе двух искусств, ограничивало возможности композитора в проявлении творческой инициативы при разработке драматургии и композиции будущего произведения.

Примерно к середине XIX столетия практика применения балетмейстерских компиляций постепенно изжила себя, трансформируясь в обычай

сочинения авторской композиторской музыки по заказу и указаниям балетмейстера. Однако и в подобных условиях в партитуры балетов по воле постановщика нередко включалось то или иное число вставных номеров. Необходимость добавления «чужой» музыки в композиторский текст могла быть обусловлена, например, желанием балетмейстера дополнить новый спектакль танцевальным номером, поставленным ранее на другую музыку. Внесение дополнений в партитуру балета было обычным делом, и при переносе или восстановлении спектаклей в авторскую партитуру могли быть включены эпизоды, сочиненные другими композиторами.

Нужно отметить, что многие авторы балетной музыки вполне успешно работали в подобных условиях, применяя и развивая приемы интерпретации чужой музыки. Например, таким был творческий метод Луи-Жозефа-Фердинана Герольда (1791–1833). «Собственные идеи, умело вводимые в заимствованные мелодии, придавали им пикантность и аромат, какими те раньше не обладали» [1, с. 84], – отмечали современники, оценивая балетное творчество создателя музыки к «Тщетной предосторожности».

Эпоха Мариуса Петипа, при всей музыкальности и художественной убедительности творчества этого выдающегося балетмейстера, демонстрировала такой же приоритет хореографии и балетной драматургии, как и предшествующие ей эпохи¹. Поэтому и в пору расцвета классического балета вышеперечисленные условия определяли особенности сотрудничества хореографа с композиторами, включая таких «серьезных» симфонистов, как П. И. Чайковский и А. К. Глазунов. Конечно, следы «вторжений» в авторский текст этих композиторов не являются столь заметными в сравнении, например, с партитурой «Дон Кихота» Л. Минкуса, включившей в себя музыку не менее чем восьми разных композиторов. Тем не менее, можно констатировать, что балеты Чайковского не избежали воздействия, оказанного на них в процессе их создания и хореографической интерпретации.

В настоящей работе изучение вопросов межтекстового взаимодействия осуществляется в русле историко-типологического и интертекстуального метода исследования. Интертекстуальный подход к исследованию творчества П. Чайковского оценивается современными исследователями как плодотворный в постижении художественного смысла, дающий «ключ к осознанию логики и принципов организации его стилевой системы» [3, с. 3]. В соответствии

¹ В качестве примера приведем выдержки из контракта, подписанного композитором А. Н. Серовым в связи с планируемой работой над новым балетом М. Петипа (эта совместная работа не была осуществлена), по условиям которого автору музыки вменялось в обязанность «в случае надобности, согласно с требованием хореографической сцены и по заявлениям г. Балетмейстера, ставящего балет» не препятствовать, если балетмейстер «признает нужным поручить сочинение музыки для какого-либо па другому композитору» [2, с. 257].

с заявленной темой, фокус внимания при изучении вопроса о межтекстовых взаимодействиях сосредоточен на вопросах музыкально-хореографического сопряжения.

Рассмотрим элементы «чужих» текстов, вошедшие в авторские партитуры «Лебединого озера», «Спящей красавицы» и «Щелкунчика» П. Чайковского в результате реализации драматургических замыслов М. Петипа. Обратим пристальное внимание на те их стороны и свойства, что обусловлены театральной традицией.

Следы взаимодействия с музыкой других композиторов, в том или ином виде, можно обнаружить во всех трех партитурах балетов Чайковского. Однако степень выраженности этого явления различна и весьма неоднозначна. В одних случаях инородные элементы явились следствием внешнего воздействия, например, редакторского или исполнительского вмешательства. В других, фрагменты музыки разных композиторов были использованы самим Чайковским, послужив в качестве исходного материала для композиторской работы. А в отдельных случаях мы можем указать и на особое, опосредованное «присутствие» чужой музыки, обнаруживаемое благодаря документальным свидетельствам.

Редакторские дополнения. Наиболее ярким примером наличия «чужеродных» элементов, внесенных в результате вторжения в авторский текст, служит исполнительская партитура «Лебединого озера». Музыкальная составляющая канонической версии балета в постановке М. Петипа и Л. Иванова² явилась плодом редакторской работы штатного капельмейстера Дирекции императорских театров, композитора Риккардо Дриго (1846–1930). Внесение изменений в текст балета осуществлялось им по указаниям Мариуса Петипа³. В соответствии с планом-программой «Лебединого озера», подготовленной выдающимся хореографом, Дриго не только добавил в партитуру несколько фортепианных пьес⁴ Чайковского в своей оркестровке, но также внес ряд добавлений и правок, весьма существенно изменивших музыкально-драматургическую идею и архитектуру произведения. В частности, для придания балету

² Постановка была осуществлена в 1895 году.

³ Известно также, со слов друга и коллеги Чайковского Н. Д. Кашкина, что и первый постановщик «Лебединого озера» Рейзингер после премьеры спектакля неоднократно менял многие детали постановки, в результате чего «некоторые нумера были пропущены, как неудобные для танцев, или заменены вставными из других балетов»... «Замена первоначальных номеров практиковалась все в большей и большей степени и под конец едва ли не целая треть музыки *Лебединого озера* была заменена вставками из других балетов, притом наиболее посредственных» [4, с. 103].

⁴ Это пьесы: «Шалунья» №12, ор. 72, «Вальс-безделушка» № 15, ор. 72, «Немного Шопена» №11, ор. 72.

отчетливо выраженной номерной структуры Дриго присочинил по несколько тактов для финальных разделов «Белого» и «Черного» адажио.

Все перечисленные изменения не нашли отражения в академических изданиях авторской партитуры «Лебединого озера». Однако именно постановка 1895 года послужила основой для большинства последующих музыкально-хореографических интерпретаций балета в XX веке, и именно ее музыкальная составляющая вошла в контекст мирового художественного наследия.

Точная партитура редакторской версии Р. Дриго не была опубликована (издание партитуры 1895 года включало три дополнительных номера в оркестровке Р. Дриго и «Русский танец»), но ее структуру и содержание отражают издания клавирных переложений Э. Лангера [5, 6].

Каденции. К неавторским текстам, вошедшим в партитуры балетов Чайковского, можно также отнести инструментальные каденции. Автором вступительных соло арфы, зафиксированных в исполнительских партитурах Мариинского театра (исполняемых в *Pas d' action* второй картины «Лебединого озера» и *Pas d' action* первого акта «Спящей красавицы»), является Альберт Генрих Цабель (1834–1910) — выдающийся арфист и композитор. Первоначально Цабель консультировал Чайковского по вопросам арфового исполнительства, однако позднее, солируя в оркестре Мариинского театра, он стал играть каденции собственного сочинения [7, с. 98]. Каденции Цабеля вошли в текст партитур Мариинского театра и исполняются сегодня в спектаклях «Лебединое озеро» и «Спящая красавица».

Цитата как воспроизведение в тексте законченного фрагмента другого текста. Многие исследователи творчества Чайковского отмечают особую стилистическую многомерность поздних театральных сочинений композитора, рассматривая его оперы и балеты в качестве «пространства пересечения» и взаимодействия цитат, аллюзий и стилизаций [8, с. 34; 9, с. 203; 10, с. 36; 3, с. 8; 11, с. 27; 12, с. 223; 13, с. 120]. Среди образцов авторской работы с цитатами, демонстрирующих механизм вовлечения «иного» текста в контекст композиторского творчества, особый интерес представляют те, что являются примером музыкально-хореографического взаимодействия.

Замыслы великого балетмейстера, при всей «хореографичности» его драматургии, были всецело наполнены музыкой: М. Петипа охотно практиковал традиционные методы привлечения популярной музыки в балетную партитуру. Предлагая тому или иному композитору дополнить его сочинение вставным эпизодом, балетмейстер нередко сам предоставлял нотный материал⁵.

Известно, что в процессе сотрудничества с Чайковским выдающийся хо-

⁵ Так, например, в режиссерском плане «Баядерки» Петипа упоминает «марш 4-го акта, переданный мною Минкусу» [14, с. 173].

реограф, проявляя огромное уважение к композитору, тем не менее, вполне целенаправленно применял аналогичные, выработанные им приемы работы. Подобно своему великому предшественнику Жану-Жоржу Новерру, предлагавшему композитору создать музыкальную иллюстрацию для каждой придуманной им ситуации, «каждой фразы и каждой мысли» [15, с. 90] Петипа, высказывал конкретные запросы, вписывая их в тексты планов-программ «Спящей красавицы» и «Щелкунчика».

В свою очередь, Чайковский, руководствуясь собственными, вполне зрелыми представлениями о методах написания симфонического театрального произведения, на всех этапах работы над партитурами балетов внимательно прислушивался к указаниям Петипа и стремился работать в полном соответствии с его замыслами. Музыкально-сценические планы «Спящей красавицы» и «Щелкунчика» свидетельствуют о том, что композитор скрупулезно выполнил все конкретные пожелания хореографа, касающиеся использования цитат⁶.

В одних случаях Петипа просто давал описание необходимой музыки или добавлял ее жанровое наименование – «полька», «галоп», «вальс», – в других же не довольствовался этим, а уточнял запрос, предлагая определенную музыкальную тему, долженствующую, например, служить иллюстрацией для определенной драматической ситуации.

Так, звучание старинной французской песни о Генрихе IV в Финале-апофеозе «Спящей красавицы» по воле балетмейстера вовлекало слушателя в атмосферу благословенной эпохи «старой доброй Франции» и, тем самым, способствовало обогащению зрительных впечатлений. Точно выполнив пожелание Петипа в соответствии с описанием («Музыка по положению – широкая, грандиозная – мотив песни Генриха IV» [16, с. 283]), Чайковский придал теме мощь и величие. Интересно, что впоследствии композитор применил эту же цитату в схожей драматургической ситуации – в «Пиковой даме» (в сцене в спальне графини, в четвертой картине), воспользовавшись ее семантической «наполненностью».

Подобную же драматургическую функцию обогащения визуального ряда был призван выполнять мотив Гросфатера в «Щелкунчике», воплощавший образ патриархальной старины и, одновременно, романтического, «гротескного» бюргерства.

Несколько труднее установить побудительные причины включения в первый акт «Щелкунчика» французской песенки «Bon voyage, Monsieur Dumollet» – финальной песенки из популярного водевиля «Отправление

⁶ В «Щелкунчике» он их даже «перевыполнил», отвечая на отмеченное в плане указание «№ 17. Гросфатер. (Ноты можно найти в музыкальной конторе)» с припиской сбоку: «Мне больше был бы по душе танец «incroyables» [14, с. 139], П. Чайковский включил в текст партитуры и Гросфатер, и танец «les Incroyables».

в Сен-Мало» (1809) поэта и водевилиста эпохи Французской революции Марка-Антуана Дезожье (1772–1827). Некоторые исследователи [17, с. 205; 10, с. 11] полагают, что Петипа предложил ее, развивая первоначальный (не получивший реализации в окончательном варианте либретто) замысел обогащения сюжета мотивами, связанными с Французской революцией⁷. Можно также предположить, что хореограф имел намерение воспользоваться метроритмической канвой данной музыки для воплощения определенной хореографической идеи.

Здесь, однако, интересно выявить музыкальные основания, обусловившие включение цитаты «*Von voyage, Monsieur Dumollet*» в интонационно-ритмическую ткань первого акта «Щелкунчика», проследить, как, будучи определенной совокупностью немзыкальных причин, песенная мелодия обрела новое значение в контексте художественного смысла сочинения.

В процессе многократного повторения в русле оstinатного варьирования (традиционного для французских танцев XVIII века), цитата изменила облик, обретя подкрепляющую (тоже вполне традиционную) постепенную нисходящую линию аккомпанемента. В результате ряда преобразований инородный материал был вовлечен в многослойный контекст музыки балета, обнаружив и разлив в себе два ключевых тематических элемента, близких его интонационно-тематическим основаниям. Как справедливо отмечает автор монографии о «Щелкунчике» И. А. Скворцова, сопряжение и развитие «цепи восходящих и нисходящих постепенных, гаммообразных интонационно-тематических образований» [10, с. 40] охватывает все кульминационные зоны балета, объединяя оба действия «Щелкунчика»: «Рост елки» — восходящий комплекс; превращение Щелкунчика — нисходящая *C-dur*'ная гамма; «Вальс снежных хлопьев» — нисходящий комплекс; начало Конфитюренбурга, 2-я сцена — нисходящая *C-dur*'ная гамма, усложненная хроматизмами; «*Andante maestoso*» из «Па-де-де» — нисходящий комплекс в мажорном и минорном вариантах; «Вариация II (Для танцовщицы)» — нисходящий комплекс в ритмической организации, сходной с «Вальсом снежных хлопьев» [10, с. 40]. А блестящее варьирование, построенное на оstinатном наложении голосов и сопоставлении тембровых линий, приводящее к мощному динамическому усилению, создало дополнительный, необычайный драматургический эффект, обрываясь паузой на пике усиления звучности в момент неожиданного появления Дроссельмейера.

Так заимствованная цитата, в результате разработки своего тематического

⁷ Во втором акте Чайковский применил еще одну тему времен Французской революции — песню о Кадете Русселе «*Cadet Rouselle*» (второй акт, «Мамаша Жигонь и полишинели»). Текст этой песенки сочинил в 1792 году сатирический поэт Гаспар де Чену на мелодию народной песенки о Жане де Нивеле.

потенциала, не просто влилась в сквозную интонационную линию развития, став одним из узлов сопряжения симфонической структуры «Щелкунчика», но и обрела метафорическое значение «предвестника» будущих музыкально-драматических событий.

Стилизации и работа с моделью. Не углубляясь в рассмотрение всего многообразия исторических, жанровых, национальных и т. д. стилизаций, образующих в балетах Чайковского многоуровневую систему взаимодействий, обратим внимание лишь на образцы, обретающие дополнительный смысл в контексте музыкально-хореографического сопряжения.

В этой связи представляют интерес те уточняющие пояснения М. Петипа, в которых он приводит примеры известных ему музыкальных произведений. Так, например, программа «Спящей красавицы» в характеристике танца «ускользающей» Авроры-тени, очаровывающей принца Дезире, содержит балетмейстерское указание: «для коды – музыка под сурдинку $2/4$, как в “Сне в летнюю ночь”» [16, с. 280].

Удивительно здесь не только мастерство, с которым Чайковский, в соответствии с запросом, воссоздал образный и интонационный строй Увертюры «Сон в летнюю ночь» Ф. Мендельсона, применив неуловимо точные и тонкие приемы, отсылающие к исходной модели. Изумляет также и глубина и безошибочность стилистического провидения Петипа, придавшего направление творческой фантазии композитора. Интонационно-тембровый колорит Увертюры Ф. Мендельсона, претворенный во втором акте «Спящей красавицы», напитал «гетерогенную» стилистическую палитру позднего творчества композитора, в частности, став «стилистическим прообразом» и для семантически родственной «Сну в летнюю ночь» Увертюры к «Щелкунчику». «Обе увертюры сближают скерцозная полетность, стремительный темп, легкость фактуры, отрывистая артикуляция, воплощенная через стаккатный штрих, приглушенная динамика (pp), высокая тесситура (струнные без басов)» [10, с. 44].

Таким образом, мы видим еще одно проявление всеобъемлющего «качества универсальности» жанрово-стилистической системы Чайковского, впитывающей «любые сочетания или наклона» [18, с. 6]. «Случайные», обусловленные «иноязычной» драматургией, чужеродные музыкальные элементы, включаясь в сложную композиторскую работу, участвуют в формировании единства художественного смысла, утверждаясь в нем и повышая значимую роль музыкально-хореографического сопряжения.

Выполняя одну из задач интертекстуального анализа по выявлению возможных первоисточников, заострим внимание еще на одном уникальном примере музыкально-хореографического интекстуального заимствования, заключенном в па-де-де, сочиненном Чайковским для артистки Большого театра Анны Собошанской (1842–1918). Оно вошло в состав партитуры

«Лебединого озера» в 1877 году [19, с. 334–387] в качестве Pas de deux Зигфрида и Одиллии.

Причиной для написания дополнительного номера балета стала конфликтная ситуация, связанная с отказом балерины танцевать главную партию в «Лебедином озере». А. Собещанская была уязвлена тем, что Чайковский не написал для нее в третьем акте ни одного танцевального номера. Исследователь истории русского балета Ю. А. Бахрушин сообщает о конфликте следующее: вынуждаемая к участию в спектакле артистка «поехала в Петербург и попросила Петипа поставить специально для нее соло на музыку Минкуса в третьем акте “Лебединого озера”. ...Петербургский балетмейстер охотно исполнил ее желание, но Чайковский наотрез отказался включать в свой балет музыку другого композитора, предлагая написать свою собственную. Однако балерина не желала изменять танца, поставленного для нее в Петербурге. В конце концов, недоразумение было улажено: Чайковский согласился написать свою музыку для этого номера, такт в такт совпадающую с музыкой Минкуса» [20, с. 143].

Из сказанного можно заключить, что при сочинении па-де-де Чайковский работал не только с чужой музыкой, послужившей для него моделью. Заимствованная музыка Л. Минкуса стала для композитора источником межтекстовых пересечений, так как заключила в себе ритмопластические контуры уже поставленного танца. Творческая задача музыканта состояла не столько в воспроизведении структурно-ритмических и музыкально-стилистических особенностей па-де-де, сколько в интуитивном «вычитывании» из него ритмоартикуляционной и пластической структуры оригинала – хореографии М. Петипа.

Это па-де-де, состоящее, в соответствии с классическими канонами балетного театра, из entrée, адажио, вариаций и коды, отразило в звуках давно забытый танцевальный текст. Оно превратилось в «звуковую хореографию», запечатлевшую ее дыхание и пластику.

Символический смысл, воплощающей в себе иноязычную «фигуру переосмысления», (М. Гаспаров) побудил к жизни музыкально-пластический диалог, получивший развитие уже в искусстве XX века. Иной гений хореографии, Джордж Баланчин, обратился к этой музыке, представив свою, новую интерпретацию заключенных в ней музыкально-пластических идей – знаменитое «Tschaikovsky Pas de Deux», и возведя тем самым еще один уровень межтекстовых пересечений, усиливающих семантическую «плотность» исходного текста.

Таковы результаты проявления гения Чайковского: заимствованные компоненты текста обогатились и обрели осмысленную эстетическую связь с авторским стилем; благодаря своей «инаковости» они возвысились до уровня многослойных метафор, углубляющих многоуровневое метафорическое

«пространство» музыкального спектакля.

Постижение процессов музыкальной и пластической интерпретации позволяет глубже ощутить богатство сфер взаимовлияния музыки и искусства балета, осознать значение и силу воздействия музыкально-хореографического синтеза.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Pougin A. Hérold*. Biographie critique. Paris, 1908. 124 p.
2. *Красовская В.* Русский балетный театр второй половины XIX века. Л.: Искусство, 1963. 552 с.
3. *Спориных О. И.* Интекст как компонент стилевой системы П. Чайковского: автореф. дис. ... канд./д-р² искусствоведения. 17.00.02. 2000. 29 с.
4. *Кашкин Н. Д.* Воспоминания о П. И. Чайковском Н. Кашкина, профессора Московской консерватории. М.: П. Юргенсон, 1896. 162 с.
5. Чайковский П. Лебединое озеро. Балет в 4 актах. Клавир в 2 руки (Э. Лангер). М.: П. Юргенсон, 1900. 173 с.
6. Чайковский П. Лебединое озеро. Балет в 3 актах, 4 картинах: клавир / общ. ред. Ю. Бурлаки. М.: Композитор, 2016. 264 с.
7. *Поломаренко И. В.* Арфа в прошлом и настоящем. М.: Музгиз, 1939. 312 с.
8. *Арановский М.* Находки и ошибки творческой интуиции (из рукописного архива П. И. Чайковского) // П. И. Чайковский: к 100-летию со дня смерти (1893–1993): мат-лы науч. конф. М.: Мос. гос. конс. им. П. И. Чайковского, 1995. С. 31–39.
9. *Раку М.* Не верьте в искренность пастушки // Музыкальная академия. 1993. № 4. С. 203–206.
10. *Скворцова И. А.* Балет П. И. Чайковского «Щелкунчик»: Опыт характеристики: учеб. пос. М.: Науч.-издат. центр «Московская консерватория», 2011. 68 с.
11. *Бонфельд М. Ш.* Опера П. И. Чайковского «Пиковая дама» (к проблеме связности художественного текста) // П. И. Чайковский: Вопросы истории и стиля. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1989. С. 26–46.
12. *Климовицкий А.* «Пиковая дама» Чайковского: культурная память и культурные предчувствия // Россия — Европа. Контакты музыкальных культур: сб. науч. тр. СПб.: СПбГК, 1994. С. 221–274 (Рос. ин-т истории искусств / Проблемы музыкознания. Вып. 7).
13. *Комарова Н.* «Русское» и «западноевропейское» в музыкальном языке П. И. Чайковского. «Пиковая дама» и «Дон Жуан»: некоторые параллели и аналогии // Русская опера XIX века: сб. тр. Вып. 122. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1991. С. 109–135.
14. Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи. Л.: Искусство, 1971. 445 с.
15. *Новерр Ж.* Письма о танце. Л.: Academia, 1927. 316 с.
16. *Чайковский П.* Спящая красавица. Балет в 3-х действиях с прологом. Переложение

- для фортепиано А. Зилоти. М.: Музыка, 1976. 284 с.
17. Балетмейстерские экспликации. Комментарии Ф. В. Лопухова // Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи. Л.: Искусство. 1971. С. 155–224.
 18. Царева Е. М. Чайковский в наши дни. Между двумя датами // П. И. Чайковский: к 100-летию со дня смерти (1893–1993): мат-лы науч. конф. М.: Мос. гос. конс. им. П. И. Чайковского, 1995. С. 3–5.
 19. Чайковский Петр Ильич (1840–1893). Полное собрание сочинений. Лебединое озеро: балет в 4 действиях: [Либретто В. П. Бегичева и В. Ф. Гельцера]: соч. 20: партитура / комп. П. И. Чайковский; общ. ред. Б. В. Асафьева. М.: Музгиз, 1957. 411 с.
 20. Бахрушин Ю. А. История русского балета. М.: Сов. Россия, 1965. 227 с.

REFERENCES

1. Pougin A. *Héroid*. Biographie critique. Paris, 1908. 124 p.
2. Krasovskaya V. *Russkij baletnyj teatr vtoroj poloviny XIX veka*. L.: Iskusstvo, 1963. 552 s.
3. Sporyhina O. I. Intekst kak komponent stilevoj sistemy P. CHajkovskogo: avtoref. dis. ... kand./d-r? iskusstvovedeniya. 17.00.02. 2000. 29 s.
4. Kashkin N. D. *Vospominaniya o P. I. CHajkovskom* N. Kashkina, professora Moskovskoj konservatorii. M.: P. YUrgenson, 1896. 162 s.
5. Chajkovskij P. *Lebedinoe ozero. Balet v 4 aktah. Klavir v 2 ruki* (EH. Langer). M.: P. Yurgenson, 1900. 173 s.
6. Chajkovskij P. *Lebedinoe ozero. Balet v 3 aktah, 4 kartinah: klavir / obsch. red. Y. Burlaki*. M.: Kompozitor, 2016. 264 s.
7. Polomarenko I. V. *Arfa v proshlom i nastoyaschem*. M.: Muzgiz, 1939. 312 s.
8. Aranovskij M. *Nahodki i oshibki tvorcheskoj intuitsii (iz rukopisnogo arhiva P. I. Chajkovskogo // P. I. Chajkovskij: k 100-letiyu so dnya smerti (1893–1993): matly nach. konf. M.: Mos. gos. kons. im. P. I. CHajkovskogo, 1995. S. 31–39.*
9. Raku M. *Ne ver'te v iskrennost' pastushki // Muzykal'naya akademiya. 1993. № 4. S. 203–206.*
10. Skvortsova I. A. *Balet P. I. CHajkovskogo «SChelkunchik»: Opyt harakteristiki: ucheb. pos. M.: Nauch.-izdat. tsentr «Moskovskaya konservatoriya», 2011. 68 s.*
11. Bonfel'd M. S. *Opera P. I. CHajkovskogo «Pikovaya dama» (k probleme svyaznosti hudozhestvennogo teksta) // P. I. CHajkovskij: Voprosy istorii i stilya. M.: GMPI im. Gnesinyh, 1989. S. 26–46.*
12. Klimovitskij A. *«Pikovaya dama» CHajkovskogo: kul'turnaya pamyat' i kul'turnye predchuvstviya // Rossiya Evropa: kontakty muzykal'nyh kul'tur: sb. nach. tr. Ros. in-ta istorii iskusstv. Problemy muzykoznaneya. Vyp. 7. SPb.: SPbGK, 1994. S. 221–274.*
13. Komarova N. *«Russkoe» i «zapadnoevropejskoe» v muzykal'nom yazyke*

- Р. И. Чайковского. «Пиковая дама» и «Don ZHuan»: nekotorye paralleli i analogii // Russkaya opera XIX veka: sb. tr. Vyp. 122 . М.: GMPI im. Gnesinyh, 1991. S. 109–135.
14. Marius Petipa. Materialy. Vospominaniya. Stat'i. L.: Iskusstvo, 1971. 445 s.
15. *Noverr Z. Pis'ma o tantse*. L.: Academia, 1927. 316 s.
16. Чайковский Р. Спящая красавица. Balet v 3 dejstviyah s prologom. Perelozhenie dlya fortepiano A. Ziloti. М.: Muzyka, 1976. 284 s.
17. Baletmejesterskie ehksplikatsii. Kommentarii F. V. Lopuhova // Marius Petipa. Materialy. Vospominaniya. Stat'i. L.: Iskusstvo. 1971. S. 155–224.
18. Tsareva E. M. Чайковский v nashi dni. Mezhdv dvumya datami // Р. И. Чайковский: k 100-letiyu so dnya smerti (1893–1993): mat-ly nauch. konf. М.: Mos. gos. kons. im. Р. И. Чайковского, 1995. S. 3–5.
19. Чайковский Петр Il'ich (1840–1893). Polnoe sobranie sochinenij. Lebedinoe ozero: balet v 4 dejstviyah: [Libretto V. P. Begicheva i V. F. Gel'tsera]: soch. 20: partitura / komp. Р. И. Чайковский ; obsch. red. B. V. Asaf'eva. М.: Muzgiz, 1957. 411 s.
20. *Bahrushin Y. A. Istoriya russkogo baleta*. М.: Sov. Rossiya, 1965. 227 s.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

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

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Galina A. Bezuglaya – Cand. Sci. (Arts), Ass. Prof.; bezuglaya@inbox.ru

ПОДГОТОВКА АРТИСТОВ БАЛЕТА

УДК 792.8

ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ МАСТЕРСТВО МАРИНЫ СЕМЁНОВОЙ: КОМБИНАЦИИ ADAGIO

К 110-летию со дня рождения М. Семёновой

*С. К. Филиповска*¹

¹ Университет Св. Кирилла и Мефодия – Скопье, Гоче Дольчев, 9, Скопье, 1000, Республика Македония.

Педагогическое творчество Марины Семёновой чрезвычайно значимо для русского балета второй половины XX века. Ее ежедневные артистические уроки с солистами балета и сегодня востребованы и принадлежат к самой престижной школе хореографического усовершенствования артистов балета. Цель этой статьи – на примере записей нескольких уроков, данных М. Семеновой в Большом театре в 1976 году, продемонстрировать специфику методики преподавания классического танца знаменитой балерины и педагога.

Ключевые слова: Марина Семёнова, преемственность традиций, педагогическое мастерство, комбинации adagio, методика преподавания

PEDAGOGICAL MASTERY OF MARINA SEMENOVA: ADAGIO COMBINATIONS

To the 110th anniversary of the birth of Marina Semenova

*Snezhana K. Filipovska*¹

¹ Ss. Cyril and Methodius University in Skopje, 9, Goce Dolcev, Skopje, 1000, Republica Macedonia.

The pedagogical creative artistry of Semyonova took a special place in the Russian culture during the second half of the 20th century. Her day-to-day lessons with the ballet soloists even today personify the most prestigious school of choreographic enhancement. As dominant part in this article, the barre exercise combinations of adagio and in the middle of the hall are being analyzed. The author wants to unravel the answer of the question about the essence of her pedagogical skill. The goal of these combinations is revealing the mutual connection of the elements of performing in the classical dance and their reflection among ballet dancers into the performing stage.

Keywords: Marina Semyonova, succession of traditions, pedagogical skills, adagio combinations, teaching methods

Выдающиеся деятели русского театра, писавшие об исполнительском искусстве М. Семеновой, отмечали, что балерина своим новым художественным прозрением утверждала вечную красоту классического танца и национальную традицию хореографического искусства. Ее танец, сохраняя национальную природу отечественной школы, в полной мере выражал понятие русской школы классического танца. Современник Семёновой, Алексей Толстой, посмотрев ее спектакль «Лебединое озеро» в Большом театре, написал: «Чайковский и Семёнова создали в этот вечер национальный праздник торжества красоты» [1, с. 54].

В 50-е годы прошлого века Марина Семёнова, как божественный дар, была выдвинута балетом на роль педагога классического танца. В этой роли она полнее и глубже раскрыла все свои творческие возможности, продолжая национальное своеобразие русской педагогической науки о танце и установленные правила классического танца. Ее вклад в усовершенствование исполнительского искусства выдающихся артистов Большого театра заслуживает огромного уважения.

Семёнова на своих уроках сумела органически соединить традицию с тем качественно новым, что вносит сцена Большого театра в хореографическую лексику. Учитывая живую практику театра, она внимательно следила за исполнительской и общей культурой танцовщиков. Ее уроки, с подлинными интонациями исполнительской манеры, продолжали квинтэссенцию балетной выразительности.

В данной работе предпринята попытка ответить на вопрос о специфике педагогического мастерства М. Семёновой. В записанных автором в период с 29 сентября по 7 октября 1976 года в Большом театре уроках Семёновой проанализирована их структурная доминанта — комбинации *adagio* на станке и на середине зала. Цель автора — продемонстрировать взаимную связь исполнительских элементов классического танца в данных комбинациях и их воплощение в сценическом мастерстве артистов балета.

Хотелось бы вначале обратить внимание на слова, сказанные в беседе с Л. И. Абазовой учеником М. Семёновой — Николаем Цискаридзе: «Семенова выучила многих педагогов. Не случайно их называли “семеновский полк”. Марина Тимофеевна говорила ученикам: “Не записывай комбинации. Запоминай прием выполнения и ритм — это главное. А какие движения вставить в комбинацию, как их сочетать — не так важно”» [2, с. 11]. Постараемся далее изложить эти правила для некоторых конкретных комбинаций.

Урок М. Семёновой в Большом театре 29 сентября 1976 г.

Adagio у палки 8 тактов по 4/4	
Такты	Задание
1	Développé вперед на 90° на ¼; demi-grand rond de jambe développé en dehors на 90° на ¼; passé на 90° на полупальцах на ¼; développé вперед с demi-plié на опорной ноге на ¼.

Продолжение таблицы

2	На первую четверть relevé с поворотом en dedans (к палке), работающая нога переходит в положение назад; на вторую четверть plié-relevé с поворотом en dehors (к палке), работающая нога переходит в положение вперед; на третью и четвертую четверти passé на 90° на полупальцах.
3	Développé на 90° в позу croisée назад (III arabesque), на 1/3; поворот en dehors на полупальцах с passé на 90° (на левой ноге) на 2/4.
4	Два тура en dehors temps-relevé, закончить, passé на 90° на полупальцах на 2/4; работающая нога опускается в V позицию назад на 2/4.

Затем упражнение выполняется в обратном порядке.

<i>Adagio на середине зала, 8 тактов по 4/4</i>	
Такты	Задание
1	Grand plié в I позиции на 1/4; и с глубокого plié быстрое développé с правой ноги вперед на полупальцах на 1/4; demi-grand rond de jambe développé en dehors на 90° на 1/4; passé на 90° на полупальцах на 1/4.
2	С правой ноги, développé в позу croisée вперед, на 2/4; затем, вывести ногу в позу effacée вперед на 90°, на 2/4.
3	С правой ноги, passé на 90° в позу III arabesque, на 2/4; слегка наклонить корпус и, поворачиваясь en dehors (на полповорота), вывести правую ногу в сторону на 90° (остановка спиной к зеркалу) на 2/4.
4	Поворачиваясь en dehors (на полповорота), вывести правую ногу в effacée вперед в точку 2.

Вся комбинация далее выполняется в обратном порядке.

В первом примере — adagio у станка — видно, что целая комбинация построена на исполнении различных поз классического танца, причем ни разу работающая нога не опускается в V позицию. В adagio включен поворот, который принято называть «приемом fouetté». При этом приеме связи никакие расслабленные действия опорной ноги, корпуса и рук недопустимы. Семёнова, в ее комбинациях, огромное внимание посвящает развитию устойчивости опорной ноги. Повышая динамику движения, она усиливает устойчивость ноги исполнением вращения temps relevé en dehors.

Во втором примере — adagio на середине зала — те же самые позы, что и в adagio у станка, подчиняются пространственным законам хореографии и являются исключительно художественными средствами выражения. В комбинацию включаются новые движения, как grand plié, но главной целью является кропотливая обработка устойчивости опорной ноги. Координационная нагрузка на развитие устойчивости строго соблюдается: «Координация тела является важной физической способностью в танце и показателем природного потенциала превращения балетных шагов в

танцевальные» [3, р. xxiv]. Совершенство исполнительского мастерства раскрывается с помощью координации и точно отработанной техники танца.

Урок М. Семёновой в Большом театре 1 октября 1976 г.

<i>Adagio у палки, 4 такта по $\frac{4}{4}$</i>	
Такты	Задание
1	Два tours en dehors grand temps relevé, закончить в сторону на 90° , на $\frac{2}{4}$. Между второй и третьей четвертью, passé на 90° на полупальцах, и grand rond de jambe en dehors, на $\frac{2}{4}$.
2	На полупальцах повернуться на опорной левой ноге en dehors (от палки), одновременно повернув корпус на 180° . Работающая нога переходит в положение вперед на 90° , на $\frac{1}{4}$; passé en arrière правой ногой по I позиции назад в позу IV arabesque на demi-plié, на $\frac{1}{4}$. Между второй и третьей четвертью passé на полупальцах на 90° с поворотом (к палке); два тура, en dehors grand temps relevé закончить в сторону на 90° , на $\frac{2}{4}$.
3–4	Повторить все en dedans.

<i>Temps lié, на середине зала, 16 тактов по $\frac{4}{4}$</i>	
Такты	Задание
1–2	С правой ноги temps lié вперед с перегибом корпуса, на $\frac{4}{4}$; temps lié в сторону с перегибом корпуса, на $\frac{4}{4}$.
3–4	С левой ноги temps lié вперед с перегибом корпуса, на $\frac{4}{4}$; temps lié в сторону с перегибом корпуса, на $\frac{4}{4}$.
5–8	Всю комбинацию проделать в обратном порядке.
9–10	С правой ноги temps lié вперед на 90° , на $\frac{4}{4}$; temps lié в сторону на 90° , на $\frac{4}{4}$.
11–12	С левой ноги temps lié вперед на 90° , на $\frac{4}{4}$; temps lié в сторону на 90° , на $\frac{4}{4}$.
13–16	Всю комбинацию temps lié на 90° проделать в обратном порядке.

<i>Adagio на середине зала, 24 такта по $\frac{3}{4}$</i>	
Такты	Задание
1–4	Grand plié в V-позицию (правая нога впереди) и с глубокого plié два тура en dehors sur le sou-de-pied, закончить в позу attitude croisée на левой ноге.
5–8	Tour lent en dehors в позе attitude croisée.
9–12	Быстрое développé с правой ноги в сторону на полупальцах (за тактом) и grand fouetté en tournant en dedans в позу III arabesque, на два такта $\frac{3}{4}$; и второе grand fouetté en tournant en dedans в позу I arabesque, на два такта $\frac{3}{4}$.

Продолжение таблицы

13–16	Наклониться вниз (в позе arabesque) в точку 8 и подняться в исходное положение на полупальцы.
17–20	За тактом, с правой ноги passé по I позиции в IV позицию croisé, правая нога впереди на plié, левая сзади носком в пол; затем исполнить III port de bras в IV широкой позиции (наклон корпуса вперед и перегиб назад).
21–24	Повторить port de bras — первая часть (наклониться вниз), на два такта $\frac{3}{4}$; затем с шагом назад в точку 4 передать центр тяжести корпуса на левую ногу на полупальцы приняв позу I arabesque, на два такта $\frac{3}{4}$.

В примере adagio на станке видно гармоничное сочетание мягкости и силы — самые главные преимущества метода Семёновой. С тонким ощущением музыки в этой комбинации, стирается грань между «сухим» упражнением и выразительным танцем. Вся комбинация исполняется на одном дыхании «наверх».

Середина начинается с комбинацией temps lié с перегибом корпуса и temps lié на 90°. Семёнова, как знаток системы классического танца, понимала важность данного учебного канона. Школа и театр для нее — единое целое в отношении методологического порядка. На ее уроках очень часто школьные примеры имеют задачу утверждать стойкость профессиональных знаний. Упражнение temps lié воспитывает чувство танцевальной кантилены. Его основная задача — развитие слитности всех элементов связи, которые полезны для исполнения более сложных форм движения.

Во втором adagio встречаются два сложных приема: два тура en dehors с глубокого plié и grand fouetté en tournant en dedans в позу I и III arabesque. Выполнение поз и движений в этой комбинации неизменно связаны с присущей русскому балету традицией — манерой исполнять танец всем телом. В книге В. Красовской говорится об устоявшейся практике танцевать всем телом, которую педагог Семёновой, Ваганова, переняла от Е. Вазем. Великая балерина в своих мемуарах подчеркивает: «Всякий балетный темп является, в сущности, комплексом целого ряда движений разных частей тела, и прямая обязанность преподавателя... объяснить ученикам, из каких именно движений он состоит, другими словами, разложить его на составные части, проанализировать, указав в отдельности, как при нем следует держать корпус, спину, плечи, руки и отчего именно это надо делать так, а не иначе» [4, с. 19]. Замечания педагога Семёновой всегда шли в направлении анализа комбинаций, через которые она учила артистов балета размышлять педагогически.

Урок М. Семёновой в Большом театре 2 октября 1976 г.

<i>Adagio у палки, 8 тактов по $\frac{4}{4}$</i>	
Такты	Задание
1	Développé вперед на 90° на $\frac{1}{4}$; passé на demi-plié на 90° на $\frac{1}{4}$; développé вперед на 90° с demi-plié на опорной ноге на $\frac{1}{4}$; demi-grand rond de jambe développé en dehors на 90°, на $\frac{1}{4}$.

Продолжение таблицы

2	Passé на полупальцах на 90° на 1/4; attitude derrière на полупальцах на 1/4; allongée в позе attitude, закончить в V позицию, правая нога сзади на 2/4.
3-4	Повторить всю комбинацию en dedans.
5	Développé в сторону II позиции на 90° на 1/4; passé на demi-plié на 90° на 1/4; développé в сторону на 90° с demi- plié на опорной ноге на 1/4; demi-grand rond de jambe développé en dedans на 90°, на 1/4.
6	Passé на полупальцах на 90° на 1/4; développé на полупальцах в позу écartée назад на 90° на 2/4; закончить в V позицию, правая нога сзади на 1/4.
5-8	Повторить всю комбинацию en dedans.

Маленькое adagio u battement tendu на середине зала,

4 такта по 4/4

Такты	Задание
1	Grand plié в V позиции croisée (правая нога впереди) на 2/4; с правой ноги développé в позу effacée вперед на 2/4.
2	Короткое plié на опорной левой ноге и grand jeté на правую ногу, левой исполнить быстрое passé на 90° в позу croisée вперед на 2/4; затем медленно повернуться (en dedans) и вывести ногу в attitude croisée на 90° в точку 1, на 2/4.
3	Корпус повернуть на effacé в точку 2, и левой ногой сделать grand fouetté effacé en face en dedans, на 2/4. Закончить fouetté на plié в позе effacée вперед. Отсюда не опуская левой ноги исполнить grand fouetté effacé en face en dehors, на 2/4.
4	Pas de bourée changé, закончить в IVпозицию в préparation en dedans (левая нога впереди) на 2/4; три тура sur le cou-de-pied en dedans закончить в Vпозицию, правая нога впереди, на 2/4.

Battement tendu,

4 такта по 4/4

Такты	Задание
1	Правой ногой четыре battements tendus в маленькую позу croisée devant, на 1/4 каждый.
2	Правой ногой три battements tendus в сторону (первый закончить приведением работающей ноги в Vпозицию вперед), на 1/4 каждый, последний закончить на demi-plié; и поворот (на лево) на полупальцах в V позиции, закончив поворот в épaulement croisé, левая нога впереди, на 1/4.
3	Правой ногой четыре battements tendus в маленькую позу croisée derrière, на 1/4 каждый.
4	Правой ногой четыре battements tendus в сторону (первый закончить приведением работающей ноги в V позицию вперед), на 1/4 каждый. Повторить adagio и battement tendu, с другой ноги.

Хореографическая композиция в *adagio* на станке состоит из движения *pas développé* и поз *attitude* и *écartée* классического танца, которые включены как основные элементы в учебную хореографическую схему. Как и в семеновском исполнительском искусстве, так и в комбинациях на уроках, позы классического танца являются действенным средством пластики танца. «Прямая спина, "апломб" — общеобязательная норма академической школы, типичнейшая черта профессии — стала у Семеновой художественным образом, воплощением ее индивидуальности... вот что лежало в основе классического танца Семеновой, вот что наполняло неожиданным смыслом традиционные позы, па и их комбинации. Это была танцовщица-хореограф, а не танцовщица-охранитель» [5, с. 261]. Масштабность и развернутость этой учебной композиции достигает необходимой степени технической оснащенности и, в то же время, воспитывает чувство позы и музыкальности.

В маленьком *adagio* вместе с *battement tendu* решается задача разнообразного сочетания поз с переходом с одной ноги на другую и приемов поворота. Эта комбинация в полной согласованности с действиями рук, головы и корпуса развивает гибкость, которая неразрывно связана с музыкально-пластическим разнообразием ритма и темпа. «Гибкость в классическом танце — это средство музыкально-актёрской выразительности. Именно гибкость дает необходимые нюансы и окраску движению» [6, с. 35]. В комбинациях Марины Семёновой глубоко внедрена гибкость и мягко-певучая пластика исполнительства, идущая от естественного чувства движения. В продолжении маленького *adagio* комбинация *battement tendu* продолжает отрабатывать устойчивость опорной ноги. Артисты балета всегда сознательно следили, чтобы движение *battement tendu* исполнялось с мягкой упругостью (качеством, на которое Семёнова обращала исключительное внимание).

Урок М. Семёновой в Большом театре 3 октября 1976 г.

<i>Adagio у палки, 8 тактов по 4/4</i>	
Такты	Задание
1	Grand rond de jambe développé en dehors на 90° на всей ступне, на 3/4; на 1/4, passé на 90°.
2	Grand rond de jambe développé en dehors на 90° с demi-plié на опорной ноге на 3/4; на 1/4, passé на 90° на demi-pointe.
3	Grand rond de jambe développé en dehors на 90° на demi-pointe, на 3/4; на 1/4, passé на 90° на demi-pointe.
4	Développé на 90° в позу écartée derrière. Закончить в V позицию, работающая нога сзади.
5–8	Повторить все en dedans.

<i>Маленькое adagio в медленном темпе, 4 такта по $\frac{4}{4}$</i>	
Такты	Задание
1	За тактом, grand plié в I позиции; с глубокого plié, два tours en dehors sur le cou-de-pied на $\frac{1}{4}$; закончить с правой ноги développé на demi-pointe в позу (en face) на 90° на $\frac{1}{4}$. За тактом, нога возвращается в I позицию и вновь grand plié в I позиции; с глубокого plié, два tours en dehors sur le cou-de-pied на $\frac{1}{4}$. Работающая нога вынимается вперед на 90° (développé) и, вытянутая, отводится в сторону на этой же высоте (demi-grand rond de jambe développé en dehors на 90°) на demi-pointe, на $\frac{1}{4}$.
2	За тактом, нога возвращается в I позицию и вновь grand plié в I позиции; с глубокого plié, два tours en dehors sur le cou-de-pied на $\frac{1}{4}$; закончить с правой ноги développé на demi-pointe в позу (en face) на 90° на $\frac{1}{4}$. Затем, grand rond de jambe développé en dehors на 90° , закончить в позу attitude croisée назад, на $\frac{2}{4}$.
3	Demi-plié на левую ногу и tour en dehors в позе attitude croisée, на $\frac{2}{4}$; pas de bourée en tournant en dehors, закончить в IV позицию в préparation en dedans (правая нога впереди) на $\frac{2}{4}$.
4	Два tours sur le cou-de-pied en dedans, закончить в V позицию, левая нога впереди, на $\frac{2}{4}$, на $\frac{2}{4}$ — выпрямление.

Комбинация у станка представляет собой целиком исполненные три grand rond de jambe développé на 90° , начиная с движения pas développé, являющегося в этом случае подходом. На уроках, в простых комбинациях Семёнова крайне внимательно следила за тем, чтобы исполнение было легким, свободным и, в тоже время, четким, с точной исполнительской техникой танца.

Взаимосвязь исполнительских элементов классического танца в adagio на середине зала свидетельствует об истинном педагогическом мастерстве Семёновой. Надо подчеркнуть, что высокий уровень технической подготовки солистов Большого театра помогал им справляться с трудностями в данной комбинации. Каждое движение классического танца имеет определенную исполнительскую протяженность, которая может замедляться или ускоряться в зависимости от общего ритма комбинированного задания. Здесь (по отношению к исполнительским трудностям техники движения) необходимо понять и почувствовать рациональную меру напряжения мышц, с которой солисты большого балета отлично справлялись. В adagio очень важна эмоционально-действенная связь музыки и танца. Музыкальный ритм в этой комбинации является внутренним чувством действия. Кроме того, Семёнова была очень требовательна и к умению ощущать внутренний ритм танца. В своих комбинациях она мгновенно меняла пластические нюансы и, не боясь нарушения учебных традиций, внедряла музыкальные интонации. Пластическое разнообразие и тонкость выразительных средств так велико в этом adagio, что вновь вспоминаются слова Семёновой о том, что вни-

мание главным образом должно обращаться на то, как и с какой целью выполняются движения. Слитность, кантиленность, приподнятая, стройная пластика танцевального мастерства — все это качества, присущие русской школе классического танца, которые Семёнова переносила в структуру ежедневных комбинаций на уроках с солистами Большого театра.

Урок М. Семёновой в Большом театре 7 октября 1976 г.

<i>Adagio у палки,</i> 4 такта по $\frac{4}{4}$	
Такты	Задание
1	Développé ballotté вперед на 90° на $\frac{1}{4}$; développé ballotté назад с passé на 90° на полупальцах на $\frac{1}{4}$; développé ballotté вперед с passé на 90° на полупальцах на $\frac{1}{4}$; développé ballotté назад с passé на 90° на полупальцах на $\frac{1}{4}$.
2	Passé на 90° на полупальцах на $\frac{1}{4}$; temps relevé en dehors без тура на $\frac{1}{4}$; закончить, открыв ногу в сторону на 90° ; demi-plié и tour à la seconde en dehors (над палкой), на $\frac{2}{4}$.
3–4	Повторить комбинацию в обратном направлении.
<i>4 такта по $\frac{2}{4}$</i>	
Такты	Задание
1	Два тура en dehors temps relevé, закончить, в сторону на 90° , на $\frac{2}{4}$.
2	Tombé в сторону на правую ногу и, опустив палку, принять IV позицию в préparation en dedans, на $\frac{2}{4}$.
3	Два тура en dedans в I arabesque на правой ноге, на $\frac{2}{4}$.
4	С шагом встать на левую ногу в attitude effacée, возвращаясь на опорную ногу, снова положить руку на палку, на $\frac{2}{4}$.

<i>Маленькое adagio на середине зала,</i> 4 такта по $\frac{4}{4}$	
Такты	Задание
Исходное положение — V позиция épaulement croisé, правая нога впереди.	
1	Grand plié в V позицию, на $\frac{2}{4}$; с глубокого plié, два тура en dehors sur le sou-de-pied закончить, открыв правую ногу в сторону на 90° , на $\frac{2}{4}$.
2	Короткое plié на опорной левой ноге и grand jeté в сторону на правую ногу (левая нога поднята в сторону на 90°), на $\frac{1}{4}$; затем, короткое plié на опорной правой ноге и grand jeté в сторону на левую ногу (правая нога поднята в сторону на 90°), на $\frac{1}{4}$. Между второй и третьей четвертью, с правой ноги passé на 90° на полупальцы и опуститься в широкую IV позицию. Одновременно с переходом в IV позицию идет перегиб корпуса (5-е port de bras) заканчивающимся в préparation к турам en dehors, на $\frac{2}{4}$. Правая рука в I позиции, левая на II.

Продолжение таблицы

3	Полтора тура en dehors (на левой ноге), закончить в позу effacée вперед на 90° в точку 5 (остановка спиной к зеркалу), на $\frac{2}{4}$; затем, провести правую ногу в III arabesque (grand rond de jambe en dehors), на $\frac{2}{4}$.
4	За тактом plié на опорной левой ноге и полтора тура en dehors, закончить в позу effacée вперед на 90° в точку 1, на $\frac{2}{4}$; по диагонали в точку 2, tombé (к опорной ноге) на правую ногу на plié, закончить в IV позицию effacée в préparation en dedans, и два тура en dedans (на правой ноге), закончить в V позицию, левая нога впереди, на $\frac{2}{4}$.

В комбинациях adagio видна ненасытная жажда педагогических поисков Семёновой, стирающих грань между рутинной и свободой творческого порыва. Своеобразно по форме сочетания движения она соединяет développé ballotté с капризным temps relevé. В конце егзерсисного adagio — некаждодневный tour à la seconde над палкой. Семёнова не боялась таких сочетаний, которые придавали упражнению драматический оттенок танца.

В движениях у станка на этом же уроке встречается еще одна короткая комбинация, наполненная элементами театральности. Зная, что рутина надоедает самым прилежным, Семёнова смело выстраивала неожиданные комбинации, из-за чего ее уроки были необычайно интересными.

Секрет неповторимого дарования Семёновой заложен в adagio на середине зала. Свободно льющаяся музыкальность в каждом движении содержит осмысленную четкость акцентов. Тщательной отделкой переходов из одного движения в другое adagio подтверждает преданность правилам классического танца в его академических формах. В неукоснительности этих правил балерины, с ощущением полной свободы, «допевали» каждое движение, устанавливая те меры исполнительства, которыми характеризуется стиль Семёновской школы.

Заключение

Профессиональные педагогические принципы Семёновой базируются на преемственности традиций русской школы и отличаются академической строгостью комбинаций, манерой движений, освобожденных от внешних эффектов, глубокой внутренней связью музыки с танцем.

Методический подход Семёновой характеризуется четкими, педагогическими взглядами. Свои взгляды на усовершенствование артистов балета на уроках она превращает в художественное целое — систему.

Педагогическое творчество Семёновой является резонансной репутацией новой культурной традиции и путь в будущее хореографического искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бочарникова Э., Иноземцева Г. Тем, кто любит балет. М.: Изд-во «Русский язык», 1979. 264 с.
2. Цискаридзе Н. Она была легкомысленна и богемна, но служила балету беспрекословно»: запись беседы // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 5 (40). С. 9–13.
3. Danilova N. Eight female Classical ballet variations. Oxford: Oxford University press, 2016. 288 p.
4. Красовская В. Ваганова. Л.: Искусство, 1989. 221 с.
5. Мастера Большого театра: нар. артисты СССР / ред.-сост. Яковлев М.: Сов. композитор, 1976. 692 с.
6. Тарасов Н. И. Классический танец. Школа мужского исполнительства. М.: Искусство, 1981. 479 с.

REFERENCES

1. Bocharnikova E., Inozemceva G. Tem, kto lyubit balet. M.: Izd-vo «Russkij yazy`k», 1979. 264 s.
2. Ciskaridze N. Ona by`la legkomu`slenna i bogemna, no sluzhila baletu besprekoslovno: zapis` besedy` // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2015. № 5 (40). S. 9–13.
3. Danilova N. Eight female Classical ballet variations. Oxford: Oxford University press, 2016. 288 p.
4. Krasovskaya V. Vaganova. L.: Iskusstvo, 1989. 221 s.
5. Mastera Bol`shogo teatra: nar. artisty` SSSR / red.-sost. Yakovlev M.: Sov. kompozitor, 1976. 692 s.
6. Tarasov N. I. Klassicheskij tanecz. Shkola muzhskogo ispolnitel`stva. M.: Iskusstvo, 1981. 479 s.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

С. К. Филиповска — канд. искусствоведения; sfilipovska@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Snezhana K. Filipovska — Cand. Sci. (Arts); sfilipovska@mail.ru

УДК 781.5

АНАЛИЗ МУЗЫКАЛЬНЫХ ФОРМ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ ХОРЕОГРАФОВ

*В. В. Лелеко*¹

¹ Санкт-Петербургский государственный институт культуры, Дворцовая наб. 2, Санкт-Петербург, 191186, Россия.

В статье рассматриваются особенности преподавания курса «Анализ музыкальных форм в любительском хореографическом творчестве» в рамках магистерской программы «Теория и практика руководства хореографическим любительским коллективом» направления подготовки 51.04.02 «Народная художественная культура». Подчеркивается важность введения в содержание учебной дисциплины темы взаимосвязи музыкальной формы и хореографической композиции. Разрабатывается алгоритм ее раскрытия путем анализа музыкального материала на слух и работы с нотами, разбора особенностей хореографического воплощения музыкальной формы. Дается аналитический обзор музыкального материала учебников по анализу формы музыкальных произведений. Рассматривается специфика подбора музыкального материала для анализа музыкальных форм студентами-хореографами. В качестве предмета анализа рекомендуется балет П. И. Чайковского «Щелкунчик», отличающийся разнообразием музыкальных форм. На примере «Вальса снежных хлопьев» предлагается изучение таких музыкальных форм, как: период, простая трехчастная форма, сложная трехчастная форма, сонатная форма; подробно анализируется взаимосвязь музыкальной формы и танца в постановке Дж. Баланчина, приводятся схемы сравнения музыкальной формы и хореографической композиции. Разрабатывается методика работы, призванная способствовать выработке у студентов-хореографов навыка выстраивания музыкально-хореографического синтеза.

Ключевые слова: музыкальная форма, хореографическая композиция, музыка и танец, «Щелкунчик», П. И. Чайковский, Дж. Баланчин, «Вальс снежных хлопьев»

ANALYSIS OF MUSICAL FORMS IN THE PROCESS OF CHOREOGRAPHERS TRAINING

*Vera V. Leleko*¹

¹ Saint Petersburg State Institute of Culture, 2, Dvortsovaya nab. (embankment), Saint Petersburg, 191186, Russian Federation.

The article deals with the features of teaching the course “analysis of musical

forms in Amateur choreographic work” in the framework of the master's program “Theory and practice of management of choreographic Amateur group” areas of training 51.04.02 “Folk art culture”. The importance of the introduction of the theme of the relationship of musical form and choreographic composition into the content of the discipline is emphasized. The algorithm of its disclosure is developed by analyzing the musical material by ear and working with notes, analyzing the features of the choreographic embodiment of the musical form. An analytical review of the musical material of textbooks on the analysis of the form of musical works is given. The specificity of the selection of musical material for the analysis of musical forms by students-choreographers. The subject of analysis is Tchaikovsky's ballet “The Nutcracker”, characterized by a variety of musical forms. On the example of “Snow flakes Waltz” the author offers the study of such musical forms as: period, simple three-part form, complex three-part form, sonata form; the interrelation of musical form and dance in the production of J. Balanchine, provides a comparison scheme of musical form and choreographic composition. The method of work is developed, designed to promote the development of students-choreographers skill of building musical and choreographic synthesis.

Keywords: musical form, choreographic composition, music and dance, *Nutcracker*, P. I. Tchaikovsky, J. Balanchine, *The waltz of snow flakes*

Курс «Анализ музыкальных форм в любительском хореографическом творчестве» в рамках направления подготовки 51.04.02 «Народная художественная культура» (магистерская программа «Теория и практика руководства хореографическим любительским коллективом») преподается в Санкт-Петербургском государственном институте культуры в течение одного семестра. Этот курс весьма специфичен и требует особой методики преподавания, отличающейся от методики «Анализа музыкальных форм», который традиционно изучается студентами-музыкантами. Прежде всего, необходимо учитывать, что студенты-хореографы в большинстве своем не имеют специального музыкального образования, но для своей будущей профессии они должны обрести навык подбора соответствующего музыкального материала для танцевальных номеров. Подобный навык предполагает умение ориентироваться в форме-структуре музыкального произведения. Это ставит перед преподавателем курса «Анализ музыкальных форм в любительском хореографическом творчестве» задачу подбирать к теоретическому материалу такие музыкальные иллюстрации, которые будут максимально приближены к специализации студентов.

Для студентов-хореографов очень важна связь музыки с движением, танцем. Хореографам недостаточно в рамках изучения музыкальных форм анализировать форму, глядя в ноты, слышать звучание музыки. Им необходимо, по возможности, увидеть, как визуализируется, превращается в танец та или иная

музыкальная форма. Поэтому алгоритм работы со студентами-хореографами в рамках данной дисциплины предполагает более широкий спектр методических приемов. В процессе прохождения курса анализа музыкальных форм хореографы должны научиться работать с нотами, анализировать музыкальные примеры на слух, проследить взаимосвязь музыкальной формы и хореографии, видеть, как музыкальная форма отражается или взаимодействует со структурой и содержанием хореографических номеров.

Из сказанного становится ясным, что для будущих хореографов требуется специальный подбор материала, который позволит сделать более эффективным изучение музыкальных форм. Необходимо, чтобы эти музыкальные формы были связаны, прежде всего, с хореографией. Здесь неоценимым источником материала для анализа может стать балетная музыка. Между тем, учебники по «Анализу музыкальных форм» не ориентированы на хореографов и предлагают в качестве материала для анализа в основном фрагменты сонат классиков, фортепианные миниатюры романтиков и русских композиторов XIX и XX века. Так, в учебниках Л. Мазеля, В. Цуккермана, И. В. Способина, Ю. Тюлина, Т. Бершадской, И. Пустыльника, Е. Ручьевской, Г. В. Абдуллиной и др. авторов [1, 2, 3, 4, 5, 6] в заданиях для анализа музыкальных форм представлены преимущественно инструментальные сочинения классиков и романтиков (чаще всего – Бетховена и Шопена), но полностью отсутствует балетная музыка. Лишь в изданиях последних лет можно встретить немногочисленные примеры балетной музыки. Так, в учебнике Г. В. Заднепровской встречаются два номера из балетов П. И. Чайковского («Вальс» из I действия «Спящей красавицы» и «Марш» из I действия «Щелкунчика») [7]. В Программе-конспекте дисциплины «Анализ музыкальных произведений» Московской консерватории среди традиционных образцов для анализа встречаются фрагменты балетной музыки И. Стравинского и С. Прокофьева («Русская» из балета «Петрушка» и пять пьес из балета в переложении для скрипки и фортепиано) [8]. Учебник В. Н. Холоповой «Формы музыкальных произведений» уделяет балетной музыке особое внимание: здесь впервые вводится глава о музыкальных формах балета [9, с. 384–400]. Однако этот учебник вряд ли может быть использован в процессе обучения студентов-хореографов. Учебник ориентирован, прежде всего, на специалистов-музыковедов. Балетная музыка введена в него для максимально широкой демонстрации исторической логики развития музыкальных форм.

Уникальный опыт создания авторских учебных курсов для хореографов существует в Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. Здесь в программу обучения хореографов включены такие дисциплины как «Анализ танцевальной и балетной музыки» (автор Г. А. Безуглая) и «Анализ партитуры и клавира» (автор А. В. Горн) [см.: 10; 11; 12]. Общей задачей этих курсов является «углубление и систематизация музыкально-теоретических позна-

ний, приобретенных в процессе изучения курсов истории и теории музыки» (11, с. 6). Собственно проблематика анализа музыкальных форм составляет лишь часть этих дисциплин, весьма емких по своему содержанию. Для преподавателя дисциплины «Анализ музыкальных форм в любительском хореографическом творчестве» особый интерес представляют такие разделы учебного пособия Г. А. Безуглой как «Взаимосвязь выразительных средств музыки и танца» и «Музыкально-танцевальное взаимодействие и музыкально-хореографический анализ» [11]. В этих разделах хореографический аспект тесно переплетен с музыкальными составляющими, что задает четкую профилизацию в изучении музыкально-теоретического материала.

Кажется логичным, что специфика преподавания предмета «Анализ музыкальных форм в любительском хореографическом творчестве» состоит в том, что студенты-хореографы должны изучать музыкальные формы в основном на примерах танцевальной музыки. Можно провести аналогию с преподаванием «Анализа музыкальных форм» для дирижеров-хоровиков и для музыкантов-исполнителей. Если обратиться к программе дисциплины «Анализ музыкальных произведений» для дирижеров академическим хором, мы увидим, что «рассмотрение форм осуществляется на основе хорового жанра: начиная от периода и кончая оперными формами, они изучаются на примерах произведений вокально-хорового репертуара» [13, с. 3]. Важность именно вокальной музыки для дирижеров-хоровиков наглядно иллюстрирует количество часов, отведенных на темы «Сонатная форма» (8 час.) и «Формы вокальной музыки» (16 час.).

Стремление учитывать профессиональную ориентацию обучающихся накладывает отпечаток на методику преподавания дисциплины «Анализ музыкальных произведений», заставляет искать особые методические приемы работы с музыкальным материалом. Так, в программе-конспекте по анализу для исполнителей-инструменталистов, разработанной в Московской консерватории, приведен следующий алгоритм работы: в связи с тем, что для студентов-исполнителей чрезвычайно важным является умение делать выводы об особенностях исполнительских интерпретаций, некоторые из рассматриваемых сочинений рекомендуется прослушивать в классе (в звукозаписи) в двух-трех различных исполнительских трактовках [14, с. 3].

Очевиден вывод, что в процессе преподавания дисциплины «Анализ музыкальных форм в любительском хореографическом творчестве» нужно отталкиваться от специализации студентов, и студентам-хореографам необходимо преподавать эту дисциплину в непосредственной связи с танцем, с их ежедневной практикой.

Неоценимым и еще невостребованным в должной мере материалом для анализа является балетная музыка. Использование балетной музыки в процессе изучения музыкальных форм студентами-хореографами означает не только смену дидакти-

ческого материала, но и изменение самой методики работы с этим материалом. Как и в случае с вышеупомянутым приемом включения различных исполнительских интерпретаций в анализ музыкальной формы при работе с музыкантами-исполнителями, изучение хореографами законов строения музыкальных произведений должно подкрепляться «визуализацией» музыкальной формы — примерами хореографического прочтения того или иного музыкального произведения. Такое приближение к профессиональным интересам хореографов, несомненно, послужит хорошей мотивацией для освоения непростого и, на первый взгляд, отвлеченного от непосредственной профессиональной задачи (создания хореографического произведения) музыкального материала. Хореограф должен постичь тайну взаимодействия музыки и хореографии, и в этом немалую услугу может оказать именно курс анализа музыкальной формы. Для этого, повторим, необходимы и смена дидактического материала, и подхода к работе с ним.

Прекрасным материалом для изучения форм студентами-хореографами является музыка балетов П. И. Чайковского, в частности, балета «Щелкунчик». Здесь можно увидеть богатое разнообразие форм. На уровне отдельных номеров можно изучать: простые трехчастные формы («Чай. Китайский танец» и «Трепак. Русский танец» из Дивертисмента второго действия, а также восьмая сцена второй картины); сложные трехчастные формы («Марш» из первого действия, «Танец пастушков», «Мамаша Жигонь и паяцы», «Вальс цветов», «Па-де-де» и «Финальный вальс» из второго действия); простую двухчастную форму («Шоколад. Испанский танец» из второго действия); сложную двухчастную форму («Вариация II для танцовщицы» из второго действия). Крупные номера имеют в своём составе более мелкие формы, отличающиеся разнообразием. Например, в третьем номере, («Детский галоп и выход родителей») мы встречаем две простые трехчастные формы, а в последнем фрагменте номера также и тройную трехчастную форму (abababa). Последняя форма встречается в балете еще один раз — в «Арабском танце. Кофе». В четвертом номере — три простые трехчастные формы («Выход Дроссельмейстера», «Мазурка. Танец заводных кукол», «Вальс»), а также вариационная форма в демоническом вихре «Галопа». Последняя форма также присутствует в начале шестой сцены — в колыбельной.

Самой распространенной формой в балете «Щелкунчик» является период. Практически всегда это нормативный, квадратный период, отличающийся только количеством тактов: малый период (два предложения по 4 такта в начале шестой и десятой сцен, Арабском и Китайском танцах); большой период (два предложения по 8 тактов в Марше, Польке и Гросфатере из I действия, восьмой сцене, «Мамаше Жигонь и паяцах», «Апофеозе» из II действия); увеличенный период (два предложения по 16 тактов в «Вальсе цветов» и Финальном вальсе); сложный период (четыре предложения по 8 тактов в «Украшении и зажигании ёлки», «Вальсе снежных хлопьев»).

Кроме упомянутых форм, в «Щелкунчике» можно найти такое относительно редкое явление, как сонатная форма без разработки. В строгой форме лаконичной сонатины без разработки написана увертюра. В. М. Богданов-Березовский в статье «Музыкальная драматургия балетов П. И. Чайковского» усматривает в этом «страстный культ музыки Моцарта» [15, с. 279].

Балет «Щелкунчик» является замечательным материалом для изучения музыкальных форм со студентами-хореографами еще и потому, что в нем, как и в остальных балетах Чайковского, воплощено особое, новаторское сочетание музыки и хореографии. Ю. Бахрушин не случайно пишет в своей «Истории русского балета» о появлении в балетах Чайковского «новой формы хореографии, выражающей содержание музыки» [16, с. 183].

Среди наиболее удачных номеров балета, принадлежавших его первому постановщику Льву Иванову, исследователи отмечают «Вальс снежных хлопьев» из второй картины I акта. В постановке этого номера Иванов, идя вслед за музыкальными образами П. Чайковского, делал акцент на иллюстративное и, вместе с тем, эмоциональное воспроизведение метели. Характер движений прекрасно изображал снегопад с «пушистыми, мягкими снежинками, мечущимися по воздуху» [17, с. 272]. Хореографическое решение Иванова вдохновляло впоследствии и других хореографов, например Дж. Баланчина.

Именно «Вальс снежных хлопьев», или, как поэтически назвал этот номер Б. Асафьев, «Вальс падающего снега» [18, с. 105] может стать предметом анализа на занятиях со студентами-хореографами. Вальс является прекрасным материалом для анализа не только по эстетическим критериям, но и по критериям методической целесообразности. По своей музыкальной форме этот номер — один из самых сложных и необычных в балете. Это позволяет использовать его при изучении разных тем в рамках курса «Анализ музыкальных форм» (от формы периода и простых форм до сложных форм и даже сонатной формы), периодически возвращаясь к уже знакомому или частично знакомому материалу.

Алгоритм работы с музыкальным материалом (и Вальса в целом, и отдельных его частей) можно представить следующим образом. Сначала студентам предлагается прослушать музыкальный фрагмент. Цель работы — выработка у студентов-хореографов навыков слышания образующих форму тематических контрастов, улавливания возвращения уже звучавшего ранее материала: повторение предложений в периоде, реприз в простых и сложных формах и т. п. При втором прослушивании перед студентами ставится задача подтвердить свои слуховые впечатления и визуально закрепить то, что было услышано. Для этого они изучают ноты, считают такты, рисуют схемы. При третьем прослушивании музыкального отрывка студенты разбирают его структуру, глядя на составленную схему, которая помогает им соотнести и систематизировать слуховые и зрительные аналитические данные.

Форма периода может быть проиллюстрирована главной темой «Вальса снежных хлопьев», который написан в форме сложного периода. Этот период состоит из четырех предложений повторного строения с небольшими вариантами концовок. Здесь можно обратить внимание студентов на ритмическую неповторимость и мелодическое своеобразие темы: ее основные фразы возникают как бы с опозданием на одну восьмую длительность, отчего совсем исчезает акцент первой сильной доли вальса. Трехдольность метра нарушается также двухдольным пульсом аккордов и баса. Мелодия каждый раз «падает» сверху вниз, будто «колышется» в терцовых и квартовых интонациях.

Аналогичная форма периода использована Чайковским и в трио Вальса. Прослушивание фрагмента трио позволит закрепить форму сложного периода и одновременно даст возможность познакомиться с важнейшим тематически контрастом, на котором строится весь Вальс. Первая часть Вальса носит беспокойный «ночной» характер. Средняя же часть овеяна лучами светлой мечты (детский хор за сценой) [19, с. 95]. Яркая отличительная тембровая окраска трио — введение хора мальчиков, который поет а capella за сценой. Это уже само по себе необычно и вносит «дополнительный пространственно-акустический эффект “ангельского” храмового пения» [20, с. 55]. Как считает Ю. А. Розанова, «хоровой тембр лишь усиливает холодноватый, призрачный, фантастический характер всего вальса» [21, с. 130]. Сравнение двух периодов (главной темы и трио) облегчит впоследствии освоение всей музыкальной формы Вальса. Попутно можно обратить внимание студентов на вариационный принцип развития, проникающий в сложный период. Здесь можно говорить о тембровых вариациях, так как каждое предложение периода по-разному оркестровано.

Начиная с простой трехчастной формы, в которой написаны начальный и средний раздел Вальса, уместно подключить к вышеизложенным методам анализа просмотр видеоряда, добавляя к анализу музыкальной формы изучение хореографической композиции. Для этого рекомендуется обратиться к постановочной версии Дж. Баланчина. Выбор именно этого балетмейстера неслучаен. Джордж Баланчин — сын известного грузинского композитора Мелитона Баланчивадзе, помимо профессионального хореографического, получил музыкальное образование в Петроградской консерватории (в том числе и по классу композиции). Большинство источников говорят об удивительной музыкальности хореографии Баланчина. Об органическом единстве музыки и танца в творчестве Баланчина пишет С. Сливинская: «Танец не иллюстрирует музыку, не “раскрывает” её, не ограничивается передачей заключённых в ней эмоций, а взаимодействует с музыкой» [22]. Е. Я. Суриц дает следующую характеристику балетам Баланчина: «Баланчин создал новый тип балетного спектакля, содержание которого — танцевальный образ, вырастающий из образа музыкального, взаимодействующий с музыкой через детально прорисованные танцевальные формы, сочетания

движущихся тел» [23]. Сам Баланчин считал именно музыку главным помощником танца, отказываясь нередко даже от декораций в своих постановках: танец должен выражать «всё с помощью только лишь музыки» [24, с. 162]. Об уникальном качестве взаимодействия с музыкальным материалом, определяющем творческий метод хореографа, пишет и С. Наборщикова [25, с. 21]. Проследить эту уникальную взаимосвязь музыки и хореографии на примере творчества Баланчина поможет анализ видеозаписи «Вальса снежных хлопьев».

Для наглядности соотнесения музыкальной формы и хореографической композиции преподавателю совместно со студентами-хореографами необходимо сделать схематический композиционный анализ. Анализируя хореографию Баланчина, нетрудно сразу же почувствовать теснейшую связь хореографической драматургии с музыкальным развитием. Все грани музыкальной формы четко отражены в хореографии. Смена музыкальных образов влечет за собой смену образов пластических. Эти образы, как и части музыкальной формы, могут быть обозначены латинскими буквами.

Так, схемы простых трехчастных форм, используемых в Вальсе (в первой части Вальса и в его трио), могут выглядеть следующим образом:

1) Простая трехчастная форма в первой части:

Музыка	a Первая часть (сложный период)	b b₁ Средняя часть (простая двухчаст. форма)	a Реприза сокращенная (период)
Количество тактов	8+8+8+8	8+8 8+8	8+8
Танец	a зарождение b	b b₁	a₁

2) Простая трехчастная форма в трио:

Музыка	c Первая часть (сложный период)	d Средняя часть (два предложения)	c₁ Реприза варьированная (сложный период)
Количество тактов	8+8+8+8	8+8	8+8+8+8
Танец	c b₂	b₃ d	d₁

Сопоставляя обе схемы, нетрудно обнаружить, что в первом варианте танец и музыка сосуществуют практически синхронно, буквенные обозначения совпадают, хореография как бы следует за музыкой (за небольшим исключением — предвосхищением хореографического тематизма средней части). В трио, при сохранении структурной синхронности, картина выглядит иначе: хореографическая пластика меняется интенсивнее, чем музыкальный материал. Если в простой трехчастной форме первой части Вальса балетмейстер реагирует на возвращение музыкального материала в репризе, создавая и хореографическую репризу, то в репризе трио нет возвращения танцевальных движений — репризность преодолевается поступательным развитием хореографического материала. Перед нами явно разные типы соотношения музыки и танца: в одном случае — полное или частичное слияние, в другом — относительная самостоятельность. За выявлением различий должно последовать и объяснение этих различий. В данном случае прослеживается следующая закономерность: где музыкальный материал яркий, там хореография следует за музыкой, а где музыкальный образ не отличается яркостью, там хореография выступает на первый план и получает самостоятельное развитие. Так, например, музыка начала первой части (а) несет в себе звукопись снежного кружения. Это самый яркий образ всего Вальса, и балетмейстер ищет ему эквивалент в танцевальных движениях, тоже воспроизводящих вихревые кружения (*sissonne tombé*). Средняя часть трио (d) не столь выразительна, и хореография «отрывается» от музыки, выстраивая собственную драматургическую линию.

После прохождения простых форм работа с Вальсом может быть временно приостановлена. Для того чтобы освоить целостную форму этой небольшой, но достаточно сложно организованной музыкальной композиции, требуется ознакомиться с такими темами, как сложные формы, вариационность, сонатная форма. Лишь после этого можно вернуться к Вальсу. В этом случае он может послужить основой для проверки знаний, полученных студентами по анализу как простых, так и сложных (включая сонатную) форм.

«Вальс снежных хлопьев» написан в сложной трехчастной форме с элементами сонатной формы. Это наглядно видно на следующей схеме:

Вступление	Основная тема вальса	Трио	Кода		
			Реприза	разработка главной темы	развитие темы трио
зарождение основной темы вальса			с элементами разработки		
e-moll	e-moll	G-dur	e-moll	e-moll	E-dur

Следует обратить внимание студентов на то, что признаки сонатной формы проявляются не только в соотношении тональностей (намек на побочную партию), но и в симфонизации всего Вальса, в наличии вступления (в котором зарождается главная тема) и разработочных моментов в репризе. Завершается Вальс обширной кодой с двумя контрастными разделами, что тоже более характерно для сонатной формы.

«Вальс снежных хлопьев» открывается большим вступлением помпезного характера, во время которого происходит постепенное формирование темы. Как пишет Ю. А. Розанова в своём исследовании «Симфонические принципы балетов Чайковского», «впервые это сделано по оперно-симфоническому принципу, без отклонений в “дансантизм”» [21, с. 128]. Эту же мысль уже относительно всего балета «Щелкунчик» подчеркивает и Б. Асафьев, который утверждает, что композитор преодолел здесь традиционную балетную «безделушечность», ибо всюду, где было можно, «контрабандой проводил линию симфонического развития» [26, с. 107]. Симфонизированное вступление Вальса поддержано хореографическим решением Баланчина: в хаотичном «мелькании» танцовщиц-снежинок словно зарождается танец.

Симфонизм ярко проявляется в генеральной кульминации Вальса, которая располагается в репризе (213–264 такты), где у тромбонов появляется восходящий подголосок, который пронизывает звучность всей партитуры и одновременно с нисходящей темой «кружения» создает контрапункт противодвижения двух образов. Такое противопоставление двух начал, которое встречается и в других сочинениях П. И. Чайковского, позволяет говорить о симфонизации балета и проникновении разработочности в различные формы балетной музыки. Это не могло не отразиться и на танце. Здесь уместно обсудить со студентами-хореографами, какие особенности сонатной разработочности проявляются в танцевальном развитии.

При рассмотрении коды Вальса нельзя не обратить внимания на ее значительность по масштабам и необычность строения. Здесь звучит, будто сжатая, основная тема вальса в темпе *presto* и в двухдольном размере. Вальс превращается в галоп. Богданов-Березовский находит эту двухдольную коду оригинальной, «с ее вихреобразным движением и верно схваченной динамикой зимней метели» [15, с. 281]. Этот галоп мастерски трансформирован Баланчиным в хореографическую пластику.

Наглядно продемонстрировать композиционное соотношение танца и музыки в постановке Дж. Баланчина поможет следующая схема, которую преподаватель составляет вместе со студентами:

	Вступление	А (Первая часть)			В (Трио)		
Музыка		a	b, b₁	a₁	c	d	c₁
		(сложный период)	(простая 2-х част. форма)	(сокр. реприза)	(сложный период)	(два предложения)	(реприза)
Количество тактов		8+8+8+8	8+8+ 8+8	8+8	8+8+8+8	8+8	8+8+8+8
Танец		a зарожд. b	b b₁	a₁	c b₂	c b₂	d₁

	А (Сокращ. реприза)	A _R (Разработка)	Кода			
			I раздел (Продолж. разработки)			II раздел
Музыка	a (период)	a_r	a_r	a_r c	a_r	c₁
Количество тактов	8+8	52	34	18	26	66
Танец	a₂	b_r	d_r	d_r	d_r b_r a_r	c₁

Схема показывает, что Чайковский выбирает для разработки и коды два музыкальных образа — *a* и *c* (это главная тема и тема трио); при этом *a* явно преобладает. Баланчин же использует все танцевальные образы, подвергая их разработочному развитию. И это не случайно. Вспомним, что хореография в целом ряде случаев «компенсировала» отсутствие яркого музыкального материала и выходила на первый план. Поэтому в разработке принимает участие практически весь пластический тематизм. Но в то же время грани музыкальной формы и танцевальной композиции четко обозначены и совпадают: начало нового раздела музыкальной формы обязательно отмечается в танце сменой движений. Трудно не согласиться с характеристикой творческого метода Баланчина, данной исследователем проблем музыкально-хореографического синтеза Ю. Б. Абдоковым: «уникальность этого таланта в том, что музыкальная образность осмысливается им с позиций глубокого проникновения в сам процесс музыкального становления и стремления реализовать этот многомерный процесс пластическими

средствами на балетной сцене» [27, с. 34-35]. Поэтому ознакомление студентов-хореографов с методом Баланчина целесообразно не только в рамках их специальных дисциплин, но и в рамках дисциплины «Анализ музыкальных форм», поскольку наследие Баланчина «и теперь остается предельно высокой точкой, с позиций которой еще долго будут определять критерии совершенства музыкально-хореографического синтеза» [27, с. 35].

Углубленная аналитическая работа с музыкальным материалом и соединение этой работы с анализом хореографии позволяют профилировать изучение музыкальной формы, приблизить курс «Анализ музыкальных форм» к профессиональным интересам студентов-хореографов. В процессе такого обучения студенты обретают мотивировку к изучению музыкальной формы, осознавая необходимость получаемых знаний для дальнейшей хореографической деятельности. Курс «Анализ музыкальных форм» призван помочь студентам-хореографам понять важность взаимосвязи музыкальной формы и хореографии, способствовать выработке навыка выстраивания музыкально-хореографического синтеза.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. М.: Музыка, 1967. Ч. 1. 752 с.
2. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. М.: Музыка, 1980. 296 с.
3. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. М.: Музыка, 1986. 528 с.
4. Способин И. В. Музыкальная форма. М.: Музыка, 1980. 400 с.
5. Ручьевская Е. Классическая музыкальная форма. СПб.: Композитор, 2004. 299 с.
6. Абдуллина Г. В. Конспекты по анализу музыкальных форм. СПб.: Композитор, 2013. 115 с.
7. Заднепровская Г. В. Анализ музыкальных произведений. М.: ВЛАДОС, 2003. 271 с.
8. Анализ музыкальных произведений. Программа-конспект дисциплины: учеб.-метод. пос. по муз. образ. / ред. А. С. Казурова, сост. Г. В. Григорьева, М. С. Скребкова-Филатова. М.: [б.и.], 2003. 86 с.
9. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений. СПб.: Лань; Планета музыки, 2013. 490 с.
10. Безуглая Г. А. Анализ балетной и танцевальной музыки: учеб. пос. СПб.: Изд-во Политех. ун-та, 2009. 176 с.
11. Безуглая Г. А. Музыкальный анализ в работе педагога-хореографа: учеб. пос. СПб.: Лань; Планета музыки, 2015. 272 с.
12. Горн А. В. Учебное пособие по анализу партитуры и клавира. СПб.: Акад. Рус. балета им. А. Я. Вагановой, 2016. 44 с.
13. Анализ музыкальных произведений: спец. № 051100 «Дирижирование. Дирижирование академическим хором» пример. прогр. дисц. / ред. А. С. Казурова; сост. Г. В. Григорьева. М.: Рос. акад. муз., 2002. 38 с.
14. Анализ музыкальных произведений: программа-конспект дисциплины: учеб.-метод. пос. по муз. образ. / ред. А. С. Казурова, сост. Г. В. Григорьева, М. С. Скребкова-Филатова. М.: Рос. акад. музыки, 2003. 86 с.

15. *Богданов-Березовский В. М.* Музыкальная драматургия балетов П. И. Чайковского // Чайковский на сцене театра оперы и балета им. Кирова. Л.: Лен. гос. академ. театр оперы и балета, 1941. 449 с.
16. *Бахрушин Ю.* История русского балета. М.: Сов. Рос., 1973. 255 с.
17. *Слонимский Ю. П.* Чайковский и балетный театр его времени. М.: Музгиз, 1956. 335 с.
18. *Асафьев Б. В.* Тридцатилетие «Щелкунчика» // Асафьев Б. В. О балете. Статьи. Рецензии. Воспоминания. М.: Музыка, 1974. 296 с.
19. *Житомирский Д.* Балеты Чайковского. М.: Музгиз, 1957. 120 с.
20. *Скворцова И. А.* Балет П. И. Чайковского «Щелкунчик»: опыт характеристики: учеб. пос. М.: Науч.- изд. центр «Мос. консерватория», 2011. 65 с.
21. *Розанова Ю. А.* Симфонические принципы балетов Чайковского: исследование. М.: Музыка, 1976. 160 с.
22. *Сливинская С.* Драгоценность мировой хореографии [Электронный ресурс] // Ballet Art. 2014. № 1(48). URL: <http://www.balletart.ru/rus/news/2014/0218.htm> (дата обращения: 01.02.2018).
23. *Суриц Е. Я.* Баланчин [Электронный ресурс] // Большая российская энциклопедия. URL: https://bigenc.ru/theatre_and_cinema/text/1847118 (дата обращения: 01.02.2018).
24. *Волков С.* Страсти по Чайковскому. Разговоры с Джорджем Баланчиным. М.: Эксмо, 2001. 224 с.
25. *Наборщикова С. В.* Видеть музыку, слышать танец: Стравинский и Баланчин. К проблеме музыкально-хореографического синтеза. М.: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2010. 344 с.
26. *Асафьев Б. В.* Избранные труды. М.: АН СССР, 1955. Т. IV. 438 с.
27. *Абдоков Ю. Б.* Музыкальная поэтика хореографии: пластическая интерпретация музыки в хореографическом искусстве. Взгляд композитора. М.: МГАХ; РАТИ-ГИТИС, 2009. 270 с.

REFERENCES

1. *Mazel L. A., Zuckerman V. A.* Analysis of musical works. M.: Muzyka, 1967. Part 1. 752 p.
2. *Zuckerman V.* Analysis of musical works. M: Muzyka, 1980. 296 p.
3. *Mazel L.* Structure of musical works. M: Muzyka, 1986. 528 p.
4. *Sposobin I. V.* Musical form. M: Muzyka, 1980. 400 p.
5. *Ruchievskaya E.* Classical musical form. SPb.: Compositor, 2004. 299 p.
6. *Abdullina G. V.* Notes on the analysis of musical forms. SPb.: Compositor, 2013. 115 p.
7. *Zadneprovskaya G. V.* Analysis of musical works. M.: VLADOS, 2003. 271 p.
8. Analysis of musical works. Program-summary of the discipline: studies.-method. village of muses. image. / edited by A. S. Kasarova, comp. G. V. Grigorieva, M. S. Skrebkova-Filatova. M: [to b.and.], 2003. 86 p.
9. *Kholopova V. N.* Forms of musical works. SPb.: Lan; Planeta muzyki, 2013. 490 p.
10. *Bezuglaya G. A.* Analysis of ballet and dance music: studies. St. Petersburg settlement.: Izd-vo Politekh. UN-TA, 2009. 176 p.
11. *Bezuglaya G. A.* Musical analysis in the work of the teacher-choreographer: studies. St. Petersburg settlement.: Lan; Planeta muzyki, 2015. 272 p.

12. *Horn A. V.* A tutorial on the analysis of the score and libretto. SPb.: Akad. Rus. ballet them. A. Ya. Vaganova, 2016. 44 p.
13. Analysis of musical works: special. № 051100 Conducting. Conducting academic choir " example. progr. disc. / edited by A. S. Kasarova; comp. G. V. Grigorieva. M.: Grew. Akad. muses', 2002. 38 p.
14. Analysis of musical works: program-abstract of discipline: studies.-method. village of muses. image. / zed. A. S. Kazurova, comp. G. V. Grigorieva, M. S. Skrebkova-Filatova.. M.: Grew. Akad. music, 2003. 86 p.
15. *Bogdanov-Berezovsky B. M.* Musical drama of the ballets of P. I. Tchaikovsky / Tchaikovsky on the stage of theatre of Opera and ballet. Kirov. L.: Len. state Academ. Opera and ballet theatre, 1941. 449 p.
16. *Bakhrushin Y.* History of Russian ballet. M.: Sov. Ros, 1973. 255 p.
17. *Slonimsky Yuri* Tchaikovsky and the ballet theatre of his time. M.: Muzgiz, 1956. 335 p.
18. *Asafiev B. V.* Thirtieth anniversary of «the Nutcracker» // Asafiev B. V. the ballet. Articles. Reviews. Memory lane. M: Muzyka, 1974. 296 p.
19. *Zhytomyr D.* Tchaikovsky Ballets. M.: Muzgiz, 1957. 120 p.
20. *Skvortsova I. A.* P. I. Tchaikovsky Ballet «the Nutcracker»: an attempt of characterization: proc. POS. M.: Nauch.- ed. center «Mos. Conservatory of music», 2011. 65 p.
21. *Rozanova Y. A.* Symphonic principles of Tchaikovsky's ballets: research. M.: Muzyka, 1976. 160 p.
22. S. Slivinskaya Jewel of world choreography [Electronic resource] // Ballet Art. 2014. No. 1 (48). URL: <http://www.balletart.ru/rus/news/2014/0218.htm> (date accessed: 01.02.2018).
23. *Surits E. Y.* Balanchine [Electronic resource] // Greater Russian encyclopedia. URL: https://bigenc.ru/theatre_and_cinema/text/1847118 (date accessed: 01.02.2018).
24. *Volkov S.* Passion for Tchaikovsky. Conversations with George Balanchine. M.: Eksmo, 2001. 224 p.
25. *Naborshikova S. V.* See the music, hear the dance: Stravinsky and Balanchine. On the problem of musical and choreographic synthesis. M.: Mosk. state Conservatory. P. I. Tchaikovsky, 2010. 344 p.
26. *Asafyev B. V.* Selected works. M.: USSR Academy of Sciences, 1955. Vol. IV. 438 p.
27. *Abdokov Y. B.* Musical poetics of choreography: plastic interpretation of music in choreographic art. View composer. M.: the Moscow state Academy of dance; RATIGITIS, 2009. 270 p.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

В. В. Лелеко — канд. культурологии, verale@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Vera V. Leleko — Cand. Sci. (Cultural studies); verale@yandex.ru

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

УДК 792.8

ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ДУХОВНО-МЕДИТАТИВНОЙ СОЗЕРЦАТЕЛЬНОСТИ МУЗЫКИ АРВО ПЯРТА

*Н. В. Аргамакова*¹

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

В статье представлены результаты анализа хореографических постановок на музыку Арво Пярта с точки зрения отражения в них духовно-медитативной созерцательности, свойственной творчеству композитора. Автором рассмотрено понятие духовности в понимании самого Пярта, выявлена специфика воплощения духовности в композиторской концепции. Особое внимание уделено проблеме взаимосвязи музыки и сакрального слова в творчестве Пярта. Проведены параллели между музыкой минимализма и музыкой *tintinnabuli*, сделан вывод о существенных различиях между ними. Выявлены основные произведения композитора, которые чаще всего используются хореографами («*Spiegel im Spiegel*», «*Fratres*», «*Cantus*», «*Fur Alina*»). Дан краткий анализ основных постановок на музыку Пярта: «Отелло» и «Дузе» Джона Ноймайера, «Отелло» Марины Кеслер, «Местонахождение неизвестно» Иржи Килиана, «Милосердный» Кристофера Уилдона, «Дым» Матс Эка и др. Выделены основные особенности музыки Пярта, объясняющие ее привлекательность для хореографических интерпретаций, а именно: гармоничное единство временного и пространственного факторов; духовная созерцательность; структурированность и математическая ясность; репетитивность и паттерн как возможность структурирования хореографии. Сделан вывод о том, что именно духовные основания музыки Пярта, а также его числовое понимание гармонии и структурная ясность стали определяющими для сценической судьбы его сочинений, которые изначально сценическими не являлись.

Ключевые слова: Арво Пярт, хореографическое искусство, балет, духовно-медитативное начало, Джон Ноймайер, Иржи Килиан, Раду Поклитару, Уве Шольц, Матс Эк, Начо Дуато, хореографические интерпретации

ARVO PÄRT'S MUSIC: SPIRITUAL CHARACTERISTICS
AND THEIR CHOREOGRAPHIC INTERPRETATIONS

Natalia V. Argamakova¹

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

The purpose of this article was to analyze choreographic performances for the music of Arvo Pärt from the point of view of reflecting in them the spiritual meditative contemplation characteristic of the composer's work. First of all, the concept of spirituality in the understanding of Pärt itself was considered, as well as the specificity of its embodiment in the composer concept. Particular attention is paid to the problem of the interrelation between music and the sacral word in the work of Pärt. The article draws parallels between the music of minimalism and the music of tintinnabuli, however, it is concluded that there are significant differences between them. The main compositions of the composer, which are most often used by choreographers: "Spiegel im Spiegel", "Fratres", "Cantus", "Für Alina", are revealed. A brief analysis of the main productions for Pärt's music is given: Othello and Duse by John Neumeier, Marina Kesler's Othello, Jiří Kilian's "Location unknown", Christopher Wildon's "Merciful", Mats Eka's "Smoke" and others. Pärt, who explain its attractiveness for choreographic interpretations: a harmonious unity of temporal and spatial factors; spiritual contemplation; structuredness and mathematical clarity; Rehearsal and pattern as an opportunity to structure choreography. Summing up, the author concludes that it was the spiritual foundations of Pärt's music, as well as his numerical understanding of harmony and structural clarity that became decisive for the scenic fate of his compositions, which were not originally stage scenes.

Keywords: Arvo Pärt, choreographic art, ballet, spiritual-meditative beginning, John Neumeier, Jiri Kilian, Radu Poklitaru, Uwe Scholz, Mats Ek, Nacho Duato, choreographic interpretations

Основой художественной парадигмы эстонского композитора Арво Пярта является итровертированная духовно-медитативная созерцательность. Под духовностью А. Пярт подразумевает не что-то мистическое, а нечто вполне конкретное: «Есть разные позиции: можно иметь негативный образ мышления, а можно все видеть в положительном свете. Старая музыка и старое изобразительное искусство учат нас смотреть на вещи со второй положительной точки зрения. Так написаны, например, картины Фра Анжелико с изображением Страшного суда: конечно в них фигурирует и ад, но даже он каким-то образом несет в себе покров святости, и при этом, преисподняя там – это всего лишь "немножко больше краски"» [1, с. 180].

С 1972 года Арво Пярт начинает исповедовать *православие*. И с этого момен-

та в его творчестве начинается новый период, связанный с философско-богословской православной традицией. После «периода молчания» (с 1970 по 1976 годы) обнаруживается ориентация на архетипические звуковые модели, которые становятся чертами авторского стиля *tintinnabuli*¹. М. Катунян утверждает, что «воссоздание в современной композиции структурных принципов далеких эпох интертекстуально, а значит — мифологично» [1, с. 179]. Именно к этому и стремится в своей концепции *tintinnabuli* А. Пярт, определяя эти явления как элементы структурной мифологии, рожденные в союзе авангардного структурализма и культурологической модальности. В своем творческом подходе А. Пярт проявляет себя двояко: он обращается к ритуальности и одновременно применяет структурный метод авангардной музыки. Эти два принципиально различных творческих подхода в творчестве А. Пярта постоянно резонируют друг с другом.

В. Мартынов в своем известном труде «Конец времени композиторов» противопоставляет традиционного человека – ритуальному: «традиционный человек рассматривает процесс музицирования как ритуал или как некий акт, приближающийся к ритуалу и носящий ритуальный характер, в то время как человек, исторически ориентированный, рассматривает процесс музицирования как революцию или, по крайней мере, как акт, ориентированный на революцию и носящий революционный характер. С точки зрения стратегии ритуала смысл процесса музицирования заключается в воспроизведении или повторении некоей архетипической модели» [2, с. 6]. Именно по такому пути идет А. Пярт, соединяя в своей концепции ритуальность с революционными элементами. Это соединение несоединимого образует особый смысловой центр его творческой позиции, который и становится предметом пристального внимания хореографов.

Безусловно, что доминанта творчества Пярта — это его духовная философия, проявляющая себя в особой музыкальной ритуальности. Ритуальность простирается в использовании канонического слова, в его обращении к церковным жанрам, которые обладают устойчивой историко-культурной семантикой и интегрированы в пространственно-акустические аспекты. Основной композиционной моделью становится молитва, построенная на статике и просветлении. «Путеводной звездой» в творчестве Пярта становится первая строка Евангелия от Иоанна: **«В начале было Слово»**. Общение с Богом происходит через слово, и композитор пишет множество сочинений со словом и находит эквивалент слову Божьему в инструментальной музыке. Произведения Пярта строятся на произнесенном слове, выполняющем роль канона. Композитор сравнивает ноты в своей музыке с «ключевыми словами», говоря об этом в одном из своих интервью [3, с. 13]. В авторской концепции Пярта преобразуется количество слогов текста

¹ В переводе с итальянского – «Колокольчики».

в интервалы: так один слог образует унисон, три — терцию, пять — квинту и т. д.

Инструментальная музыка Пярта — это беспрестанная «безмолвная молитва»: немое, несказанное, но неизменно обращенное к Господу, Слово. В интервью он неоднократно говорит о том, что всегда опирался на тексты, которые были ему особенно близки и преисполнены для него экзистенциального значения: «Это то, что уходит корнями очень глубоко и в то же время поднимает меня выше. Речь идет, по сути, о том качестве или субстанции, которая питала мир на протяжении веков. Если взять период в две тысячи лет, мы увидим, что человек мало изменился, и поэтому я придерживаюсь мнения, что священные тексты всегда очень актуальны. С этой точки зрения нет большой разницы между вчера, сегодня и завтра, ибо есть истины, которые не утрачивают своей силы. Человек чувствует сегодня так же, как и когда-то, и имеет такую же потребность избавляться от заблуждений. Эти тексты существуют независимо от нас, и они ждут нас: каждый человек приходит к ним в свое время. Эта встреча происходит тогда, когда эти тексты воспринимаются уже не как литература или произведения искусства, а как точка отсчета или ориентир» [4, с. 82]. Эти слова в равной степени относятся как к музыке с текстом, так и к инструментальной музыке. Слово и звук в его творчестве образуют нечто наподобие герменевтического круга, в котором они находятся в тесной взаимозависимости друг от друга.

В музыке поставангарда советского периода 1970–1980-х годов религиозность, стремление к «сакральной простоте» повторяющихся остигатных фигур, в противовес усложненности и изощренности прежних авангардных звуковых средств, становится характерным, и не только для творчества Пярта, но также и для В. Мартынова («Листок из альбома», 1976) и В. Сильвестрова («Тихие песни», 1974). Установка авангарда на амбициозность исключительной авторской манеры письма, предельно усложненной и трудно доступной пониманию, сменяется в их творчестве стремлением к простоте и гармонии, обращенным к слушательскому восприятию. Повторность, ассоциирующаяся с медитативными молитвенными состояниями, — общая черта творчества этих композиторов, переосмысливших основы сакральной простоты средневековой полифонии и православного строчного пения.

У истоков творчества Пярта стоит контрапункт ренессансной полифонии Палестрины, школы Нотр-Дам, Гийома де Машо и *Ars nova*, нидерландских полифонистов Окегема, Обрехта и Жоскена Дюпре. Модальность, предельная гармоническая простота связываются с сакральным культом числа, которое напоминает об изысках авангардного сериализма. Пярт своеобразно интерпретирует пневмическую интонацию западного архаичного богослужебного пения. Основным источником репетитивности, также применяемой в качестве метода композиции А. Пяртом, становится повторяющийся паттерн. Именно это понятие обычно звучит в связи с репетитивностью минимализма. Стоит

также подчеркнуть, что творчество Пярта едва ли стоит напрямую связывать с концепцией минимализма. Общие черты (религиозная созерцательность, ритуальность), присущие вышеперечисленным авторам, являются своего рода эмблемой эпохи. Постмодернистская идея «несамотождественности» текста Пярту чужда. Трактовка Мира как бесконечного и безграничного текста, обращенного к Богу, составляет суть его авторской концепции.

Всеобщий духовный кризис породил стремление к красоте и гармонии. Перенасыщение диссонансами, характерное для музыки предыдущей авангардной эпохи, актуализировало простые и гармоничные звучания, которые в целом стали характерными чертами музыки минимализма и вектором развития «новой простоты». Для Мартынова идея повторяемости простых структур заложена в принципах резонанса и гармонии: «синергия и космическая корреляция отличаются друг от друга только предметом корреляции, и если в космической корреляции осуществляется корреляция человека с космосом, то синергия представляет собой корреляцию человека с Богом. Однако все это будет в принципе неверно потому, что и корреляция, и резонанс, и гармония представляют собой понятия, характеризующие, прежде всего, некие внеличные соотношения, в то время как под синергией подразумевается взаимоотношение и сотрудничество двух личностей, Божественной и человеческой, а это значит, что речь должна идти уже не о гармонии, резонансе или корреляции, но о любви. Собственно говоря, и гармония, и резонанс, и корреляция есть лишь затихающие отголоски или отдаленные образы любви, напечатлевающиеся в разного рода безличных субстанциях. Здесь уместно напомнить о том, что закон всемирного тяготения, открытый Ньютоном, представляет собой тоже лишь слабое воспоминание о великой герметической идее всеобщей симпатии» [2, с. 46]. Звуковая философия Пярта созвучна идеям Мартынова: осью музыкальной концепции последнего также являются резонанс, корреляция мелодических голосов и гармония, запечатленные в идее *tintinnabuli*-стиля.

Минимализм, к которому по большей части исследователи причисляют музыку Пярта, способствует объединению новых композиторских идей и архаики. Медушевский пишет, что по сути своей «минимализм двулик. Его корни — в традиции и в антитрадиции: в молитве и заклинании. В молитве кающийся человек жаждет очищения, преобразования, богоуподобления, дабы сподобиться теснейшей жизни с Богом. В заклинании — хочет не меняться, а менять все вокруг...» [5, с. 109]. Таким образом, и в репетитивности музыки Пярта, и в минимализме эти два фактора — молитва и заклинание — представлены в повторяющихся звуковых формулах-паттернах. Опора на трезвучие, простейший звуковой паттерн, также имеет место (как в музыке американского минимализма) и составляет основу *tintinnabuli*-стиля А. Пярта. Отказ от классической парадигмы логики построения композиции (*i-m-t*), от событийности как таковой, создавал

в минимализме эффект новизны, так как в целом был созвучен антинарративной идее новой музыки. Для Пярта антисобытийность — это процесс постоянного взаимодействия с Богом через символический язык, заключенный в его методе *tintinnabuli*. «Да» и «нет» — отрицание / отказ от предшествующей парадигмы в концепции минимализма и поворот к истокам в творчестве Пярта носят характер, скорее, двойного отрицания, которое дает положительный ответ на духовные запросы современности. Философская основа минимализма — Ничто и Нечто, провозглашенные Джоном Кейджем в его «Лекции о Ничто» 1949 года. Обнуление культуры, деперсонафикация автора, уход от «всевластия Эго» в сторону самоустранения и пустоты был у Кейджа и американских минималистов обусловлен ценностями Дзен-буддистской культуры и интересом к ритуалам восточных культур. Традиционная музыка Востока, действительно, подает своеобразный пример интровертного мышления. Западная медитативность обладает схожими чертами и в тоже самое время имеет существенные отличия. Общая черта — это духовная концентрация, повторяемость структур. Отличия — линейность восточного мышления и гармоническая вертикализованность западного. Вместе с тем, музыкальные феномены, принадлежащие к различным историко-культурным пластам, сегодня объединены в новой музыке через аналогичные технические примы и решения: репетитивность и мышление элементарными структурами — паттернами. Созерцательная статика, характерная для древнекитайской, индийской философии, а также для философской мудрости Юго-Восточной Азии и Африки, чрезвычайно привлекательная для американских минималистов, была созвучна в той или иной степени религиозной созерцательности А. Пярта. Духовные искания эпохи, нашедшие свое отражение в музыке минимализма и у Пярта, таким образом, направлены в различные области, но при этом, сходятся в единстве методов воплощения.

Анализируя хореографические спектакли последнего двадцатилетия, можно прийти к выводу, что музыка Пярта весьма привлекательна для хореографов. Список композиций, которые фигурируют в качестве музыкальной основы балета, удивляет своим постоянством: «*Spiegel im Spiegel*» («Зеркало в Зеркале»), «*Fratres*» («Братство»), «*Cantus*» («Кантус»), «*Fur Alina*» («Для Алины»). Концерт «*Tabula rasa*», представляющий более сложный с точки зрения стиля музыкальный образец с использованием препарированного фортепиано, в хореографических воплощениях встречается реже. Хоровое сочинение «*Nunc Dimittis*» («Ныне отпускаеши...») присутствует лишь в творческой интерпретации Начо Дуато. Это вполне объяснимо тем, что первая композиция («*Tabula rasa*») наиболее сложна с точки зрения стиля, а вторая («*Nunc Dimittis*») не обладает смысловой универсальностью. Приведем далее таблицу с интерпретациями музыки Арво Пярта в различных балетах:

Таблица

Хореограф	Название балета	Музыкальные композиции А. Пярта
Джон Ноймайер	«Отелло»	«Spiegel im Spiegel», «Tabula rasa»
Марина Кеслер	«Отелло»	«Зеркало в зеркале», «Третья симфония», «Sarah was 90 years...» («Саре было 90 лет...»), «Arbos» («Арбос»), «Fratres», «Fur Alina»
Джон Ноймайер	«Дузе»	«Fratres», «Cantus»
Иржи Килиан	«Местонахождение неизвестно»	«Cantus», «Perpetuum mobile» («Перпетум мобиле»)
Уве Шольц	«Большая месса»	«Cantus»
Йохан Ингер	«Прогулка сумасшедшего»	«Fur Alina»
Кристофер Уилдон	«Милосердные»	«Третья симфония», «После дождя», «Литургия»
Начо Дуато	«Nunc Dimittis»	«Nunc Dimittis», «Agnus Dei» («Агнус деи»), «Littlemore Tractus» («Литтлмо Трактус»)
Матс Эк	«Дым»	«Fur Alina», «Sarah was 90 years...», «Spiegel im Spiegel»
Радуга Поклитару	«Палата № 6»	«Сумма» («Summa»), «Fratres» «Spiegel im Spiegel»
Эмиль Фаски	«Simple things» («Простые вещи»)	«Spiegel im Spiegel»»
Лин Хвай Мин	«Сон в бамбуковой роще»	«Fratres» для скрипки и ф-но, «Fratres» для 12 виолончелей, «Darf ich...» («Можно мне...»), «Cantus», «Tabula rasa»

«Отелло» Джона Ноймайера

В балете Джона Ноймайера «Отелло» интерес хореографа сосредоточен на построении крупной формы полномасштабного балета, в котором соединяются сюжетно-повествовательная линия с философско-символической обобщенностью: сиюминутное и вечное. Сюжетная линия развивается параллельно в различных временных измерениях. Для Ноймайера, как и для Шекспира, европейско-христианская культура двулика: идея единения в ней трансформировалась в уничтожение отдельных народов. Для выражения своих идей хореограф использует различный пластический материал, отражающий в полной мере весь арсенал выразительных средств, доступных сегодня современной хореографии. Разительно яркие образные контрасты балета создают многоликую

полифонию жизни: торжество человеческого духа и проявление самых низменных качеств человеческой природы. Шекспировский сюжет «прорастает» в события XX века. Образ Яго воплощает патологию ненависти, «растоптывающей» чужую жизнь. Эти два полюса человеческой природы: духовно-медитативное начало и человеконенавистническая, злобная, темная сторона души отражены в музыке, в которой, в данном случае, противопоставляются бесконфликтная, исполненная чистой красоты музыка А. Пярта и плюралистичная, остроконфликтная, паравременная музыка «Concerto grosso № 1» Альфреда Шнитке (словно воплощающая в себе основной трагизм Ноймайеровской интерпретации сюжета «Отелло» Шекспира). Мирному строю христианской жизни в балете противопоставляются агрессивность и воинственность. В противовес этому, медитативность, присущая музыке Пярта в целом, архаика, ладовая модальность, подчеркивающая изначальное звуковое единство стиля tintinnabuli, полностью соответствовали устремлениям хореографа. В «Отелло» хореограф обращается к двум наиболее известным произведениям Пярта — «Spiegel im Spiegel» (1978) и «Tabula rasa» (1977). Через гармоническую ясность, чистоту стиля и структурную четкость музыки Пярта Ноймайер провозглашает идеалы вечной любви в дуэте Дездемоны и Отелло. Утонченно-поэтичен, возвышен дуэт на музыку «Spiegel im Spiegel» Пярта.

«Отелло» Марины Кеслер

Идея молодого хореографа Марины Кеслер, также обратившейся к шекспировскому сюжету при создании балета, аналогична ноймайеровской. В одном из интервью она сказала: «Я не собиралась обращаться к Шекспиру. Этот автор — для более зрелых хореографов, как я считаю. К тому же, я очень бережно отношусь к произведениям мировой литературы. Но по мере прослушивания музыки Арво Пярта, меня посещало все больше и больше контрастных и ярких образов — начиная с божественных воспарений и заканчивая падениями в бездну, когда становятся явными самые худшие стороны человеческой натуры» [6]. Подчеркивая контрастность музыки Пярта, которая совершенно не присуща «Spiegel im Spiegel», также фигурировавшему в качестве музыкальной основы в Дуэте Отелло и Дездемоны у Кеслер, хореограф утверждает, что именно полярность духовных воспарений и грехопадений в бездну поразила ее в музыке Пярта. Избрав в качестве музыкального материала монтаж из восьми произведений различных времен, отражавших творческую эволюцию композитора, хореограф стремилась подчеркнуть эту полярность хореографическими средствами. Язык балета представляет собой необычный сплав неоклассических и современных хореографических решений.

Джон Ноймайер. «Дузе»

Балет Джона Ноймайера «Дузе» посвящен актрисе Элеоноре Дузе (1858–1924). Он повествует о ее творческом пути, а также о взаимоотношениях актрисы с выдающимися людьми того времени, например, с писателем Габриеле д'Аннунцио, Айседорой Дункан и Сарой Бернар. Балет — это своего рода «Spiegel im Spiegel», квази отражение фильма Андрея Тарковского «Зеркало». Это — осмысление жизни актрисой и воспоминания, которым она придает форму художественного произведения. В воспоминаниях о событиях осознанно нарушается хронология: они резонируют друг с другом, взаимно проясняясь в метафорическом взаимодействии. Роли проецируются на личные драмы героини, «прорастая» в персонажи. Жанровое определение балета Ноймайера — «хореографические фантазии на тему Элеоноры Дузе». История начинается в кинотеатре, где актриса смотрит единственный фильм («Пепел»), в котором она снялась в возрасте пятидесяти восьми лет. Второй акт спектакля — «В ином мире» — выстроен на музыке «Fratres» (1980 и 1991) и «Cantus», посвященной памяти Бенджамина Бриттена. Название второго акта говорит само за себя: музыка Пярта — воплощение духовно-бестелесного.

Иржи Килиан. «Местонахождение неизвестно»

В балете «Местонахождение неизвестно», поставленном в 1994 году, была использована музыка пяти композиторов: А. Веберна, А. Пярта, М. де Роо, С. Райха и Ч. Айвза. «В моей работе, — говорил хореограф в одном из интервью, — всегда существует особое пространство — «местонахождение» нашего существования. Так, танцы австралийских аборигенов или ритмы, ритуалы, маски африканцев — отражение старых цивилизаций. Артефакты, материалы, традиции говорят сами за себя, показывают путь в живое прошлое. Нужно отправиться в этот мир, с тем, чтобы попытаться прочесть противоречивые сообщения сознательного и бессознательного, видимое и скрытое, чтобы раскрыть различные культурные слои. «Местонахождение неизвестно» происходит из любопытства, которое открывает проблески обширных напластований культуры» [7]. Подлинность и архаика привлекают Килиана и в музыке Пярта. Его интересует поиск человеческих оснований мира «бессознательного». Балет в 4-х частях определяет своего рода «маршрут» движения человека от борьбы с инстинктами к союзу с ними как основе выживания.

Уве Шольц. «Большая месса»

Это масштабная хореографическая композиция с участием пятидесяти артистов.

Несмотря на длительность (более двух часов без антракта) спектакль смотрится зрителем «на одном дыхании». Пластика выстраивается в неоклассической манере, напоминающей хореографический рисунок Дж. Баланчина и, отчасти, М. Бежара. В этом произведении хореограф мастерски построил свой балет на идее духовности, которая ищет контакта с иными измерениями. Великая месса — поистине впечатляющий реквием, хореографическое откровение, реализованное одной из лучших балетных компаний мира. Музыка В. А. Моцарта и григорианские хоралы, совмещаются с музыкой современных композиторов — Д. Куртага, Т. Яна и А. Пята. При этом музыка Арво Пярта, скорее, оказывается в своем нетрадиционном качестве, воплощая противоречивые идеи. *Используемое Уве Шольцем сочинение Пярта «Credo» (1968)* — образец переломного периода, в котором композитор соединяет две противоречивые идеи: современные авангардные техники и цитаты из Баха. После премьеры «Credo» Пярт на некоторое время приостановил композиторскую работу, так как погрузился в глубокий творческий кризис. В поисках собственного стиля он изучил *cantus planus*, изоритмию, ренессансный фобурдон и франко-фламандскую полифонию, которые, в конечном счете, помогли ему выйти из творческого кризиса и стали новой точкой роста.

Йохан Ингер. «Прогулка сумасшедшего»

Йохан Ингер создал балет для Нидерландского театра танца (Nederlands Dans Theater) в 2001 году. Он был очарован старой черно-белой телевизионной записью «Болеро» в исполнении оркестра Лос-Анджелесской филармонии под руководством Зубином Мета. «Безумие — это высшее благословение», — утверждает Йохан Ингер [8]. Хореографическое осмысление знаменитого «Болеро» изобретательно обыгрывает минималистичность сценографического решения: длинная деревянная стена подобна мнимому барьеру человеческих взаимоотношений. Он делит пространство на ряд комнат, создавая эффект своеобразной резонансной коробки, в которой происходит действие. Драматургия спектакля подобна замыкающемуся кругу: как в начале, так и в конце персонаж входит в это пространство комнаты. «Walking mad» («Прогулка сумасшедшего») основывается на музыке Болеро, а фортепианно медитативное сочинение Арво Пярта «Fur Alina», скорее, дополняет музыкальный образ, чем доминирует.

Кристофер Уилдон. «Милосердный»

Хореографа Кристофера Уилдона на создание одноактного балета «Misericordes» («Милосердный» / «Сострадающий»), по его собственному

признанию, вдохновила именно музыка Пярта. Она породила в воображении Уилдона вполне определенные образы. Изначально хореограф был намерен поставить балет на сюжет «Гамлета», сделав музыкальной основой «Третью симфонию» Арво Пярта, но в конечном счете он отказался от сюжетности в пользу абстракции. Хореографической основой стали четыре пары солистов, включая балерин, которые присутствуют на сцене абсолютно самостоятельно.

Матс Эк. «Дым»

В балете Матса Эка «Дым» хореограф обратился к музыке из трех различных сочинений А. Пярта: известнейшей фортепианной пьесы «Fug Alina», композиции для трех вокалистов, ударных и органа «Sarah was 90 years...» (1977/1990), а также к наиболее часто интерпретируемой хореографами пьесе «Зеркало в зеркале». Три раздела балета освещают различные аспекты взаимоотношений мужчины и женщины: первый раздел — это слияние и тесная взаимосвязь, второй — подчеркивает сложность (разногласия и противоречивость) взаимоотношений полов. Третья часть — сольный эпизод, исполненный Сильвией Гиллем. В последней вольной части хореограф перенимает идею «зеркала в зеркале» А. Пярта: на протяжении этого соло возникают моменты, когда Гиллем делает вид, что смотрит в зеркало на свое отражение. В реальности же зеркало — это черный квадрат. Замедленность движений — *quasi slow motion* — подчеркивает момент самопознания.

Начо Дуато. «Nunc Dimittis»

Музыкальной основой для «Nunc Dimittis» стала композиция для хора *a'capella* А. Пярта. В одном из своих интервью перед премьерой Начо Дуато подчеркнул, что именно музыка стала для него проводником мистически-религиозных идей, утверждая, что если «балет ставится на религиозную музыку, то и он сам становится мистическим, «сверхъестественным» [9]. Завораживающая духовная красота музыки А. Пярта, которая проступает через созданную композитором особую систему соответствий Слова музыкальному содержанию, определила выбор музыки хореографа. Вместе с тем, возможно, что для хореографа именно музыка Пярта стала «ключом» к пониманию русской духовности.

Раду Поклитару. «Палата № 6»

Одноактный балет «Палата № 6» был создан на музыку Арво Пярта и Петера Васкса. Премьера состоялась 20 мая 2005 в Государственном академическом Большом театре России, вторая версия балета была поставлена «Киев модерн-

балетом». Хореограф стремился создать современную проекцию чеховского рассказа, изобразить современное общество, в котором у каждого индивидуума существует своя Палата N 6 — атмосфера одиночества, загнанности в клетку. «Fratres», «Summa», «Spiegel im Spiegel» А. Пярта становятся музыкальным отражением бессмертных чеховских идей. Психологическая драма, питающаяся традициями русской литературы (произведениями Гоголя и Салтыкова-Щедрина), предстает как авторское прочтение известной истории. Три раздела балета строятся на трех различных вышеперечисленных композициях А. Пярта. Первоначальное появление героя на сцене происходит в тишине: пациент выходит на темную сцену, и лишь потом включается музыка «Fratres» Пярта.

Эмиль Фаски. «Простые вещи»

В балете хореографа Эмиля Фаски главной героиней является Жанна д`Арк. Спектакль создается одной балериной и семью танцовщиками. Жанна д`Арк у Фаски — сложная сильная личность: вождь и одновременно пленница, обладающая сложнейшим внутренним миром. Музыка «Spiegel im Spiegel» Пярта символизирует свет истины и ее сияние Верой.

Лин Хвай Мин. «Сон в бамбуковой роще»

Бамбук, давший хореографу название балета, — символ чистоты и изящества. Хореограф в этой постановке предстает как знаток искусства пекинской оперы и современного балета, объединяет приемы танца модерн с движениями из кунг-фу. Музыкальную основу составляют импровизации китайской флейтистки и композиции А. Пярта «Fratres» для скрипки и фортепиано, «Fratres» для 12 виолончелей, «Darf ich...», «Tabula rasa» и «Cantus».

Перечисленные в статье хореографические постановки на музыку Пярта, данные в кратком обзоре и приведенные в таблице, не являются единственными: указаны лишь наиболее известные. Наряду с тем, необходимо также упомянуть музыкально-театральное воплощение музыки А. Пярта, которое не относится к хореографическому спектаклю напрямую, а, скорее, являет собой пример синтетического пластического театра: это известный спектакль режиссера Роберта Уилсона «Страсти по Адаму». Режиссер говорил, что постановка «Страстей по Адаму» стала для него вызовом [10], так как музыку нужно слушать с закрытыми глазами: «Я решил создать нечто такое, чтобы глядя на сцену, музыку можно было услышать еще лучше, чем с закрытыми глазами» [10]. Эта своеобразная постановка, собственно, не есть спектакль, но и не является балетом. Вопреки присутствию множества хореографических элементов, все действие вращается вокруг музыки Пярта. Отсутствие

конкретного сюжета направлено на визуализацию эмоций слушателя, возникающих при прослушивании музыки.

Отвечая на вопрос о причинах популярности музыки А. Пярта, выделим пять основных факторов (основ хореографических интерпретаций), привлекающих хореографов:

1. музыка Пярта являет собой гармоничное единство временного и пространственного факторов, которые составляют саму суть хореографического искусства;
2. присущие музыке Пярта духовная созерцательность и медитативность создают возможность всестороннего философского переосмысления текста, вне зависимости от конкретного религиозного контекста;
3. структурированность и математическая ясность модели *tintinnabuli*-стиля способствуют распространению этого принципа на хореографическое решение;
4. репетитивность — один из основных композиционных приемов Пярта — является подходящим свойством для балетной музыки: необходимость организации во времени и пространстве пластических фигур и движений находится в тесной связи с повторяемостью метро-ритмической музыкальной структуры.
5. паттерн — наименьшая синтаксическая единица музыки Пярта — создает возможность для структурирования хореографии.

Метод *tintinnabuli*, ставший основой творчества Пярта с конца 1970-х годов, кристаллизовался в его творчестве благодаря изучению старинной музыки (от монодии до вокальной полифонии XVI века). После премьеры «Credo» в 1968 году композитор пришел к выводу относительно тупикового продвижения своего творчества в русле авангардной техники — додекафонии, сериализма, а также коллажности в сочетании с сонорикой [4, с. 82]. До 1976 года шел продолжительный поиск себя, своего уникального метода и стиля. Прорыв наступил в 1976. Он ознаменовался появлением новых произведений, написанных в новообретенном стиле *tintinnabuli*. Его основу составил принцип ограничения простыми гармоническими первоэлементами — трезвучием и звуками диатонического ряда. Этот принцип подразумевал и реформирование фактурных оснований: элементы поручались различным голосам, а именно: мелодические голоса (М-голоса) основывались на гаммообразных движениях, а *tintinnabuli*-голоса (Т-голоса) составлялись исключительно из звуков трезвучия. При новом типе интонирования каждый из тонов наделялся особой значимостью, а мелодические и гармоническое развитие образовывали в высшей степени формализованную систему взаимосвязанных правил, обусловленных математическими формулами, напоминающих о сериальном прошлом композитора и веберновских корнях этой техники. Некоторый схематизм и

механистичность логики развития, на первый взгляд, создают противоречия иррациональным движениям Духа. Однако число есть функция и отношение, а не величина. Одно из основных положений античной математики состоит в том, что число является сущностью всего чувственно-осязаемого.

Пифагоровское понимание гармонии чисел, которое ведет основание от одноголосной монодической музыки, оказывается в самой природе музыкального мышления Пярта. Поиски единой структурной основы составляют ось координат композиторского мышления. Сложность выбора самоограничений он описывает в следующих словах: *«Многое и многообразное только сбивает меня с толку, я должен искать Единое. Что представляет собой это Единое, и как я могу найти подход к нему? Есть много обликов совершенства, все неважное отпадает»* [4, с. 219]. Структурно-математический подход он мотивирует следующим утверждением: *«допустим, мы должны представить одно число (к примеру, единицу) в виде очень сложной дроби с большим числом промежуточных вычислений. Путь к решению представляет собой длительный и трудоемкий процесс, однако истина заключается в редукции. <...> Если мы исходим из того, что аналогичное решение (единица) связывает ряд различных дробей (эпох, судеб), то эта единица представляет собой нечто большее, чем решение одной-единственной дроби. Она явится правильным решением для всех исчислений в дробях (всех эпох, человеческих судеб), и она существовала всегда»* [4, с. 219].

Подводя итоги, скажем, что духовные основания музыки Пярта, его числовое понимание гармонии, структурная ясность и четкость, соединяемые с изысканной простотой изложения, определили сценическую судьбу его сочинений, которые изначально сценическими не являлись.

Не менее интересна и судьба музыки Пярта в кинематографе. Франсуа Озон в своем фильме *«Le temps qui reste»* («Время прощания», 2005), повествующем о последних месяцах жизни молодого успешного умирающего фотографа, обращается к музыке Пярта (композиции *«Fur Alina»* и Третьей симфонии). В фильме Тома Тыквера *«Рай»* также звучат сочинения Пярта: *«Fur Alina»*, *«Spiegel im Spiegel»*, *«Variationen zur Gesundung von Arinuschka»* (Вариации «На выздоровление Аринушки»). Среди режиссеров, использовавших музыку Пярта, следует также упомянуть Пола Томаса Андерсона, Дениса Арканда, Бернардо Бертолуччи, Джулию Бертучелли, Жана-Люка Годара, Вернера Херцога, Майкла Мура, Карлоса Рейгадаса, Гаса ван Сента и Андрея Звягинцева. *«Fur Alina»*, *«Spiegel im Spiegel»*, *«Cantus in memoriam of Benjamin Britten»* («Кантус в память о Бенджамине Бриттене») и *«Fratres»* – наиболее популярные сочинения Пярта, фигурирующие в качестве саундтреков к фильму. Эти же произведения интерпретируются главным образом и хореографами.

Православная традиция, медитативная молитвенность, присущие музыке

Пярта, носят обобщенный характер общечеловеческих духовных ценностей. Эрематический (одиночный) характер молчаливого созерцания его музыки основывается на интегральной звуковой формуле, которая подобна постоянному повторению молитвы. Таким образом, музыка Пярта воплощает обобщенную духовность, которая, несмотря на его открытую приверженность к православной традиции, носит общечеловеческий характер. В музыке Пярта, как отмечает исследователь Осецкая, присутствуют два различных подхода к взаимосвязи звука и слова: когда звук, как некое «смутное» и не вполне еще оформленное движение души, становится словом, и обратное — само священное слово рождает звук и необходимую музыкальную интонацию [11, с. 190]. Аналогичная схема выстраивается и вокруг отношений хореографа и собственно музыки Пярта: в первом случае она рождает образ хореографического спектакля, а во втором хореограф стремится найти некий эквивалент звучащему материалу. Однако в обоих случаях музыка Пярта является первичной в спектакле и не становится лишь фоном. При этом, круг используемых произведений не так уж и широк. Несмотря на это, во всех случаях создается яркий и неповторимый хореографический образ спектакля.

ЛИТЕРАТУРА

1. Катунян М. Новый тривий XX века. Звук, число, обряд (А. Пярт, Л. Рубинштейн) // «Открытый текст»: периодическое издание [Электронный ресурс]. URL: <http://www.opentextnn.ru/music/interpretation/> (дата обращения: 14.04.2018).
2. Мартынов В.И. Конец времени композиторов / послесл. Т. Чередниченко. М.: Русский путь, 2002. 296 с.
3. Бротбек Р., Вехтер Р. Учиться слышать тишину // NZfM – Neue Zeitschrift für Musik. 1990. № 3. P. 13-15.
4. Арво Пярт: беседы, исследования, размышления. Киев: Дух и Літера, 2014. 219 с.
5. Медушевский В. Новое сакральное пространство или вечная юность традиции? Минимализм в его отношении к традиции // Новое сакральное пространство. Духовные традиции и современный культурный контекст: мат-лы науч. конф. / ред. М. И. Катунян. М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2004. Сб. 47. С. 101-110.
6. Отелло Марины Кесслер // Арво Пярт — биография, творчество, анонсы событий. Анализ музыкальных произведений. [Электронный ресурс]. URL: <http://arvo-part.ru/otello.html> (дата обращения: 14.03.2018).
7. Dance open. Балет Марибора. [Электронный ресурс] URL: <https://alexandrinsky.ru/afisha-i-biletu/dance-open-balet-maribora/> (дата обращения: 14.03.2018).
8. Kisselgoff A. From the Netherlands, Probing Questions About Existence and Death. [Электронный ресурс] // Dance Review. URL: <https://www.nytimes.com/1994/10/22/arts/dance-review-from-the-netherlands-probing-questions->

- about-existence-and-death.html (дата обращения: 01.03.2018).
9. В Михайловском театре покажут премьеру балета Начо Дуато «Nunc Dimittis» . [Электронный ресурс] // Санкт-Петербург. Ру. 2011. 15 марта. URL: <https://saintpetersburg.ru/m/culture/old/301005/> (дата обращения: 10.04.2018).
 10. Савина Е. В Таллинне проходит мировая премьера «Страстей по Адаму» Арво Пярта и Роберта Уилсона. [Электронный ресурс] // URL: <https://rus.err.ee/211262/v-tallinne-prohodit-mirovaja-premera-strastej-po-adamu-arvo-pjarta-i-roberta-uilsona> (дата обращения: 10.04.2018).
 11. Осецкая О. В. Музыка священных слов о роли слова в произведениях tintinnabuli А. Пярта // Проблемы музыкальной науки. Music scholarship. 2008. № 2. С. 188-192.

REFERENCES

12. Katunyan M. Novy`j trivij XX veka. Zvuk, chislo, obryad (A. Pyart, L. Rubinshtejn) // «Otkry`ty`j tekst»: periodicheskoe izdanie [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://www.opentextnn.ru/music/interpretation/> (data obrashheniya: 14.04.2018).
13. Marty`nov V.I. Konecz vremeni kompozitorov / poslesl. T. Cherednichenko. M.: Russkij put`, 2002. 296 s.
14. Brotbek R., Vexter R. Uchit`sya sly`shat` tishinu // NZfM – Neue Zeitschrift für Musik. 1990. № 3. P. 13-15.
15. Arvo Pyart: besedy`, issledovaniya, razmy`shleniya. Kiev: Dux i Litera, 2014. 219 s.
16. Medushevskij V. Novoe sakral`noe prostranstvo ili vechnaya yunost` tradicii? Minimalizm v ego otnoshenii k tradicii // Novoe sakral`noe prostranstvo. Duxovny`e tradicii i sovremenny`j kul`turny`j kontekst: mat-ly`nauch. konf. / red. M. I. Katunyan. M.: MGK im. P.I. Chajkovskogo, 2004. Sb. 47. S. 101-110.
17. Otello Mariny` Kessler // Arvo Pyart – biografiya, tvorchestvo, anonsy` soby`tij. Analiz muzy`kal`ny`x proizvedenij [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://arvo-part.ru/otello.html> (data obrashheniya: 14.03.2018).
18. Dance open. Balet Maribora [E`lektronny`j resurs] URL: <https://alexandrinsky.ru/afisha-i-bilety/dance-open-balet-maribora/> (data obrashheniya: 14.03.2018).
19. Kisselgoff A. From the Netherlands, Probing Questions About Existence and Death [E`lektronny`j resurs] // Dance Review. URL: <https://www.nytimes.com/1994/10/22/arts/dance-review-from-the-netherlands-probing-questions-about-existence-and-death.html> (data obrashheniya: 01.03.2018).
20. V Mixajlovskom teatre pokazhut prem`eru baleta Nacho Duato “Nunc Dimittis” [E`lektronny`j resurs] // Sankt-Peterburg. Ru. 2011. 15 marta. URL: <https://saintpetersburg.ru/m/culture/old/301005/> (data obrashheniya: 10.04.2018).
21. Savina E. V Tallinne proxodit mirovaya prem`era «Strastej po Adamu» Arvo Pyarta i Roberta Uilsona [E`lektronny`j resurs] // URL: <https://rus.err.ee/211262/v-tallinne-prohodit-mirovaja-premera-strastej-po-adamu-arvo-pjarta-i-roberta-uilsona> (data

obrashheniya: 10.04.2018).

22. *Oseczkaya O. V. Muzy`ka svyashenny`x slov o roli slova v proizvedeniyax tintinnabuli A. Ryarta // Problemy` muzy`kal`noj nauki. Music scholarship. 2008. № 2. S. 188-192.*

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Н. В. Аргамакова — argamakova@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Natalia V. Argamakova — argamakova@yandex.ru

УДК 793.3

ВОЗНИКНОВЕНИЕ КУЛЬТУРНОГО МИРА ОТЕЧЕСТВЕННОГО СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА

*Т. В. Гордеева*¹

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

Цель статьи — рассмотреть российскую художественную среду бытования современного танца в 1990-е — начале 2000-х годов. Несмотря на существование критических обзоров художественной практики в сфере современного танца того времени, интернет-свидетельств о разнообразных событиях, в научном дискурсе жизнь коллективов современного танца, процессов, происходивших внутри танцевального сообщества, не зафиксирована. Автором статьи, участником событий этого периода, на основании личного архива и архивов коллег, с использованием биографического метода исследования, была изучена неоднородность художественной среды возникновения современного танца в России.

Ключевые слова: современный танец в России, Александр Пепеляев, «Кинетический театр», Фестиваль театров танца «ЦЕХ», «По.В.С.Танцы», Сайра Бланш

EMERGENCE OF THE CULTURAL WORLD OF DOMESTIC CONTEMPORARY DANCE

*Tatyana V. Gordeeva*¹

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

The article's aim is to consider different aspects of the contemporary dance's artistic environment at the 90th — beginning of the 2000s in Russia. The artistic life's traces can be found in the various critics' reviews or in the internet recourses of that period, but there is little about one dance company's life in their artistic community. Heterogeneity as an intrinsic sign of contemporary art proves the autobiographic method of research reliable, and an author's personal archive will support the scientific basis of the chosen method.

Keywords: contemporary dance in Russia, Aleksandr Pepelyaev, Kinetic Theatre, TSEKH, Po.V.S.Tanzy, Saira Blansh

Современный танец, как в мировом, так и в отечественном варианте — слож-

ный для изучения феномен. Он вариативен, чуток к изменениям в культурной жизни общества, не укладывается в исторический нарратив (см. об этом: [1; 2]). Практики тела оказываются востребованными смежными видами искусства, в пересечении с которыми создаются новые направления. В российском культурном пространстве современный танец заявил о себе в конце 80-х — начале 90-х годов XX века. Историческое описание этого и более поздних периодов его развития пока не осуществлено. Для исследователей может представлять интерес книга «Диалоги о российском современном танце» Е. Васениной [3] — серия интервью с хореографами, преподавателями и организаторами об их «ином» пути к современному танцу, а также учебное пособие В. Никитина «Мастерство хореографа в современном танце» [4], в котором отдельная глава посвящена отечественным практикам. Много важной информации можно почерпнуть из обзоров премьер и фестивалей, осуществленных критиками музыкального театра того времени — Натальей Курюмовой, Лейлой Гучмазовой, Ольгой Гердт, Владимиром Котыховым, Татьяной Кузнецовой, Майей Крыловой и другими. Немало данных содержится на веб-сайтах различных коллективов, фестивалей и персоналий. Неохваченным аспектом остается анализ художественной среды того времени, формирование которой проходило в суровых условиях отсутствия институций, инфраструктуры, менеджмента, государственного финансирования и профессионального образования. В связи с этим цель данной статьи — восполнить пробел, ограничившись территориально Москвой, а по времени — 2001 годом, моментом появления Агентства театров танца «ЦЕХ», взявшего на себя функции организации и развития инфраструктуры как для столичного, так и для российского танцевального сообщества.¹

Для анализа художественной среды будут рассмотрены такие ее аспекты как: организация творческого процесса, его внутреннее устройство, творческие, правовые, финансовые отношения; взаимодействия внутри сообщества, затрагивающие разные коллективы, фестивали и площадки; схемы финансовой поддержки, маркетинговые стратегии, система образования.

Для формирования обзора будет использована не только информация из открытых интернет-источников и критических материалов. В связи с личным опытом автора статьи, организация художественного процесса будет рассмотрена в том числе на примере жизни одного московского коллектива — проекта Александра Пепеляева «Кинетический театр», в котором автор с конца 1995 года участво-

¹ Некоммерческое партнерство «Агентство театров танца ЦЕХ» было создано в начале 2001 года А. Пепеляевым вместе с коллегами из «По.В.С.Танцев» и Еленой Тупысевой, арт-менеджером из структуры Российской национальной премии «Золотая маска». Основная деятельность «ЦЕХа» осуществлялась при поддержке «Фонда Форда» в России, в том числе создание сетевой танцевальной организации, объединившей разные города России — Красноярск, Новосибирск, Санкт-Петербург, Ярославль и др.

вала как исполнитель, оказавшись в центре танцевальных событий того времени. Это, несомненно, затрудняет создание объективного описания, но в то же время соответствует неоднородности изучаемых сфер современного искусства, его ризомности. Сохранившийся архив — фото- и видеозаписи, буклеты и программки, все версии веб-сайта² — позволит восстановить основные даты и события формирования художественной среды современного танца в России.

Художественная среда внутри «Кинетического театра»

Московская группа современного танца «Кинетический театр» появилась на танцевальной сцене в 1994 году. А. Пепеляев так сформулировал ее программу: «Ввести искусство танца в контекст принципиальных художественных перемен постсоветского времени в области литературы, музыки, театра» [5]. «Кинетический театр» не являлся независимой юридической единицей. Не имея своего помещения, театр в 1995–1997 годах размещался в местах работы А. Пепеляева (в Московском театре «Современник», Московском драматическом театре имени Н. В. Гоголя (далее — МДТ им. Н. В. Гоголя), в 1998 году для репетиций снимался спортивный зал общеобразовательной школы, а с 1999 года на несколько лет были освоены пустующие в утреннее время помещения школы танца «Вортекс» (директор А. Тимофеев). Наличие, вернее, отсутствие репетиционного пространства так и остается неразрешенной институциональной проблемой российского современного танца. Отсутствие постоянного помещения, которое без финансирования будущих постановок могло быть только бесплатным, представляло большие трудности и сказывалось на качестве продукции. Схожая проблема касалась проектной формы в организации коллективов, которая без постоянной финансовой поддержки не гарантирует регулярность занятий и репетиций.

Именно как проект существовал и «Кинетический театр». Его участники совмещали работу в разных местах с репетициями и выступлениями в спектаклях А. Пепеляева. Это относится и к периоду 1990 — начала 2000-х годов. А. Пепеляев работал с одной группой исполнителей в течение некоторого времени, после чего происходила замена состава или одного из танцовщиков. Некоторые участники имели квалификацию артиста балета. Например, один из составов был полностью сформирован из танцовщиков Театра балета Кремлевского дворца съездов («Кремлевского балета»), бывших одноклассников, выпускников Московского академического хореографического училища (далее — МАХУ) 1990 года³. Неко-

² С 1997 году автор статьи является веб-мастером всех версий сайта театра.

³ Помимо автора статьи в составе «Кремлевского балета» были: О. Антонова (класс Н. Н. Кузьминой), И. Аничкин, С. Штырков (класс О. А. Ильичева). Автор была включена в труппу вместо Е. Анапольской, ранее занимавшейся художественной гимнастикой и оперным пением.

торые участники имели хореографическое образование, полученное в институтах культуры (К. Суриков, Р. Кислухин), некоторые танцевали в самостоятельных и эстрадных коллективах (состав 1997–1998 годов: А. Степанов, А. Сабирова, В. Шульга, П. Ивлюшкин).

История «Кинетического театра» началась в 1994 году с совместной работы над спектаклем «Время идет» А. Пепеляева и Е. Штекерборн (Хмары), в прошлом танцовщицы «Свободного балета» Н. В. Огрызкова и выпускницы МАХУ 1990 года (класс педагога Г. К. Кузнецовой). Сам А. Пепеляев во время обучения на химфаке Московского государственного университета руководил студией пантомимы, после окончания университета работал актером Московского театра на Таганке и «Москонцерта». В 1990 году после окончания мастерской Анатолия Васильева актерско-режиссерского факультета Государственного института театрального искусства (ГИТИСа) он провел несколько лет в Европе, посещал различные мастер-классы и принимал участие в программе передвижного театра «Корабль дураков». Взаимоотношения с исполнителями строились вне административно-правового поля. Репетиционное время и спектакли не оплачивались, поэтому организовать всех участников процесса было непросто. Костюмы собирались из подбора или шились исполнителями и их знакомыми. Двигателем творческого процесса был интерес к общему делу и современному танцу.

В период с 1995 по 1997 годы «Кинетический театр» регулярно, примерно раз в месяц, показывал свои спектакли на малой сцене МДТ имени Н. В. Гоголя, где А. Пепеляев работал хореографом (сцена предоставлялась бесплатно). Иметь возможность показывать свои работы вне арендной схемы — большая удача, которая до сих пор очень редко достигает практиков современного танца. Только за это время коллектив показал шесть премьер. Всего за десять лет театром было создано тринадцать спектаклей, три из которых — сольные проекты самого А. Пепеляева. После 1997 года работы «Кинетического театра» можно было увидеть только на фестивалях, в основном зарубежных. У театра был постоянный художник по свету, Вячеслав Коржавин. Информация о спектаклях распространялась самими участниками. Печатную продукцию, программки и флаерсы А. Пепеляев делал сам.

Организационные трудности не мешали насыщенному художественному процессу. Заинтересованность А. Пепеляева «в наложении и столкновении текстовых, танцевальных и иных потоков» [5] привела к знакомству и использованию им текстов таких современных писателей как: Лев Рубинштейн (в спектаклях «Время идет» (1994), «С четверга на пятницу» (1995), «Это я» (1996), «Зум-Зум-Зум» (1997 и 1998)), Дмитрий Пригов («Чай на двоих» (1994), «Вид русской могилы из Германии» (1997)), Виктор Ерофеев («Рот-тишина» (1997)), Саша Соколов («Школа для дураков» (1994–1996), «Список иллюзий» (1996)). Тексты представителей постмодернистского направления в российской литературе как нельзя бо-

лее подходили к идеям Пепеляева о «столкновении потоков». Как самодостаточная художественная единица, текст для него не носил объяснительный характер и не использовался как нарратив [6], а скорее рождал в формальном соединении с танцем и движением новые смысловые пространства. Таким образом, текст в арсенале пепеляевских художественных средств был важен, а «говорящие» на сцене танцовщики являлись своеобразной визитной карточкой коллектива⁴.

Идентичный подход использовался в поиске хореографического материала. Это было движение, которое не объясняет и не служит для описания сюжета [7]. Пепеляев вместе с исполнителями работал над новым танцевальным материалом, иногда допускал в общую ткань их личные наработки. Но в целом полагался на свое индивидуальное видение, т. е. не рассчитывал на коллегиальные решения. Выполнение движений, танцевальных связок и фраз требовало понимания основных принципов композиции современного танца, и представляло серьезные трудности в ситуации отсутствия профессионального образования у танцоров и недоступности западноевропейского контекста — основного источника вдохновения для российских танцовщиков. Большое внимание уделялось партерной технике и дуэтному танцу (партнеринг). Исполнителям, сформировавшимся в координационной системе классического балета или его наследия, без понимания технической специфики современного танца было нелегко. Из-за различий в уровне подготовки участников группы интерпретация движений хореографа исполнителями часто не совпадала. Однако данное обстоятельство, по мнению Пепеляева, лишь добавляло своеобразия хореографии и не оказывало негативного воздействия на постановки, так как кордебалетная стройность линий не была приоритетом пепеляевской эстетики.

В этот период времени Пепеляев самостоятельно осуществлял художественные замыслы в части оформления. Они были более чем скромными из-за финансовых ограничений и отсутствия помещений для репетиций. Тем не менее, для работы над спектаклем «Гофман, Гофман» была приглашена Ася Крючкова, для «Руки. Секунды» использовались кинетические объекты Вячеслава Колейчука. Музыкальное оформление состояло из подбора треков разных исполнителей, в отдельных случаях являлось результатом сотрудничества с музыкантами (фрид-джазовым исполнителем Сергеем Летовым в спектакле «Рот-тишина», композитором-минималистом Алексеем Айги в спектакле «Рука. Секунда»)⁵.

Для практики регулярных классов не находилось времени из-за сложно пересекающихся графиков танцовщиков (исключение составила педагог Улла Гайгес из Германии, которая в течение нескольких месяцев занималась с компанией

⁴ О влиянии постмодернистской литературы на хореографию Пепеляева см.: [8].

⁵ О сотрудничестве А. Айги и Кинетического театра см.: [9].

в связи с финансированием проекта Гамбургским фестивалем в 1999 году). За личный профессиональный рост несли ответственность сами исполнители, но возможностей для этого было не так много. Государственная система образования начала адаптироваться к новым потребностям направления только в 2000-е годы. Именно тогда в образовательных программах столичных и региональных институтов культуры появились дисциплины, связанные с современным танцем.⁶ В коммерческом секторе не существовало школ, преподавателей, знающих основы техники современного танца, специфику регулярных занятий для профессионалов и любителей. Особой популярностью на тот момент пользовался джазовый танец, принципы которого отличались от того, что было нужно. Ехать учиться за рубеж было очень дорого.

Среди самых заметных инициатив Москвы, направленных на подготовку танцовщиков современного направления, необходимо выделить частную школу танца Николая Огрызкова (1954–2010), которая была открыта в 1991 году. Студенты посещали общеобразовательные предметы в первой половине дня, во второй — занимались классическим, народно-характерным, современным танцами, а также репетировали номера и спектакли. Уровень школы был достаточно высоким для того, чтобы после ее окончания выпускники могли продолжить обучение в престижных (например, Лионская консерватория, Академия танца в Роттердаме, Университет музыки и исполнительского искусства во Франкфурте-на-Майне) школах современного танца за рубежом.

В 1990-е годы важную образовательную роль играли краткосрочные программы мастер-классов, такие как: выездные сессии ADF (American Dance Festival) в Москве и Екатеринбурге, регулярные летние школы в Новосибирске, гастрели и фестивали зарубежных компаний.

Культурные институции представительств разных стран также принимали участие в образовательных проектах.⁷ При содействии Французского института в Москве в 1995 году и в Екатеринбурге в 1996 году проводилась «Передвижная консерватория танца».⁸ Неоценима деятельность «Кабинета музыкальных театров» под руководством О. В. Кораблиной, при поддержке которого проходили «Фестивали американского танца» (American Dance Festival, далее — ADF), «Передвижная консерватория» и другие проекты. Выездные сессии ADF проходили

⁶ Для справки: кафедра танцев народа мира и современной хореографии в Московском государственном университете культуры и искусств открылась в 2000 году; факультет современного танца в Екатеринбургском гуманитарном университете — в 2001 году; кафедра искусства балетмейстера в Челябинском государственном институте культуры — в 2003 году.

⁷ Об участии иностранных культурных институциях см.: [10].

⁸ Благодаря этому проекту французский хореограф Паскалин Верье получила возможность в 1996 и 1997 годах заниматься с танцовщиками «Кинетического театра».

в Екатеринбурге пять раз (в 1993, 1995–1998 годах), трижды в Москве (в 1992, 1997 и 2000 годах). Сессии собрали большое количество участников из регионов.⁹ Организаторы предоставили танцовщикам и хореографам из разных городов возможность не только познакомиться друг с другом, но и получить представление об образовательной программе и преподавательском составе самой знаменитой летней школы Америки. Участники должны были найти средства на проезд, занятия для них были бесплатными.

Попасть на регулярные уроки в танцевальные центры Европы и Америки могли танцовщики гастролирующих российских коллективов, среди которых был и «Кинетический театр». Очень важную роль сыграли стипендиальные образовательные программы: российские танцовщики и хореографы регулярно отбирались для участия в мастер-классах и проектах Американского танцевального фестиваля¹⁰ и DanceWeb фестиваля.¹¹ Александр Пепеляев был отобран в специальную программу для молодых хореографов на ADF в 1997 году. После его возвращения из Европы в репертуаре театра появилась значимая для коллектива работа «Вид Русской могилы из Германии», удостоенная главного приза конкурса «Международные встречи хореографов в Сан-Сен-Дени» в Париже (Rencontres Choreographiques de Seine-Saint-Denis).¹²

Спектакли «Кинетического театра» — умело сформованный Пепеляевым-режиссером постмодернистский «пазл» из текстов современной литературы, нового языка движений, который вместе с профессиональным уровнем исполнителей выделяли коллектив в московской художественной жизни.

Художественная среда вокруг «Кинетического театра»

Понимание Пепеляевым невозможности профессионального роста вне развития сообщества привело к появлению ряда организационных инициатив. Для формирования информационного канала о современном танце, где собирались бы данные о столичных и региональных танцевальных коллективах, школах и фестивалях, им было создано некоммерческое партнерство «Каталог театра танца». На формирование художественной среды современного танца повли-

⁹ Организатором мероприятий с российской стороны выступил Союз театральных деятелей, который проводил предварительный отбор заявок участников.

¹⁰ Финансовую поддержку фестивалю оказывал американский фонд 'Trust for mutual understanding'.

¹¹ Организатор фестиваля — TanzWochenWien (Австрия); финансовая поддержка — Институт «Открытое общество». Автор статьи была стипендиатом Института в 1997 году.

¹² Работа была также номинирована на театральную премию «Золотая маска» в 1999 году.

яла и другая инициатива А. Пепеляева — в самом конце 1990-х он пригласил московскую Танцевальную компанию «По.В.С.Танцы» («Почти Внутренне Свободные Танцы») объединиться с «Кинетическим театром» в общем репетиционном пространстве. Это произошло в спортивном зале общеобразовательной школы на проспекте Мира. Одним из успешных стратегических шагов оказалось перемещение в начале 2000-х обеих групп в залы школы танца «Вортекс».¹³ Танцовщиками была оборудована площадка для выступлений,¹⁴ на которой в конце 2000 года состоялся фестиваль «Траектория». Фестиваль был инициирован самими артистами и, по мнению Ольги Герд, являлся революционным феноменом [11]. По сути, впервые был создан прецедент — открытая площадка, на которой позже сложилась программа регулярных показов московских хореографов и танцовщиков. Таким образом, в течение непродолжительного сотрудничества А. Пепеляева и других московских коллективов, позже объединенных в «ЦЕХ», и школы танца «Вортекс», для московского общества была решена проблема показа работ, а для некоторых — и наличия репетиционного пространства.

Под одной крышей собрались представители разных художественных практик. Танцевальная компания «По.В.С.Танцы» развивала свой интерес к танцу, театру и перформансу «в контексте исследования и открытого диалога с аудиторией и другими художниками» [12]. Коллегиальный подход к решению как административных, так и артистических вопросов не предполагал лидерства одного человека. Основанная в Москве 30 апреля 1999 года, компания на тот момент состояла из бывших участников класса экспрессивной пластики Геннадия Абрамова. Один из основателей театра «Школа драматического искусства», Геннадий Михайл вич, создал уникальную практику «пластической импровизации» для подготовки коллектива импровизаторов, находящихся в поиске своего уникального телесного языка. Из двух групп класса, старшей и младшей, впоследствии появились новые творческие формации, такие как: «По.В.С.Танцы», «Квартира № 5», «Ликвид театр», «Онэ Цукер» и др.

К представителям другой художественной практики — перформанса — можно отнести «Театр Сайры Бланш», основанный Олегом Сулименко и Андреем Андриановым весной 1990 года. Это был театр проектной формы с непостоянным составом. Сулименко и Андрианов также участвовали в разных европейских про-

¹³ Коллективы не должны были покрывать расходы за аренду помещений в «Вортексе», в отличие от зала на проспекте Мира.

¹⁴ Зал школы превращался в пространство для показов, для этого силами танцовщиков под руководством А. Пепеляева были построены ферма для светового оборудования, зрительские трибуны, шиты «черные одежды», закрывавшие зеркальные стены и окна.

граммах.¹⁵ Театр существовал без собственного помещения, тем не менее, в 1990-е годы он был средоточием жизни в сфере перформанса: приглашал зарубежных коллег, вел открытые мастерские. Близкой по духу и вдохновенной творчеством «Театра Сайры Бланш» была группа «Танцплантация», в основе практики которой лежала импровизация.

Программа в «Вортексе» оказалась той площадкой, на которой танцовщици-исполнители могли пробовать свои силы как независимые хореографы. Например, именно в «Вортексе» состоялась премьера соло «Просто» Дарьи Бузовкиной, танцовщицы «Кинетического театра». Чуть позже был представлен ее дуэт «Состоя из них», созданный вместе с Тарасом Бурнашевым, танцовщиком «По.В.С.Танцев».

В программе показов центра «Вортекс» принимали участие хореографы, профессионально сформировавшиеся в Центре современной хореографии Русского камерного балета «Москва». Центр, открытый в 1995 году директором балета Николаем Басиным, являлся государственным учреждением культуры города Москвы,¹⁶ т. е. представлял отличающуюся от вышперечисленных художественных коллективов форму организации. Идея создания центра принадлежала дипломированному хореографу Елене Богданович. В центре начали свой путь такие московские хореографы и танцовщики, как Марина Никитина, Лика Шевченко, Роман Кислухин, Роман Андрейкин, продолжила свою хореографическую деятельность хореограф, пионер современного танца из Новосибирска Наталья Фиксель. Московский международный театральный фестиваль современного танца был учрежден Басиным в 1999 году при участии правительства до появления «Траектории».

Художественная среда фестивалей современного танца

Фестивальная деятельность являлась одной из немногих возможностей для практиков современного танца показать результаты своих творческих поисков и быть оцененными сообществом и критиками. Поэтому многие фестивали задумываются и организуются самими коллективами (например, «Траектория», «ЦЕХ»). Рамки фестивальных встреч способствовали профессиональному обще-

¹⁵ В 1996–2000-м годах в составе австрийско-русского проекта «Lux-Flux&Saira Blanche» театр участвовал в создании более двадцати экспериментальных танцевальных спектаклей, которые были представлены на многих фестивалях в России и за рубежом, в том числе на таких крупных международных фестивалях как «Tanz-Platform.Wien», «Image-Tanz», «Wiener Festwochen», «Tanz im August». В 1999 году он участвовал в лаборатории «High Way» и международном проекте «Crash Landing» с хореографом Мэг Стюарт.

¹⁶ См. об этом: [13, 14].

нию и знакомствам внутри среды. Перечислим наиболее значимые фестивали середины 1990 — начала 2000-х годов.

Международный фестиваль современного танца в Витебске (директор Марина Романовская) проходил ежегодно с 1992 года и собирал участников со всей России и постсоветского пространства. Это был, скорее, конкурс с международным жюри, небольшим призовым фондом. Участникам предоставлялись места для проживания. Средства для проезда они должны были найти сами (расходы на проезд покрывались, если коллектив проходил во второй тур). В программе помимо конкурсных показов спектаклей были мастер-классы ведущих на тот момент педагогов и хореографов, а также исследовательская лаборатория секции критиков «для изучения и обсуждения новых тенденций и закономерностей современного хореографического процесса» [16].

Появившийся в Вильнюсе в 1997 году Международный фестиваль современного танца «Новый балтийский танец» (International Contemporary Dance Festival «New Baltic Dance») сыграл важную роль в объединении танцевального сообщества постсоветского пространства. Его директор Аудронис Сокейас, выпускник театроведческого факультета ГИТИСа, был хорошо знаком с представителями российской танцевальной среды. Международный статус фестиваля позволял российским участникам знакомиться с контекстом западноевропейского танца и быть представленными международному сообществу. В программе помимо фестивальных спектаклей были мастер-классы.

Фестиваль Эволюция (Evolutsioon, директор Приит Рауд) проходил в Таллинне с 1996 года и выполнял для стран Балтии и России функцию отборочной «платформы» на фестиваль «Международные встречи хореографов в Сан-Сен-Дени» (Rencontres Choregraphiques de Seine-Saint-Denis). Отбор участников проходил по всей Европе и Америке. Дважды такую платформу удалось организовать в России: во время «ТанцПлантации» в Екатеринбурге (1999 год, организатор — «Центр современного искусства», директор — Л. В. Шульман [17]) и «ЦЕХа» в Москве (2001 год, организатор — Агентство театров танца «ЦЕХ»), инициатором и вдохновителем которых выступил А. Пепеляев. Помимо отобранной в 1998 году работы «Кинетического театра», в число призеров в 2000 году попали «Провинциальные танцы» Т. Багановой (спектакль «Свадебка»).

С помощью зарубежных промоутеров «Эволюции» российские участники были представлены международному танцевальному сообществу. Так, «Кинетический театр» А. Пепеляева в период с 1994 по 2000 годы принял участие в сорока четырех международных фестивалях, включая известные “Dance Umbrella” в Лондоне, “New European Festival” в Нью-Йорке, “July Dance” в Амстердаме и др.¹⁷ Участие российских групп в фестивалях в Таллинне и Вильнюсе осуществлялось

¹⁷ Обзоры гастролей «Кинетического театра» за рубежом см.: [18; 19; 20].

при поддержке Института «Открытое общество», который взял на себя оплату расходов на проезд, поселение и, в некоторых случаях, — питание (суточные).

На территории Российской Федерации встречи хореографов в 1990-е годы проходили в Ярославле (Международный фестиваль движения и танца на Волге «Искусство движения», 1993 год), Волгограде («Фестиваль современного танца» Центра современной хореографии под руководством Маргариты Мойжес, 1992 год) и в Санкт-Петербурге (первый фестиваль “Open Look” прошел в 1999 году¹⁸).

Важную роль в формировании художественной среды играла деятельность культурных институций зарубежных представительств в Москве: Французского института, Гете-института и Британского совета. Без их участия не состоялись бы гастроли ведущих европейских коллективов в России, а также российских за рубежом (участие «По.В.С.Танцев» в проекте Саши Вальц «NA ZEMLE» в 1999 году при поддержке Гете-института и поездки «Кинетического театра» и Центра современного искусства из Екатеринбурга на фестиваль «Dance Umbrella» при поддержке Британского Совета в 1990 и 2000-м годах).

Об институциональном признании современного танца можно судить по событиям 1999 года, когда в программу «Первого Европейского фестиваля современного танца» (EDF), организованного Музыкальным театром имени Станиславского и Немировича-Данченко, были приглашены российские коллективы,¹⁹ и 2000 года, когда премия «Золотая маска» ввела номинацию «Современный танец». Как было сказано, впервые спектакль современного танца «Вид русской могилы из Германии» в «Кинетическом театре» Александра Пепеляева был отобран в программу конкурса в номинацию «Новация» в 1999 году.

Заключение

В 90-е годы XX века, несмотря на устойчивость сформировавшихся звеньев инфраструктуры в области современного танца, только энтузиазм и желание практиков создавать новое танцевальное искусство способствовали преодолению сложностей, связанных с отсутствием государственной поддержки. Официально в то время существовали только два коллектива — Челябинский театр современного танца и Камерный балет «Москва». В 2000 году к ним присоединился «Пермский балет» Евгения Панфилова. Институциональных возможностей для благоприятной организации художественного процесса не существовало. Трудность полноценной творческой реализации состояла в необходимости создания открытых площадок и устойчивых механизмов финансирования, а также обра-

¹⁸ В тот момент его деятельность была больше связана с культурой джазовой музыки и танца.

¹⁹ См. об этом на интернет-портале Радио «Орфей»: [21].

зовательных зон для профессионального развития. Труд исполнителей не оплачивался, поэтому им необходима была параллельная занятость. Эти аспекты влияли на качество художественной продукции и создавали сложности в признании современного танца на государственном уровне. В отличие от зарубежных фестивалей, за участие в мероприятиях на территории России вознаграждение не предполагалось. Но фестивальные площадки часто являлись единственным местом, где можно было показывать свои работы, а также общаться с коллегами из других регионов. Институционально российская сторона не была заинтересована в покрытии расходов для участия российских коллективов в международных фестивалях. Вместе с тем, российский современный танец уверенно вошел в мировой контекст (см. об этом: [22; 23; 24]). Большую роль в этом сыграли зарубежные институции и единичные административные инициативы российской театральной системы. И, если о признании российского современного танца на государственном уровне в начале 2000-х говорить еще рано, то 1990-е можно считать началом развития образовательной системы и появления сетевых организаций наподобие Объединения театров танца «ЦЕХ» в Москве [25].

Феноменальная настойчивость, с которой практики продолжали заниматься и развивать современный танец в России в 1990-е годы, представляет интерес для дальнейшего рассмотрения [26].

ЛИТЕРАТУРА

1. Курюмова Н. В. Современный танец в культуре XX века: Смена моделей телесности: Автореф. дис. ... канд. культурологии. Екатеринбург, 2011. 25 с.
2. Курюмова Н. В. Современный танец как культурный микрокосм: телесные модели на рубеже модернистской / постмодернистской культур // Вестник Гуманитарного университета. 2014. № 1 (4). С. 165–176.
3. Васенина Е. Российский современный танец: Диалоги. М.: Emergencу Exit, 2005. 268 с.
4. Никитин В. Ю. Мастерство хореографа в современном танце: учеб. пос. М.: ГИТИС, 2011. 472 с.
5. Проект Александра Пепеляева [Электронный ресурс]. URL: <http://www.sleepdancers.ru/kinetic/index.html> (дата обращения: 01.09.2017).
6. Меньшиков Л. А. Прагматика понимания текстов постмодернистской культуры // Человек. Культура. Образование. 2015. № 4 (18). С. 62–74.
7. Меньшиков Л. А. Неуловимое эстетическое в пространстве антиискусства // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 6 (41). С. 180–187.
8. Богданова Л. А. Постмодернизм и современная хореография // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2006. № 4. С. 76–80.
9. Соколова О. В. Авангардная партитура онтологического мифа: Геннадий и Алек-

- сей Айги // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. 2008. № 9. С. 84–87.
10. *Васенина Е.* История матрешки // Театр. 2015. № 20. С. 59–60.
 11. *Герд О.* Дело в шляпе // Время новостей. № 194. 26.12.2000 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.vremya.ru/print/4924.html> (дата обращения: 01.09.2017).
 12. Сайт танцевальной компании «По.В.С.Танцы» [Электронный ресурс]. URL: www.rovstanze.ru (дата обращения: 01.09.2017).
 13. Президент. Общественно-политическая газета [Электронный ресурс]. URL: <http://www.prezidentpress.ru/news/4010-nikolay-basin-vernost-luchshim-tradiciyam-russkogo-iskusstva-baleta.html> (дата обращения: 01.09.2017).
 14. Класс экспрессивной пластики. «Про-движение» [Электронный ресурс]. URL: <http://www.theatre.ru/pro/participants/moskva.html> (дата обращения: 01.09.2017).
 15. Елена Богданович [Электронный ресурс]. URL: <http://www.elenabogdanovich.com/about-me> (дата обращения: 01.09.2017).
 16. Международный фестиваль современного танца в Витебске [Электронный ресурс]. URL: <http://www.artmark.mm.by> (дата обращения: 01.09.2017).
 17. РИА «Новый Регион» (Новый день). 14.12.1999 [Электронный ресурс]. URL: https://urfo.org/ekb/13_7282.html (дата обращения: 01.09.2017).
 18. *Meisner N.* Their art belongs to Dada // The Independent. 31.10.2000 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/reviews/their-art-belongs-to-dada-5368767.html> (дата обращения: 01.09.2017).
 19. *Wezemann A.* East of Eden: choreographers showcase // Ballett international / Tanz aktuell. 1999. October. P. 40–41.
 20. *Old E., Gilpin A.* Dance Umbrella // Dance Europe. 2000. December. № 36. P. 30–31.
 21. Интернет-портал Радио «Орфей». 28.06.2011 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.muzcentrum.ru/news/2011/06/4275-baletnyj-festival-danceinversion> (дата обращения: 01.09.2017).
 22. *Богданова Л. А.* Современный российский танец в поиске культурной самоидентификации // Вестник Вятского государственного университета. 2009. Т. 4. № 3. С. 84–87.
 23. *Никитин В. Ю.* Современный танец в России: тенденции и перспективы // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2013. № 2 (52). С. 232–238.
 24. *Mackrell J. Craine D.* Russia and USSR // The Oxford Dictionary of Dance. Oxford: OUP Oxford, 2010. P. 388.
 25. *Ковальская Е.* «Цех» звучит индустриально // Театр. 2015. № 20. С. 62–69.
 26. *Музеева Е. О.* Мысли вслух (размышления о современном танце) // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2006. № 5. С. 42–44.
 27. *Габидуллина А. Ф.* О современности «современного» танца // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2006. № 5. С. 41–42.

REFERENCES

1. *Kuryumova N. V.* Sovremennyy tanets v kul'ture XX veka: Smena modelej telesnosti: Avtoref. dis. ... kand. kul'turologii. Ekaterinburg, 2011. 25 s.
2. *Kuryumova N. V.* Sovremennyy tanets kak kul'turnyy mikrokozmos: Telesnye modeli na rubezhe modernistskoj / postmodernistskoj kul'tur // Vestnik Gumanitarnogo universiteta. 2014. № 1 (4). S. 165–176.
3. *Vasenina E.* Rossijskij sovremennyy tanets: Dialogi. M.: Emergency Exit, 2005. 268 s.
4. *Nikitin V. Yu.* Masterstvo horeografa v sovremennom tantse: Uchebnoe posobie. M.: GITIS, 2011. 472 s.
5. Proekt Aleksandra Pepelyaeva [Elektronnyj resurs]. URL: <http://www.sleepdancers.ru/kinetic/index.html> (data obrascheniya: 01.09.2017).
6. *Men'shikov L. A.* Pragmatika ponimaniya tekstov postmodernistskoj kul'tury // Chelovek. Kul'tura. Obrazovanie. 2015. № 4 (18). S. 62–74.
7. *Men'shikov L. A.* Neulovimoe esteticheskoe v prostranstve antiiskusstva // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoj. 2015. № 6 (41). S. 180–187.
8. *Bogdanova L. A.* Postmodernizm i sovremennaya horeografiya // Vestnik Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. 2006. № 4. S. 76–80.
9. *Sokolova O. V.* Avangardnaya partitura ontologicheskogo mifa: Gennadij i Aleksej Ajgi // Russkaya literatura v XX veke: Imena, problemy, kul'turnyj dialog. 2008. № 9. S. 84–87.
10. *Vasenina E.* Istoriya matryoshki // Teatr. 2015. № 20. S. 59–60.
11. Gerd O. Delo v shlyape // Vremya novostej. № 194. 26.12.2000 [Elektronnyj resurs]. URL: <http://www.vremya.ru/print/4924.html> (data obrascheniya: 01.09.2017).
12. Sajt tantseval'noj kompanii Po.V.S.Tantsy [Elektronnyj resurs]. URL: www.povstanze.ru (data obrascheniya: 01.09.2017).
13. Prezident. Obschestvenno-politicheskaya gazeta [Elektronnyj resurs]. URL: <http://www.prezidentpress.ru/news/4010-nikolay-basin-vernost-luchshim-tradicijam-russkogo-iskusstva-baleta.html> (data obrascheniya: 01.09.2017).
14. Klass ekspressivnoj plastiki. «Pro-dvizhenie» [Elektronnyj resurs]. URL: <http://www.theatre.ru/pro/participants/moskva.html> (data obrascheniya: 01.09.2017).
15. Elena Bogdanovich [Elektronnyj resurs]. URL: <http://www.elenabogdanovich.com/about-me> (data obrascheniya: 01.09.2017).
16. Mezhdunarodnyj festival' sovremennogo tantsa v Vitebske [Elektronnyj resurs]. URL: <http://www.artmark.mm.by> (data obrascheniya: 01.09.2017).
17. RIA «Novyj Region» (Novyj den'). 14.12.1999 [Elektronnyj resurs]. URL: https://urfo.org/ekb/13_7282.html (data obrascheniya: 01.09.2017).
18. *Meisner N.* Their art belongs to Dada // The Independent. 31.10.2000 [Elektronnyj resurs]. URL: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/reviews/their-art-belongs-to-dada-5368767.html> (data obrascheniya: 01.09.2017).

19. *Wezemann A.* East of Eden: Choreographers showcase // Ballett international/Tanz aktuell. 1999. October. P. 40–41.
20. *Old E., Gilpin A.* Dance Umbrella // Dance Europe. 2000. December. № 36. P. 30–31.
21. Internet-portal Radio «Orfej». 28.06.2011 [Elektronnyj resurs]. URL: <http://www.muzcentrum.ru/news/2011/06/4275-baletnyj-festival-danceinversion> (data obrascheniya: 01.09.2017).
22. *Bogdanova L. A.* Sovremennyj rossijskij tanets v poiske kul'turnoj samoidentifikatsii // Vestnik Vyatskogo gosudarstvennogo universiteta. 2009. T. 4. № 3. S. 84–87.
23. *Nikitin V. Yu.* Sovremennyj tanets v Rossii: Tendentsii i perspektivy // Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. 2013. № 2 (52). S. 232–238.
24. *Mackrell J. Craine D.* Russia and USSR // The Oxford Dictionary of Dance. Oxford: OUP Oxford, 2010. P. 388.
25. *Koval'skaya E.* «Tsekh» zvuchit industrial'no // Teatr. 2015. № 20. S. 62–69.
26. *Muzeeva E. O.* Mysli vsluh (razmyshleniya o sovremennom tantse) // Vestnik Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. 2006. № 5. S. 42–44.
27. *Gabidullina A. F.* O sovremennosti «sovremennogo» tantsa // Vestnik Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. 2006. № 5. C. 41–42.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Т. В. Гордеева — t-gordeeva@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Tatyana V. Gordeeva — t-gordeeva@yandex.ru

УДК 792.56; 792.8; 7.071.2

ТАНЦОВЩИКИ О. П. МАНЖЕЛЕЙ И Б. А. СЕРОВ НА РОССИЙСКОМ ДАЛЬНЕМ ВОСТОКЕ И В ЭМИГРАЦИИ

*И. И. Крыловская*¹

¹Дальневосточный федеральный университет, ул. Суханова, 8, Владивосток, 690091, Россия.

Настоящая статья посвящена истории концертной и гастрольной деятельности проживавших в после Октябрьской революции 1917 года в приграничных с Китаем городах российского Дальнего Востока танцовщиков — Б. Серова и О. Манжелей. Примерами из жизни и творчества артистов иллюстрируется процесс становления и развития советского музыкального театра на российском Дальнем Востоке. Приводятся свидетельства того, что Б. Серов одним из первых познакомил дальневосточную публику с новым эстрадным жанром и формой большого ревью, зарекомендовал себя как талантливый режиссер-постановщик и балетмейстер, а О. Манжелей снискала славу одной из лучших танцовщиц. Автор вводит в научный оборот ряд новых источников (архивных документов и материалов периодической печати) по истории музыкального театра на российском Дальнем Востоке.

Ключевые слова: музыкальный театр, балет, российский Дальний Восток, танцовщики, эмиграция, русский балет в Китае

THE RUSSIAN DANCERS IN THE FAR EAST OF RUSSIA AND IN THE NEIGHBORING COUNTRIES: O. P. MANZHELEY AND B. A. SEROV

*Isabella I. Krylovskaya*¹

¹ Far Eastern Federal University, Sukhanov St., 8, Vladivostok, 690091, Russian Federation.

In article data on life and creativity in the Far East of the Russian dancers of B. Serov and O. Manzheley are filled. As sources the little-known and revealed materials of archives, the local and Harbin periodical press are attracted. One of the first B. Serov has acquainted public of the Far East with a new variety genre and a form — a big revue. B. Serov has proved as the talented production director and the ballet master, O. Manzheley called one of the best dancers of the Far East.

Keywords: musical theater, ballet, musical theater of the Far East, the Russian dancers in emigration, the Russian ballet in China

Российские танцовщики балета в эмиграции – тема по сей день мало изученная. Достаточно много материалов об этом еще хранят архивы (государственные и частные); некоторые сведения можно почерпнуть из периодики тех регионов страны, откуда артисты балета уезжали за рубеж на время или навсегда. После революций 1917 года и гражданской войны таким регионом стал российский Дальний Восток, куда, спасаясь от последствий социальных потрясений, вынужденно уезжала творческая интеллигенция. Сюда устремлялась та ее часть, которая не смогла покинуть страну в западном направлении. До начала 1930-х годов с территории Дальневосточного края (далее – ДВК) можно было вполне легально выехать в Китай на гастроли для культурного обслуживания советских работников Китайской восточной железной дороги (далее – КВЖД). Были и нелегальные переходы границы. С территории Китая уже достаточно свободно можно было выехать в другие страны.

Путь будущих эмигрантов из числа артистов пролегал через Хабаровск или Владивосток, где им какое-то время приходилось участвовать в театрально-концертной жизни. Некоторые из них оставили о себе хорошую память. Среди таких артистов – балетная и супружеская пара Бориса Александровича Серова и Ольги Павловны Манжелей. Их творческая деятельность в ДВК и эмиграции была очень насыщенной и оставила заметный след в музыкальной культуре региона. Об этом – настоящая статья.

Небольшие биографические справки о танцовщиках дает Т. Н. Калиберова в комментариях к книге стихов и воспоминаний балерины и поэтессы Лариссы Андерсен [1, с. 444] (последняя знала танцовщиков лично, так как работала с ними вместе в театральных труппах Харбина и Шанхая). Некоторые сведения о Серове и Манжелей есть в монографии о русском балете в Китае А. Хисамутдинова [2, с. 20–21]¹.

Б. А. Серов и О. П. Манжелей – уроженцы Одессы². Допустимо предположить, что хореографическое образование Б. Серов получил в родном городе. В 1920-е годы при Одесском оперном театре были организованы хореографические школы под руководством педагогов и балетмейстеров Е. А. Пушкиной и Р. Ремиславского. Многие их выпускники становились артистами труппы театра [3]. С. Коган пишет, что в Одессе были еще балетные студии Люизинской, Теттони, Андерсон. [4, с. 10]. Б. Серов мог окончить одну из упомянутых балетных школ или студий и участвовать в постановках одесского театра. Направить запрос в театральный

¹ В монографии А. Хисамутдинова [2, с. 20] отчество балерины (Ольга Борисовна) указано неверно. Во всех известных нам источниках указываются инициалы «О. П.» и полное имя и отчество – Ольга Павловна.

² Серов Борис Александрович родился в Одессе 12 декабря 1898 года [1, с. 444]; Ольга Павловна Манжелей родилась в Одессе 30 декабря 1903 года [2, с. 20].

архив, чтобы подтвердить или опровергнуть это предположение, учитывая сегодняшнюю ситуацию на Украине, достаточно сложно.

Отдельные факты из биографии О. Манжелей автор настоящей статьи обнаружила в одной из публикаций харбинского журнала «Рубеж» за 1932 год, сообщавшей, в частности, о том, что танцовщица была ученицей известных балетмейстеров русских академических театров Л. Л. Новикова и Б. Г. Романова. После окончания школы О. Манжелей получила приглашение на работу в Одесский академический театр, где, как свидетельствует источник, «занимала первое положение» [5, с. 15].

Сегодня сложно установить, каким образом балетная пара оказалась на Дальнем Востоке России. После изучения архивных документов, относящихся к деятельности артистических кадров ДВК и газетной периодики 20-х годов прошлого века, складывается впечатление, что Б. Серов и О. Манжелей приехали с передвижным театральным коллективом (что было вполне типично для театральной практики того периода), либо получили приглашение от владельца одной из частных антреприз, которые функционировали в ДВК до конца 1925 года. В декабре того же года они буквально ворвались в театрально-концертную жизнь Хабаровска и Владивостока.

О нескольких гастролях артистов Одесского государственного театра О. П. Манжелей и Б. А. Серова в конце декабря 1925 года в Хабаровске сообщают анонсы спектаклей и статья в газете «Тихоокеанская звезда». Танцовщики приняли участие в постановке пьесы «Ой, не ходы Грыцю на заговор императрицы» театра Сатиры. Автор газетной рецензии нашел постановку не слишком удачной, однако вставной номер балета в исполнении Серова и Манжелей, по его мнению, «внес свежесть и эффектность в последнее действие пьесы» [6, с. 5]. Размещенные в «Тихоокеанской звезде» за 24 и 27 декабря 1925 год анонсы спектаклей сообщали об участии танцовщиков в опереттах «Граф Люксембург» (рис. 1) и «Баядерка»³ [3, с. 6].

В начале января 1926 года Серов и Манжелей еще участвовали



Рис. 1. Анонс спектакля с участием Манжелей и Серова в газете «Тихоокеанская звезда» 27 декабря 1925 г.

³ Здесь и далее имеется в виду оперетта И. Кальмана «Баядера», которую в театральной практике 1920-х годов, по большей части, называли «Баядеркой» (возможно, по ассоциации с названием балета Л. Минкуса «Баядерка»).

в спектаклях оперетты в театре Хабаровска. Небольшая рецензия в «Тихоокеанской звезде» от 3 января на постановку «Принцессы долларов» в едких выражениях ругала «серенькую оперетту» и «серенькое исполнение». Раскритикован был и балетный дивертисмент, номера которого, по мнению рецензента, были старыми, и только «куцый номер танцев — Манжелей и Серова» был новостью [7, с. 5].

С середины января 1926 года Б. Серов и О. Манжелей переезжают во Владивосток, где ведут активную артистическую деятельность. Талантливые танцовщики, они сразу завоевали признание публики. Их участие в любой концертной программе или театральной постановке было залогом успеха. Необходимо заметить, что для концертной и театральной жизни Хабаровска и Владивостока выступления танцовщиков высокого уровня мастерства, каковым обладали Манжелей и Серов, действительно было событием⁴. До начала 1920-х годов на российский Дальний Восток высококлассные солисты балета императорских театров приезжали редко и их гастроли были непродолжительными и только сольными. Танцовщики, задействованные в местных театральных антрепризах, как правило, не имели хорошей школы. Уровень профессионализма был, скорее, средний, но его хватало, чтобы понравиться публике, исполнив несколько танцев в фарсе, миниатюре, водевиле или оперетте (не только в театре, но и в местном кабаре или ресторане). Мастерство Серова и Манжелей ярко контрастировало с местным уровнем и не оставалось без внимания публики и прессы.

Первые упоминания о Б. Серове и О. Манжелей в периодике Владивостока относятся к январю 1926 года. До апреля с танцевальными номерами они выступали в местном театре «Золотой Рог»⁵ в бенефисах и сборных концертных программах. На той же сцене в феврале 1926 года Серов и Манжелей исполняли танцевальные номера и хореографический этюд «Пигмалион и Галатя», участвуя в спектаклях театра Сатиры [8, с. 5]. В конце февраля — начале марта танцовщиков пригласили для участия в спектаклях оперетты «Баядерка» и «Зелёный остров», организованных Краевым театральным объединением (Крайтео) [9, с. 6; 10, с. 6]. 5 марта 1926 года дирекция правления Крайтео организовала бенефис Б. Серова и О. Манжелей. Бенефицианты в первой части вечера участвовали в дивертисменте популярной оперетты Р. Нельсон «Король веселится». Во второй части вечера был поставлен балет «Арлекинада» на музыку Р. Дриго, о котором газетный анонс сообщил следующее: «балет в стиле «Comedia del'arte», Коломбина — Манжелей, Пьеро — Серов, Кассандр — Симбирцев, подруги Коломбины — балет»

⁴ Высокое мастерство Серова и Манжелей отмечали коллеги по цеху, с которыми танцовщики работали в Харбине и Шанхае, о чем речь пойдет далее.

⁵ Анонсы спектаклей в номерах газеты «Красное знамя» размещались с января по апрель 1926 года включительно.

[11, с. 6]. Придуманый и поставленный в начале XX века М. Петипа, этот балет неоднократно ставился и возрождался во многих странах и городах, к числу которых в 1920-х годах добавился Владивосток. Следует заметить, что «Арлекинада» стала *первым цельным балетным спектаклем*, который увидели жители российского Дальнего Востока. Несмотря на то, что спектакль был представлен в рамках составного театрального вечера, историческая значимость постановки очевидна: ни дореволюционные, ни послереволюционные театральные хроники ни разу не фиксировали постановку на сценах региона самостоятельного балетного спектакля силами местных танцовщиков балета.

Борис Александрович Серов зарекомендовал себя как талантливый балетмейстер и постановщик. Посредническое бюро по найму работников искусств при владивостокской бирже труда (далее — Посредбюрорабис или Посредрабис) инициировало постановку оперетты В. Валентинова «Жрица огня» в рабочем клубе Владивостока 21 марта 1926 года. В газете Серов был анонсирован в качестве балетмейстера спектакля, а Манжелей — прима-балерины [12, с. 8]. Следующее объявление в газете информировало о предстоящем показе 22 марта 1926 года в местном кинотеатре «Арс» знаменитого американского боевика «В знойном Алжире». Серов и Манжелей приняли участие в большом концертном дивертисменте, завершавшем каждый из трех сеансов боевика [12, с. 8] (рис. 2).

После оперетты В. Валентинова последовало еще несколько спектаклей, которые Б. Серов поставил как балетмейстер, и в которых («Корневильские колокола», «Веселая вдова», «Прекрасная Елена») О. Манжелей участвовала как прима-балерина.

В апреле 1926 года в газете «Красное знамя» были опубликованы еще два анонса, которые привлекли наше особое внимание. В первом говорилось о том, что 11 апреля должен был состояться (и состоялся) «единственный балетный спектакль для детей и учащихся при участии солистов государственного академического балета О. П. Манжелей и Б. А. Серова и балетного ансамбля (в составе 20 чел.)» [13, с. 6]. К сожалению, дополнительных подробностей о том спектакле (как и о балете «Арлекинада») найти не удалось. В периодике отзывы на постановку так и не появилось. А между тем детский спектакль должен был стать



Рис. 2. Анонс спектакля с участием Манжелей и Серова в газете «Красное знамя». 21 марта 1926 г.

настоящим художественным событием для Владивостока, с учетом того обстоятельства, что это был действительно *первый балетный спектакль для детей*. В театральной практике Владивостока дореволюционного периода, а также периодов Дальневосточной республики (1917–1922 годов) и до 1926 года подобные самостоятельные постановки (вне сборной концертной программы) указанного жанра, к тому же адресованные детской аудитории, не встречаются.

24 апреля 1926 года в анонсе новой сборной программы городского театра «Золотой Рог» с участием Серова и Манжелей было, кроме того, сказано, что 25 апреля состоится их последнее выступление перед отъездом [14, с. 6]. Судя по заметке в «Красном знамени» за 28 марта 1926 года, отъезд (в Хабаровск в составе театральной труппы) планировался на три недели раньше [15, с. 6].

В начале 1926 года при владивостокской бирже труда начал формироваться новый передвижной коллектив из безработных артистов музыкальных антреприз. Поскольку репертуар коллектива составляла оперетта или комическая опера, как ее сезоны назывались в афишах, труппа получила название «Первый Дальневосточный коллектив безработных артистов комической оперы»⁶. Событие это для истории музыкальной культуры ДВК было неординарным. Помимо музыкальной, были сформированы еще три (две драматические и украинская музыкально-драматическая) труппы, которым предстояло воплотить в жизнь провозглашенную профсоюзами концепцию развития театрального дела в ДВК. Фактически эти четыре коллектива стояли у истоков развития *советской* театральной культуры на Дальнем Востоке СССР в целом, а деятельность упомянутой музыкальной труппы знаменует начало *советского периода в развитии музыкального театра* Дальнего Востока России.

Организаторы коллективов стремились подобрать достойные артистические кадры, чтобы обеспечить успех молодому театральному делу. Когда встал вопрос о приглашении балетмейстера и прима-балерины в труппу комической оперы, иные кандидатуры, кроме Серова и Манжелей, просто не рассматривались. Заведующий владивостокским посредническим бюро Я. О. Яшин, инициировавший создание передвижного музыкального коллектива, 2 апреля 1926 года направил в краевой Посредрабис в городе Хабаровске телеграмму со словами, что «балетмейстер Серов и прима Манжелей необходимы оперетте». Поскольку выдвигаемые танцовщиками условия оплаты труда Яшин считал приемлемыми, он просил краевой отдел Рабис подтвердить их приглашение, т. к. артисты имели аналогичные приглашения с гарантиями в Читку и Харбин, как указано в архивном документе [7, л. 112]. После получения согласия на предложенные условия контракта, балетмейстера Б. Серова и прима-балерину О. Манжелей включили в список состава трудового коллектива безработных артистов комической оперы с

⁶ Об истории коллектива см.: [16].

гарантированными окладами [7, л. 129, 153].

2 мая 1926 года «Первый Дальневосточный коллектив безработных артистов комической оперы» открыл сезон в хабаровском городском театре. Одна из рецензий на спектакль «Баядерка» в газете «Тихоокеанская звезда» вновь выделяет выступление Серова и Манжелей (балет), которое было «как всегда – неожиданно, ярко и эффектно» [18, с. 4].

Из-за непредвиденного сбоя в плане переброски четырех театральных трупп, в августе 1926 года трудовой коллектив комической оперы вновь гастролировал во Владивостоке⁷. В газетных анонсах оперетт стали появляться подробности о балетных номерах Б. Серова и О. Манжелей. Так, в «Ярмарке невест» в 1 акте ими исполнялся «Танец ковбоев»⁸, в «Голубой мазурке» — «Мазурка» на музыку Г. Венявского, в 3 акте «Баядерки» — «Американский танец», во 2 акте «Сильвы» — танец «Аморозо».

Зимний сезон 1926/1927 годов труппа комической оперы начала в октябре в Хабровске, где проработала до начала декабря. Перед открытием спектаклей коллектива комической оперы 3 октября 1926 года Серов и Манжелей уже в Хабаровске во Дворце труда повторили балетный спектакль с участием балетного ансамбля в 10 человек и в сопровождении оркестра оперетты [20, с. 6]. Так же как и владивостокские, периодические издания Хабаровска не откликнулись на это событие.

В статье «Тихоокеанской звезды» за 6 октября 1926 года, посвящённой особенностям грядущего театрального сезона, был подробно описан репертуар коллектива оперетты и состав труппы, включавшей 8 человек артистов балета, в том числе — балетмейстера Серова и прима-балерину Манжелей с [21, с. 4]. В газетных публикациях упоминались спектакли, в которых Серов выступил в качестве режиссера. Если его постановочные интерпретации и находки получали, по большей части, сдержанную оценку [22, с. 6], то отзывы о таланте балетмейстера и мастерстве балетной пары всегда были восторженными. Как правило, оценка рецензента укладывалась в одно эмоциональное предложение, в концентрированной форме выражавшее одновременно и общее впечатление от танца, и восхищение уровнем мастерства танцовщиков: «Во 2-м акте “Сильвы” “экстаз”, исполненный прима балериной Манжелей и балетмейстером Серовым, сделан безукоризненно» [23, с. 5]; «Сольный танец Серова с Манжелей прекрасен» [24, с. 6]; «Не плох⁹ также американский танец Серова и Манжелей, хотя, надо ска-

⁷ Более подробно об инциденте см.: [16] и [19].

⁸ Из публикаций в августовских номерах «Красного знамени» 1926 года (№ 1791, 1793, 1794, 1796).

⁹ Сохранено написание оригинала.

зять, предыдущие танцы были сделаны гораздо лучше и интересней» [25, с. 6]; «Следует ещё отметить превосходное исполнение мазурки (Манжелей и Серов) и изящно сделанную балетом пастораль во 2-м акте» [26, с. 3]; «С большим художественным вкусом и первостепенным мастерством выполнен сольный танец Манжелей с Серовым, прекрасно поставившим восточные пляски с ансамблем балета» [27, с. 6]; «В хорошем тоне показан танец, выполненный со свойственным им мастерством Серовым и Манжелей» [28, с. 5]; «Выступление балета вновь порадовало нас разнообразием танцев и костюмов, благодаря фантазии и изобретательности балетмейстера Серова. Эксцентрический “Регтайм-танец” исполнен Манжелей и Серовым с яркой экспрессией» [29, с. 5]; «Как всегда удачен был балет, выполненный ансамблем и “Испанский танец” в исполнении Манжелей и Серова» [30, с. 6].

С середины декабря 1926 и до февраля 1927 годов трудовой коллектив комической оперы вновь гастролировал во Владивостоке. Анонсы спектаклей в газете «Красное знамя» на этот раз содержат информацию о постановщиках спектаклей. В большинстве случаев указано имя Б. Серова. Для передвижного коллектива в сезон 1926/1927 годов им были поставлены следующие оперетты: «Коломбина» (А. Рябов), «Фраскита» (Ф. Легар), «Баядерка», «Сильва», «Голландочка» (И. Кальман), «Жрица огня» (В. Валентинов), «Катя-танцовщица» (Ж. Жильбер), «Год без любви» (Л. Ашер), «Польская кровь» (О. Недбал). В указанный период Б. Серов и О. Манжелей нередко выступали в сборных концертных программах с «эксцентрическими танцами», бытовавшими на советской эстраде в 1920-е годы. Приверженность к подобной хореографии стала одной из причин резкого выпада в адрес танцовщиков со стороны достаточно агрессивного критика под выразительным псевдонимом «И. Вешалкин»: «Манжелей и Серов, *примелькавшиеся уже достаточно* своими американскими танцами...» [курсив наш. — И. К.] [31, с. 5]. Однако дело было не только в «американских танцах».

В то время краевое правление профсоюза Рабис, заботясь о качестве концертно-театральных программ, начало борьбу с исполнительской халтурой и низким художественным и профессиональным уровнем самих исполнителей. Под строгий контроль были взяты случаи незаконного присвоения артистами званий и заслуг и упоминания о них в афишах с целью привлечь к себе внимание провинциальной публики. В своей обличительной статье И. Вешалкин писал, «что слава артиста увеличивается прямо пропорционально расстоянию, отделяющему его от Москвы или Ленинграда», что Серов с Манжелей именуют себя «артистами академического балета», между тем как такой балет есть только в Москве и Ленинграде. В столицах, по мнению критика, о балетной паре Серова и Манжелей никто не слышал. Но в провинции прослыть знаменитостью легко, поскольку публика здесь падка на громкие имена [31, с. 5]. Вдобавок в статье была размещена карикатура на балетную пару с подписью: «“Академический” балет

по-владивостокски»¹⁰ (рис. 3).

Оскорбительный тон статьи или иные причины (установить сейчас невозможно) могли повлиять на принятие решения об отъезде из СССР. Тем более, что представился вполне легальный и законный повод. По окончании зимнего сезона артисты оперетты стали искать предложения на летний сезон. В Посредбюорабис поступили запросы на артистов различного амплуа и квалификации из театров края и соседних регионов. Они были получены и из Китая от харбинского отделения профсоюза Рабис, а также от частных антрепренеров, работавших в Харбине и Шанхае. Известный дальневосточный антрепренер, режиссер и актер Е. Долин, развернувший свое театральное дело в Харбине, в 1927 году также подал соответствующий запрос (заявку) на артистов оперетты¹¹. Документы выезжающих на работу за



Рис. 3. Карикатура на Серова и Манжелей в газете «Красное знамя». 16 января 1926 г.

границу артистов оформлялись Дальневосточным краевым отделом профсоюза Рабис после предварительного согласования с Центральным посредническим бюро в Москве. В мае 1927 года из Дальпосредрабиса в Москву отправили ходатайство о разрешении выезда в Харбин группы артистов комической оперы в виду окончания зимнего сезона на летний сезон и на основании приглашения для оперетты от бывшего дальневосточного антрепренера Долина. В списке выезжающих артистов числились премьеры балета О. Манжелей и Б. Серов [17, л. 7, 27, 34].

Летний сезон 1927 года балетная пара Б. Серова и О. Манжелей начала в Харбине. Воспоминания об их приезде в Харбин сохранил танцовщик и балетмейстер В. К. Ижевский. Они приведены в диссертации М. А. Ведерниковой: «Следует сказать, что город не оставался без пополнения балетными силами, хотя и небольшими, но стоящими, добротными <...> пара Манжелей-Серов появилась в 1927 году, их выписал из Союза некий Долин — театральный импресарио. Его как режиссера-балетмейстера оперетты и как пару» [32, с. 213–214].

Дальнейшую деятельность Б. Серова и О. Манжелей в Харбине позволяют проследить публикации в харбинском еженедельном литературно-художественном иллюстрированном журнале «Рубеж». Первая публикация появилась в 1929 году в связи с отъездом танцовщиков на гастроли в Японию. М. А. Ведерникова

¹⁰ У газеты плохое физическое состояние.

¹¹ Театральные антрепризы Е. Долина работали на территории ДВК до 1925 года, в конце которого антрепренер эмигрировал в Китай.

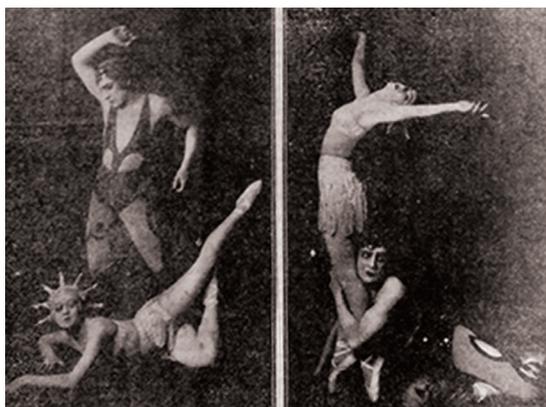


Рис. 4. Б. Серов и О. Манжелей исполняют хореографический эскиз «Душа и тело» (подпись под фотографией). Журнал «Рубеж».

14 сентября 1929 г.

в своем диссертационном исследовании приходит к выводу, что гастрольная деятельность русских танцовщиков-эмигрантов, проживавших в Китае, «значительно расширяет ареал распространения русской школы классического танца в Тихоокеанском регионе...» [32, с. 226]. Данные, приведенные в статье журнала «Рубеж» № 38 за сентябрь 1929 года, подробнейшим образом информируют о деятельности балетной пары Серова и Манжелей на территории Китая и за его пределами в предыдущие несколько лет, с момента приезда в Харбин.

Как следует из журнальной публикации, с первых же выступлений во вновь сформированной опереточной труппе в летний сезон 1927 года они буквально очаровали требовательную харбинскую публику. Успех сопутствовал каждому выступлению танцовщиков и постановщиков ввиду оригинальности их выступлений, тщательной продуманности и отделки всех деталей танца. «Большой вкус, художественное чутьё и культурность постановщика — вот о чём свидетельствует каждый их танец» [33, с. 15]. Б. Серов поставил ряд оперетт, которые до отъезда в Китай ставил для передвижного коллектива в ДВК. Но главное, с чем балетмейстер впервые познакомил Харбин — это большие постановки в стиле парижских ревю. С огромным успехом прошли: «Mon Paris», «Причуды моды», «Восточные сладости». Как следует из статьи, танцовщики уже побывали в Японии после 1927 года и выступали в театрах Парамаунт. Затем был сезон в Шанхае во вновь сформированной опереточной труппе, после чего состоялись поездки на Филиппинские острова, в Гонконг и возвращение в Харбин [33, с. 15] (рис. 4).

До середины декабря 1929 года Б. Серов и О. Манжелей вместе с балеринами-сестрами Андреевыми и балетным ансамблем в составе Феретти, Гаретта, Никитина и Фроман гастролировали по городам Японии (Осака, Киото, Нагойя, Кобе, Токио). Журнал «Рубеж» в небольших публикациях ноября и декабря фиксировал неизменный успех балетной труппы Серова. В Осака с триумфом был показан балет А. Глазунова «Четыре времени года» («Времена года») [34, с. 18]. Как свидетельствовал журнал, режиссер и балетмейстер Б. Серов окончательно сразил балетоманов Японии изящными и красивыми балетными постановками. В Токио на сцене театра «Чочекуза» Серовым был поставлен еще один классический балет



Рис. 5. Феерический балет «Пещера Сатаны», в исполнении прима-балерины О. П. Манжелей, Б. А. Серова, балерин сестёр Андреевых и балетного ансамбля на сцене театра «Чочекуза» в Токио (подпись под фотографией). Журнал «Рубеж». 7 декабря 1929 г.

время стали увлекаться в Америке и Европе, о которых ему писали друзья из Парижа и Берлина. Мода на эти «пустяки», добавил Серов, нашла отражение в звуковом кино в цикле «New follies»¹³.

Публика, отмечал балетмейстер, с удовольствием восприняла такие вещи, поскольку не нужно было напрягаться и задумываться над содержанием. Простой сюжет, примитивные декорации, но мелодичная и запоминающаяся музыка легко делала такие постановки модными. «При постановке подобного рода вещей особое внимание обращается на создание чистозрительных впечатлений, отчего постановки должны быть всегда ярки, чётки, ясны и художественны» [36, с. 17] (рис. 6).

(«Пещера Сатаны»¹² (рис. 5)), вызвавший восторг публики. Автор одной из статей увидел в постановщике Б. Серове талантливого художника, обладающего богатым вкусом, дар декоратора (все декорации и костюмы изготавливались по его эскизам) [35, с. 12].

По возвращению в Харбин Б. Серов поделился новыми планами, над которыми начал задумываться уже в Японии, с читателями журнала «Рубеж». В интервью журналистам он рассказал, что хочет показать Харбину «изящные, красивые пустяки», которыми в то



Рис. 6. «Дети Бродвея» — постановка Б. А. Серова. Прима-балерина О. П. Манжелей, балетмейстер Б. А. Серов и ансамбль (подпись под фотографией). Журнал «Рубеж». 11 января 1930 г.

¹² Подробности о данной постановке неизвестны. Среди классических балетов, в том числе поставленных в России и во Франции, балет с таким или сходным названием не встречается. Вполне возможно, что была сделана оригинальная постановка в классическом стиле на скомпилированную музыку.

¹³ В переводе с английского – «новое безумие», во втором значении – «новое ревю».

Содержание статьи позволяют сделать предположение о том, что Б. Серов задумывал поставить ряд больших эстрадных ревью. Для Харбина это действительно было новшеством. По сути, *в Китае Серов стал первым работать в области вошедшего в европейскую моду нового эстрадного жанра и новой формы*, какими были большие ревью. Развлекательная направленность задуманных постановок позволяет говорить о том, что в среде русской эмиграции Китая именно Б. Серов стоял у истоков зарождающейся новой шоу-индустрии и шоу-бизнеса. Новый жанр требовал и новых кадров, поэтому балетмейстер поделился своими намерениями открыть студию хореографического искусства для молодых балерин [36, с. 17].

С каждым годом росла слава Серова-постановщика, режиссера и балетмейстера, а также слава Манжелей как прима-балерины. Открытие в Харбине нового сезона музыкальной комедии 1931/1932 годов в театре «Атлантик» ждали с восторгом. По мнению редакции журнала «Рубеж», имя Б. Серова гарантировало успех оперетты, поскольку «халтуры у него не бывает»: «Балет — родная стихия для руководителя нашей оперетты. Его выступления с О. П. Манжелей — украшение всякой программы. Но и в качестве режиссера-постановщика и балетмейстера Б. А. Серов давно зарекомендовал себя с лучшей стороны» [37, с. 10].

Помимо театральных будней, на страницах харбинского журнала остались запечатленными и моменты отдыха артистов. Любимцы публики Серов и Манжелей всегда оставались в поле зрения поклонников; часы отдыха, как элемент частной жизни артистов, также были предметом внимания СМИ. В августе 1930 года балетная пара сняла дачу на станции Чен. Коллеги по цеху с удовольствием приезжали погостить и отдохнуть на лоне природы вместе с Манжелей и Серовым. Снабженные краткими комментариями, их фотографии в лодках и на речном пляже были опубликованы в августовском номере журнала «Рубеж» [38, с. 21]. В публикации 1931 года тема отдыха артистов дополнилась темой гастрольных поездок.

Все харбинские театры летом закрывались на «каникулы» и начинался театральный сезон на линии КВЖД. Линейные гастролы артисты всегда ждали с нетерпением, потому что они заменяли им курорты. Свободного времени было намного больше, т. к. ставился сыгранный репертуар и не было необходимости репетировать с такой же интенсивностью как в городе. Артисты удачно использовали возможность отдыха для прогулок и купания. О возвращении с линейных гастролей группы харбинских артистов, включая балетную пару Б. Серова и О. Манжелей, писал корреспондент под именем «Аргус» в августовском номере журнала «Рубеж» в 1931 года. Как следовало из заметки, на линейных гастролях артисты провели полтора месяца, объездив западную, восточную и южную линии КВЖД. Концерты с большим успехом давали на всех крупных станциях: «Погода также благоприятствовала дачным развлечениям харбинцев, с увлече-

нием отдававшимся прогулкам и купанию в Яомыне и Чжаланьтуне» [39, с. 17]. Как и публикации 1930 года, статья была снабжена множеством фотографий артистов на отдыхе.

1932 год стал триумфальным в зарубежной карьере О. Манжелей и Б. Серова. 23 февраля и 12 апреля в харбинском театре «Атлантик» состоялись бенефисы артистов. Для своего бенефиса Б. Серов поставил оперетту И. Кальмана «Принцесса цирка». Корреспондент Туров сообщал о новых роскошных декорациях и костюмах, об эффектном использовании акробатики и номеров с настоящими животными. Было отмечено великое трудолюбие Серова-режиссера и постановщика-балетмейстера. Как сказал в небольшом интервью сам постановщик, харбинская публика очень избалована, потому что видела много подлинно талантливого и художественного и не прощает халтуры. Чтобы иметь у нее успех, необходимо много и упорно работать [40, с. 16] (рис. 7, 8).

По мнению редакции журнала «Рубеж», давно знакомые и много раз слышанные оперетты начинают сверкать как бриллианты, едва к ним прикоснется талантливая рука такого художника-постановщика, как Б. А. Серов [5, с. 15]. Для бенефиса своей неизменной партнёрши О. Манжелей Б. Серов поставил оперетту И. Кальмана «Баядерка». Красивая женщина и великолепная танцовщица О. Манжелей всегда была украшением любого концерта и спектакля. Особенно удачными были номера, поставленные и исполненные совместно с Б. Серовым: «Каждый ее танец с Б. А. Серовым отделан до мельчайших деталей и отличается художественностью, оригинальностью и роскошью костюмов» [5, с. 15].

Предметом особой гордости балетмейстера Б. Серова был молодой балет театра «Ат-



Рис. 7. Б. А. Серов. Журнал «Рубеж». 13 февраля 1932 г.



Рис. 8. Прима-балерина О. П. Манжелей. Журнал «Рубеж». 12 апреля 1932 г.

лантик». «Украшением оперетты» были названы шесть молодых балерин, окружавших на фотографии журнала «Рубеж» режиссера и балетмейстера Серова и прима-балерину Манжелей. Как следовало из сопроводительной заметки, четверо из этих молодых балерин (Никитина, Гаретта, Ларская и Феретти) уехали в Шанхай, где с успехом выступали в фешенебельном кафе Ткаченко [41, с. 16].

Триумф пары Б. Серова и О. Манжелей длился все время их сотрудничества с театрами Харбина. В 1938 году по инициативе «Харбин Синема Компани» был организован сезон оперетты в театре «Модерн», в котором блестящая пара 10 мая отметила свои театральные именины премьерной постановкой оперетты Ф. Легара «Цыганская любовь». Для бенефиса был мобилизован весь театральный Харбин: привлечены артисты оперы и драмы, был увеличен состав оркестра и балета. Художественная мастерская «Харбин Синема Компани» готовила новые декорации, в которых, как писал автор анонсирующей статьи Л. Жаров, кроме мастерства художников, чувствовалась направляющая рука и вкус руководителя оперетты Б. Серова [42, с. 75]. Полагаем, что именно эта публикация содержит наиболее исчерпывающую характеристику и оценку таланта Серова: «Б. А. Серов вездесущ. Он репетирует, разговаривает с дирижером, делает указание художнику, о чем-то долго спорит с бутафором и костюмершей... Работа кипит и плоды ее уже налицо. Сомневаться в художественном успехе премьеры не приходится» [42, с. 75–76]. Балету в оперетте было уделено много места, и он должен был стать подлинным украшением премьеры. В центре большого балета, «сотканного из сказочных видений», царила вторая «виновница торжества» – прима-балерина Ольга Манжелей, о которой Л. Жаров написал с не меньшим восторгом: «В её лице Харбин, да, пожалуй, и весь Дальний Восток, имеет одну из самых талантливых представительниц хореографии. Свыше 10 лет О. П. Манжелей царит на местной сцене, пользуясь неизменными симпатиями публики» [42, с. 76].

Между публикациями в журнале «Рубеж» о Серове и Манжелей заметен значительный перерыв – 6 лет. Это вполне объяснимо в связи с событиями в Манчжурии, которая в 1931 году была оккупирована Японией. Процесс усилился после продажи СССР своей части КВЖД. С 1932 года большинство российских эмигрантов начинают перебираться в Шанхай. Б. Серов и О. Манжелей также перебрались в Шанхай, после чего, в сезон 1938 года вновь приехали в Харбин. Дальнейшая их деятельность была преимущественно связана с театром «Ляйсеум» в Шанхае. В нашем распоряжении оказались несколько буклетов спектаклей оперетты театра «Ляйсеум» зимнего сезона 1940/1941 годов, поставленных антрепризой Л. Розена и З. Битнер, в том числе – буклет-программа оперетты П. Абрахама «Бал в Савойе», которая шла на сцене «Ляйсеума» 27 февраля и 1–2 марта 1941 года. В буклете были напечатаны фотографии Б. Серова и О. Манжелей, указана балетмейстерская роль Серова. В списке персонажей также был указан Серов, а О. Манжелей (прима-балерина) – в составе балетного ансамбля.



Рис. 9. Буклет оперетты «Бал в Савойе». 1941 г. Шанхай, театр «Ляйсеум» (из личного архива Л. Андерсен)¹⁴

Во 2 акте ею исполнялся «Вальс-Савой» (рис. 9).

О дальнейшей судьбе Б. Серова и О. Манжелей сведения практически не сохранились. В комментариях к книге Л. Н. Андерсен «Одна на мосту» Т. Н. Калиберова указала, что Б. Серов имел советский паспорт, выданный в Харбине в 1937 году, и что он репатрировался в СССР в 1947 году¹⁵. Калиберовой также была указана приблизительная дата смерти Б. Серова – после 1950 года [1, с. 444]. В личной беседе Т. Н. Калиберова сообщила автору статьи о том, что эти сведения она, в свою очередь, получила от Л. Н. Андерсен. О том, как сложилась после 1940 года жизнь Ольги Манжелей, к сожалению, данных нет.

Талантливые танцовщики – Б. Серов и О. Манжелей оставили заметный след в истории музыкальной культуры российского Дальнего Востока, оказавшись в составе передвижной труппы музыкального театра в самый важный момент – момент становления в ДВК новой советской музыкально-театральной культуры. Благодаря творческой активности танцовщиков, театральная практика Дальнего Востока СССР расширила жанровые рамки, впервые представив дальневосточной публике самостоятельные балетные спектакли. Мастерство Б. Серова и О.

¹⁴ Владивостокская журналистка и издатель Т. Н. Калиберова была лично знакома с балериной и поэтессой Лариссой Николаевной Андерсен, завещавшей ей свой архив. Буклет оперетты «Бал в Савойе» был любезно предоставлен Т. Н. Калиберовой автору статьи.

¹⁵ После входа советских войск в Китай, это была первая волна репатриации.

Манжелей способствовало сохранению преемственности и передаче наилучших традиций отечественной балетной школы в далеком регионе страны. Жизнь и деятельность в эмиграции, несомненно, способствовали творческому раскрепощению артистов: максимально полно раскрылся художественный талант Б. Серова как режиссера-постановщика и балетмейстера, появилась возможность выездов и обмена опытом с коллегами в других странах; О. Манжелей снискала славу одной из лучших балерин Дальнего Востока, удерживая ее долгое время. Серов и Манжелей были в числе тех артистов, которые расширяли ареал распространения русской школы классического танца в Тихоокеанском регионе благодаря гастрольным турне. Впервые на Дальнем Востоке (в среде российской эмиграции) Б. Серов начал культивировать новый эстрадный жанр и форму больших ревью, способствуя становлению нового направления развлекательной индустрии в Китае.

Как сложилась судьба танцовщиков после репатриации, возможно, выяснится в будущем. Остается надеяться, что возвращение в СССР для Б. А. Серова и (возможно) О. П. Манжелей не стало трагическим и их мастерство нашло достойное продолжение в музыкальных театрах страны.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Андерсен Л. Н.* Одна на мосту: Стихотворения. Воспоминания. Письма. М.: Русский путь, 2006. 472 с.
2. *Хисамутдинов А. А.* Русский балет в Китае [Электронный ресурс]: монография / науч. ред. Т. В. Прудкогляд. Владивосток: Изд-во Дальневост. ун-та, 2015. 80 с. URL: <https://evols.library.manoa.hawaii.edu/> (дата обращения: 26.03.2018).
3. Одесский театр оперы и балета – фото, информация, история. URL: <https://about-planet.ru/arhitektura-evopy/odesskij-teatr-opery-i-baleta> (дата обращения: 26.03.2018).
4. *Коган С.* Балерина. К 100-летию со дня рождения солистки балета Одесского оперного театра Доры Алидорт // Тиква. 2007. № 559 (52). С. 10. (26 декабря). URL: <http://viknaodessa.od.ua/newspaper/news/?4699> (дата обращения: 26.03.2018).
5. *Прима-балерина О. П.* Манжелей. К ее бенефису в «Атлантике» во вторник 12 апреля. Рубеж. 1932. № 15. (9 апреля). С. 15. // Музей Приморского края (МПК). / 151–31 / Кн. 11751.
6. *Мия.* Ещё о «заговоре» (несколько слов) // Тихоокеанская звезда. —1925. — 24 декабря (№ 172). С. 5.
7. *К-ни.* Принцесса долларов [Театр и кино] // Тихоокеанская звезда. —1926. — 3 января (№ 179). С. 5.
8. Красное знамя. — 1926. — 6 февраля (№ 1643). С. 5.
9. Красное знамя. — 1926. — 25 февраля (№ 1659). С. 6.

10. Красное знамя. — 1926. — 2 марта (№ 1663). С. 6.
11. Красное знамя. — 1926. — 5 марта (№ 1666). С. 6.
12. Красное знамя. — 1926. — 21 марта (№ 1678). С. 8.
13. Красное знамя. — 1926. — 10 апреля (№ 1695). С. 6.
14. Красное знамя. — 1926. — 24 апреля (№ 1707). С. 6.
15. *Ст. Юр.* Артисты-Артистам [Театр и кино] // Красное знамя. — 1926. — 28 марта (№ 1684). С. 6.
16. *Крыловская И. И.* Проблема театрального юбилея: к истории Хабаровского краевого музыкального театра // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота. № 9 (71). 2016. С. 101–108.
17. РГИА ДВ. Ф. Р-2534. Оп.1.
18. *М. О.* Баядерка [Театр и кино] // Тихоокеанская звезда. — 1926. — 12 мая (№ 284). С. 4.
19. *Крыловская И. И.* Хроники деятельности харбинского отделения профессионального союза работников искусств (1925–1929 гг.) // Исторические, философские, политические и исторические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота. № 11 (73). 2016. Ч. 1. С. 72–82.
20. Тихоокеанская звезда. — 1926. — 3 октября (№ 402). С. 6.
21. *М. О.* К открытию театрального сезона [Театр] // Тихоокеанская звезда. — 1926. — 6 октября (№ 404). С. 4.
22. *Рой Н.* Гортеатр. Танец стрекоз [Театр] // Тихоокеанская звезда. — 1926. — 12 декабря (№ 462). С. 6.
23. *Х-н В.* Гортеатр («Сильва» и «Баядерка» Кальмана) [Театр] // Тихоокеанская звезда. — 1926. — 17 октября (№ 414). С. 5.
24. *Рой Н.* Гортеатр. Жрица огня. 29 октября [Театр] // Тихоокеанская звезда. — 1926. — 3 ноября (№ 428). С. 6.
25. *Рой Н.* Гортеатр. Мариц. 2 ноября [Театр] // Тихоокеанская звезда. — 1926. — 5 ноября (№ 430). С. 6.
26. *Рой Н.* Гортеатр. Голубая мазурка. 11 октября [Театр] // Тихоокеанская звезда. — 1926. — 13 ноября (№ 437). С. 3.
27. *Рой Н.* Гортеатр. Роза Стамбула. 16 ноября [Театр] // Тихоокеанская звезда. — 1926. — 18 ноября (№ 441). С. 6.
28. *Рой Н.* Гортеатр. Катя — танцовщица. 19–20 ноября [Театр] // Тихоокеанская звезда. — 1926. № 445 (23 ноября). С. 5.
29. *Рой Н.* Гортеатр. Баядерка. 21 ноября [Театр] // Тихоокеанская звезда. — 1926. — 23 ноября (№ 445). С. 5.
30. *Рой Н.* Гортеатр. Фраскита. 24 ноября [Театр] // Тихоокеанская звезда. — 1926. — 23 ноября (№ 448). С. 6.
31. *Вешалкин И.* Гипертрофия [Театр и искусство] // Красное знамя. — 1927. — 16

- января (№ 1926). С. 5.
32. *Ведерникова М. А.* Русский балет в контексте взаимосвязей традиций и новаций серебряного века: дис. ... д-ра культурологии. М. 2013. 319 с.
 33. Отлёт на гастроли (К предстоящему отъезду О. П. Манжелей и Б. А. Серова в Японию) // Рубеж. 1929. № 38. С. 15. (14 сентября) // МПК /15121-28 / Кн. 11753.
 34. Триумф русского балета в Японии // Рубеж. 1929. № 46. С. 18. (9 ноября) // МПК / 15121-28 / Кн. 11753.
 35. Лавры русского балета в Токио // Рубеж. 1929. № 50. С. 12. (7 декабря).
 36. *Луганов К. О.* П. Манжелей и Б. А. Серов в Харбине. Планы новых постановок и открытия балетной школы // Рубеж. 1930. № 3. С. 17. (11 января).
 37. Оперетта открылась! К начавшемуся сезону музыкальной комедии в театре «Атлантик» под управлением Б. А. Серова // Рубеж. 1931. № 50. С. 10. (5 декабря).
 38. Артисты на лоне природы // Рубеж. 1930. № 36. С. 21. (30 августа) // МПК / 15121-34 / Кн. 11752.
 39. *Аргус.* Наши артисты на отдыхе. Путешествие в вагоне по курортным станциям КВЖД // Рубеж. 1931. № 35. С. 16–17. (22 августа).
 40. *Туров Ар.* Жизнь — театру! К бенефису Б. А. Серова // Рубеж. 1932. № 8. С. 16. (13 декабря).
 41. Украшение оперетты // Рубеж. 1932. № 31. С. 16. (30 июля).
 42. *Хисамутдинов А.* Русский балет в Китае [Электронный ресурс]: монография / науч. ред. Т. В. Прудкогляд. Владивосток: Изд-во Дальневост. ун-та, 2015. С. 75. URL: <https://evols.library.manoa.hawaii.edu/> (дата обращения: 26.03.2018).

REFERENCES

1. *Andersen L. N.* Odnа na mostu: Stixotvoreniya. Vospominaniya. Pis`ma. M.: Russkij put`, 2006. 472 s.
2. *Xisamutdinov A. A.* Russkij balet v Kitae [E`lektronny`j resurs]: monografiya / nauch. red. T. V. Prudkoglyad. Vladivostok: Izd-vo Dal`nevost. un-ta, 2015. 80 s. URL: <https://evols.library.manoa.hawaii.edu/> (data obrashheniya: 26.03.2018).
3. Odesskij teatr opery` i baleta — foto, informaciya, istoriya. URL: <https://about-planet.ru/arhitektura-evopy/odesskij-teatr-opery-i-baleta> (data obrashheniya: 26.03.2018).
4. *Kogan S.* Balerina. K 100-letiyu so dnya rozhdeniya solistki baleta Odesskogo opernogo teatra Dory` Alidort // Tikva. 2007. № 559 (52). S. 10. (26 dekabrya). URL: <http://viknaodessa.od.ua/newspaper/news/?4699> (data obrashheniya: 26.03.2018).
5. *Prima-balerina O. P.* Manzhelej. K eya benefisu v «Atlantike» vo vtornik 12 aprelya. Rubezh. 1932. № 15. (9 aprelya). S. 15. // Muzej Primorskogo kraja (MPK). / 151–31 / Кн. 11751.
6. *Miya.* Eshhyo o «zagovore» (neskol`ko slov) // Tixookeanskaya zvezda. —1925. — 24 dekabrya (№ 172). S. 5.

7. К–ни. Princessa dollarov [Teatr i kino] // Tixookeanskaya zvezda. –1926. – 3 yanvarya (№ 179). S. 5.
8. Krasnoe znamya. – 1926. – 6 fevralya (№ 1643). S. 5.
9. Krasnoe znamya. – 1926. – 25 fevralya (№ 1659). S. 6.
10. Krasnoe znamya. – 1926. – 2 marta (№ 1663). S. 6.
11. Krasnoe znamya. –1926. – 5 marta (№ 1666). S. 6.
12. Krasnoe znamya. –1926. – 21 marta (№ 1678). S. 8.
13. Krasnoe znamya. – 1926. – 10 aprelya (№1695). S. 6.
14. Krasnoe znamya. – 1926. – 24 aprelya (№ 1707). S. 6.
15. St. Yur. Artisty`-Artistam [Teatr i kino] // Krasnoe znamya. –1926. – 28 marta (№ 1684). S. 6.
16. Kry`lovskaya I. I. Problema teatral`nogo yubileya: k istorii Xabarovskogo kraevogo muzy`kal`nogo teatra // Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul`turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy` teorii i praktiki. Tambov: Gramota. № 9 (71). 2016. С. 101–108.
17. RGIA DV. F. R-2534. Op.1.
18. M. O. Bayaderka [Teatr i kino] // Tixookeanskaya zvezda. –1926. – 12 maya (№ 284). S. 4.
19. Kry`lovskaya I. I. Xroniki deyatel`nosti xarbinskogo otdeleniya professional`nogo soyuza rabotnikov iskusstv (1925–1929 gg.) // Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i istoricheskie nauki, kul`turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy` teorii i praktiki. Tambov: Gramota. № 11 (73). 2016. Ch. 1. S. 72–82.
20. Tixookeanskaya zvezda. –1926. – 3 oktyabrya (№ 402). S. 6.
21. M. O. K otkry`tiyu teatral`nogo sezona [Teatr] // Tixookeanskaya zvezda. – 1926. – 6 oktyabrya (№ 404). S. 4.
22. Roj N. Gorteatr. Tanecz strekoz [Teatr] // Tixookeanskaya zvezda. –1926. – 12 dekabrya (№ 462). S. 6.
23. X-n V. Gorteatr («Sil`va» i «Bayaderka» Kal`mana) [Teatr] // Tixookeanskaya zvezda. –1926. – 17 oktyabrya (№ 414). S. 5.
24. Roj N. Gorteatr. Zhricza ognya. 29 oktyabrya [Teatr] // Tixookeanskaya zvezda. –1926. – 3 noyabrya (№ 428). S. 6.
25. Roj N. Gorteatr. Maricz. 2 noyabrya [Teatr] // Tixookeanskaya zvezda. –1926. – 5 noyabrya (№ 430). S. 6.
26. Roj N. Gorteatr. Golubaya mazurka. 11 oktyabrya [Teatr] // Tixookeanskaya zvezda. – 1926. – 13 noyabrya (№ 437). S. 3.
27. Roj N. Gorteatr. Roza Stambula. 16 noyabrya [Teatr] // Tixookeanskaya zvezda. –1926. – 18 noyabrya (№ 441). S. 6.
28. Roj N. Gorteatr. Katya – tanczovshhicz. 19–20 noyabrya [Teatr] // Tixookeanskaya zvezda.
29. Roj N. Gorteatr. Bayaderka. 21 noyabrya [Teatr] // Tixookeanskaya zvezda. –1926. –

- 23 noyabrya (№ 445). S. 5.
30. *Roj N. Gorteatr. Fraskita. 24 noyabrya [Teatr] // Tixookeanskaya zvezda. – 1926. – 23 noyabrya (№ 448). S. 6.*
31. *Veshalkin I. Gipertrofiya [Teatr i iskusstvo] // Krasnoe znamya. – 1927. – 16 yanvaryaya (№ 1926). S. 5.*
32. *Vedernikova M. A. Russkij balet v kontekste vzaimosvyazej tradicij i novacij serebryanogo veka: dis. ... d-ra kul`turologii. M. 2013. 319 s.*
33. *Otlyot na gastroli (K predstoyashhemu ot`ezdu O. P. Manzhelej i B. A. Serova v Yaponiyu) // Rubezh. 1929. № 38. S. 15. (14 sentyabrya).*
34. *Triumf russkogo baleta v Yaponii // Rubezh. 1929. № 46. S. 18. (9 noyabrya).*
35. *Lavry` russkogo baleta v Tokio // Rubezh. 1929. № 50. S. 12. (7 dekabrya).*
36. *Luganov K. O. P. Manzhelej i B. A. Serov v Xarbine. Plany` novy`x postanovok i otkry`tiya baletnoj shkoly` // Rubezh. 1930. № 3. S. 17. (11 yanvaryaya).*
37. *Operetta otkry`las`! K nachavshemusya sezonu muzy`kal`noj komedii v teatre «Atlantik» pod upravleniem B. A. Serova // Rubezh. 1931. № 50. S. 10. (5 dekabrya).*
38. *Artisty` na lone prirody` // Rubezh. 1930. № 36. S. 21. (30 avgusta).*
39. *Argus. Nashi artisty` na otdy`xe. Puteshestvie v vagone po kurortny`m stanciyam KVZhD // Rubezh. 1931. № 35. S. 16–17. (22 avgusta).*
40. *Turov Ar. Zhizn` – teatru! K benefisu B. A. Serova // Rubezh. 1932. № 8. S. 16. (13 dekabrya).*
41. *Ukrashenie operetty` // Rubezh. 1932. № 31. S. 16. (30 iyulya).*
42. *Xisamutdinov A. Russkij balet v Kitae [E`lektronny`j resurs]: monografiya / nauch. red. T. V. Prudkoglyad. Vladivostok: Izd-vo Dal`nevost. un-ta, 2015. S. 75. URL: <https://evols.libra>*

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

И. И. Крыловская – канд. искусствоведения, доц.; belcanto@bk.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Isabella I. Krylovskaya – Cand. Sci. (Art criticism), Ass. Prof.; belcanto@bk.ru

УДК 782.91

МУЗЫКА ФОМЫ ГАРТМАНА К СЦЕНИЧЕСКОЙ КОМПОЗИЦИИ В. КАНДИНСКОГО «ЖЕЛТЫЙ ЗВУК»

*И. И. Крымская*¹

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

Статья посвящена незаконченной и оставшейся лишь во фрагментах музыке к сценической композиции Василия Кандинского «Желтый звук». Принадлежащие перу композитора Фомы Гартмана, друга и соратника художника, ноты «Желтого звука» вместе с рукописной музыкальной экспликацией хранятся в архиве Гартмана в музыкальной библиотеке Йельского университета в США.

Ключевые слова: Кандинский, Фома Гартман, сценическая композиция «Желтый звук», музыка, балет, театр

THOMAS DE HARTMANN'S MUSIC FOR WASSILY KANDINSKY'S SCENIC COMPOSITION *THE YELLOW SOUND*

*Irina I. Krymskaya*¹

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

The article is devoted to the music for Wassily Kandinsky's scenic composition *The Yellow Sound*, written by the Russian composer Thomas de Hartmann. This music has survived only fragmentary. The musical sheets are kept in the Hartmann's archive of the Yale University music library (USA) along with a handwritten musical explication for the *The Yellow Sound*.

Keywords: Kandinsky, Thomas de Hartmann, scenic composition, *The Yellow Sound*, music, ballet, theater

Тем, кто не слишком хорошо знаком с творчеством художника Василия Кандинского, будет интересно узнать, что он занимался не только живописью, но также оставил потомкам несколько десятков стихотворений и более десяти театральных сценариев. Самое известное его драматическое произведение — сценическая композиция «Желтый звук», опубликованная автором в альманахе «Синий всадник» в 1912 году. Это уникальное проявление синтеза искусств начала XX века, произведение, являющееся квинтэссенцией новаторских театральных идей художника и практической реализацией его концепции сценического синтеза. В этой экспериментальной пьесе Кандинский воплотил свои замыслы по преобразованию традиционной сценической обстановки, вытеснению внешнего

событийного ряда, разрушению иерархии элементов сценического синтеза, дематериализации сценического действия. Текст «Желтого звука» состоит из описания движения различных элементов композиции (музыки, слова, света, цвета, хореографии) без какой-либо наррации и попыток объяснения смыслового содержания. Традиционного сюжета нет, драматического текста очень мало, часть его — заумная речь. Звук человеческого голоса используется сонористически, персонажи деперсонализированы, актеры воспринимаются как носители цвета и ожившие формы. Кинематографичность мышления сказывается в точном указании времени, тщательно прописанных рекомендациях для музыки, а также в многочисленных коротких затемнениях, которые воспринимаются как границы кинематографического кадра, монтажные склейки. В композиции хорошо разработана партитура цветного света, встречаются элементы мультипликации.

Музыкальную часть сценической композиции «Желтый звук» Кандинский поручил русскому композитору Фоме Александровичу Гартману (1884–1956), ставшему известным после постановки в Мариинском театре балета «Аленький цветочек»¹ в 1907 году. С 1908 по 1912 год Гартман большей частью жил в Мюнхене, где совершенствовал композиторское и дирижерское мастерство у ученика Р. Вагнера Феликса Мотля².

Познакомившиеся в Мюнхене (в салоне Марианны Веревкиной и Алексея Явленского) в 1908 году, Гартман и Кандинский стали близкими друзьями, дружили семьями. Кандинский ценил своего друга как хорошего композитора. Он подробно излагал в письмах Гартману свои соображения по поводу музыки к «Желтому звуку»; при личных встречах (уже в начале 1909 года) они вместе набрасывали музыкальные эскизы. Собственно Гартман сделал только черновой музыкальный набросок к композиции, так как считал, что музыкальная форма и оркестровка зависят от типа театра, который примет пьесу [1, с. 148]. Но ни один театр пьесу не принял. Музыка Фомы Гартмана была утеряна во время Первой мировой войны; осталось лишь несколько отрывков, хранящихся ныне в Музыкальной библиотеке Йельского университета (США).

По свидетельству подруги Кандинского Габриеле Мюнтер, которая в 1911 году делала дневниковые записи о работе Кандинского, Гартмана и танцовщика Александра Сахарова над произведениями для театра зимой 1908–1909 года, «Гартман всегда отдавал предпочтение другим замыслам» [2, с. 12]. Может быть, он

¹ Подробнее о создании и постановке балета «Аленький цветочек» см.: Крымская И. И. Композитор Ф. А. Гартман — сотрудник Н. Г. Легата. Балет «Аленький цветочек» // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 2 (37). С. 77–83.

² Подробности биографии Ф. А. Гартмана см.: Крымская И. И. Композитор Фома Гартман: биографические заметки о забытом соотечественнике круга Кандинского // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 4 (39). С. 237–250.

чувствовал бесперспективность постановки подобной пьесы в театрах того времени, может быть, смутно ощущал, что как композитор для такой работы не очень подходит (хотя его музыкальный язык поменялся со времен «Аленького цветочка»). В письме к Н. Кульбину от июля 1911 года Кандинский характеризовал Гартмана как человека «крупного таланта, глубины» и добавлял: «О его новых вещах по его юношескому балету «Аленький цветочек» судить, конечно, нельзя» [3, с. 404]. Мы, к сожалению, не знаем, какие новые произведения композитора имел в виду Кандинский, но он явно был убежден, что музыкальный язык Гартмана эволюционирует в сторону современных течений музыкального искусства. Эталоном композитора того периода времени для Кандинского был Арнольд Шёнберг, на концерте из произведений которого в январе 1911 года художник побывал и которым был ошеломлен. Можно предположить, что, не работая тогда Кандинский с Фомой Гартманом, то музыку к «Желтому звуку», возможно, сочинял бы Арнольд Шёнберг.

Какую музыку хотелось услышать Кандинскому в своей пьесе? Думается, она должна была быть близкой по духу и стилистике «Счастливой руке» Шёнберга или «Прометею» Александра Скрябина (хотя музыку последнего Кандинский считал излишне красивой). В подтверждение предположения вспомним характерный эпизод из жизни танцовщика А. Сахарова, когда на одной из встреч с художниками круга Кандинского последний предложил ему станцевать под аккомпанемент одновременно исполняемых произведений Бетховена и Моцарта [4, с. 43]. Каждый музыкант легко поймет, какая музыка (нагромождение диссонансов, звуковых кластеров, политональность и полиритмия) из этого могла получиться.

Исследователи И. С. Воробьев и А. Б. Синайская выделяют три направления русской музыки в начале XX века:

академическую школу, следовавшую традициям русской классики, к которой относились такие столпы как Н. Римский-Корсаков, А. Глазунов, С. Танеев;

смешанное направление, или противопоставившую себя академистам «музыку эпохи декаданса и модернизма» (С. Рахманинов, А. Скрябин, Н. Метнер, Н. Ребиков, Н. Черепнин);

авангард, ставший основным оппонентом классической традиции, представленный М. Матюшиным, А. Лурье, Н. Кульбиным, Л. Сабанеевым и др. [5].

Нет никакого сомнения, что творчество Гартмана той поры нельзя отнести к авангардному направлению в музыке. Его ранние произведения (например, два романса, соч. 5; четыре романса, соч. 8; фортепианные миниатюры, соч. 4; сюита «Из стихов Авсония», соч. 10) сочинены в стиле позднего романтизма. Для них характерно разнообразие гармонических средств, иногда с выходом за пределы традиционной тональности, полифоничность фактуры, идущая от любимого учителя Гартмана С. Танеева, красота и выразительность мелодии. Балет «Аленький цветочек», написанный в стилистике русской балетной музыки 1880-

х годов, полон реминисценций из Мусоргского и Глазунова. Музыка балета отличалась яркое мелодическое начало, колоритная, с нарочитою оригинальностью в употреблении некоторых инструментов, оркестровка, выразительная восточная орнаментика. Хотя в более позднем периоде творчества Гартман обратился к современному письму, широко использовал политональность и полиритмию, в большинстве своих произведений (например, в Концерте для скрипки с оркестром, соч. 66 (1943) или Фантазии-концерте для контрабаса с оркестром, соч. 64 (1942)) он предпочел остаться в русле позднеромантической традиции, лишь в отдельных произведениях (Второй фортепианной сонате, соч. 82 (1951)) выходя в сферу атональной музыки или используя смешение элементов различных музыкальных стилей (Соната для скрипки и фортепиано, соч. 51).

К моменту начала работы над сценической композицией «Желтый звук» Гартман еще не отыскал своего оригинального музыкального языка, но активно этим занимался. В письме из Мюнхена к С. Танееву он сетовал: «Что касается моего дальнейшего сочинительства, нахожусь в совершенном тупике: вероятные причины — недостаток способностей и техники формы, с другой стороны желаете нового, хорошего, настоящего, а здешние новаторы — Штраус³ (Шиллинга⁴ — не знаю), музыку которого недавно смотрел, увы все же она удовольствий, по-моему, не дает; возвращение же к старым оперным формам считаю тоже невозможным» [6]. То есть, музыка Рихарда Штрауса Гартману не близка по духу, между тем, именно это направление музыкального экспрессионизма станет впоследствии одним из основных музыкальных течений в Западной Европе. Вероятно, музыка А. Шёнберга тоже не вызвала симпатии у молодого Гартмана, хотя известно, что его интересовали энгармонические свойства аккордов и возможность их многофункционального применения.

Между тем, оставшиеся гартмановские черновые наброски к «Желтому звуку» говорят о его попытках освоить атональный язык. Гюнтлер Шуллер, американский композитор и дирижер, воссоздавший музыку Гартмана к «Желтому звуку» для постановки 1982 года в театре Маримаунт в Нью-Йорке, утверждал, что атональность музыки Гартмана в оставшихся скупых набросках к «Желтому звуку» настолько радикальна, что ей нет прецедента в творчестве композиторов тех лет. Даже атональные творения А. Шёнберга и А. Веберна того же периода гораздо ближе, по мнению Шуллера, к предшествующей тональной традиции и только в творчестве Ч. Айвза тех лет можно увидеть некоторые параллели. Между тем, пишет Шуллер, остальная музыка Гартмана 1909–1914 годов не дает пово-

³ Имеется в виду Рихард Штраус (1864–1949).

⁴ Шиллингс (Schillings) Макс фон (1868–1933), немецкий композитор и дирижер. Далее в письме Гартман пишет об употреблении этим композитором в опере «Молох» басового гобоя.

да думать, что композитора интересовал выход далеко за пределы тональности. Он приходит к выводу, что только сильное влияние Кандинского на молодого композитора объясняет тот кардинальный «прорыв» в атональность, который можно услышать в музыке отдельных набросков к «Желтому звуку» [7].

Что касается влияния Кандинского на молодого Гартмана, то мы присоединяемся к мнению Шуллера. Художник, по-видимому, был большим авторитетом для композитора. Вероятно, в силу большой разницы в возрасте (18 лет) между Кандинским и Гартманом выстроились отношения типа «учитель — ученик»⁵. Это предположение отчасти подтверждает статья Гартмана «Об анархии в музыке» из альманаха «Синий всадник», в которой он защищает свободу композитора в использовании средств, считающихся недопустимыми в то время. Гартман оперирует понятиями, заимствованными из эстетической концепции Кандинского (например, «внутренний голос», «внутренняя необходимость»), почти дословно цитируя Кандинского: «соответствие выразительных средств внутренней необходимости — это суть прекрасного в произведении» [8, с. 32]. Сравним цитату с фрагментом из книги Кандинского «О духовном в искусстве»: «Эта внутренняя красота есть красота, которую, отказываясь от привычной красоты, изображают в силу повелительной внутренней необходимости» [9, с. 33]. Или еще из Кандинского: «Так же, как в музыке или в живописи не существует «безобразного звучания» и внешнего «диссонанса», т. е. так же, как в этих двух искусствах всякий звук и созвучие прекрасны (целесообразны), если вытекают из внутренней необходимости» [9, с. 94]. Там же, в книге «О духовном в искусстве» Кандинский цитирует Шёнберга, его «*Harmonielehre*»: «возможно всякое созвучие, любое прогрессивное движение» [9, с. 33]. А Гартман словно бы вторит: «Возможны любые созвучия, любая последовательность тональных комбинаций» [8, с. 32].

После вынужденного отъезда Гартмана из Мюнхена в Россию в 1912 году Кандинский остается без постоянной связи с композитором. С 1914 по 1916 оба проживали в России, но встречались эпизодически. Революция и вовсе прервала их отношения. Лишь в 1922 году, после пятилетнего перерыва, Кандинский с Гартманом встретились в Берлине. Там Гартман, уже увлеченный учением Г. Гурджиева, не откликнулся на призыв художника снова заняться постановкой «Желтого звука» в берлинском Народном Театре (*Volksbühne*) [10, с. 204].

Нам представляется, что Гартман изначально не был сильно заинтересован проектом Кандинского под названием «Желтый звук». Он не чувствовал в себе творческих сил для исполнения этого замысла, поскольку ощущал себя человеком другой, уходящей в прошлое формации. Его творчество всегда было несколько

⁵ Гартман был едва ли не единственным человеком, с кем Кандинский весь период знакомства был на «ты».

ко ретроспективно; ему не были близки искания музыкального авангарда. Не пошел он до конца и по пути музыкального экспрессионизма.

Таким образом, музыка к «Желтому звуку» так и не была закончена. Мы думаем, что Гартман, как максимум, создал клавишное произведение, которое позже планировал оркестровать. Но до нашего времени дошло только 12 рукописных страниц клавира. На них — отдельные фрагменты произведения, большинство из которых не имеют точной привязки к конкретным местам сценария.

Предваряя разговор о музыке этих сохранившихся фрагментов, отметим, что существует написанная Гартманом музыкальная экспликация сценария «Желтого звука» (рис. 1). Рукопись хранится в архиве Музыкальной библиотеки Йельского университета (США) [11] и представляет собой несколько страниц рукописного текста, описывающего только музыку сценической композиции. К сожалению, это не полная музыкальная экспликация сценария: страницы с описанием конца 5 и 6 картин отсутствуют.

Читая экспликацию, интересно наблюдать, как композитор интерпретирует

текст художника, переводя визуальные образы в музыкальные и используя одни и те же термины. Так, «фон» Кандинского (т. е. цвет задника) у Гартмана становится фоном музыкальным (т. е. аккомпанементом, частью партитуры оркестра); огонек, свет — светлой нотой; тон краски — тоном музыкальным.

В начале Введения Гартман пишет: «Музыка с беловатого тона переходит в глубокий синий тон и только одна светлая нота звучит на этом фоне. Фон глубоже, — нота ярче, светлее» [11]. В конце Введения, после пения хора, Гартман задумывал репризу сцены: «Оркестровая интродукция. Лучше всего повторение темного фона с светлой точкой, которая пропадает» [11].

Гартман свободно (не прибегая к дополнительным пояснениям) использует названия цветов,

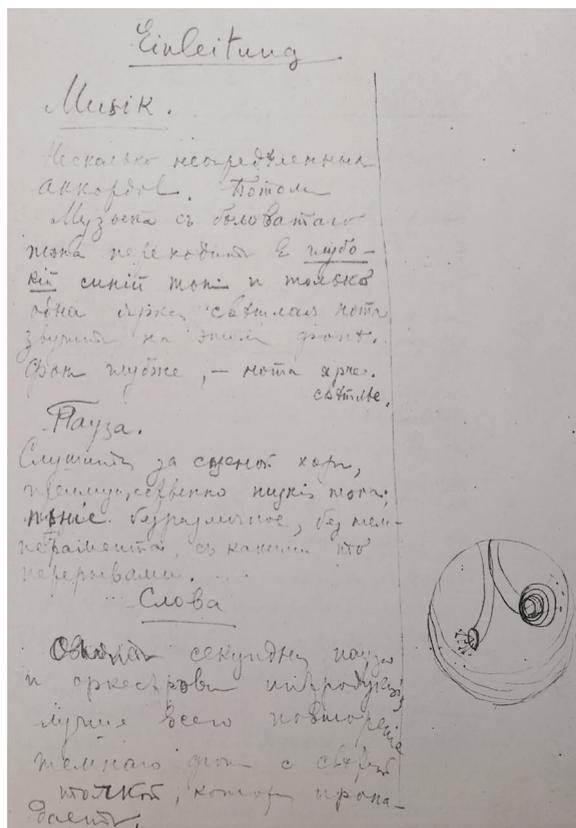


Рис. 1. Первая страница музыкальной экспликации к «Желтому звуку»

чтобы охарактеризовать музыку. По-видимому, композитор и художник выработали и использовали некий общий язык, отражающий их обоюдные цвето-музыкальные ассоциации. Далее, в первой картине: «Желтая музыка, под которую выдвигают великанов... Вдруг очень быстрое движение, красное (человекообразные птицы пролетают слева направо) <...> деревянный хор, который мало-помалу покрывается оркестром в темных синих тонах» [11]. Какой должна быть «желтая музыка», «красное движение»? Надо думать, создатели имели на этот счет четкую договоренность о соответствии цвета определенному оркестровому или инструментальному тембру, определенной музыкальной фактуре, музыкальному темпу, метроритмическим формулам. Из экспликации можно понять, насколько хорошо Гартман знал цветовую теорию Кандинского, насколько она ему была понятна и близка. В третьей картине, когда «желтое все побеждает», художник указал, что музыка «делается все темнее и темнее» и, наконец, «полностью тает» [2, с. 79]. «Это движение напоминает то, как улитка втискивается в свою раковину» [2, с. 79], — поясняет он. Но Кандинский в этом месте сценария «Желтого звука» не пишет о синем цвете. Между тем именно такими словами характеризует он концентрический тип движения синего цвета в своей книге «О духовном в искусстве». Гартман же, будучи, по-видимому, хорошо с книгой знаком, прямо пишет: «Музыка становится черна, без цвета, потом понемногу переходит в глубокие синие тона и понемногу тает» [11].

Во второй картине заслуживают внимания указания на нужную композитору фактуру музыки: тихий фон представляет собой «качание» двух ритмов, отражающих движение цветка и листа, на фоне которых звучат еще более тихие ноты «си» и «ля». Люди с цветами в руках почему-то названы Гартманом «маленькими людьми». «Маленькими фигурами» названы им и люди в разноцветных трико из пятой картины.

Обращает на себя внимание то, что теноровый голос за сценой в третьей картине не «кричит», как в сценарии Кандинского, а «говорит» и делает это «в музыку».

Появление в пятой картине людей в трико предваряет ремарка латинскими буквами — *Fuga* (как до этого была музыкальная ремарка «Да саро» при повторении крика тенора за сценой). По-видимому, композитор предполагал музыку движения каждой отдельной группы поручить отдельному голосу в фуге. Группы разделены по характеру движения по сцене: «скоро и вперед», «веселые скачки», «смотрение назад», «театральное выступление», «на цыпочках с вытянутой кверху рукой, плоской», как это имеет место в сценарии Кандинского. В фуге есть разработка, что ясно из слов «смешение всего, без порядка» [11]. Белый человек характеризуется музыкой «с мелодией неопределенной, но быстрой» [11], отражающей характер его движений, описанных в сценарии художника как чередование ускорений и замедлений. Г. Шуллер в сопроводительном тексте к постановке «Желтого звука» 1982 года не упоминает о фуге. Ее нет также и в его аранжиров-

ке музыки Гартмана, из чего следует, что с данной музыкальной экспликацией он не был знаком.

В музыке к «Желтому звуку» Гартман не ограничивает себя установкой на какой-то определенный композиторский прием, технику. В начале XX века композиторы активно вели поиски новых ладовых средств. Выход за пределы тональности уже практиковал А. Шёнберг, а за ним его ученики — А. Берг и А. Веберн, а также композиторы Б. Барток, Ч. Айвз и др.

Гартман также ищет новые формы выражения. В его музыке⁶, прежде всего, обращает на себя внимание практически полный отказ от тональности. Свободная атональность в сочетании с неомодалностью — вот главный гармонический принцип композиции сохранившихся фрагментов «Желтого звука». Полисистемность в образовании аккордовых вертикалей нашла свое выражение в использовании аккордов преимущественного нетерцового строения. Часто встречаются кластеры, но также и более стандартные гармонии, вроде большого минорного септаккорда или цепочки нонаккордов. Мелодические линии подчеркнута хроматические, «рваные», часто существуют отдельно от гармонии.

«Несколько неопределенных аккордов» [2, с. 71] из Введения к композиции мы видим вначале одной из сохранившихся страниц. Это комплекс диссонирующих гармоний, сменяющийся ускоряющимися на крещендо тремоло (рис. 2)⁷. Здесь Гартман не слишком точно соблюдает указания Кандинского, предлагавшего после «неопределенных аккордов» довольно длинную паузу в музыке.

Партия хора из Введения изложена монодически в басах, а при звучании высоких голосов — параллельными мажорными и минорными трезвучиями (рис. 3).

Определенная законченность есть в партии хора за сценой из первой картины. Тема, довольно интересная в мелодическом отношении, изложена параллельными квинтами. Пунктирный ритм придает ей некоторую маршеобразность. Так Гартман слышал хор, «звучающий без чувства, совсем деревянно и механически» [2, с. 71] (рис. 4).

⁶ Попытка проанализировать сохранившуюся музыку к «Желтому звуку» была предпринята Н. Д. Свиридовской. См. об этом: Свиридовская Н. Д. Музыка «Желтого звука» // Международная научная конференция XXVII-е Алпатовские чтения: сб. мат-лов. М.: РАХ. 2017. С. 159–170. Автором публикации была проанализирована хранящаяся в том же архиве ([Gelbe Klang, arr.]. Irving S. Gilmore Music Library, Yale University, MSS 46, The Thomas de Hartmann Papers, Box 4, Folder 37 #3) аранжировка неизвестного автора (представленная рукописным фортепианным клавиром и снабженная пояснением: «Reconstruction of Thomas de Hartmann work by unidentified composer» («Реконструкция произведения Томаса де Гартмана неопознанным композитором»)), а не оригинальные рукописи Гартмана. Предположение Свиридовской о том, что эта реконструкция (грешащая массой неточностей и даже грубых ошибок) принадлежит Г. Шуллеру, представляется нам ошибочной.

⁷ Здесь и далее нотные примеры: [12].

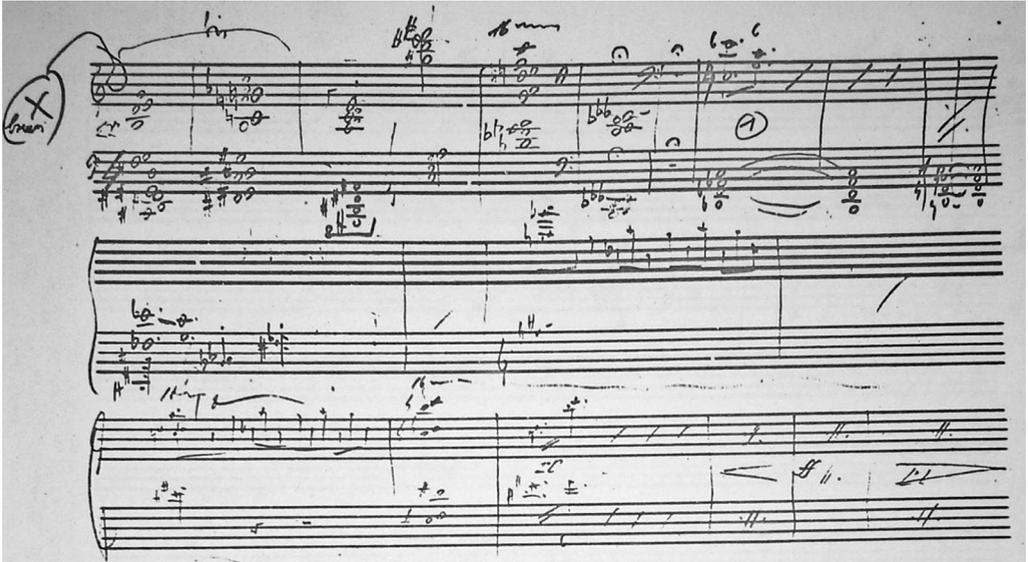


Рис. 2. Начало композиции

A page of handwritten musical notation for a choral introduction. It features a vocal line at the top with German lyrics written above it. The lyrics are: "bei Feuer ge he te vor i ni gung Freude und schmerzlich Jollad!". Below the vocal line is a piano accompaniment with notes and rests. At the bottom, there are some rhythmic markings. The notation is clear and legible.

Рис. 3. Хор из Введения

Текстом «Но» над нотами в басовом регистре, по-видимому, обозначено пение великанов. Недостаточно ясно, на каком это написано языке, поскольку большинство ремарок у Гартмана по-русски (например, слово «хор» для обозначения хора за сценой – см.: рис. 4). Текст хора из Введения подписан по-немецки (см.: рис. 3). Можно предположить, что «Но» – тоже немецкий текст и означает распевание на «о», хотя по-немецки это звучит как «Хо» (рис. 5).

Из всех оставшихся фрагментов музыка начала пятой картины (рис. 6), пожалуй, самая «традиционная» в тональном отношении.

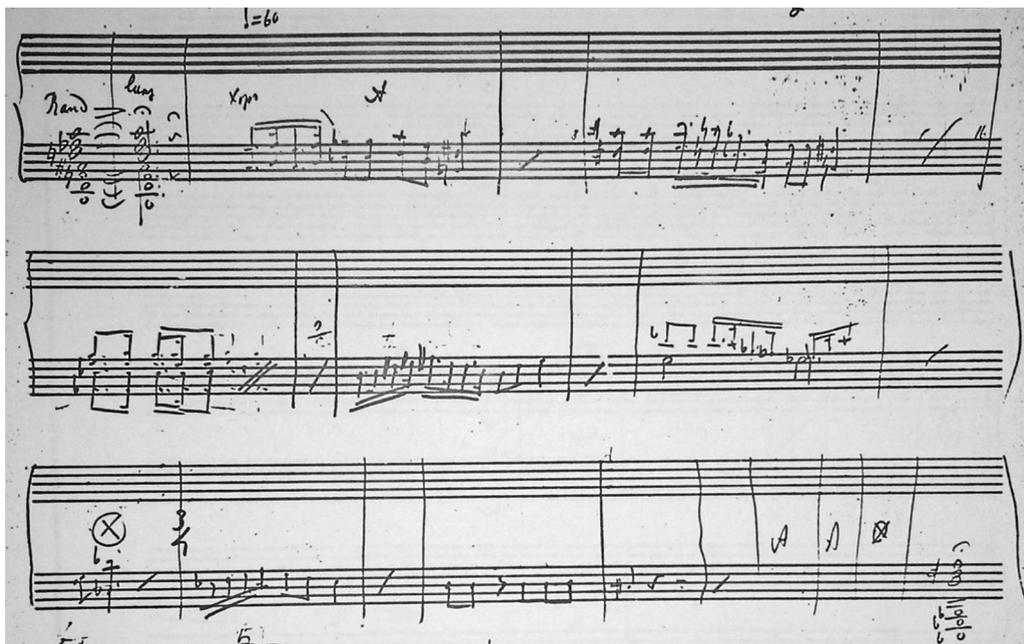


Рис. 4. Первая картина. Хор за сценой



Рис. 5. Первая картина. Появление и пение великанов



Рис. 6. Начало пятой картины

Цепочки мажорных трезвучий на органном басы большой септималь создают колоритные политональные наложения. В басы появляется восходящее движение по целотонной гамме, тогда как в верхнем регистре — нисходящие цепочки кластеров. Появление великанов в пятой картине сопровождается длящимися аккордами нетерцового строения. В первой же картине — это кластеры из разнесенных по крайним регистрам диссонирующих интервалов (рис. 5). Невольно вспоминаются строки из письма Кандинского Гартману, что великанов нужно изображать «то «органными» низкими тонами, а то писком» [13]. Крик тенора в пятой картине, по всей видимости, сопровождается скандирующими аккордами остинато.

Сохранился фрагмент фуги (рис. 7), которую, судя по музыкальной экспликации, Гартман приурочил к выходу людей в пятой картине. На наш взгляд, в фуге нет яркого тематического зерна. Сначала тема излагается гобоем на фортиссимо⁸ (!), второе проведение — у кларнета. Одно из следующих проведений, вероятно, поручено тромбону. Мелодия темы построена на хроматике, опевании ступеней, элементах секвенции. Ритмический рисунок монотонен — ровные восьмые. Тема не всегда проводится точно (то семь, то шесть тактов). Голоса, в которых не проходит в данный момент тема, излагаются, как это нам уже встречалось в музыке «Желтого звука», параллельными интервалами (квинтами, квартами, секундами) или аккордами; ритмический рисунок контрапунктирующих голосов однообразен.

На одной из страниц мы видим вальсовые фрагменты (рис. 8), в которых отдельные такты напоминают «Благородные и сентиментальные вальсы» М. Равеля (1911), например, места с «перетяжками» звуков мелодии, изложенной параллельными септаккордами, из такта в такт (что создает впечатление двудольности мелодии).

⁸ Названия инструментов кое-где указаны над нотами.



Рис. 7. Начало фуги

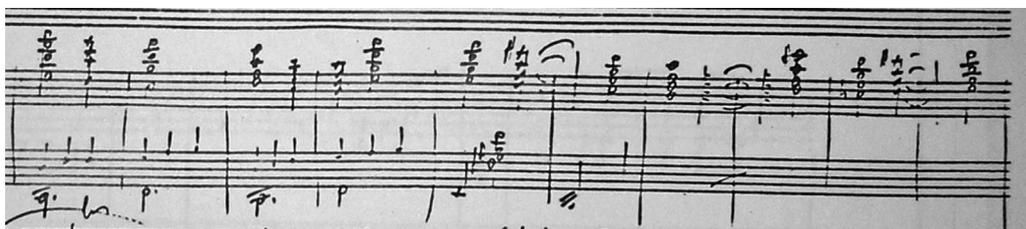


Рис. 8. Вальсовый фрагмент

Как мы уже замечали, музыка сценической композиции должна была быть написана по «инструкции» художника. Возможно, этот момент очень затруднял работу Гартмана, хотя у него уже был подобный опыт написания музыки для театра. Писать музыку по столь подробному предписанию — очень трудная работа, и едва ли она возможна без потери музыкой самостоятельности, как равноправной партии. Получается, что музыка «Желтого звука» уже по умолчанию в каких-то местах должна быть прикладной, иллюстративной. Сам факт указания точных временных интервалов должен был ограничивать творческий процесс

композитора. В этом, на наш взгляд, заключена одна из причин, затрудняющих постановку «Желтого звука». Поскольку не сохранилась оригинальная музыка, режиссеры обращаются за созданием новой музыки для «Желтого звука» к современным композиторам, или делают музыкальную подборку самостоятельно. И это очень трудно сделать, если точно следовать указаниям Кандинского.

В заключение можно сделать вывод, что музыка в сценической композиции «Желтый звук» должна была выполнять следующие функции:

- структурирование, т. е. связывание разрозненных элементов сценического синтеза и обозначение мест членения формы;
- контрапунктирование, т. е. создание в определенных местах контрастов музыки с другими художественными элементами;
- лейтмотивность, т. е. напоминание зрителю (с помощью определенной музыкальной фразы или звуков, тембров) об образах, отсутствующих в данное время на сцене;
- иллюстративность.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Hahl-Koch J.* Kandinsky. London: Thames & Hudson, 1993. 431 с.
2. *Kandinsky W.* Du théâtre. Über das Theater. О театре. Ed. Jessica Boissel. Paris, 1998. 339 p.
3. Письма В. В. Кандинского к Н. И. Кульбину / публ. Е. Д. Ковтуна // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология: ежегодник. 1980. Л.: Наука, 1981. С. 399-410.
4. *Veroli P.* Alexander Sacharoff as symbolist dancer // *Experiment*. 2 (1996). P. 41-59.
5. *Воробьев И., Синайская А.* Композиторы русского авангарда. СПб.: Композитор, 2007. 158 с.
6. Письма Ф. Гартмана к С. Танееву // РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. Ед. хр. 177. Л. 18.
7. *Schuller G.* The Case of Thomas de Hartmann // *Strasfogel, Ian; Gunther Schuller.* The Yellow Sound (Der Gelbe Klang). New York: Guggenheim Foundation, 1982. Program with notes for a performance of the opera *Der Gelbe Klang*. Unpaged.
8. *Гартман Ф.* Об анархии в музыке // *Синий всадник* / под ред. В. Кандинского и Ф. Марка. М.: Изобразительное искусство, 1996. С. 32-34.
9. *Кандинский В. В.* О духовном в искусстве. М.: Архимед, 1992. 109 с.
10. *Weiss P.* Kandinsky in Munich: Formative Jugendstil Years. Princeton University Press, 1979. 268 p.
11. [Gelbe Klang]. Irving S. Gilmore Music Library, Yale University, MSS 46, The Thomas de Hartmann Papers, Box 22, Folder 196 #1.
12. [Gelbe Klang (sketches)] Gelbe Klang. Irving S. Gilmore Music Library, Yale University, MSS 46, The Thomas de Hartmann Papers, Box 4, Folder 37 #1.

13. Письма Кандинского В. В. [Гартману Ф. А.] и «Композиции для сцены» // РГАЛИ, Ф. 2037. Оп. 1. Ед. хр. 126. Л.1.

REFERENCES

1. *Hahl-Koch J.* Kandinsky. London: Thames & Hudson, 1993. 431 s.
2. *Kandinsky W.* Du théâtre. Über das Theater. O teatre. Ed. Jessica Boissel. Paris, 1998. 339 p.
3. Pis'ma V. V. Kandinskogo k N. I. Kul'binu / publ. E. D. Kovtuna // Pamyatniki kul'tury. Novye otkrytiya. Pis'mennost'. Iskusstvo. Arheologiya: ezhegodnik. 1980. L.: Nauka, 1981. S. 399-410.
4. *Veroli P.* Alexander Sacharoff as symbolist dancer // Experiment. 2 (1996). P. 41-59.
5. *Vorob'ev I., Sinajskaya A.* Kompozitory russkogo avangarda. SPb.: Kompozitor, 2007. 158 s.
6. Pis'ma F. Gartmana k S. Taneevu // RGALI. F. 880. Op. 1. Ed. hr. 177. L. 18.
7. *Schuller G.* The Case of Thomas de Hartmann // Strasfogel, Ian; Gunther Schuller. The Yellow Sound (Der Gelbe Klang). New York: Guggenheim Foundation, 1982. Program with notes for a performance of the opera Der Gelbe Klang. Unpaged.
8. *Gartman F.* Ob anarhii v muzyke // Sinij vsadnik / pod red. V. Kandinskogo i F. Marka. M.: Izobrazitel'noe iskusstvo, 1996. S. 32-34.
9. *Kandinskij V. V.* O duhovnom v iskusstve. M.: Arhimed, 1992. 109 s.
10. *Weiss P.* Kandinsky in Munich: Formative Jugendstil Years. Princeton University Press, 1979. 268 p.
11. [Gelbe Klang]. Irving S. Gilmore Music Library, Yale University, MSS 46, The Thomas de Hartmann Papers, Box 22, Folder 196 #1.
12. [Gelbe Klang (sketches)] Gelbe Klang. Irving S. Gilmore Music Library, Yale University, MSS 46, The Thomas de Hartmann Papers, Box 4, Folder 37 #1.
13. Pis'ma Kandinskogo V. V. [Gartmanu F. A.] i «Kompozitsii dlya stsenu» // RGALI, F. 2037. Op. 1. Ed. hr. 126. L. 1 ob.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

И. И. Крымская — ilonapokrovska@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Ilona I. Krymskaya — ilonapokrovska@yandex.ru

УДК 7.03

ФРЕДЕРИК РЖЕВСКИ. КОМПОЗИЦИОННЫЕ НОВАЦИИ 1970-Х ГОДОВ

*В. О. Петров*¹

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

Статья посвящена одному из самых плодотворных периодов жизни и творчества американского композитора Фредерика Ржевски, являющегося ярким представителем музыкального авангарда современности. Целью статьи является рассмотрение основных сочинений 1970-х годов, акцентирующих в наследии композитора появление новых жанров и форм бытования музыкального искусства. Предпринят синтез контекстно-исторического и аналитического методов, позволяющий выявить специфику сочинений именно этого важного периода в творчестве Ржевски. Итогом исследования становится вывод о том, что 1970-е годы в наследии композитора не только ознаменованы созданием ярких экспериментальных опусов, но и формированием оригинального стиля.

Ключевые слова: Фредерик Ржевски, искусствоведение, синтез искусств, инструментальная композиция со словом, биография, акционизм, перформанс

FREDERICK RZEWSKI: NOVELTY IN MUSICAL COMPOSITIONS OF THE 1970S

*Vladislav O. Petrov*¹

¹ Astrakhan State Conservatory, 23, Sovetskaya St., Astrakhan, 414000, Russian Federation.

The article is devoted to one of the most fruitful periods of the life and work of the American composer Frederik Rzhewski, who is a vivid representative of the musical avant-garde of modern times. The purpose of the article is to examine the main works of the 1970s, accentuating the appearance of new genres and forms of musical art in the composer's heritage. At the same time, a synthesis of contextual-historical and analytical methods is undertaken, which makes it possible to reveal the specific character of the works of this important period in Rzhewski's work. The result of the study is the conclusion that the 1970s in the composer's heritage are not only marked by the creation of bright experimental opuses, but also by the formation of an original style.

Keywords: Frederic Rzewski, art history, synthesis of arts, instrumental composition with the word, biography, actionism, performance

Одним из ярких авангардистов, формирующих современное музыкальное пространство, является американец Фредерик Ржевски, чьи произведения «De Profundis», «Дорога», «Наносонаты», созданные в 1990–2000-е годы известны как исследователям, так широкому кругу слушателей в разных странах мира. Однако в исследовательской литературе практически не освещено его более раннее творчество — сочинения 1970-х годов, в которых кристаллизуется индивидуальный стиль Ржевски и формируются основные жанры его творчества, на которых базируются все последующие достижения автора. Именно им отведено основное внимание в настоящей статье.

После долгих лет обучения в Италии, Германии в 1971 году Фредерик Ржевски возвращается в США, обосновывается в Нью-Йорке и начинает вести активную исполнительскую деятельность. Его репертуар по-прежнему составляют сочинения американских авангардистов XX столетия и ряд собственных фортепианных произведений¹. В течение последующих шести лет, вплоть до переезда в Бельгию, Ржевски много сочиняет, продолжая работать в области камерно-инструментальной и фортепианной музыки. За эти годы им создан ряд значимых в художественном отношении опусов, среди которых популярность завоевали: «Вторая структура» (1972) для инструментального ансамбля (*ad libitum*), «Нет места, чтобы идти, только вокруг» (1974) для фортепиано, «36 вариаций на тему “Все вместе люди никогда не проиграют!”» (1975) для фортепиано, «Песня и танец» (1976) для флейты, бас-кларнета, контрабаса и вибратона, «Тринадцать инструментальных упражнений» (1972–1977) для любого количества исполнителей, «Четыре пьесы» (1977) для фортепиано.

Это — разные по форме и содержанию инструментальные произведения, в которых используется широкий спектр новых средств выразительности, техник музыкального письма. Ржевски, например, использует серийную технику (применяются серии разных типов, состоящие из разного количества звуков) в ряде пьес цикла «36 вариаций на тему “Все вместе люди никогда не проиграют!”»². Третья вариация имеет восемь серий (схемы даны по: [2; рис. 1]):

¹ Уже в конце XX столетия Ржевски, вспоминая то время, писал: «Я рад, что я играю на фортепиано. Я профессиональный музыкант, профессиональный исполнитель... Это не просто способ держать свою семью в достатке, но, что более важно, это — способ распространять свою музыку вокруг. Если бы я не играл свою собственную музыку, если бы мне пришлось зависеть от других людей, если бы я только писал музыку и, сидя в комнате, рассылал бы ее и надеялся, что другие люди будут ее играть, я думаю, у меня были бы серьезные неприятности» [1, с. 189].

² Тема чилийской песни Сержио Ортеги.

Раздел F состоит только из словесных пояснений, характеризующих процесс, который должны воспроизводить ансамблисты: «В этой секции бас непрерывно играет одну и ту же фигуру (остинато). Другие инструменты вступают после и произвольно: 1 — вибрафон, 2 — бас-кларнет, 3 — флейта. В их распоряжении имеется несколько музыкальных фрагментов, которые должны играть в любом порядке и любое количество раз. Необходимо лишь заботиться, чтобы первые доли каждого из фрагментов всегда совпадали с первой долей басовой партии. Когда фрагменты повторены достаточное количество раз (*ad libitum*), могут быть введены изменения, такие как: добавление или удаление нот, перемещение акцентов на другие доли, чтобы увеличить контраст между инструментами. Возможно и использование пауз для отдыха исполнителей» [цит. по партитуре, рукопись]. Из пояснения понятно, что помимо произвольного тематизма в разделе F композитором предполагается и абсолютно свободное его исполнение. Регламентирующим фактором становится совпадение сильных долей всех тем (первоначально).

Весьма интересным с точки зрения проявления алеаторики является цикл «Тринадцать инструментальных упражнений» (1972–1977). В партитуре отсутствует указание на инструментовку, отчего весь музыкальный материал, записанный в скрипичном ключе, может читаться в разных ключах и транспонироваться по желанию исполнителей в диапазон тех инструментов, которые будут использованы. Ржевски пишет в предисловии: «Некоторые из упражнений требуют определенного минимального числа инструментов: например, упражнение № 9 должно исполняться семью инструментами, а другие, например, № 8, могут быть исполнены меньшим числом инструментов. Инструментовка произвольна. Однако ансамбль должен включать инструменты разных групп с множеством разных диапазонов. Другим словом, выбор инструментовки каждой части должен быть обоснован контрастностью тембров в максимально возможной степени» [цит. по партитуре, рукопись]. Композитор дает шанс каждому из исполнителей услышать различные перемещения основных формант в случайных комбинациях. Партитура цикла состоит из множества комментариев и в большинстве случаев нескольких выписанных формант разного типа.

Так, упражнение № 1 представляет собой ряд звуков у шести инструментов (в партитуре они «связаны» линиями) с постепенным заполнением акустического пространства — прибавлением других звуков в количественной прогрессии (от одного до тридцати пяти), причем каждая последующая группа звуков образуется из всех предыдущих, включая последнюю выдержанную ноту. В № 2 представлены интонационные форманты, частично взятые из упражнения № 1. За исключением двенадцати интонаций, выписанных в скрипичном ключе, композитор не регламентирует исполнителей: отсутствует ритмическое, темповое, артикуляционное и динамическое оформление. В предисловии написано: «Инструменты играют по одному в любой октаве. Весьма медленно. Необходимо перемещать интонации

случайным образом в разные регистры и тембры» [цит. по партитуре, рукопись]. Следовательно, двенадцать ячеек служат основой инструментальной импровизации. Поскольку в начале упражнения № 3 указано, что «Каждый инструмент играет форманты, обрисовывая общие черты мелодических фигураций, используя любые регистры и интервалы. Медленно, без определенной единицы времени», то становится понятным намерение Ржевски в данном случае также использовать и приблизительную звуковысотность, выявляя при записи лишь условные интонационные ходы, которые при каждом исполнении могут варьироваться.

Самой традиционной по манере написания является пьеса № 4. Она называется «Диалог с комментарием». Главная музыкальная линия — партия 1 (ноты со штилями вверх и ноты со штилями вниз) исполняется двумя разными инструментами (в этом суть диалога), в то время как другие партии (2–6) становятся изредка комментирующим диалог фоном (рис. 3).



Рис. 3. Ф. Ржевски. «Тринадцать инструментальных упражнений», № 4

Такой «классический» способ фиксации нотного материала (с отсутствием формант) становится основополагающим в упражнениях № 7, 8 и 13, в связи с чем, можно говорить об идейной реминисценции.

В партитуре упражнения № 5 также содержится более доступная информация относительно того, что необходимо делать ансамблистам. Здесь представ-

лено 36 интонационно точно выписанных формант и указан характер их исполнения: каждая форманта должна исполняться трелью, «словно птичий щебет». Эти трели, однако, не имеют ограничений по темпу и продолжительности. В озвучивании данной пьесы могут принять участие от четырех до семи разнотембровых инструментов. Иные форманты стали основой упражнения № 6. С одной стороны, оформление партитуры этой пьесы напоминает оформление упражнения № 3 (в обоих случаях указаны приблизительные интонационные ходы), однако во втором случае более подробно указаны регистры: центральная полоса своеобразного нотоносца (точка отсчета) — нота «до» первой октавы. Все, что написано ниже, исполняется в низких регистрах с приблизительно указанной степенью понижения, все, что выше — в высоких регистрах. С другой стороны, упражнение № 3 имеет иной уровень импровизационности: здесь не представлено ритмическое оформление заданного мелодического движения. В этой пьесе также использован оригинальный прием исполнения: каждая условная нота должна, согласно авторскому комментарию, исполняться как «взрыв, в связи с чем требуется использование приема *attacca* и долгая тремоляция взятых звуков» [цит. по партитуре, рукопись]. Ограничивает Ржевски и временное звучание: звуки не могут длиться более пяти секунд. Пауз между звуками быть не должно; каждый последующий звук немного «накладывается» на звучание предыдущего. Схожее оформление имеет партитура упражнения № 9. Однако, помимо приблизительной звуковысотности, здесь представлена еще и ритмическая регламентация. По-прежнему композитором не определены точная интервалка между звуками и временная продолжительность: ферматы могут держаться сколько угодно, вплоть до полного растворения в пространстве предыдущего материала. Ржевски также отрицает игру исполнителей в унисон, предполагая, что каждый из инструменталистов воспримет приблизительно указанную высоту звуков по-своему. Возможно каноническое вступление голосов / инструментов (но не строго запрограммированное ритмически по времени). Упражнение № 11 по принципу оформления партитуры является еще одной вариацией пьесы № 6. Особенностью этой пьесы становится импровизация в соотношении любого количества инструментов. Условием ее исполнения Ржевски считает выдвигание на лидирующее положение дуэтных эпизодов. Дуэты образуются произвольно в процессе исполнения. По количеству авторских примечаний пьеса № 12 лидирует в цикле. Ее партитура представляет собой последовательность нот (рис. 4):

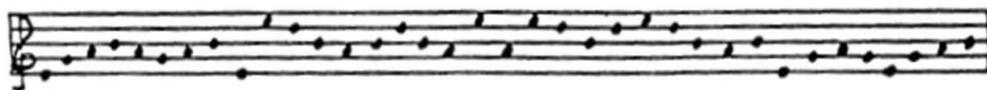


Рис. 4. Ф. Ржевски. «Тринадцать инструментальных упражнений», № 12

Также даны семь словесных руководств-шагов по их использованию:

1) сначала все инструменты играют тридцатишестинотную мелодию вместе, в унисон, или в октавном удвоении несколько раз;

2) после ряда повторений игроки начинают вводить короткие паузы (продолжительностью в одну или две ноты) в свободно выбранных местах, заставляя ансамбль «выйти» из единой фазы развития. С течением композиции паузы становятся у каждого исполнителя все больше;

3) затем исполнители начинают перемещать мелодию на любую из двенадцати возможных высот;

4) использовать только группы из любых рядом идущих четырех — шести нот;

5) каждый играет короткие фразы (две–четыре ноты) в разном темпе, в разных диапазонах и динамических уровнях;

6) фразы постепенно «сжимаются» до одной ноты с целью возникновения остинато;

7) инструменты возвращаются к оригинальной мелодии. В заключении несколько раз повторяют последние семь нот (произвольная кода).

Забегая вперед, необходимо отметить, что подобное «Тринадцати инструментальным упражнениям» строение цикла будет использовано Ржевски в 2005 году: цикл «Spoils» представляет собой ряд пьес, не имеющих точных указаний исполнителям:

1) «...» для двух барабанщиков, применяющих любые портативные объекты;

2) «Раунд I» для любого количества игроков;

3) «Отступление» для любых исполнителей;

4) «Раунд II» для любых исполнителей;

5) «Пересечение» для 12 исполнителей;

6) «Раунд III» для любого количества инструментов;

7) «Преследование» для 12 исполнителей;

8) «Раунд IV» для инструментальной группы от двух до четырех человек;

9) «Выход» для двух ударников, играющих на любых инструментах.

Однако в последнем случае импровизационность в выборе инструментария компенсируется традиционной нотацией и прописанным в партитуре музыкальным материалом. Обращение к традиционной нотации станет в 2000-е годы основной чертой стиля композитора.

В 1970-е годы Ржевски обращается к *жанру вокальной музыки*, ранее его не увлекавшему: для тещи и инструментального ансамбля создана «Аттика» (1972), для любого голоса и любого инструментального состава — «Песня борьбы» (1973). Композитор не изменяет своим принципам: перечисленные произведения импровизационны, написаны в графической нотации и выявляют свою причастность к алеаторике. Более важным достижением творчества Ржевски 1970-х годов становится обращение в русле инструментальной музыки к взаимопроникновению искусств,

к двум новым для композитора жанрам (*инструментальному театру и инструментальной композиции со словом*), наиболее полное воплощение которых произойдет в грандиозном фортепианном цикле «Дорога» двумя десятилетиями позже.

Инструментальная композиция со словом, *синтезирующая энергии музыки и слова, имеет индивидуальные черты*:

1) текст применяется как дополнительный источник смысла (поскольку слово выражает концепцию автора более полно и открыто, нежели в «чистых» инструментальных жанрах);

2) разные смыслы предполагают использование разных текстов (литературных или собственно сочиненных композитором; художественных или нехудожественных в своей основе; прозаических или поэтических). Первенство, при этом, отдается прозаическим текстам;

3) использование нескольких текстов образует в одном сочинении политекстовое взаимодействие³;

4) текст выполняет в инструментальном произведении разные функции (вступления, интегративного дополнения, интегративного доминирования, обобщения, единовластия) (см. об этом: [3; 4; 5; 6]);

5) композитор свободно обращается с литературным источником, комбинируя фразы или даже слоги, как ему хочется в связи со своей концепцией. Он волен использовать тексты в переводах на другие языки, в связи с чем, например, поэтический текст депозитизируется (в нем может быть снят уровень рифмы с обязательным, однако, оставлением смыслов);

6) отдавая в ряде опусов «первенство» в сочинении вербального текста исполнителю, композитор предоставляет ему возможность стать полноправным соучастником создания концепции⁴;

³ Если композитор пользуется таким приемом, то тексты, как правило, не конфликтуют, а эмоционально дополняют друг друга, подчеркивая общий образный строй музыкальной композиции (хотя и имеют три принципа взаимодействия: горизонтального проведения, арочности, свободной компиляции).

⁴ В целом же, композитор может использовать не только те фрагменты литературных текстов, которые важны ему для выражения идеи, но и прибегнуть к употреблению собственных текстов, или дать возможность исполнителям придумывать текст в процессе исполнения произведения. С этой позиции можно представить типологию жанра с точки зрения принадлежности словесного текста:

1) текст литературной классики (трио «Отзвуки ушедшего дня» (1989) для кларнета, виолончели и фортепиано В. Тарнопольского с использованием текста Д. Джойса; его же фортепианное трио «Троистимузыка» (1989) на текст поэта Г. Сковороды; «Пассакалия» (1997) для виолончели Н. Корндорфа на текст Данте);

2) текст композитора: со звучанием музыки («Наблюдатели звуков» (1981) для трех ударников Ж. Апергиса) и вместо звучания музыки («Лебединая песня» (Третья, 1996) для духового ундецимета В. Екимовского);

7) вербальную часть партитуры исполняют сами инструменталисты без подключения профессионалов⁵;

8) вокальность не является главным признаком жанра (наравне с ней могут использоваться говор, декламация, шепот, свист и т. д.), вследствие чего можно выделить четыре принципа голосового воспроизведения текста: речитативно-песенный, кантиленно-песенный, свободно-декламационный, метроритмически-декламационный;

9) произведение, созданное в жанре инструментальной композиции со словом, не строится по законам вокальных форм с сохранением специфики формообразования инструментальной музыки. Но в ряде таких произведений можно увидеть черты, скажем, оперы или вокального цикла;

10) зачастую привлечение текста используется наряду с применением театрализации исполнительского процесса, что диктует образование новой драматургии, синтезирующей визуальный, вербальный и музыкальный ряды;

11) наличие такой синтезирующей драматургии приковывает большее внимание слушателей, заставляет «вникать» не только в инструментально-исполнительский процесс, но и в вербальный, и визуальный.

Фредерик Ржевски не скрывает своей приверженности к жанру инструментальной композиции со словом⁶. В качестве текстов у Ржевски могут выступать:

3) Текст исполнителя — вербальная импровизация, воспроизведение инструменталистом собственного сочиненного текста, согласно или свободно от авторских указаний композитора («Площади: дидактическая музыка для сольного инструмента» Т. Джонсона, «Шик-машина» (2004) для ударника П. Дрешера, «Два ужасных тромбона» (1997) С. Лесли).

⁵ Исполнитель в данном случае должен уметь не просто играть свою партию, выявляя в ней образный строй, но и подключать в процесс создания авторской концепции свой голосовой аппарат. Именно поэтому не каждый исполнитель может взяться за реализацию подобного «действия».

⁶ Наиболее яркими образцами инструментальной композиции со словом в музыке XX века являются: «Эхо времени и реки» (1967) для оркестра Д. Крама (во время исполнения которого оркестранты читают текст Ф. Г. Лорки из цикла «Диван Тимарита»); «Соприкосновение» (1978) для ударника В. Глобокара на текст пьесы «Жизнь Галилея» Б. Брехта; «Немного музыки для Джорджа Крама» (1985) для инструментального ансамбля Ф. Караева с использованием текста стихотворения Э. Дикинсон; Струнное трио «Плут поэта» (1989) К. Хубера с применением текста «Воронежских тетрадей» О. Мандельштама; «Музыка для десяти» (1991) А. Вустина с использованием текста новеллы «Пророчества Казота» Ж. Лагарпа; «Призрачная опера» (1994) для китайской лютни и струнного квартета Тан Дуна, в которой исполнители читают и поют текст трагикомедии «Буря» У. Шекспира; «Пассакалья» (1997) для виолончели Н. Корндорфа, при сценической реализации которой исполнитель читает и поет текст «Божественной комедии» Данте; «Расклевываемое время» (1967–1999) для говорящего пианиста Д. Н. Смирнова с использованием

— образцы литературной классики («Фортуна» (1988–2005) для четырех виолончелистов на текст Сонета № 29 У. Шекспира, «Истории» (1993) для квартета саксофонистов на текст «Анны Карениной» Л. Толстого);

— фрагменты писем, дневников знаменитых людей («Единение» (1971) для камерного ансамбля на текст дневника С. Мелвилла, «Рубинштейн в Берлине» (2008) для «говорящего» пианиста на тексты автобиографии «Мои молодые годы» польского пианиста А. Рубинштейна);

— политические лозунги и манифесты («Михаил Бакунин. Рантье» (2000) для фортепиано на текст Бакунина «Государственность и анархия», «Естественные вещи» (2007) для инструментального ансамбля на тексты американского политика-анархиста конца XIX столетия А. Парсонса).

Зачастую композитор прибегает к использованию собственных текстов одновременно с применением текстов известных драматургов, писателей и поэтов (см. об этом: [7; 8; 9]).

В начале 1970-х годов показательной в плане использования способов синтеза искусств стала пьеса «Единение» (1971) для инструментального ансамбля. Своеобразие пьесы заключается в том, что каждый из исполнителей по очереди читает вслух (свободно-декламационный принцип голосового воспроизведения текста) фрагменты нехудожественного текста — письма американского заключенного Сэма Мелвилла брату, написанного 16 мая 1970 года, за несколько месяцев до его убийства. Задача других исполнителей — создать музыкальный фон. Сколько в ансамбле будет музыкантов — столько раз и будет прочитан текст письма. Сочинение считается законченным, когда все (от восьми до десяти, в соответствии с комментарием автора⁷) участники ансамбля произнесут следующие слова: «Я думаю, что возраст составляет скорость уходящего времени. Сейчас, спустя шесть месяцев, я могу сказать, что ни один из периодов моей жизни не пролетал так быстро. Я нахожусь в отличной эмоциональной и физической форме. Без сомнения, основные события моей жизни впереди, но я чувствую себя в безопасности и готовности... В равнодушной жестокости, непрерывном шуме, даже в условиях экспериментальной химической пищи, бред потерял своего героя — я могу действовать ясно и обоснованно. Я сейчас преднамеренно не использую игру в жизнь. Я много читаю и, одновременно, ощущаю неизбежность финала моей жизни»⁸.

В контексте мыслей Г. Краснова о том, что «Точка зрения мемуариста, его творческая практика накладывают свою печать на особенности мемуарного изобра-

текстов стихотворений Т. С. Элиота.

⁷ Во время премьерного исполнения сочинения (1973) были использованы: вибрафон, синтезатор, альт-саксофон, альт, флейта, тромбон, бас и фортепиано. Партию фортепиано исполнял композитор.

⁸ Перевод на русский язык строк С. Мелвилла из партитуры.

жения...» и «Каждое мемуарное произведение обладает своим единством, своей целостностью, которая зависит и от объекта изображения...» [10, с. 89], приходится констатировать, что прозаический текст письма Мелвилла — *это размышление о времени и вневременности*⁹ террориста, осужденного за взрывы на Манхэттене, объяснившего свои действия несогласием с правящей властью, спровоцировавшей в конце 1960-х годов войну во Вьетнаме, Камбодже. Мелвилл отмечал, что только таким образом можно вразумить политиков и заставить задуматься о жертвах. Цитируемое письмо Мелвилла было написано в год убийства (1971) в тюрьме Аттика, осужденного за политические взгляды. Оно стало своеобразным откликом композитора Ржевски на это трагическое событие.

О преступлениях во имя справедливости вспоминала позднее сподвижница Мелвилла *Джейн Альперт*: «Первую бомбу мы взорвали 26 июля в здании “Юнайтед фруткомпани”, в течение десятилетий сосавшей из Кубы все соки. Но взрыв был слишком слаб, он не причинил зданию почти никакого вреда. Двадцатого августа Сэм по собственной инициативе подложил бомбу в здание одного из банков. Взрывом были ранены семнадцать человек, и друзья Сэма, в том числе и я, были в шоке — мы-то считали, что взрывы наши должны сокрушать собственность, а не людей. В три часа дня восемнадцатого сентября — как раз в то время, когда Никсон объяснял в ООН, что Б-52 бомбят Вьетнам, Лаос и Камбоджу “ради мира на земле”, — Сэм показывал Бену, Дане и нашим друзьям Фрэнку и Хейди бомбу с часовым механизмом, которую он сам собрал (он был единственным членом нашей группы, кто хоть как-то разбирался в этом деле). Бомбу упрятали в сумку, и я осторожно повесила ее на плечо. Ребята пожелали мне удачи. Я чувствовала себя как-то странно-торжественно: я прекрасно понимала, что могу больше не вернуться. Я села в автобус до центра. Вышла у Фоули-Сквер и направилась к Дому правительственных учреждений — огромному пятидесятиэтажному зданию из стекла и стали. Всю неде-

⁹ Время как сгусток определенных событий, явлений с давних пор волновало умы философов, историков, деятелей искусства и культуры. Время многократно и во все века становилось прообразом литературных, изобразительных и музыкальных произведений. Однако особенно ярко тенденция к созданию средствами разных видов искусства образа времени проявилась в XX столетии — самом противоречивом на данный момент периоде человеческой истории. Каждый художник по-своему понимает «время» и также по-своему сообщает об этом: в полубиографическом цикле из семи романов «В поисках утраченного времени» М. Пруста; в картинах (С. Дали «Мягкие часы» и М. Шагала «Время — река без берегов»), в кинолентах («Земляничная поляна» И. Бергмана, напр.). Естественно, что и ярчайшие представители музыкального искусства XX века не могли не размышлять о категории времени (примеры тому: «Квартет на конец времени» О. Мессиана, фортепианная пьеса «4:33» Д. Кейджа, «Меры времени» для пяти деревянных духовых инструментов К. Штокхаузена, «Симфоническая поэма для 100 метрономов» Д. Лигети, цикл для двух фортепиано «Знак Времени» Д. Крама и фортепианный цикл «Растекшееся время» Д. Н. Смирнова). От упомянутых произведений «Единение» Ржевски отличается концептуально, так как, раскрывает особую суть времени — безвременность.

лю Сэм и я вечерами сидели напротив Дома, наблюдая, как покидают его служащие, как гаснут огни в офисах на тридцать девятом и сороковом этажах. И в этот вечер все было как обычно: из здания сплошным потоком шли клерки, секретарши, военные чиновники. В два часа ночи, когда взорвется бомба, холл будет пуст, а люди будут спокойно спать у себя дома. Я нашла нужный лифт и поднялась на сороковой этаж, где размещался армейский отдел. Как я узнала из предыдущих посещений, на сороковом этаже было два места, куда можно спрятать бомбу: маленький чулан, где уборщики хранили свои причиндалы, и довольно большая комната, в которой находилось электронное оборудование. Я сразу же направилась к чулану. Но только я открыла дверь, как из соседней комнаты вышла женщина. Она глянула на меня, я глупо улыбнулась и направилась назад к лифту. Вернуться к чулану я уже не могла: если женщина увидит меня еще раз, она наверняка вызовет охрану. Оставалась комната с вычислительными машинами. Прежде чем открыть дверь, я удостоверилась, нет ли кого-нибудь в коридоре, вошла в комнату и спрятала сумку за каким-то механизмом. Так же осторожно я выбралась, спустилась на лифте и влилась в толпу спешащих по домам служащих. У дверей стоял охранник. Заметил ли он, что я вошла с сумкой, а вышла без нее? Я отвернулась, чтобы он не мог рассмотреть лица.

Это была первая по-настоящему коллективная акция нашей группы. После того как я вызвалась подложить бомбу, Бен написал коммюнике, Хейди взялась отпечатать его. Дана — разослать в газеты, на радио и телевидение. В час ночи двенадцатого сентября мы собрались на крыше дома Франка и Хейди. У Франка был маленький телескоп, и мы направили его на Дом правительственных учреждений. Его легко было выделить среди остальных небоскребов: на центральных этажах горел свет, а на крыше мигали предупредительные огни для самолетов. Без двух минут два все огни погасли» [11, с. 46–51]. К строкам Альперт можно относиться по-разному: можно обвинять Мелвилла и его сподвижников в нанесении ущерба населению страны, можно, как это сделал Ржевски, понять их устремления, обосновывая теракты стремлением к «миру во всем мире».

«Единение» — *минималистский опус*: музыка основана на репетитивной технике, а чтение письма Мелвилла у инструменталистов должно отличаться лаконичностью и использованием коротких фраз с правильными ударениями, патетической декламацией. Музыка выражает идею вневременности: применение одних и тех же ритмико-мелодических формант нарочито предсказуемо и отождествляется с бесполезной текучестью жизни, с которой сталкивается человек, попавший в условия заточения. В связи с этим, произведение имеет лишь одну явную прогрессию — динамическую. Все движение в драматургическом отношении направлено к концовке пьесы, в которой достигается предельная динамика: исполнители играют на *ff*, а произносящий текст декламирует его на повышенных интонациях полукриком. Нет ни единого хроматического звука — только диатоника (тональный центр — G). Чувство вневременности, высказанное Мелвиллом в первом предло-

A $\text{♩} = 80-84$
1 THINK¹ 2 THE COMBINATION
ff *pp*
3 OF AGE 4 AND A GREATER COMING TOGETHER

Рис. 5. Ф. Ржевски. «Единение»

жении письма, и, наверняка, испытываемое любым пожизненно заключенным, утрировано Ржевски: нет выхода за пределы движения по одним и тем же нотам, статичен неизменный ритм шестнадцатых в игре солиста (рис. 5).

С учетом сказанного, соглашаясь с В. Холоповой, что «Обобщенное содержание текста в музыке может быть эмоционально аффектировано или, наоборот, приглушено, выражено с ярким динамическим нарастанием или сравнительно однопланово, может быть контрастно или однохарактерно, показано целно или детализировано» [12, с. 15], следует признать, что композитор выражает эмоции Мелвилла приглушенно, однопланово, однохарактерно. Текст, при этом, выполняет функцию интегративного дополнения.

Партитура представляет собой вариант сценической реализации произведения. В ней дается возможный рассказ одного из участников ансамбля и мелодико-ритмические формулы, состоящие только из шестнадцатых нот (всего — 382), которые должны прозвучать по очереди у всех исполнителей. Каждое предложение состоит из семи фраз, фраза — есть такт, соответственно, музыкальная форма — чередование семитактовых построений.

Текст разворачивается в следующей аддиции:

- (1) 1
- (2) 1 2
- (3) 1 2 3
- (4) 1 2 3 4
- (5) 1 2 3 4 * 5 (14 ячеек)
- (6) 1 2 3 4 5 6
- (7) 1 2 3 4 5 6 7 * (14 ячеек)
- (7) 2 3 4 5 6 7 8
- (6) 3 4 5 6 7 8
- (5) 4 5 6 7 8 * (18 ячеек)
- (4) 5 6 7 8
- (3) 6 7 8
- (2) 7 8
- (1) 8 * (10 ячеек)

(7) (7) (7) (7) (7) (7) (7) = 56 клеткам

Мелодико-ритмические формулы исполняет тот ансамблист, который в это время произносит текст; другие же исполнители импровизируют или играют в унисон с солистом (их партии не выписаны в партитуре). Слова не распеваются, а *свободно декламируются*. Справедливо отмечает Е. Дубинец, что «“Прибытие вместе” (один из вариантов перевода названия пьесы — В. П.) — одно из самых ярких явлений репетитивного минимализма... Очень подвижная пьеса в моторно-напряженном движении, с активной ритмической работой, с явной оглядкой на динамику джаза» [13, с. 108]. Указанный Дубинец репетитивный минимализм, возможно, заимствован Ржевски у ярого приверженца минимализма, одного из лидеров американского авангарда того времени Стива Райха, пьесы которого («Come Out» (1966), «PianoPhase» (1967)) композитор знал и исполнял в своих многочисленных концертных программах.

В 1972 году Ржевски создает произведение «Аттика» для любого количества инструментов, явившееся продолжением «Единения». Аттика — тюрьма в штате Нью-Йорк, где был убит Сэм Мелвилл. Произведение — аддитивный процесс становления текста: постепенно в минималистском стиле выкристаллизовывается фраза «Аттика предо мной», которая может либо произноситься, либо пропеваться на усмотрение исполнителей.

Причем, становление текста проходит на фоне музыкального материала, изначально «обремененного» указанной композитором динамической линией: «...начать мягко, тихо, постепенно переходить к *f*, затем опять к *p*, с начала третьей страницы играть яркое *f*, затем — снова погрузиться в мягкое *p*» [цит. по партитуре, рукопись]. Динамическая драматургия — ограничительная константа импровизации на заданную тему. Представленная в партитуре мелодия играется на фортепиано, все остальные участники ансамбля должны импровизировать на своих инструментах на фоне безостановочно звучащей мелодии (пианист волен повторять ее многократно) и с учетом обязательной динамической линии, указанной Ржевски. В данном случае повтор используется «в качестве приема удержания определенного модуля состояния и получения на его основе повышенной способности к музыкальной суггестии, к сгущению чувственных компонентов восприятия» [14, с. 12]. Роль пианиста — внушить слушателям однообразность течения времени.

Обращение к политическим текстам — одна из особенностей творческого метода композитора 1970-х годов: Ржевски использует всегда только актуальные для времени создания тексты, выражающие его собственное отношение к политическим метаморфозам, к конкретным политическим событиям. К ним относятся как оптимистические (текст С. Ортеги в «36 вариациях на тему “Все вместе люди никогда не проиграют!”»), так и пессимистические тексты (текст С. Мелвилла в «Единении»). С годами усиливающаяся позиция композитора, призывающая к «миру во всем мире», приведет к созданию таких политически

окрашенных произведений, как: «Потерянное и найденное» и «Падение империи». Также необходимо отметить, что творчество Ржевски рассмотренного периода тяготеет, как и в предыдущий период, к алеаторике: большинство партитур композитора отрицает традиционную нотопись и адресовано исполнителям, умеющим импровизировать. Эта тенденция, вошедшая в творчество Ржевски с его экспериментальным музицированием в ансамбле «Musica Viva Electronica» в 1960-е годы, будет продолжена в ряде композиций последующих десятилетий. Основным же достижением Ржевски 1970-х годов можно считать его обращение к жанру инструментальной композиции со словом, образцы которого («Единение» и «Аттика») вошли не только в золотой фонд минималистической музыки (шире — минимализма в целом), но и по сей день являются составной частью репертуара многих инструментальных ансамблей Европы и США.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Duffie B.* Composer/Pianist Frederic Rzewski // N.-Y.: WNIB, 1998. 232 p.
2. *O'Callaghan J.* Dialectic form in Frederic Rzewski's The People United Will Never Be Defeated // URL: <http://www.sfu.ca/~jdo1/dialecticisrmzewski.pdf> (дата обращения: 12.02.2017).
3. *Петров В. О.* Инструментальная композиция со словом: вопросы теории и истории жанра // Музыкаведение. 2011. № 4. С. 2–8.
4. *Петров В. О.* Слово в инструментальной композиции: типология интегрирования текстов // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология, искусствоведение. Вопросы теории и практики: в 3-х ч. 2011. № 2 (8) Ч. III. С. 129–133.
5. *Петров В. О.* Слово в инструментальной музыке. Астрахань: АИПКП, 2011. 106 с.
6. *Петров В. О.* Текст в инструментальной композиции (об одной особенности композиторского творчества второй половины XX века) // Музыкаведение. 2010. № 9. С. 2–7.
7. *Петров В. О.* Фредерик Ржевски: к периодизации творческого наследия // Музыкаведение. 2017. № 7. С. 12–25.
8. *Петров В. О.* Фредерик Ржевски: путь к «Дороге» // MUSICUS: Вестник Санкт-Петербург. гос. конс. им. Н. А. Римского-Корсакова. 2015. № 4 (43). С. 41–46.
9. *Петров В. О.* Фредерик Ржевски: путь обновления традиций. Астрахань: АИПКП, 2011. 100 с.
10. *Краснов Г. В.* Мемуары как источник изучения психологии творчества // Психология процессов художественного творчества: сб. ст. Л.: Наука, 1980. С. 84–93.
11. *Альперт Дж.* Бунт слепых: Исповедь // Сельская молодежь. 1982. № 5. С. 46–51.
12. *Холопова В. Н.* Формы музыкальных произведений: учеб. пос. 2-е изд., испр. СПб.: Изд-во «Лань», 2001. 496 с.
13. *Дубинец Е.* Made in USA: Музыка — это все, что звучит вокруг. М.: Композитор, 2006. 415 с.
14. *Молчанов А. С.* Динамика восприятия повтора в музыкальном произведении: на материале остинатных форм композиторского творчества XX века: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2009. 24 с.

REFERENCES

1. *Duffie B.* Composer/Pianist Frederic Rzewski // N.-Y.: WNIB, 1998. 232 p.
2. *O'Callaghan J.* Dialectic form in Frederic Rzewski's The People United Will Never Be De-feated // URL: <http://www.sfu.ca/~jdo1/dialecticisrmzewski.pdf> (data obrashcheniia: 12.02.2017).
3. *Petrov V. O.* Instrumentalnaia kompozitsiia so slovom: voprosy teorii i istorii zhanra // *Muzykovedenie*. 2011. № 4. S. 2–8.
4. *Petrov V. O.* Slovo v instrumentalnoi kompozitsii: tipologiia integrirvaniia tekstov // *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i iuridicheskie nauki, kulturologiia, iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki: v 3-kh ch.* 2011. № 2 (8) Ch. III. S. 129–133.
5. *Petrov V. O.* Slovo v instrumentalnoi muzyke. Astrakhan: AIPKP, 2011. 106 s.
6. *Petrov V. O.* Tekst v instrumentalnoi kompozitsii (ob odnoi osobennosti kompozitorskogo tvorchestva vtoroi poloviny KhKh veka) // *Muzykovedenie*. 2010. № 9. S. 2–7.
7. *Petrov V. O.* Frederik Rzhovski: k periodizatsii tvorcheskogo naslediiia // *Muzykovedenie*. 2017. № 7. S. 12–25.
8. *Petrov V. O.* Frederik Rzhovski: put k «Doroge» // *MUSICUS: Vestnik Sankt-Peterburg. gos. kons. im. N. A. Rimskogo-Korsakova*. 2015. № 4 (43). S. 41–46.
9. *Petrov V. O.* Frederik Rzhovski: put obnovleniia traditsii. Astrakhan: AIPKP, 2011. 100 s.
10. *Krasnov G. V.* Memuary kak istochnik izucheniia psikhologii tvorchestva // *Psikhologiia protsessov khudozhestvennogo tvorchestva: sb. st. L.: Nauka*, 1980. S. 84–93.
11. *Alpert Dzh.* Bunt slepykh: Ispoved // *Selskaia molodezh*. 1982. № 5. S. 46–51.
12. *Kholopova V. N.* Formy muzykalnykh proizvedenii: ucheb. pos. 2-e izd., ispr. SPb.: Izd-vo «Lan», 2001. 496 s.
13. *Dubinets E.* Made in USA: Muzyka — eto vse, chto zvuchit vokrug. M.: Kompozitor, 2006. 415 s.
14. *Molchanov A. S.* Dinamika vospriiatiia povtora v muzykalnom proizvedenii: na materiale ostinatnykh form kompozitorskogo tvorchestva XX veka: avtoref. diss. ... kand. iskusstvovedeniia. Novosibirsk, 2009. 24 s.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

В. О. Петров — д-р искусствоведения, доц.; petrovagk@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

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

УДК 78

КОНТРОЛИРУЕМАЯ АЛЕАТОРИКА П. БУЛЕЗА: МЕЖДУ ПОРЯДКОМ И ХАОСОМ

*М. В. Переверзева*¹

¹ Российский государственный социальный университет, ул. Вильгельма Пика, 4/1, Москва, 129226, Россия.

Статья посвящена теоретическим основаниям композиционной практики П. Булеза. Анализируются основные принципы композиции и их связь с близкими композитору художественными концепциями.

Произведения, основанные на алеаторном принципе композиции, требуют особой методики анализа, поскольку на организацию целого в таких опусах влияют случайные факторы. Партитуры Булеза рассматриваются в статье с точки зрения значимости авторского контроля над процессом формообразования и доли случайности, оказываемой на этот процесс.

Автор приходит к выводу о том, что какими бы подвижными ни были музыкальный текст и форма в партитурах Булеза, они воплощают четкую художественную концепцию и подразумевают структурную организацию опуса. И, несмотря на множественность вариантов формы сочинений Булеза, слушатель узнает их в каждом исполнении по неповторимому авторскому материалу и тому художественному замыслу, который отражается и запечатлевается в каждой «версии» формы.

Ключевые слова: Пьер Булез, алеаторика, композиция, музыка, порядок, хаос, подвижность

CONTROLLED CHANCE MUSIC OF P. BOULEZ: BETWEEN ORDER AND CHAOS

*Marina V. Pereverzeva*¹

¹ Russian State Social University, 4/1, Wilhelm Pik St., Moscow, 129226, Russian Federation.

The article is devoted to the theoretical grounds of P. Boulez's compositional practice. The main principles of composition and their connection with artistic concepts close to the composer are analyzed.

The works based on the aleatory principle of composition demand a special technique of the analysis as the organization whole in such opuses is influenced by random factors (the performers' choice of these or those fragments or an order of their following). Boulez's scores are considered in article from the point of view of

the importance of author's control of process of forming and share of its accident rendered on the basis of the theoretical analysis of the text, synthesis of statements of the composer about a chance music and experience of performances of his works.

Whatever mobile were the musical text and a form in Boulez's scores, they embody the accurate art concept and mean the structural organization of the opus. And despite plurality of options of a form of compositions of Boulez, the listener recognizes them in each execution by unique author's material and that artistic design which is reflected and imprinted in each "version" of a form.

Keywords: Pierre Boulez, chance music, composition, music, order, chaos, mobility

Введение

В своем творчестве Пьер Булез стремился найти «золотую середину» между строго организованной и свободно развивающейся музыкальной материей. Классическое тональное мышление, по Булезу, было «основано на системе, характеризующейся гравитацией и тяготением; серийное мышление — на системе, находящейся в постоянном развитии» [1, с. 38]. С другой стороны, композитор выступал против тотальной алеаторики, поскольку считал, что «безнадежно как стараться определить какой-либо материал в напряженных, долгих и бессонных попытках, так и позволять случайности вкрадываться через тысячи непреодолимых лазеек» [2, с. 45]. Он также видел в принципе случайности «раздвоение самой идеи композиции», когда автор, «не чувствуя ответственности за собственное произведение, пускается в колдовские проказы из-за неосознанной слабости, путаницы и ради кратковременного утешения» [3, с. 63]. После знакомства в 1949 году Булез переписывался с Дж. Кейджем, какое-то время разделяя его творческие взгляды. Однако, после ряда радикальных инициатив американского композитора, их пути разошлись. Ко времени создания своих алеаторных опусов Булез дистанцировался от Кейджа и в своей статье «Случайность» (1957) критиковал начинания американца без упоминания его имени. Осуждая «музыку случайности» Кейджа и его окружения, Булез называет подобный подход средством маскировки недостатков композиционной техники, защиты от асфиксии изобретения, самым изысканным ядом, разрушающим зародыш мастерства (см. об этом: [3; 4]). В неограниченной алеаторике он видел «новый вид автоматизма, который, при всем его видимом открывании дверей свободе, в действительности привнес лишь элемент риска, кажущегося мне абсолютно неблагоприятным для целостности произведения» [5, с. 118].

Булеза привлекала диалектика композиции, когда «сочинение содержит значительный элемент неясности и, следовательно, допускает множество разных смыслов и решений. Полную неясность можно найти и в величайших класси-

ческих произведениях, хотя там она ограничена точной длиной и основными структурными свойствами. В современной музыке и средствах выразительности также можно обнаружить эту неясность, дающую пьесе множество смыслов, которые слушатель может обнаружить сам» [6, с. 462]. Так, в литературных работах Дж. Джойса и некоторых поэмах С. Малларме он отмечал спонтанную вариативность синтаксиса и порядка изложения мысли, открывавшую новые смысловые измерения произведения. Музыкальному мышлению Булеза был свойственен принцип противопоставления элементов материала как движущей силы развития: «Конфронтация, намеренная, обдуманная и использованная композитором, — это важный элемент, придающий композиции ее главный смысл существования. Мы никогда не должны уступать и просто следовать существующим правилам... но действовать настолько непосредственно, насколько возможно, чтобы трансформировать эти правила, часто становящиеся ничем, кроме как условиями принятого обмана» [6, с. 478]. Булеза привлекала возможность изобрести такие правила, которые затем можно было нарушить: «Это диалектическая эволюция между свободой изобретения и необходимостью дисциплины в изобретении» [6, с. 64].

Французский композитор предлагал нейтрализовать обе крайности — алеаторику и сериализм — ограниченным воздействием случайности на серийную систему и возможностью интуитивного выбора. В результате на новом этапе постижения случайности Булез предпринял попытку серьезного осмысления алеаторики с точки зрения самой музыки, а не научных или философских учений. Согласно Булезу, нужно не вводить случайность, а локализовать область ее действия, поскольку «случайность должна быть поглощена музыкальными структурами» [1, с. 38]. Композитор считал плодотворным применение контролируемой алеаторики и в 1954 году писал, что представляет музыкальное произведение «как область, в которой каждый в определенной степени <...> выбирает собственное направление» [7, с. 188]. При этом он не полагал свободу исполнительского выбора абсолютной: она управлялась либо объективными силами (число, структура, правило), либо субъективными намерениями автора или самого исполнителя, не преодолевая установленных границ. Композитор был убежден в глубоком проникновении мобильности в музыку, причем его интерес к подвижной композиции «лежит не столько в сравнении двух аспектов произведения, сколько в чувствовании того, что оно не может иметь определенного образа» [7, с. 209]. Так, идею Третьей фортепианной сонаты автор почерпнул из стихов С. Малларме «Бросок костей никогда не исключает случайность» (с ее возможностью многовариантного прочтения) и творчества Дж. Джойса (с его вербальной неопределенностью и семантической множественностью).

Методы и методология исследования

Методы исследования алеаторной композиции включают в себя анализ звукового материала, его свойств, приемов изложения и развития, техники письма и структуры целого, а также определение степени мобильности формы произведения и влияния фактора случайности на формообразование. Для этой цели создается вероятностная модель формы и применяется сравнительный анализ интерпретаций алеаторного опуса, дающий возможность проверить вероятностную модель на практике.

В своем творческом процессе Булез достиг относительного равенства рационального и иррационального в «случайности естественной», ограниченной «пределами заданной сетки наиболее вероятных появлений» [3, с. 63]. Исполнителям он предлагал соответствующие его замыслу варианты организации мобильных элементов и возможные способы координации партий в строго детерминированной серийной композиции для того, «чтобы изначально свойственная любому живому музицированию подвижность повлияла в оправданной мере и на всю композиционную структуру, которая не должна быть бескомпромиссно зафиксированной» [3, с. 63], а само произведение — «лишаться своего наиболее значительного достоинства: неожиданности» [8, с. 494]. Композитор считал, что произведение интересно в первую очередь заложенным в нем потенциалом и возможностями для отклонений в процессе исполнения, которое он представляет экспозицией звуков, «подобной выставке живописных полотен, по которой можно свободно бродить» [9, с. 35–36]. В беседе с Э. Денисовым Булез говорил о «духе исканий, чтобы заглядывать немножко вперед» [10, с. 133]. Возможно, этот дух исканий и самого композитора, и исполнителя его произведения оживлял мобильность его музыкального текста. Алеаторику наряду с конкретной и электронной музыкой он считал частью современной музыки, «маленькими открытиями» и теми «маленькими ростками, которые сопровождают ее, идут параллельно с главной [линией]» [10, с. 136].

Основная часть

Ко времени создания второй книги «Структур» (1961) Булез предпринял несколько шагов в сторону мобилизации тщательно контролируемой формы и выбора исполнителем ритмических деталей и структурных вариантов в установленных автором границах. Так, фактура Первой фортепианной сонаты (1946) состоит из последовательности ячеек, постепенно охватывающих все высоты внутри определенных диапазонов и в результате образующих хроматическое поле, но сами ячейки не формируют традиционные мотивы или фразы, а их разная протяженность, порядок следования высот внутри них и витиеватые мелодиче-

ские очертания усиливают мобильность текста и формы. В сочинении «Молоток без мастера» (1953–1955) для меццо-сопрано и шести инструменталистов на слова Рене Шара порядок девяти частей, то есть трех поэм и инструментальных комментариев к ним, нарушает, казалось бы, логически-последовательный ряд 1a – 1b – 1c – 2a – 2b – 2c – 2d – 3a – 3b, так как реальная структура цикла 1a – 2b – 1b – 2c – 3a – 2a – 1c – 2d – 3b. В такой цепи переплетены сами поэмы и инструментальные комментарии. Булез объясняет, что эти «циклы проникают друг в друга таким образом, что общая форма есть комбинация трех простых структур» [6, с. 338]. Примечательно, что переплетению циклов отвечает звуковая ткань сочинения, богато украшенная вокальными мелизмами, волнообразными «кружевами» инструментальных фигураций и увлекательной инструментовкой, соответствующей поэтической метафоре прозрачности, отраженной в поэме. Последняя часть «Молотка без мастера» «собирает элементы из всех трех циклов, либо по тексту (в форме цитат), либо фактически, так как они звучали, продолжая их развитие. Таким образом, в последней пьесе действительно и потенциально совмещаются все три цикла сочинения, формируя связь всего произведения» [6, с. 341]. Также автор допускает степень гибкости в темповой драматургии цикла.

В Третьей фортепианной сонате (1957) Булез объединил возможности сериализма и алеаторики, таким образом, создав своего рода «прецедент» в истории музыки: он сформулировал свою концепцию контролируемой алеаторики как случайности в рамках определенной структурной идеи, в данном случае – серийной. Случайность, по мнению Булеза, должна быть погружена в музыкальные структуры. Соната включает сегменты с переменным и постоянным местоположением и допускает выбор порядка их исполнения из указанных в партитуре вариантов. «Сочинение сделано из строительных блоков, которые складываются в определенном порядке в процессе исполнения» [11, с. 371]. Порядок пяти частей Сонаты может быть разным. Они основаны на моделях вербальных оборотов речи, поэтому названы автором «формантами» (понятие, означающее акустическую форму произносимого звука) и озаглавлены терминами из риторики и литературы.

Допуская перестановку пяти формант сонаты, композитор учел восемь возможных при исполнении версий их комбинаций, отвечающих авторскому замыслу. «Антифония», «Троп», «Конstellляция» (или «Конstellляция-Зеркало»), «Строфа» и «Секвенция» могут следовать друг за другом лишь в таком порядке, чтобы в центре оказывались «Конstellляция» или ее ракоходная версия. Вокруг этой оси группируются остальные «орбитальные» разделы формы при условии следования принципу неразрывности пар «Строфа» – «Секвенция» и «Антифония» – «Троп» и сохранения симметрии – необходимого автору композиционного баланса (отсюда восемь возможных расположений вместо шестнадцати,

если был бы допустим любой порядок четырех частей). Взаимозаменяемость приводит к тому, что внутренняя пара формант «Троп» — «Строфа» становится внешней и наоборот, поскольку главной конструктивной идеей Сонаты является замкнутый круг, который обнаруживается и в структуре и в гармонической системе сочинения (подробнее см.: [4]).

Центральная форманта содержит долгие паузы между сегментами, расположенными обособленно друг от друга, что создает ощущение некоей стабильности и выдержанности. Но в тот же момент форма «Конstellляции» наиболее подвижна в сравнении с остальными формантами: в конце каждого сегмента исполнитель выбирает направление дальнейшего движения из нескольких предложенных. Маленькие стрелки указывают на несколько находящихся рядом секций, которые могут следовать за только что прозвучавшей. Некоторые стрелки можно трактовать двояко, некоторые направлены в те участки партитуры, где нет секций. Пианисту следует не только выбрать пути развития мысли, но и найти сами секции, если стрелка указывает на пустоту. Форманты в свою очередь также воплощают идею лабиринта формы: «Каждая из пяти частей произведения представляет собственный тип открытой формы» [12, с. 124]. Диспозиция материала внутри самих формант отражает тот же принцип: какой-либо раздел формы имеет строгое местоположение, остальные могут меняться местами определенным образом, так что в результате вновь образуется ограниченное число вариантов, и «четыре “орбитальные” части демонстрируют разные степени неопределенности формы» [12, с. 124]. Так, «Троп» состоит из четырех секций — «Текста», «Отступления», «Комментария» (рис. 1) и «Толкования» (названия заимствованы из риторики), которые пианист должен исполнить в установленном порядке, но начав с любой из них, а затем сыграв остальные три, следующие друг за другом, как указано в партитуре. При этом секция «Комментарий» имеет лишь два допустимых местоположения. Согласно правилам, возможны восемь разных вариантов следования четырех формант, предписанных автором:

- «Комментарий» — «Толкование» — «Текст» — «Отступление»;
- «Комментарий» — «Текст» — «Отступление» — «Толкование»;
- «Толкование» — «Комментарий» — «Текст» — «Отступление»;
- «Толкование» — «Текст» — «Отступление» — «Комментарий»;
- «Текст» — «Отступление» — «Комментарий» — «Толкование»;
- «Текст» — «Отступление» — «Толкование» — «Комментарий»;
- «Отступление» — «Комментарий» — «Толкование» — «Текст»;
- «Отступление» — «Толкование» — «Комментарий» — «Текст».

Не только форманты, но и секции содержат внутри себя мелкие мобильные разделы. «Толкование» и «Текст» являются сравнительно стабильными фрагментами композиции, тогда как в «Отступлении» и «Комментарии» есть обязательные и необязательные структуры, записанные в скобках.

Commentaire

The image shows a complex musical score for piano and violin. It is divided into several systems, each with multiple staves. The score includes various tempo markings such as 'Notamment moins lent', 'Libre', 'Tempo', 'Ritenu', 'Accelerato', and 'Allegretto'. There are also performance instructions in French, such as 'pour finir: laisser vibrer très longtemps, puis relever à tout, vite, fermement, la pédale, pour obtenir ensuite l'attacco des clarinettes sur les cordes' and 'pour finir: cocher sans interruption (pour finir)'. The notation is dense and includes many dynamic markings like 'pp', 'p', 'mf', 'f', 'ff', 'pizz', and 'arco'.

Рис. 1. П. Булез. Соната № 3 для фортепиано (фрагмент «Комментария»)

Это связано с тем, что главной секцией части является «Текст», остальные же в действительности представляют отступление от текста, комментарий к нему и толкование его. Музыкант также может решить, исполнять или опустить необязательные пассажи и выбрать некоторые высоты и длительности внутри них. При этом темповые модификации в необязательных построениях должны восприниматься лишь как предложения, поэтому их можно свободно интерпретировать. За счет подвижных секций возможны шесть разных вариантов комбинаций стабильных и мобильных построений: МССМ, СМСМ, ССММ, МСМС, СММС и ММСС. Форма сочинения имеет сходство с лабиринтом, в котором автор предусмотрел определенное число возможных путей и наделил случайность активизирующей и иницирующей ролью. Помимо «западной» законченности и закрытости произведению свойственны «восточные» случайность и открытое развитие.

Структурная связь между формантами возникает на уровне базовой серии e–f–h–fis–gis–g–b–c–a–d–cis–es, сегменты которой имеют явное или скрытое симметричное строение и одинаковое интервальное содержание, а звуки — определенные вертикальные и горизонтальные отношения. В «Тропе» она образует последовательность из четырех сегментов, подобную цепи из четырех форм

серии, выбранных по принципу интервальной общности. Серия также содержит зародыш мобильной формы всей форманты. Второй и четвертый сегменты вместе имеют то же содержание, что и первый, транспонированный вниз на малую терцию; третий же сегмент, состоящий из симметрично расположенных зеркальных пар терций, и есть тот самый «троп», который нарушает общую симметрию. Взаимосвязь между серийными единицами воплощает идею «Тропа», в котором текст получает разные толкования и имеет отступление от базовой структурной основы. Внутри сонаты четыре сегмента серии периодически переставляются, как и четыре секции форманты. Ряд звуков представляет замкнутую круговую систему, круговая же пермутация используется в развитии серии и т. д., отражая общую для Сонаты идею цикла. «Музыка Булеза, — пишет Ю. Холопов, — осуществляется в новых формах, исходящих от интенсивного взаимодействия сегментов серии... На место тематизма приходит микротематизм, смысловые связи возлагаются на мельчайшие единицы композиции. <...> Отмеченное выше членение формы согласно темпу, оказывается, регулируется членением суперряда: всякий раз возвращение “Темпо” начинается после окончания ряда с наложением его на последующий» [13, с. 168].

Кроме строгой высотной организации в произведении действуют и другие структурообразующие факторы, например, ритмический ряд, повторяемые ритмические ячейки, темповые структуры, точечная и линейная динамика, определенные регистровые размещения. В целом, алеаторная форма Сонаты одновременно стабильна, что обусловлено определенным расположением формант и разделов и сериализацией параметров музыкальной ткани, и мобильна благодаря перестановке самих формант и подвижности их внутренней структуры, а также изощренной разработке всех параметров звуковой системы. Подобная форма произведения аналогична движущейся, расширяющейся вселенной — варьирующейся, но сохраняющей нечто постоянное и неизменное. Подвижность структуры усилена за счет разнообразия ткани, украшенной виртуозными пассажами, изощренным контрапунктом вступлений голосов, регистров и плотностей при отсутствии регулярного пульса или метра и взаимодействии свободно развивающихся ритмических движений и красочных тембров.

В последовательности сегментов серии, регистровом положении и ритмическом оформлении наблюдается такая закономерность: заключенный в скобки необязательный материал как бы комментирует прежде прозвучавший обязательный. Так, движение *accelerando* третьего сегмента в скобках отвечает предыдущему сегменту в «немного торопливом» темпе, а в последней ячейке, заключенной в скобки, регистрово зафиксирована малая септима А–G, также выделенная в следующем, обязательном разделе. В одном эпизоде, напротив, нисходящий пассаж в объеме Е–F в обязательной секции вторит только что прозвучавшему пассажи в необязательной. Таким образом, Булез создает едва заметную сеть

ритмических, интервальных, динамических и тембровых соответствий между разными проведениями серии, упрочивающих структурные связи «Тропа».

При исполнении «Конstellяции» также допустимы варианты следования секций. Автор поясняет: «Одни направления обязательны, другие — нет, но исполнено должно быть все. В некотором смысле Конstellяция подобна карте неизвестного города. Маршрут движения оставлен на выбор интерпретатору: он сам должен пройти через плотную сеть путей» [14, с. 41]. Идея множества путей или дорог, блужданий в поисках истины является одной из главных в Третьей сонате Булеза. Автор сам прокладывает эти пути для исполнителя, предоставляя возможность выбрать один из них. Поэтому-то ограниченную алеаторику Булез называл «управляемой», или «направленной случайностью» («guided chance») в противоположность «почти слепой случайности» («near-blind chance») в Фортепианной пьесе XI и других подобных опусах [15, с. 220–221]. Булез сохранял за собой полный контроль как общего дизайна формы, так и процесса развития всей Сонаты, поэтому исполнитель выбирает порядок следования разделов формы лишь из допустимых авторов вариантов.

Другая часть сонаты — «Конstellяция-Зеркало» — также разбита на ряд секций, которые могут быть выстроены в разных последовательностях таким же образом, как «Случайность» Малларме. «Конstellяция-зеркало» играет роль центра, своего рода солнца, вокруг которого вращаются другие форманты сонаты. Она значительно более сложна по форме и состоит из контрастов типов фактуры — «точек» (однозвучных элементов, выделены в партитуре зеленым цветом) и «блоков» (многозвучных аккордов, фигураций и арпеджио, отмечены красным цветом). Так, форманта открывается непродолжительным периодом, в котором соединены разные типы, затем три секции «точек» чередуются с двумя «блоками». При этом внутри каждой секции возможны разные расположения элементов, так что исполнитель сам выбирает себе путь из плотной сети дорог, как если бы он прокладывал маршрут по карте неизвестного города. Незаметные тончайшие связи соединяют все пути и придают форманте свойства лабиринта. Подвижность форме также придают текучесть движения с контролируемым *rubato* и разнообразие звуковых эффектов, создаваемых с помощью педали, в том числе флажолетов, гула, сонорных пятен.

Принцип чередования и переплетения частей получил развитие в концепции саморазвивающейся структуры, позволяющей форме обретать разные очертания и существовать в изначально неопределенном виде. Одним из примеров служит цикл «Pli selon pli» («Складка за складкой») (1957–1965), являющийся портретом С. Малларме и неразрывно связанный с его творчеством и личностью: лист за листом партитура раскрывает эстетический мир поэта. Булезовский цикл, как пишет Н. Хрущева, «на самых разных уровнях включает в себя элементы случайности, в скрытом виде проникающие в его форму и технику на самых

разных уровнях. Первый из них является уровнем техники: на финальном этапе мультипликации частот после тщательно проделанной рациональной работы композитор получает возможность переставлять полученные гармонические поля любыми способами — то есть внезапно получает полную свободу. Второй — это уровень работы с серией. ...Предпочитая веберновской ясности “лабиринтность”, Булез бесконечно далеко уводит музыкальную ткань от ее организующего элемента. Притом что система наличествует, в ее логике отсутствует наглядность, а потому результат выглядит случайным, алогичным» [16, с. 18-19]. Основанный на текстах сонетов «Le Vierge, le vivace, et le bel aujourd'hui», «Une Dentelle s'abolit» и «A la nue accablante tu» и в целом следующий его построению, цикл «Pli selon pli» более управляем по форме. Однако ее подвижность, как и в других сочинениях Булеза, усиливается прихотливой сменой разнообразных темпов и наложениями оркестровых фигураций, исполняемых с разной скоростью. Многие сочинения свидетельствовали о близости и значимости для Булеза метода Малларме, но цикл «Pli selon pli» является своего рода «моделью подвижной формы», которая в разном виде воспроизводилась в опусах композитора. Среди близких художественных принципов Булеза и Малларме Н. Хрущева отмечает «утверждение недоговоренного как эстетической категории»: «Книга Малларме «включала в себя несколько отдельных брошюр без переплета, которые могли читаться в произвольном порядке; страницы внутри брошюр также должны были быть способными к любым перестановкам. Каждый фрагмент Книги мог оказаться в любой точке повествования, и потому было необходимо, чтобы он не обладал законченностью, конкретной нарративностью и единственным возможным местоположением в общем дискурсе» [16, с. 18].

В цикле пять частей; первая и последняя — «Дар» (1962) и «Гробница» (1959) — оркестровые и близки по структуре. Такое расположение частей, когда цикл открывается и завершается пьесами для полного оркестра, создает симметричную структуру. Впрочем, в конце первой части все же допустимо несколько вариантов расположения оркестровых блоков. Три центральные части под названием «Импровизации на Малларме» представляют три степени предоставляемой исполнителям свободы. Такая «мобилизация» формы связана с концепцией всего цикла. Крайние части воплощают идею рождения и смерти не только поэта (последняя часть написана на строку сонета прощания с П. Верленом), но и произведения искусства, отражая начальный и конечный этапы художественного процесса от зарождения концепции до угасания творческого импульса. В «Даре» предвосхищается музыкальный материал последующих частей «Pli selon pli», хотя он был написан позже остальных: после нескольких вступительных строк текст исчезает, но, несмотря на отсутствие в музыке, согласно Булезу, остается ее центром, а из «повисших» аккордов начинают формироваться интонации будущих импровизаций.

The image shows a musical score for Pierre Boulez's «Импровизации на Малларме II». The score is divided into two sections: «senza tempo» (measures 98-100) and «ad libitum» (measures 101-103). The instruments include Harpe (Harp), Cloches (Bells), Vib. (Vibraphone), Piano, Cel. (Celesta), and Voix (Voice). The score features complex rhythmic patterns, dynamic markings like 'ppp' and 'pp', and performance instructions such as 'sans pédale' and 'après le Piano'. The vocal line includes lyrics like 'cruix né - - - - - ant' and 'di - - -'.

Рис. 2. П. Булез. «Импровизации на Малларме II» (фрагмент)

В первых двух «Импровизациях на Малларме» (1957) для сопрано и ансамбля ударных композиция следует четкому построению текста, причем членение формы обусловлено не только синтаксисом сонета, но и сменой стилей пения, связанной с содержанием поэмы. Музыка здесь отражает содержание, структуру, синтаксис, ритм и даже звуко-красочные качества стиха, отсюда — стабильная форма. В соответствии с поэтическими образами холода, прозрачности, белизны и отражения выбран инструментальный состав импровизаций: арфа, вибрафон, колокола, фортепиано, челеста и невысотные ударные. Быстро гаснущие звуки создают ощущение пустоты и одиночества, связанное с воплощаемом в тексте Малларме щемящим чувством разочарования. Вокальное письмо характеризуют тонкая интонационная и штриховая проработка, ограниченность высотного пространства, графичность линии голоса и витиеватость смены направления его движения. Партия сопрано напоминает тонко сплетенное кружево. Однако в контексте поэм Малларме вращение вокруг близлежащих тонов и гармоническое однообразие скорее воплощают идею безрезультатной траты творческой энергии, бесплодной духовной деятельности.

В «Импровизации на Малларме II» (рис. 2) стабильные разделы перемежаются мобильными *senza tempo* с асинхронно соотносящимися инструментальными фразами. Форма здесь еще полностью отражает поэтическую структуру, хотя

Булез в больше мере «декорирует» текст свободно развивающимися пассажами и фигурациями. Это также связано с содержанием сонета, в котором говорится о творческом потенциале, его избытке или недостатке.

В третьей же импровизации (1959) для сопрано и ансамбля инструментов с большой ударной секцией воплощается идея исчерпания творческого вдохновения. Во многих разделах пьесы партии не синхронизированы друг с другом, и форма становится более фрагментарной и мозаичной, «наиболее открытой из всех форм “Pli selon pli”» [1, с. 47]. Медленный темп и четвертитоновые интонации в партиях сопрано и арфы воссоздают атмосферу, свойственную текстам Малларме, с их щемлящим, мрачным и давящим ощущением неминуемого краха (рис. 3).

В замыкающей цикл оркестровой пьесе «Гробница» творческий огонь гасит аккорд *sforzato*, идентичный первому аккорду «Дара», связывающему моменты рождения и смерти поэта.

Стратегия исполнения «Структур II» (1956–1961) для двух фортепиано Булеза не проста, но четко продумана и детально изложена автором (рис. 4).

Пьеса состоит, с одной стороны, из неизменных по своей функции и местоположению разделов, а с другой — четырех так называемых «вставок» и шести «текстов», вводимых в форму несколькими способами, что делает ее варибельной и индивидуальной. Цикл имеет несколько предусмотренных Булезом возможных структурных версий, которые в целом не меняют очертаний одной композиционной модели, в которой чередуются «постоянные» и «непостоянные» секции. Неизменные по местоположению разделы играют роль «твердой» составляющей формы, экспозиции тезиса произведения, тогда как меняющиеся по количеству и порядку следования «вставки» — «рыхлой» составляющей, несущей в себе антитезис и дающей комментарий к произошедшему. Пьесы и «вставки» близки по материалу, однако если первым свойственна стремительность развития действия (своего рода главная тема сочинения), то вторым, — скорее, осмысление, отклик на события, иная трактовка произошедшего (это побочная тема сочинения). «Тексты» же выполняют функцию заключительных разделов композиции: они состоят из аккордов, неспешно сменяющих друг друга и перемежаемых долгими паузами.

При всей подвижности формы в целом, в ее даже необязательных разделах есть некие стабилизирующие факторы, создающие неповторимый звуковой облик сочинения. Так, в первой и третьей «вставках» используются три типа динамики, наделенные буквами *a*, *b* и *c*, означающими, соответственно, любую динамику, какую-либо особенную динамику и три динамических уровня: *mf* — *p* — *pppp*. Способов звукоизвлечения в этих «вставках» тоже три: в нотах цифры 1, 2 и 3 символизируют игру любым способом, каким-либо особенным штрихом и тремя видами артикуляции: *staccato* — *staccato* с педалью — *legato* без педали. В третьей «вставке» — те же правила, за исключением трех динамических уровней: *f* — *mp* — *pppp* и трех видов артикуляции: *staccato*, *staccato* с педалью и *legato* без педали.

The score is divided into two systems. The first system includes:

- Voix:** Vocal line with lyrics "fau- te". Dynamics range from *p* to *f*.
- Fl. 1:** Flute 1 part with complex rhythmic patterns and dynamics from *p* to *f*.
- Vc. 3, 4, 5:** Viola parts with specific performance instructions like "gliss."
- Harpe 1 & 2:** Harp parts with tempo markings "Modéré J=100" and "accél.....". Harp 1 includes the instruction "rotentir le trille". Harp 2 includes "près des chevilles".

The second system includes:

- Voix:** Vocal line with lyrics "De quel que per di tion". Dynamics range from *p* to *f*.
- Fl. 1:** Flute 1 part with complex rhythmic patterns and dynamics from *p* to *f*.
- Vc. 1 & 2:** Viola parts with instructions "sul pont." and "gliss. imperceptible".
- Tbne:** Tuba part with instruction "gliss. imperceptible".
- Cb. 1, 2, 3:** Contrabass parts with instructions "sul D", "hauteur réelle", and "sul A".
- Harpe 1 & 2:** Harp parts with tempo markings "Modéré J=100" and "poco rall.....". Harp 2 includes the instruction "jeu normal".

Рис. 3. П. Булез. «Импровизации на Малларме III» (фрагмент)

I^e Partie
Prestissimo, et staccatissimo possibile
sempre (♩ = 184 environ)
8^{va}

Il n'y a pas de métrique stricte; les flèches indiquent les points de rencontre entre les différents groupes horizontaux. S'y conformer avec souplesse.

1^{er} p.

Absolument sans pédale *toutes ces césures soudaines, et comme imprévisibles; courtes comme des déchirures.*

Рис. 4. П. Булез. «Структуры II» для двух фортепиано (фрагмент I партии, начало)

Вторая «вставка» представляет собой мобиль (рис. 5). Она состоит из восьми-обозначенных буквами фрагментов, образующих две замкнутые системы — две «четверки»: ABCD и MNOP. Фрагменты «четверок» чередуются восемью указанными автором способами, следуя друг за другом как звенья цепочки:

- A-M-B-N-C-O-D-P
- A-B-M-C-N-D-O-P
- A-B-C-M-D-N-O-P
- A-B-C-D-M-N-O-P
- M-A-N-B-O-C-P-D
- M-N-A-O-B-P-C-D
- M-N-O-A-P-B-C-D
- M-N-O-P-A-B-C-D

D'une extrême souplesse; très capricieux et fantasque
Modéré, mais plus nerveux, plus vif

nvirion
 (♩ = 120 / 132)
 (♩ = 92 / 80) **A**

Jouer avec beaucoup de continuité dans la phrase et les courtes linéaires.

Modéré, mais plus nerveux, plus vif
 (♩ = 120)
 (♩ = 92) **M** **N**

B **C**

O *égal-rapide*

Рис. 5. П. Булез. «Структуры II» для двух фортепиано (фрагмент I партии, вторая «вставка»)

Каким бы ни был порядок, выбранный для исполнения восьми фрагментов, динамическая и артикуляционная схемы неизменны (табл. 1):

Таблица 1. Схема динамики и артикуляции во второй вставке

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
f>p	mf>p<mf	f>mf	f>p<mf	p	f	p<f>mf	p<f
legato без педали постепенно становится legato с педалью	legato с педалью	staccato	legato без педали	staccato постепенно становится legato без педали	legato с педалью постепенно становится legato без педали	legato с педалью постепенно становится legato без педали	staccato постепенно становится legato с педалью

В четвертой вставке — иные схемы неизменных последовательностей динамических и артикуляционных знаков (табл. 2):

Таблица 2. Схема динамики и артикуляции в четвертой вставке

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
pppp<mf	pppp<mf>p	mf>pppp	p>pppp<p	mf	mf>p	mf>pppp<p	pppp

В нотации текстов применяется алеаторика ритма (он приближителен и выражен шестью длительностями — от половинной с точкой до шестнадцатой) и динамики (она обозначена четырьмя графическими символами, указывающими максимальную и минимальную громкость, усиление и ослабление силы звучания). Внутри текста Булез за редким исключением предлагает пианистам придерживаться если не точных, то возможных динамических и штриховых решений каждого фрагмента (например, автор точно указывает темп игры, причем в каждом варианте введения «текстов», «динамический амбитус», педализацию, штрихи и т. д.). В целом Булез оперирует ограниченным числом динамических уровней и типов штрихов, четко оговоренных или выписанных в схемах и таблицах, по-разному комбинируя их и оставляя за собой композиционный контроль всех параметров музыкального материала.

Заключение

Булезу как художнику была близка идея многогранности смыслового содержания произведений и семантической многозначности образов, и для этой цели автор обратился к алеаторике, допускающей элемент неопределенности деталей музыкального текста и формы. Композитор был убежден, что «каждая пьеса должна иметь свою собственную форму, притом не задуманную заранее, но найденную в процессе творчества... Сегодня форма творится непосредственно в процессе сочинения» [9, с. 34]. Однако каким бы подвижными ни были музыкальный текст и форма в партитурах Булеза, они допустимы при условии четкой художественной концепции и структурной организации опуса. Несмотря на множественность вариантов формы сочинений Булеза, слушатель узнает их в каждом исполнении по неповторимому авторскому материалу и той художественной концепции, которая отражена и сохранена в каждой «версии» формы. Булез видел в музыке проявление универсальных законов, лежащих в основе мироздания, и стремился притворить их в музыке. Внешняя изменчивость облика музыкального произведения служила для него поводом для серьезных размышлений о бытии, искусстве и человеке.

ЛИТЕРАТУРА

1. Griffiths P. *Boulez*. New York; Melbourne; London: Oxford University Press, 1978. 64 p.
2. Boulez P. *Alea* / tr. by D. Noakes, P. Jacobs // *Perspectives of New Music*. 1964. 3 (1), Fall-Winter. P. 42–53.
3. Сапонов М. Искусство импровизации. Импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения. М.: Музыка, 1982. 77 с.
4. Переверзева М. Алеаторика как принцип композиции: учеб. пос. СПб.: Планета музыки, 2018. 608 с.
5. Griffiths P. *Modern Music*. London: J. M. Dent, 1981. 331 p.
6. Boulez P. *Orientation: Collected Writings by Pierre Boulez* / ed. by Jean-Jacques Nattiez, tr. by Martin Cooper. Cambridge: Harvard University Press, 1986. 541 p.
7. Петрусева Н. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. М.; Пермь: Реал, 2002. 352 с.
8. Холопов Ю., Кириллина Л., Кюрегян Т., Лыжов Г., Поспелова Р., Ценова В. Музыкально-теоретические системы: учеб. М.: Мос. гос. конс. им. П. И. Чайковского; Изд. дом «Композитор», 2006. 632 с.
9. Булез П. Главное — это личность: беседа с Н. Зейфас // *Сов. музыка*. 1990. № 8. С. 32–39.
10. Boulez P. *Sonate, Que Me Veuz-tu?* // *Perspectives of New Music*. 1963. 1 (2) (Spring). P. 32–44.

11. *Simms B. R.* Music of the Twentieth Century: Style and Structure. New York, London: Schirmer Books, Collier Macmillan Publishers, 1986. 450 p.
12. *Potter G. M.* The Role of Chance in Contemporary Music. Diss., Ph. D. (music), Indiana University, 1971. 179 p.
13. *Холопов Ю.* Гармонический анализ: учеб. пос. В 3 ч. М.: Науч.-издат. центр «Московская консерватория», 2009. Ч. 3. 196 с.
14. Boulez P. Sonate, Que Me Veuz-tu? // Perspectives of New Music. 1963. 1 (2) (Spring). P. 32–44.
15. Stuckenschmidt H. H. Twentieth Century Music / tr. by R. Devenson. Toronto: McGraw-Hill Nook Company, 1969. 256 p.
16. *Хрущева Н. А.* Взаимодействие музыки и литературы в творчестве П. Булеза, Л. Берио, Дж. Джойса: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб.: Санкт-Петербург. гос. консерватория (акад.) им. Н. А. Римского-Корсакова, 2014. 25 с.

REFERENCES

1. *Griffiths P.* Boulez. New York; Melbourne, LondonL.: Oxford University Press, 1978. 64 p.
2. Boulez P. Alea / tr. by D. Noakes, P. Jacobs // Perspectives of New Music. 1964. Nr 3(1), Fall-Winter. P. 42–53.
3. *Sapozov M.* Iskusstvo improvizatsii. Improvizatsionnye vidy tvorchestva v zapadnoevropejskoj muzyke srednih vekov i Vozrozhdeniya [Tekst]. М.: «Музыка», 1982. 77 с.
4. *Pereverzeva M.* Aleatorika kak printsip kompozitsii: Uchebnoe posobie. SPb.: Planeta muzyki, 2018. 608 s.
5. *Griffiths P.* Modern Music. London: J. M. Dent, 1981. 331 p.
6. Boulez P. Orientation: Collected Writings by Pierre Boulez / ed. by Jean-Jacques Nattiez, tr. by Martin Cooper. Cambridge: Harvard University Press, 1986. 541 p.
7. *Petruseva N.* P'er Bulez. Estetika i tehnika muzykal'noj kompozitsii: Monografiya. М.: Perm': Real, 2002. 352 с.
8. *Holopov Y., Kirillina L., Kyuregyan T., Lyzhov G., Pospelova R., Tsenova V.* Muzykal'no-teoreticheskie sistemy: Uchebnik dlya istoriko-teoreticheskikh i kompozitorskikh fakul'tetov muzykal'nyh vuzov. М.: Moskovskaya Mos. gos. konservatoriya im. P. I. Chajkovskogo; Izd. dom «Kompozitor», 2006. 632 s.
9. *Bulez P.* Glavnoe — eto lichnost': beseda s N. Zeffas // Sovetskaya muzyka. 1990. № 8. S. 32–39.
10. Boulez P. Sonate, Que Me Veuz-tu? // Perspectives of New Music. 1963. Nr 1(2) (Spring). P. 32–44.
11. *Simms B. R.* Music of the Twentieth Century: Style and Structure [Text]. New York, LondonL.: Schirmer Books, Collier Macmillan Publishers, 1986. 450 p.

12. Potter G. M. The Role of Chance in Contemporary Music. Diss., Ph. D. (music), Indiana University, 1971. 179 p.
13. *Голопов* Y. Garmonicheskij analiz: V 3-h chastyah. Chast' tret'ya: Uchebnoe Uch. posobie pos. M.: Nauchno-izdatel'skij izdat. tsentr «Moskovskaya konservatoriya», 2009. 196 s.
14. Boulez P. Sonate, Que Me Veuz-tu? // Perspectives of New Music. 1963. Nr 1(2) (Spring). P. 32–44.
15. Stuckenschmidt H. H. Twentieth Century Music / tr. by R. Devenson. Toronto: McGraw-Hill Nook Company, 1969. 256 p.
16. *Хрущева* N. A. Vzaimodejstvie muzyki i literatury v tvorchestve P. Buleza, L. Berio, Dzh. Dzhojsa: Avtoreferat diss. kand. isk . SPb.: Sankt-Peterburg. gos. konservatoriya (akad.) im. N. A. Rimskogo-Korsakova, 2014. 25 s.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

М. В. Переверзева — д-р искусствоведения; melissasea@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Marina V. Pereverzeva — Dr. Sci. (Art Criticism); melissasea@mail.ru

УДК 7.07

ТВОРЧЕСКИЕ ИНДУСТРИИ КАК МЕХАНИЗМ РЕАЛИЗАЦИИ СОВРЕМЕННЫХ АРТ-СТРАТЕГИЙ

*Т. Н. Суминова*¹

¹ Московский государственный институт культуры, ул. Библиотечная, д. 7, г. Химки, 41406, Московская область, Россия.

В статье раскрывается сущность и специфика творческих индустрий как уникального социокультурного феномена, механизма реализации современных арт-стратегий, ресурса социально-экономического потенциала территорий. Автор констатирует, что важнейшим ресурсом творческого предпринимательства – продюсерства как вида предпринимательской деятельности в арт-индустрии/арт-бизнесе, является арт-менеджмент, который есть философия и культура управления в сфере искусства. Арт-менеджер (продюсер, антрепренер, импресарио, промоутер, агент, администратор, арт-дилер и т.д.) является интеллектуальным ресурсом/капиталом для формирования креативной экономики и реализации государственной политики в сфере культуры и искусства. Утверждается, что арт-менеджеры – это организаторы бизнес-деятельности в сфере искусства/арт-индустрии/арт-бизнесе, предприниматели, формирующие вкус и спрос потребителей информации, пространство арт-рынка, содействуют реализации арт-стратегий.

Ключевые слова: творческие индустрии, креативность, творческая экономика, арт-стратегии, творческое предпринимательство, арт-бизнес, арт-менеджмент

CREATIVE INDUSTRIES AS A MECHANISM OF IMPLEMENTATION OF MODERN ART-STRATEGIES

*Tatyana N. Suminova*¹

¹ Moscow State Institute of Culture, 7, Bibliotechnaya St., Khimki, 141406, Moscow region, Russian Federation.

The article reveals the essence and specificity of creative industries as a unique socio-cultural phenomenon, the mechanism for implementing modern art strategies, the resource of the socio-economic potential of the territories. The author notes that the most important resource of creative entrepreneurship - production as a type of entrepreneurial activity in the art industry / art business - is art management, which is the philosophy and culture of management in the sphere of art. Art manager (producer, entrepreneur, impresario, promoter, agent, administrator, art dealer,

etc.) is an intellectual resource / capital for the formation of a creative economy and the implementation of state policy in the sphere of culture and art. Suminova T. N. argues that art managers are the organizers of business activities in the sphere of art / art industry / art business, entrepreneurs who shape the taste and demand of consumers of information, the space of the art market, promote the implementation of art strategies.

Keywords: creative industries, creativity, creative economics, art strategies, creative entrepreneurship, art business, art management

В условиях постиндустриальной экономики актуальной видится концепция социокультурного, экономического, политического, информационного развития, выдвигающая на передний план различные материальные, человеческие, интеллектуальные, информационные, духовные и другие ресурсы/капитал и творчество/креатив/культурную инноватику. Все это находит воплощение в таком уникальном социокультурном феномене и одновременно механизме реализации современных арт-стратегий как творческие/креативные индустрии (creative industries), а также в активизации присущих последним технологий/алгоритмов/инструментов.

Заметим, что в различных исследованиях понятие «творческие/креативные индустрии» нередко заменяется синонимом «культурные индустрии» (cultural industries), или, что обуславливается в большей степени переводом, «индустрии культуры», или «художественные индустрии» (arts industries), которые нередко относят к отдельному сектору первых.

В контексте данной темы нам импонирует термин «художественные индустрии»/ «arts industry», или, в нашем системном понимании – «арт-индустрии» как сектор искусств, объединяющий коммерческие, некоммерческие и общественные инициативы, в том числе корпоративные и некорпоративные типы бизнеса, а также независимых индивидов.

При этом напомним, что сфера искусства со всем спектром ее составляющих видов/мастеров/текстов/символов/смыслов/ информации/знаков/креативности является квинтэссенцией творческих/креативных индустрий, и также, как и художественная культура в целом, «труднее всего укладывается в рамки индустриальной парадигмы» [1, с. 109] с особым торжеством рыночных отношений. Однако, как нам представляется, это реалии современной социокультурной реальности, позволяющие успешно реализовывать арт-проекты и обеспечивать адекватное бытие и самоактуализацию деятелей сферы культуры и искусства.

Составляющим арт-индустрии как качественно-количественному состоянию бытия артосферы в условиях рыночной экономики присущи различные возможности получения средств/капиталов, экономическая бизнес-логика, а также динамика бытия и развития. В этой связи достаточно часто применяется термин

«творческие кластеры» (creative clusters), наиболее распространённое определение которого представлено в книге Майкла Поттера «Соревновательные преимущества наций» [2]. Напомним, что собственно кластер (от англ. cluster – связка, гроздь) – это экономическое понятие, обозначающее пространственное скопление независимых предприятий, относящихся к одной отрасли (в данном случае – творческого сектора экономики).

Подчеркнем, что в Великобритании творческие кластеры как «колонии»/«поселения» стали основной формой существования культурных индустрий, где генерируется особая творческая среда для коммуникации и сотрудничества между художниками/творцами. Так, например, в некогда промышленных городах (Ливерпуль, Манчестер, Шеффилд) как «родине капитализма», экс-промышленные кварталы трансформированы в «колонии художников», которые, вместе с тем, являются и предпринимателями.

Одной из важнейших характеристик творческих индустрий является то, что в качестве их основы выступает предпринимательский этос. Ведь, как известно, предприимчивость тождественна творчеству/креативу в сфере бизнеса. Именно она предполагает практичность, необходимую художнику для бытия в жестких условиях рыночной экономики.

Подчеркнем, что творческий кластер – это основная форма организации творческих/креативных индустрий. В качестве яркого примера кластера назовем Голливуд – район Лос-Анджелеса.

Для создания сектора творческих/креативных индустрий важное значение имеет историческая, этническая, социокультурная специфика конкретной территории, на которой концентрируются творческие ресурсы. Это оказывает существенное воздействие на разработку стратегии и тактики проектов в сфере культуры и искусства/арт-проектов.

Для наиболее эффективного восприятия и отражения синтеза сферы культуры/искусства и сферы бизнеса логично использовать концепт «творческие/креативные индустрии» во множественном, нежели в единственном числе, поскольку это позволяет выявить сущность и специфику деятельности, креативности в различных индустриях/составляющих сферы культуры и искусства, осуществлять разработку предложений по оптимизации их функционирования и, естественно, обогатить проводимые исследования.

Обращаясь к творческим/креативным индустриям как инновационному сектору, отметим, что их история берет свое начало с 1997 года, когда в Великобритании изменилась парадигма бытия и взаимодействия сферы культуры и искусства и сферы бизнеса. При этом ключевыми стали представления о названных индустриях и «креативности» как связующем звене обозначенных сфер человеческой активности.

Термин «креативность» (от лат. creative – творческий, лат. creatio – создание), введённый американским психологом, занимающимся созданием модели

структуры интеллекта Джоем Полом Гилфордом, является характерной особенностью творческой личности, проявляющейся в изменении универсума культуры. В качестве примера наиболее яркой креативной личности в артосфере/арт-индустрии/арт-бизнесе назовем «самую великую поп-звезду в мире, женскую икону нашего беспокойного века» (согласно оценке «Санди Телеграф»/«Sandy Telegraph») Мадонну, отличающуюся высоким уровнем интуитивного начала, способствовавшего в ее деле, в котором она стала бизнес-леди. У Мадонны есть «чувство рынка и чувство самой себя» [3, с. 257].

В политике собственно культурных индустрий в конце 1990-х и в 2000-е годы неслучайным было возникновение термина «креативность». Длительный период времени особый интерес к данной концепции существовал в среде менеджеров, бизнес-гуру и в академическом сообществе, исследующем проблемы сферы бизнеса, в котором в качестве основы для успеха выступают инновации, зависящие от креативности. Кроме того, вспомним гуманистическую психологию, в которой также делался акцент на широком распространении креативности, в частности, в работах Абрахама Маслоу [4]. На этом базировалась деятельность агентства Comedia, которое защищало концепцию «креативного города» (Ч. Лэндри). Именно эти двойные ассоциации – ориентированность на бизнес, но с чувством/эмоцией – стали причиной авторитетного применения термина «креативный» вместо «культурный» относительно культурных индустрий британским лейбористским правительством.

В конце 1990-х годов политики, решающие проблемы развития культурных индустрий, стали использовать рассматриваемый термин, соединив его с культуром креативности в менеджменте, бизнесе и государственном управлении, тем самым создав термин «креативные кластеры».

Концепция бизнес-кластеров берёт свое начало в работе экономиста Майкла Портера «Международная конкуренция» [5], который исследовал проблему: почему одни страны и регионы получают конкурентное преимущество перед другими.

Собственно понятие «творческие индустрии» имеет достаточно широкое классическое определение, сформулированное в 1998 году сотрудниками Департамента культуры, медиа и спорта Правительства Великобритании, и «звучащее» следующим образом: «Это деятельность, в основе которой лежит индивидуальное творческое начало, навык или талант и которое несёт в себе потенциал создания добавленной стоимости и рабочих мест путём производства и эксплуатации интеллектуальной собственности» [6].

Творческие/креативные индустрии больше, нежели иные виды производства, интегрированы в процессы продакшна, промоушна и дистрибьюции символической продукции/текстов, влияющих на сознание реципиентов и восприятие ими реальности.

Творец/художник посредством особого свойства – креативности, генерирует тот или иной текст произведения художественной культуры/символ/информацию/смысл в целях либо просвещения, либо трансляции информации, либо развлечения потребителя. В этой связи художника логично назвать, перефразируя Д. Хезмондалша [7, с. 18], не столько создателем, сколько генератором символов.

В «Основах государственной культурной политики» «творческие индустрии» трактуются как «компании, организации и объединения, производящие экономические ценности в процессе творческой деятельности, а также деятельность по капитализации культурных продуктов и их представлению на рынке. К сфере творческих индустрий относятся: промышленный дизайн и индустрия моды, музыкальная индустрия и индустрия кино, телевидение и производство компьютерных игр, галерейный бизнес, издательский бизнес и книготорговля, рекламное производство и средства массовой информации [8, с. 9].

Творческие/креативные индустрии представляют собой:

1) разновидность социально-культурных/арт-практик, в которых в качестве ключевой составляющей выступает творчество/креатив/культурная инноватика по реализации актуальных арт-стратегий;

2) отрасль экономики с предприятиями и предпринимателями, чья продукция позволяет создавать рабочие места и добавочную стоимость посредством генерации и использования интеллектуальной собственности;

3) генераторы и дистрибьюторы как информации/смыслов/текстов произведений/символической продукции/креативности, так и систем управления и маркетинга творческой деятельности, выступающие в качестве факторов/«драйверов» [9, с.12] экономического, политического, социокультурного, информационного бытия и развития различных территорий и их инфраструктуры, синтезирующих экономику, политику, сферу бизнеса и сферу культуры и искусства. Сегодня творческие/креативные индустрии как общественные институты – негосударственные театры, клубы, журналы, галереи, независимые художники, сетевые сообщества, блоги и т. д. – существуют в Австралии, Бразилии, Великобритании, Германии, Китае, Литве, России, Сингапуре, США и других странах, формируя «творческое/креативное» пространство сферы культуры и искусства, генерируя идеи/знания/смыслы/коды/ символы/тексты/информацию/ценности. В рамках этих структур возможно предпринимательство в обозначенной сфере человеческой деятельности, позволяющее каждому из представителей социума проявить креативные способности и стать творцом текста/смысла/информации и собственной карьеры.

В пространстве современной социокультурной ситуации реализацию идеи/арт-стратегии осуществляет проектная группа/проектная команда, внутри которой каждый выполняет определенные функции.

Так, в творческих/креативных индустриях взаимодействуют:

- представители творческих/креативных специальностей – сценаристы, режиссеры, музыканты, певцы, то есть генераторы символов/идей/информации/смыслов/знаков, в том числе «техники»/технические работники, например, аранжировщики, звукорежиссеры, операторы, которые, как и музыкальные продюсеры, достаточно значимы для музыкальной индустрии;

- представители не творческих специальностей – юристы, бухгалтеры, верстальщики, редакторы, наборщики;

- посредники между производителем и потребителем (креативные менеджеры, брокеры, дилеры, редакторы журналов, импресарио, кинопродюсеры, агенты, менеджеры артистов);

- маркетинговые работники (маркетологи);

- собственники и руководство (продюсеры, менеджеры, антрепренеры, которые нанимают и увольняют работников и определяют общее направление политики той или иной компании в творческой/креативной индустрии).

В современных социокультурных условиях одним из эффективных механизмов реализации арт-стратегий являются творческие/креативные индустрии. Это объясняется следующими моментами. Во-первых, экономика приобрела качественно новое состояние, став «креативной/творческой экономикой», что впервые было зафиксировано в журнале «Business Week» (2000 год) и получило закрепление посредством выхода в 2001 году книги Джона Хокинса «Креативная экономика» [10]. В этой связи приведем мысль эксперта британского агентства «Arts & Business» Эндрю Мак-Илроя: «Творческая экономика – это в первую очередь люди; и развитие творческих индустрий – своего рода человеческая алхимия» [11].

Сущность концепции творческой/креативной/инновативной экономики заключается в том, что для ее развития необходимы творчески мыслящие, художественно одаренные люди, которые с менеджерами и технологами создают рыночные продукты, чья экономическая ценность состоит в их «интеллектуальных»/культурных свойствах.

В этой связи заметим, что в качестве ключевых участников творческой/креативной экономики выступают бизнес (крупные предприятия и корпорации творческих/креативных индустрий, мелкие и средние фирмы творческих кластеров), традиционные организации сферы культуры и искусства (театры, музеи, библиотеки), посреднические агентства (находящиеся между властью и бизнесом, и целью которых является поддержка обозначенных индустрий, а также оказание консультаций, осуществление анализа и оценки необходимых ситуаций). Все это способствует развитию сферы культуры и искусства в условиях рыночной/свободной экономики.

Во-вторых, как отмечал американский социолог Ричард Флорида в книге «Креативный класс: люди, которые меняют будущее» [12], постиндустриальная

экономика «породила» новую породу людей (художники, артисты, писатели, дизайнеры, включённые в разнообразные творческие проекты) – независимых профессионалов с массой идей и изобретательностью, мигрирующих между секторами творческой экономики и образующих динамичное коммуникативное пространство, становясь новым, восходящим «творческим классом», обладающим все более влиятельной силой, и позволяющим миру преобразаться и становиться интереснее, ярче. Для таких людей приоритетны не карьера, престиж и высокая зарплата, а ценность созданных условий для работы и жизни, для самоактуализации, раскрытие своего творческого/креативного потенциала, толерантная атмосфера и творческие стимулы.

На сегодня сфера культуры и искусства и сфера бизнеса находятся в активном взаимодействии. Если первая из этих сфер имеет ценностный контекст/контент, который интегрирует и укрепляет духовную составляющую бытия социума, то вторая из них – сфера бизнеса, как 1) эффективное производство товаров и услуг, ориентированное на удовлетворение различных потребностей, и 2) динамичная область деятельности, которая возникла в условиях индустриального общества и получила новый импульс к развитию в эпоху постиндустриального общества потребления, где ключевой целью является получение прибыли.

При этом подчеркнём, что сфера культуры и искусства как реальный процесс бытия значительно древнее сферы бизнеса, и возникла в период становления *homo sapiens sapiens*, когда происходило зарождение древнейших форм ценностной, в том числе духовной, эстетической ориентации. Сфера бизнеса (деловой активности, предпринимательства, управленческой деятельности) появилась одновременно с социумом. Заметим, что в истории всегда были успешные хозяева, купцы, промышленники, деятельность которых олицетворяла собой примеры успешного ведения/осуществления дел. Вот почему, например, история предпринимательства как такового берет начало с допотопных времен. Но если говорить о бизнесе и его современном понимании, то отсчет логично вести со второй четверти XIX столетия, когда собственно и началась профессиональная подготовка менеджеров как организаторов бизнеса. В этом и заключается ключевой момент осознания того, кто такой сегодня в условиях рыночной экономики менеджер. Это организатор бизнес-деятельности, бизнес-процессов, без которых невозможна динамика любой сферы человеческой деятельности, а тем более сферы культуры и искусства.

Итак, сфера культуры и искусства и сфера бизнеса имеют ряд общих граней, заключающихся в том, что эти две сферы 1) являются результатом развития различных человеческих потребностей; 2) имеют социальную природу; 3) обладают общими социальными целями – направлены на удовлетворение общественных/социальных потребностей; 4) способны регенерировать/восстанавливаться/возобновляться; 5) воплощаются в конкретно-исторических формах бытия.

К различиям сферы культуры и искусства и сферы бизнеса относятся: 1) различные целевые установки; 2) ярко выраженная специфика как культуры и искусства (традиционно прагматически незаинтересованной сферы человеческой активности, которая направлена на удовлетворение духовных потребностей; в основном затратной), так и собственно бизнеса (прагматичного, рационального, материально и технологически ориентированного, прибыльного, высокорискованного).

Две обозначенные сферы человеческой деятельности на сегодня нуждаются в продуктивном взаимодействии согласно принципу дополнительности, что, безусловно, будет лишь способствовать их динамике. Если сфера культуры и искусства получает от сферы бизнеса деньги и бизнес-схемы, то сфера бизнеса приходит к пониманию, что партнерство с обозначенной сферой, кроме улучшения имиджа и увеличения продаж, может «подарить» креативность и необходимую для агрессивного социума динамику.

Собственно идея о том, что сфера культуры и искусства, в которой ключевым является творчество/креатив/инноватика, необходима сфере бизнеса как источник креативности, была сформулирована свыше пятидесяти лет назад гуру американского менеджмента Питером Ф. Друкером. Он утверждал: для того, чтобы бизнесмену улучшить свои качества, менеджеру необходимо практиковаться в написании стихов. Западный мир бытует посредством поиска новых источников креативности.

Многие современные теоретики сферы культуры и искусства и сферы бизнеса полагают, что в этих сферах происходит трансформация энергии. Но если в первой из них она находит свое воплощение в эмоциях реципиента/зрителя/слушателя/читателя/потребителя, то во второй – в денежном эквиваленте как некоем капитале.

Мы согласны с мнением основателя и главы компании «Arts & Business» Колина Твиди о том, что «искусство и бизнес – самые значимые выразители человеческого духа. Они могут задействовать человеческие ресурсы самым удивительным образом. Посмотрите вокруг – весь бизнес окружен искусством» [13].

Экономика сегодня трансформировалась в «творческую/креативную экономику», «экономику переживаний», в которой ключевыми ресурсами является творчество/креативность, творческие/креативные индустрии, творческий класс, творческий город и творческий кластер, творческое предпринимательство, деятельность мастеров сферы культуры и искусства/арт-индустрии.

Для того чтобы помешать «утечке» молодежи как ресурса/капитала экономики, создать адекватные условия для «закрепления» такового на конкретной территории, необходимо «делать ставку» на сферу культуры и искусства как колоссальный ресурс, развитие творческой/креативной экономики, генерацию стартапов/стартап-компаний, бизнес-инкубаторов, творческих/креативных индустрий, а также на творческое предпринимательство и государственно-частное партнерство.

Мы утверждаем, что творческое предпринимательство – это продюсерство как вид предпринимательской деятельности в сфере культуры и искусства, или точнее – в сфере искусства, или в арт-индустрии/арт-бизнесе, а также ресурс креативной экономики и государственной политики в сфере культуры и искусства.

Об актуальности творческого предпринимательства свидетельствует созданная агентством «Творческие индустрии» и Центром творческого предпринимательства образовательная программа «Школа творческих предпринимателей», осуществляемая при поддержке Департамента культуры города Москвы.

Напомним, что в России активный интерес к творческим/креативным индустриям начал проявляться после кризиса 2008 года, поскольку необходимо было найти альтернативу сырьевой экономике, или концепции «энергетической державы», мощь которой базируется в первую очередь на экспорте природных ископаемых/ресурсов.

Следует заметить, что 3–4 ноября 2017 года в Москве состоялся I Российско-германский форум креативных индустрий ART-WERK 2017, организованный Фондом им. Фридриха Эберта в России совместно с агентством «Творческие индустрии» и D1 Telegraph, ставший первой коммуникативной площадкой для обмена опытом между представителями креативных индустрий России и Германии, что также свидетельствует о значимости исследуемой нами темы.

Творческие/креативные индустрии/творческое предпринимательство/продюсерство/культурный, или творческий бизнес представляют собой колоссальный ресурс социально-экономического потенциала территорий, отрасль экономики конкретной территории, фактор конкурентоспособности. Вот почему арт-проекты реализуются не только в Москве и Санкт-Петербурге как ключевых российских центрах сферы культуры и искусства, но и в других городах, стремящихся активизировать творческое/креативное начало населения – Владивостоке, Коломне, Красноярске, Перми, Петрозаводске, Самаре, Ульяновске.

Вот почему значимыми являются инвестиции в сферу культуры и искусства, в сферу образования и науки, в процессы генерации/ формирования энциклопедически образованных и гармоничных личностей, профессиональных кадров как человеческого/интеллектуального капитала, в том числе арт-менеджеров, продюсеров, кураторов и т.д., способных реализовывать политику государства в сфере культуры и искусства в условиях конкретной территории, на качественно новом уровне, то есть осуществлять самоорганизацию проектов, предприятий и т. п.

Все составляющие сферы культуры и искусства в рыночных условиях постиндустриального и постмодернистского социума имеют преимущественно коммерческий характер, что, безусловно, способствует генерации творческих/креативных профессионалов и менеджеров в сфере культуры и искусства [14].

Подчеркнем, что одним из важнейших ресурсов творческого предпринимательства и ключевым инструментом/механизмом развития инновационной/творческой/креативной экономики, является арт-менеджмент как философия и культура управления в сфере искусства [15].

Значимым интеллектуальным ресурсом/капиталом для формирования креативной экономики и реализации государственной политики в сфере культуры и искусства является такой субъект деятельности, как арт-менеджер, объединяющий различных ярких фигур арт-пространства, например, продюсеров, антрепренеров, импресарио, промоутеров, агентов, администраторов, арт-дилеров и т. д. Именно они, используя бизнес-механизмы/технологии, осуществляют работу по реализации креативных идей/арт-стратегий, генерации арт-проектов как предложений и продуктов интеллектуальной деятельности, объектов авторского права и смежных прав, открытию новых имен, продвижению их на арт-рынок, проектированию арт-бизнес-пространства, формированию сегментов сферы искусства, вкусов, предпочтений, потребностей, культуры и нравственности представителей сообщества.

Современная рыночная «система координат» позволяет нам утверждать, что арт-менеджеры сегодня – это организаторы бизнес-деятельности в сфере искусства, предприниматели, формирующие как вкус и спрос потребителей информации, так и пространство арт-рынка.

Мы утверждаем, что именно творческие/креативные индустрии (а тем более их активизация в России), в которых осуществляется творческое предпринимательство/продюсерство и арт-менеджмент, выступают сегодня в качестве механизмов реализации актуальных арт-стратегий, позволяя вывести как сферу культуры и искусства, так и её экономику на качественно новый уровень бытия и развития.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дробышева Е. Э. Ценностные стратегии культурных индустрий // Международный журнал исследований культуры. 2016. № 2 (23). С. 106–114.
2. Портер М. Соревновательные преимущества наций. М.: Альпина Пальблишер, 2007. 164 с.
3. Тараборелли Р. Мадонна. М.: Эксмо, 2006. 448 с.
4. Маслоу А. Мотивация и личность. СПб.: Питер, 2008. 352 с.; Маслоу А. По направлению к психологии бытия. М.: ЭКСМО-Пресс, 2002. 272 с.
5. Портер М. Международная конкуренция. М.: Международ. отношения, 1993. 896 с.
6. DCMS. Creative Industries Mapping Document 1998. L.: UK Department for Culture, Media and Sport; DCMS. Creative Industries Mapping Document 2001. L.: UK Department for Culture, Media and Sport.
7. Хезмондалиш Д. Культурные индустрии. М.: Изд. дом «Высш. школы экономики», 2014. 456 с.

8. Основы государственной культурной политики. URL: <http://mkrf.ru/upload/mkrf/mkdocs2016/OSNOVI-PRINT.NEW.indd.pdf> (дата обращения: 24.11.2016).
9. Дробышева Е. Э. Культурные индустрии в современной социокультурной архитектонике // Международный журнал исследований культуры. 2017. № 1 (26). С. 6–13.
10. Хокинс Д. Креативная экономика. Как превратить идеи в деньги. М.: Классика-XXI, 2011. 256 с.
11. Гнедовский М. Творческие индустрии: политический вызов для России // Отечественные записки. 2005. № 4 (25). URL: <http://www.strana-oz.ru/2005/4/tvorcheskie-industrii-politicheskii-vyzov-dlya-rossii> (дата обращения: 15.01.2010).
12. Флорида Р. Креативный класс: Люди, которые меняют будущее. М.: Классика-XXI, 2005. 430 с.
13. Хангельдиева И. Г. Предпринимательство в культуре. URL: <http://lomonosov-fund.ru/enc/ru/encyclopedia:01296:article> (дата обращения: 11.11.2017).
14. Меньшиков Л. А. Типология креативных индустрий в акционизме 1960-х годов // Международный журнал исследований культуры. 2017. № 1 (26). С. 131–141.
15. Суминова Т. Н. Арт-менеджмент: учеб. Ч. 1. М.: МГИК, 2016. 131 с.; Суминова Т. Н. Арт-менеджмент: реализация государственной политики в сфере культуры и искусства. М.: Академ. проект, 2017. 167 с.

REFERENCES

1. Drobysheva E. E. Tsennostnye strategii kulturnykh industrii // Mezhduna-rodnyi zhurnal issledovaniy kultury. 2016. № 2 (23). S. 106–114.
2. Porter M. Sorevnovatelnye preimushchestva natsii. M.: Al'pina Publisher, 2007. 164 s.
3. Taraborelli R. Madonna. M.: Eksmo, 2006. 448 s.
4. Maslou A. Motivatsiia i lichnost. SPb.: Piter, 2008. 352 s.; Maslou A. Po napravleniiu k psikhologii bytiia. M.: EKSMO-Press, 2002. 272 s.
5. Porter M. Mezhdunarodnaia konkurentsia. M.: Mezhdunarod. otnosheniia, 1993. 896 s.
6. DCMS. Creative Industries Mapping Document 1998. L.: UK Department for Culture, Media and Sport; DCMS. Creative Industries Mapping Document 2001. L.: UK Department for Culture, Media and Sport.
7. Khezmondalsh D. Kulturnye industrii. M.: Izd. dom «Vyssh. shkoly ekono-miki», 2014. 456 s.
8. Osnovy gosudarstvennoi kulturnoi politiki. URL: <http://mkrf.ru/upload/mkrf/mkdocs2016/OSNOVI-PRINT.NEW.indd.pdf> (data obrashcheniia: 24.11.2016).
9. Drobysheva E. E. Kulturnye industrii v sovremennoi sotsiokulturnoi arkhitektonike // Mezhdunarodnyi zhurnal issledovaniy kultury. 2017. № 1 (26). S. 6–13.
10. Khokins D. Kreativnaia ekonomika. Kak prevratit idei v dengi. M.: Klas-sika-XXI, 2011. 256 s.
11. Gnedovskii M. Tvorcheskie industrii: politicheskii vyzov dlia Rossii // Otechestvennye zapiski. 2005. № 4 (25). URL: <http://www.strana-oz.ru/2005/4/tvorcheskie-industrii-politicheskii-vyzov-dlya-rossii> (data obrashcheniia: 15.01.2010).

12. *Florida R.* Kreativnyi klass: Liudi, kotorye meniaiat budushchee. M.: *Klas-sika-XXI*, 2005. 430 s.
13. *Khangeldieva I. G.* Predprinimatelstvo v kulture. URL:<http://lomonosov-fund.ru/enc/ru/encyclopedia:01296:article> (data obrashcheniia: 11.11.2017).
14. *Menshikov L. A.* Tipologiiia kreativnykh industrii v aktsionizme 1960-kh *go-dov* // *Mezhdunarodnyi zhurnal issledovanii kulturey*. 2017. № 1 (26). S. 131–141.
15. *Suminova T. N.* Art-menedzhment: ucheb. Ch. 1. M.: MGIK, 2016. 131 s.; *Suminova T. N.* Art-menedzhment: realizatsiia gosudarstvennoi politiki v sfere kulturey i iskusstva. M.: Akadem. proekt, 2017. 167 s.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Т. Н. Суминава — д-р филос. наук; tsuminova@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Tatyana N. Suminova — Dr. Sci. (Philosophy); tsuminova@yandex.ru

УДК 78.03

«МЕДЛЕННОЕ», «ТИХОЕ», «ОТРЕШЕННОЕ» КАК МЕТАФОРЫ УТРАЧЕННОЙ И ОБРЕТАЕМОЙ АНИМЫ

*В. П. Чинаев*¹

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

В статье анализируются некоторые черты эстетической и поэтологической общности в разных видах искусства конца XX — начала XXI веков. Как выясняется, новые технологии в сфере видео-арта, в частности, прием замедленного действия (*slow motion*), имеют определенные точки пересечения с принципами организации звукового материала в композиторском и музыкально-исполнительском искусствах современности. На примерах видео-арта Билла Виолы, творчества Арво Пярта, Гии Канчели, Владимира Мартынова, а также Михаила Плетнева, Григория Соколова, Валерия Афанасьева, Кристофа Эшенбаха и др. прослеживаются феномены «медленного движения», «тихой музыки», «отрешенных звучаний» и других поэтологических принципов. В центре аналитического интереса автора связь творческих интенций с теорией архетипов Карла Густава Юнга. Архетип анимы ассоциируется с эллинскими представлениями о категории Души. «Утрата анимы» (Юнг) и попытка ее возвращения в художественный контекст трактуются как наиболее актуальные проблемы творческой современности.

Ключевые слова: *slow motion*, Билл Виола, Владимир Мартынов, Арво Пярт, новые технологии, современная фортепианная интерпретация, новая музыкальная поэтика

SLOWNESS, SILENCE AND DETACHMENT AS METAPHORS FOR THE LOSS AND REGAINING OF ANIMA

*Vladimir P. Chinaev*¹

¹Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 13/6 Bolshaya Nikitskaya St., Moscow 125009, Russian Federation.

This article deals with some of the esthetic and poetical features shared by various art forms in the late 20th and early 21st centuries. We will see that in the field of video art, Information Technology and especially slow motion intersect in particular ways with the principles organizing sound material in contemporary composition and musical interpretation. «Slow motion», «silent music», «detached sound» and other poetical principles will be examined, using examples from the Bill Viola's

video art and the work of Arvo Pärt, Giya Kancheli, Vladimir Martynov as well as Mikhail Pletnev, Grigory Sokolov, Valery Afanassiev and Christoph Eschenbach, among others. The analyses reflect the author's interest in the link between creative intention and Carl Jung's theories of archetypes. The archetypal image of the anima is associated with hellenic conceptions of the Soul as a category. «The loss of the anima» (Jung) and efforts to regain it in artistic contexts are dealt with as problems which are particularly relevant to contemporary creation.

Keywords: slow motion, Bill Viola, Vladimir Martynov, Arvo Pärt, Information Technology, contemporary piano interpretations, new musical poetics

Вернее было бы, если бы кто-либо возвестил:
«бежим в дорогое отечество!» Но что это за бегство?
<...> Не ногами нужно совершать его, ибо ноги всюду
переносят нас лишь с одной земли на другую, и не
нужно готовить повозку с лошадьми или корабль,
но следует оставить все это и, будто закрыв глаза,
заменить телесное зрение и пробудить зрение
духовное, которое имеется у всех, но пользуются
которым немногие.

Плотин [1, с. 23]

Поскольку вещи внутреннего мира субъективно
воздействуют на нас тем сильнее, чем они
бессознательней, постольку тому, кто хочет добиться
в своей собственной культуре дальнейшего прогресса,
необходимо объективировать воздействия анимы,
а затем попробовать понять, какие содержания
составляют основу этих воздействий.

Карл Густав Юнг [2, с. 104]

Насколько новые технологии в современных изобразительных арт-практиках влияют (или могут влиять) на музыкальную культуру? Или примечательные схожие явления в разных жанрах искусства являются отражением каких-то общих духовных устремлений нашей эпохи? Мы предпринимая попытку ответить на эти вопросы, даже если наши выводы носят скорее гипотетический характер.

Точкой отсчета избрано искусство американского видеохудожника Билла Виолы. Особая технология видео-арта Билла Виолы, в частности, техника ви-

зуального *slow motion* и его трансформация в композиторских и особенно в музыкально-исполнительских практиках — таков один из главных мотивов наших рассуждений.

Не случайны эпиграфы, предпосланные к статье. К идеям швейцарского мыслителя, основоположника теории коллективного бессознательного Карла Густава Юнга мы будем обращаться неоднократно, поскольку точки пересечений с эстетикой Билла Виолы и его духовных единомышленников здесь кажутся очевидными. Вместе с тем концепция анимы как «внутреннего образа» души, позволяет трактовать юнгианский архетип в более широком философском контексте. Сколь бы рискованными ни казались параллели между юнгианским архетипом анимы и идеями Платона, а позже его апологета Плотина, о красоте как вместилище души, в нашем понимании эти категории, несмотря на их отдаленность в историческом времени и культурном пространстве, представляются органичными, если не тождественными.

В диалоге «Федр» Платон повествует о тех временах, когда мы вместе со счастливым сонмом богов видели «блаженное зрелище» — «сияющую красоту». Но, «упав сюда», человек «позабыл все священное, виденное им раньше». Однако, по Платону, «возникает тоска о том, что было тогда», — тоска по красоте, что «сияла среди всего, что там было». Есть еще и благотворное «припоминание того, что некогда видела наша душа, когда она сопутствовала богу, свысока глядела на то, что мы теперь называем бытием, и поднималась до подлинного бытия» [3, с. 185–187]. И разве не является архетип анимы, часто трактуемый Юнгом как душа, тем эллинским эйдосом, который толковался Гераклитом, Эмпедоклом, Платоном, Платином как бытийный и внутренний образ человека?

1. Видео-арт Билла Виолы: от красоты стихий к человеческой экзистенции

Сегодня Билл Виола является одним из ведущих художников-мыслителей в искусстве видео-арта. В начале 1970-х годов Виола был какое-то время ассистентом родоначальника современного видео-арта Нам Джун Пайка, экспериментировавшего в сфере ранних электронных медиа эпохи поп-арта. Однако эпатажные трансформации образов масскультурной повседневности вплоть до их преднамеренных искажений и абстракций на телемониторах, быстрый монтаж, родственные видеоперформансам группы Флуксус, равно как и инновации Джона Кейджа в музыке, Мерса Каннингема в танце, составлявшие определенный творческий альянс с авангардом Пайка, — все это определяло стилистику американо-корейского «отца видео-арта», ориентированную на социальную иронию. Мирощущения Нам Джун Пайка и Билла Виолы оказались слишком разнонаправленными. Со временем стало окончательно ясно: новаторские технологии

двух мастеров видео-арта образуют ярко обозначенные границы разного в процессах осмысления культуры и бытования человека в ней.

Предрасположенность Виолы к психологическому осмыслению природы человека заявили о себе уже в ранних его видеоработах конца 1970-х. С годами эта позиция неуклонно прогрессировала, и в наши дни Виола ясно выражает свою концепцию искусства видео-арта и, в частности, отношение к технологиям. «Я считаю, что здесь вопрос технологии, хотя и является весомым, но все же не решающим» [4] — говорит Виола. Формулируя свое кредо, он рассуждает: «Я понял, что видео-арт — это не организация пространства, но организация времени. Это искусство обусловлено не пространственными, а временными принципами» [4]. «Видео-арт есть переживание реального времени, т. е. времени как момента. Момента жизни. И именно этот момент жизни является сутью того, что дарит нам видео. Мир стал слишком быстрым, я считаю, что все вышло из-под контроля. Нам стоит быть предельно осторожными. С видеокамерой я понял, что я могу заснять образ, могу созерцать его и замедлить его. Мы получаем гораздо больше информации в один единственный момент, о которой не могли и вообразить. В данном медиа для меня это самый важный аспект. ... Я говорил с Далай-ламой об этой технике, и он сказал: “Дело не в средстве, а в том, кто им пользуется”. Эта простая фраза изменила всю мою жизнь. Все зависит от намерений пользователя, от того, что у него в сердце, что в его сознании» [5].

Билл Виола воплощает свои видео-концепты в системе нетрафаретных аллегорий и символов. Отсюда и эстетические приоритеты подчеркнута медленного, часто сверхмедленного, словно за пределами времени, развертывания видеоматериала. Известный в кинематографической среде прием замедленного движения — *slow motion* — доведен Биллом Виолой до экстремальности. Если рапидная съемка в кинематографе, производящая эффект замедленного действия, измеряется частотой от 32 до 200 кадров в секунду, то частота кадров в видеоработах Виолы — 300 к/сек.

В его видеоработах мы как бы всматриваемся в далекие архетипы первозданной красоты. В фокусе нашего созерцания словно пробуждаются символические сущности аллегорий анимы-души.

Подобно Эмпедоклу, видевшему смысл универсума во взаимодействии четырех стихий, Виола создает свой универсум. К примеру, стихия воды (для Виолы наиболее предпочтительная среди других). По Юнгу же, «Психологически вода означает ставший бессознательным дух... Такова проверка мужества на пути вглубь... <...> Это теснина, узкий вход, и тот, кто погружается в глубокий источник, не может оставаться в этой болезненной узости. <...> ...поэтому за узкой дверью он неожиданно обнаруживает безграничную ширь, неслыханно неопределенную, где нет внутреннего и внешнего, верха и низа, здесь или там, моего и твоего, нет добра и зла. Таков мир вод, в котором свободно возвышается все живое» [6, с. 109, 111, 112].

Лейтмотив воды, по сути, проходит через все творчество художника. Достаточно назвать концепционно разные *The Reflecting Pool* («Отраженный бассейн», 1979) и *The Passing* («Переход», 1991), *Ascension* («Вознесение», 2000) и *The Dreamers* («Спящие», 2013)... Причем стихии воды и огня могут стать амбивалентными как, например, в двухсторонней композиции *The Crossing* («Пересечение», 1996), где человеческий силуэт медленно исчезает в водных каскадах и огненных сполохах.

Аллегорические смыслы стихий у Виолы преисполнены удивительной визуальной красоты. Так, в сценических видеоинсталляциях «Тристана и Изольды»¹ вагнеровский поэтический концепт *Liebestod* трансцендирован у Виолы в философский мотив «вечного возвращения», когда смерть и жизнь, огонь и вода более не антагонистичны и соучаствуют в непрерывных процессах духовных и физических взаимопревращений и обновлений. Устремленные вверх потоки воды охватывают умершего Тристана, чтобы вознести его в эфирную вечность, полностью растворив его телесность в водном каскаде (*Tristan's Ascension*, 2005) (рис. 1); в предсмертном видении Тристана Изольда отождествляется с огненной стихией, поглощающей и аннигилирующей ее образ (*Fire Woman*, 2005) (рис. 2): пламя заполняет все видеопространство и медленно трансформируется в изначальную



Рис. 1. Билл Виола. Вознесение Тристана

¹ Opéra Bastille, Париж, 2005, 2014, режиссер-постановщик Питер Селларс. Инсталляции Виолы часто экспонируются и как самостоятельные видеоработы, в которых музыка Вагнера заменена на естественные звучания водных потоков или пылающего огня.



Рис. 2. Билл Виола. Горящая женщина

стихию воды. Визуальная амбивалентность огненных бликов и отблесков, плавно переходящих в мерцание успокоенной водной глади — один из многих примеров зачаровывающей медитативности, свойственной эстетике Виолы.

В восьмиминутном видеофильме «Три женщины» (*Three Women*, 2008) (рис. 3) выходящие из нейтрально-черного фона три силуэта в сером пересекают незримую границу². По авторскому комментарию, концепция фильма отсылает нас «к редкому феномену, который проявляется в переструктурировании материи и сущности бытия. В материальном смысле трансфигурация есть тотальное изменение формы, перемодулирование видимостей, метаморфоза, в соответствии с ее греческой этимологией *metemorphothe*. Но это понятие приобретает свой законченный смысл в духовном



Рис. 4. Билл Виола. Падение в рай

² Эта граница незрима для нас, но на самом деле три женщины проходят сквозь поначалу невидимую стену, образованную из водной ниспадающей завесы.

контексте, когда он обозначает внутреннюю трансформацию личности или объекта. Изменение, возникающее в результате, является полным и абсолютным; это касается сердца и души объекта. ...Самая глубокая и самая радикальная метаморфоза полностью внутренняя, невидимая, если не считать трансформацию самой сущности человека, которая ведет к сиянию и наполнению светом всего, что его окружает» [7, p. 124].

В «Трех женщинах» Виола интерпретирует стихию воды как границу, пролегающую между физической и спиритуальной жизнью человека; переходы от физического небытия плоти к ее духовному преображению подобны мистическому ритуалу. Излюбленный Виолой прием *slow motion* еще более подчеркивает трансцендентность происходящего события — «божественного озарения» (как скажет Виола): виртуальные образы, приближаясь к нам, постепенно обретают все более расцветающую, наполняющуюся игрой оживших красок телесность, словно источающую божественный свет.



Рис. 3. Билл Виола. Три женщины

Вместе с тем стихия воды у Виолы уподоблена безграничным пространствам космоса, в котором парят ангелы («Пять ангелов Миллениума»; *Five Angels for the Millennium*, 2001), в котором рождается новая звезда — в ее недолгом приближении к нам наконец узнаются два сплетенных в объятии силуэта (*The Fall into Paradise*; «Падение в рай», 2005)³ (рис. 4). Сверхмедленное парение двух поначалу едва различимых фигур — что это? Холодный далекий рай? Инобытие прекрасного? Или в этих бесплотных — на грани остановленного движения — силуэтах, прорывающих водную синеву и погружающихся в нее, явлены сублимированные образы влюбленных, отрешившихся от абсурда земной экзистенции? Это уже по ту сторону «вечного возвращения», это уже та синева, где действительно больше нет «внутреннего и внешнего, верха и низа, здесь или там, моего и твоего, нет добра и зла».

Но эти и другие аналогичные работы Виолы могут трактоваться и как социальная

³ В ряде постановок вагнеровского «Тристана» эта композиция Виолы также присутствует в опере.

ностальгия по парнасской красоте, как тоска по художественному «утраченному раю». Ведь именно на этот казус своего времени указывал Юнг, когда рассуждал об «утрате анимы». Правда, психолог рассматривает данный феномен в связи с возрастом человека: анима покидает его во время старости. Но если учесть, что и культурно-исторические процессы имеют свой «возраст» (известны тут, в частности, идеи Освальда Шпенглера), то «утрата анимы» может характеризовать и нашу эпоху постмодерна, явно отмеченную чертами декаданса. Не случайно рядом с зачаровывающими метафорическими образами у Виолы есть и другие олицетворения анимы-души, вышедшие на поверхность человеческой экзистенции.

Примечательны слова Виолы: «Меня интересует общность между людьми в условиях, когда они сталкиваются с кризисом, опасностью, красотой, насилием, экстазом, страданием, радостью, смертью и тайной. *Slow motion* — это не только техническое средство. Я хочу сказать, что когда люди переживают какую-либо опасность — скажем, оказавшись тонущими во время плавания или попадая в автокатастрофу — эти моменты воспринимаются в замедленном движении, словно время расширилось» [5]. Используя прием *slow motion*, Виола отказывается от движения камеры, объясняя это тем, что «такое движение было бы внешним и нарушило бы движение внутреннее, исходящее от эмоциональных волн персонажей» [5].

Видеоработы из цикла «Страсти» (*Passions*, начало 2000-х), такие как *The Quintet of the Astonished* («Квинтет изумленных») (рис. 5), *Silent Mountain* («Молчащая гора») (рис. 6), *Observance* («Обряд»), *Man of Sorrows* («Скорбящий человек»), красноречивы. Мы как бы всматриваемся в архетип анимы — души или душ страждущих, изломанных, депрессивных. Перед нами образы той «утраченной» анимы, какой ее переживает наша современность. Уместно здесь вспомнить слова Юнга, когда он еще в 1920-е годы размышлял: «Когда рушатся все основания и подпоры, нет ни малейшего укрытия, страховки, только тогда возникает возможность переживания архетипа анимы» [6, с. 121]. Вместе с тем философ приходит к выводу, далекому от оптимизма: «Иметь душу значит подвергаться риску жизни, ведь душа



Рис. 5. Билл Виола. Квинтет изумленных



Рис. 6. Билл Виола. Молчащая гора

есть демон, податель жизни, эльфическая игра которого со всех сторон окружает человека. ...Небеса и ад — вот судьба души...» [6, с. 116].

II. Амбивалентность «новой сакральности» и «нетости настоящего»: апология молчания и тишины

Суггестивная сила и неординарная красота изобразительной экспрессии видео-арта Виолы дают критикам основательный повод говорить о «новой сакральности образа» в его искусстве. Разумеется, когда речь идет о сакрализации искусства, эту тенденцию, как и само понятие «нового сакрального пространства» (В. Мартынов) надо понимать расширительно и условно. Ведь, обращаясь к древним каноническим текстам или библейским образам, используя традиции (причем, разные) богослужбной литургии, сподвижники трансцендентального искусства отнюдь не реставрируют, словами Мартынова, «старую сакральность». Арво Пярт, Владимир Мартынов, Гия Канчели, Валентин Сильвестров⁴ и не только они, как и Билл Виола создают скорее *паралитургические* произведения, и цель тут — именно утверждение новой красоты, говоря шире — новой духовности как вновь обретенной возможности воссоздать архетип анимы. И что важно, современные чувствования анимы принципиально отличны от исторически предшествующих толкований души. Можно говорить о своеобразной эстетической амальгаме, допускающей непротиворечивую встречу разного, стремящегося к единству. Это новый симбиоз анимы, какой ее воплощает искусство на пороге чаемого *New Age'a*.

По убеждению Владимира Мартынова, «Мы оказались уже в какой-то новой реальности»; актуальную творческую ситуацию он определяет как «исчезновение и отсутствие того, что имело место и было реальным еще совсем недавно.<...> И то, что уже было, и то, что еще только может быть, парадоксальным образом присутствует в нетости настоящего» [9, с. 283–284]. Можно принимать или не принимать данное умозаключение. Но все же: не символизирует ли мартыновская дихотомия «исчезновения и отсутствия» ту самую утраченную аниму в ее «сияющей красоте» платоновского Олимпа? И не суть ли творческие инновации арт-практик последних десятилетий тем «припоминанием» и попыткой возвращения к изначальным сущностям анимы, какой ее представляли древние?

Культура словно стремится вновь обрести те смыслы «сияющей красоты», когда нерасторжимость макро- и микрокосмоса сосредоточена в гармонии, при-

⁴ Имеются в виду хоровые сочинения В. Сильвестрова на библейские тексты 2006–2008 годов («Песнопения на Всенощную», «Псалмы и молитвы», «Три духовных песнопения» и др.)

сутствующей в явлениях мира, но также и в душе человека. Однако — и от этого нам не отмахнуться — современный человек утратил живую связь с эллинским космосом. За констатацией этого очевидного факта, собственно, и раскрывается тот феномен, который в пору назвать *отрешенностью анимы*.

Замечательное толкование такой отрешенности представлено в фильме-аллегии Гаса Ван Сента «Джерри» (2002). Фабула фильма сведена к минимуму: два парня, отправившись в калифорнийскую Долину смерти на поиски некоего туристического объекта, попадают в экзистенциальную ловушку — они заблудились; в изнурительных блужданиях по необъятным просторам и незримым лабиринтам долины один из них уходит из жизни, другой спасается: в заключительных кадрах мы видим его в автомобиле — можно предположить, что он возвращается к привычной повседневности. Вот, собственно, и весь сюжет. Однако бытовая коллизия — лишь поверхность, сквозь которую проступает трансцендентный смысл повествования. Минимальное драматургическое действие подчинено доминирующему над всем молчанию бытия; мы вместе с героями фильма пребываем в «нетости настоящего», во всеприсутствии Ничто. И странно: наше внимание сосредоточено не на драматизме сюжетной ситуации, а на необычной, захватывающей изобразительной красоте, которая омывает все очертания и силуэты пейзажных изломанных линий, скалистых острых и скошенных углов, постепенно переходящих в итоговую нейтральную ровность пустыни, меркнувшей в сумерках уходящего дня, — медленное угасание в космической нейтральности белого, бесцветного; смутное, почти стершееся явление тишины «до», «после» и «сквозь», вне начал и концов. Реальность пейзажа в итоге растворяется в миражных пространствах; дематериализация, разуплотнение видимостей становится метафорой человеческого бытия, где над всем царит «нетость Бога» (М. Хайдеггер). Именно пустыня становится и сюжетом, и символом и, особенно, главным «событием» метафорического повествования: это аллегория нашего земного присутствия с его абсурдной безвыходностью и неустранимой надеждой на выход.

Конечно, с подобными, ставшими сегодня банальными, ассоциациями мы могли встречаться и ранее. Но музыкальное оформление «Джерри» привносит совсем не тривиальный акцент в концепцию фильма. Тихие звучания минималистских пьес Арво Пярта «Зеркало в зеркале», «Для Алины» подобны небесной мозаике, парящей над необъятными пространствами пейзажа; они становятся своеобразным трансцендентным контрапунктом к земной картине бытия. Музыкальные отблески как бы пребывают в запредельных высотах. Их чистое, ясное, тихое — на грани умолкания и полного растворения в тишине — сияние несет в себе образ иномирной вечности, на миг воплотившейся в бесплотных звучаниях. Сублимная минималистская игра прозрачных, повторяющихся звуковых форм отвлечена от какого бы то ни было «чувства» или, тем более, «сочувствия». Непричастность горней (холодной, чистой, самодостаточной) красоты только лишь

подчеркивает экзистенциальную абсурдность дольного мира, в котором история двух парней лишь частный случай.

Противопоставленность и, более того, именно *разъятость* смятенного земного бытия и покоящегося бытия «подлинного» (вспомним, как об этом рассуждал Платон) можно определить как метафорическую константу фильма, и музыка становится здесь символом полной отрешенности анимы — отрешенности от «здесь-бытия». Очевидно, что такой внешне несочетаемый, но концепционно единственно возможный синтез видео- и аудиорядов как бы подчиняет сюжетную линию фильма своим собственным законам, один из которых — доминантный мотив «внутреннего пейзажа».

Если принять во внимание мысль Билла Виолы о том, что «пейзаж это связь между нашим внешним и нашим внутренним “я”» [10, р. 253], то упомянутый синтез есть не что иное, как именно «внутренний пейзаж» (или — переживание утраты анимы) заблудившихся героев. Ведь когда Виола комментирует концепцию своего видеофильма «Шот Ель-Джерид. Портрет в жаре и свете» (1979), он говорит о «впечатлении неуверенности, потерянности и странности», которое вызывают в нас видения пейзажей и миражей пустыни — «места, где физическая реальность становится психологической. ...Миражи и искажения, которые провоцирует жара в пустыне, можно понять, как галлюцинацию пейзажа, словно вы физически находитесь в чужом сне» [11, р. 80]⁵.

Кажется, что концепт «внутреннего пейзажа» уводит нас в сторону от заглавной темы. Но это не так. Погружаясь в глубины нашего подсознательного «я», мы, так или иначе, устремлены к поиску и обретению утраченной анимы, сколь бы ни было от нас далеко «сакральное пространство» души.

Объясняя причины актуализации древних представлений о красоте, Мартынов говорит о характерной для современного социума «глобальной деформации сакрального пространства» [12]; по его логике, «сакральное пространство, в котором изначально обитал человек, оказалось разрушенным к началу XX века, ...и теперь современный мир походит на руины Иерусалима» [13]. Творческая интенция Мартынова (как он пишет в авторском комментарии к сочинению «*Литания Пресвятой Деве Марии*») представляет собой «попытку создания нового сакрального пространства, которое конструируется из того, что у нас пока еще есть под рукой, а именно, из обломков и фрагментов старого сакрального пространства» [13]. Как можно убедиться, «собрание камней Иерусалима», в известном смысле, является креативным побуждением не только Мартынова.

⁵ Влияние видеoarта Билла Виолы на визуальный ряд «Джерри» (оператор Харрис Сейвидс) несомненно. Природные пейзажи Калифорнии, Невады и особенно образы пустыни в «Джерри» часто вызывают прямые ассоциации (почти цитатные) с видеоработами Виолы, в частности, с «Пустынями» (1994), «Переходом» (1991), упомянутым у нас фильмом «Шот Ель-Джерид. Портрет в жаре и свете» (1979) и др.

Характерно, что при явном различии композиторских техник в творческих эстетиках Мартынова, Арво Пярта, Гии Канчели, ряда других авторов присутствует определенная общность — ориентация на архетипические модели далекого прошлого. Прототипы «новой сакральности» современные авторы находят в григорианских песнопениях раннего Средневековья, в византийских, древнерусских, сирийских, балканских и других раннехристианских литургических источниках. В хоровой композиции Мартынова «Илиада. XXIII песнь» композитор обращается к еще более древним пластам культурной памяти, совмещая архаические формулы артикулирования гомеровского эпического текста с поставангардными минималистскими методиками.

Музыкально-прекрасному как бы возвращается его пифагорейско-платоническая сущность. Гармония пропорций деталей и целого, подчиненных власти числа, лежит в основе минималистской техники так называемого *tintinnabuli*-стиля Арво Пярта. Основу аскетичного тонуса его сочинений могут составлять лишь несколько строго детерминированных звуков. Как определяет минималистский принцип композиции Пярт, «За искусством объединения двух, трех нот таится космическая тайна» (Цит. по: [14, р. 21]). Отвлеченные формы *tintinnabuli*-музыки, действительно, уподобляются математическим абстракциям, составленным из кратчайших звуковых «праэлементов». Из них сотворяются тихие сонорные архитектуры, подобные кристаллическим образованиям, будто зависшим в космическом вакууме.

Пифагорейское восприятие самого звука, его числовой предосновы как явления метафизического (на что как раз указывает Мартынов), собственно, и есть тот «момент причастности к красоте», который и определял «место музыки и музыкального звука в порядке и красоте пифагорейского космоса» [15, с. 45].⁶ Но если мы поймем пифагорейскую красоту как извечный символ анимы, то значения как самой числовой символики, так и звучаний, заданных космическими мерами, обретают возможность расширенного — именно сакрального — толкования души. Но почему тогда доминирующими становятся именно тихие звучания, статика музыкальных форм? Почему отсутствие какой бы то ни было внешней «выразительности» возведено в принцип?

Музыка «новой сакральности» узнаваема по ее имманентным поэтологическим признакам. Прежде всего, она свободна от повествовательной нарративности, идиоматики и драматургического беллетризма, обесцененных еще в арт-практиках конца XIX века. «Психологизм», «переживание» вытеснены отрешенным самобытием анимы «в себе и для себя» — анимы, парящей в невозмутимых высях. Мы как бы всматриваемся, вслушиваемся в далекую первозданную платоновскую красоту, за пространствами которой — пифагорейский космос и вечная бездна небытия.

⁶ Из интервью автора с Павлом Нерсесьяном.

Опустошенные звучности, минимум инструментария, парящие в акустических высотах регистры, предельно «простой» мелодизм в *Miserere*, *Fratres*, *Берлинской мессе* Пярта, в композициях *Styx*, *Lament*, «Оплаканный ветром» Гии Канчели, в *Stabat Mater* или «Реквиеме», «Заповедях блаженства» Мартынова — все это призвано символизировать «новую сакральность» как чистую, самодостаточную автономию по отношению к какой бы то ни было ассоциативности с реальными образами. Видимо, именно здесь мы найдем предосновы эстетических и поэтологических приоритетов «новой сакральности» — статичной концепции формы, а-процессуальности, медленного, часто едва ли не бездвижного парения монохромного звукового материала в далеких эмпиреях. Отсюда же и особое влечение к тихим звучностям, к тишине вообще. Большие паузы молчания структурируют форму в «Страстях по Иоанну», *Miserere* Пярта, в «Прощании» Мартынова; уходят в молчание тихие звучности «Вечерней молитвы», *Caris Mere*, *Lament* Канчели... «Паузы являются наиболее важным элементом его композиций — тишина, окруженная звучанием. Можно было бы сказать, что он уникален в умении заставить тишину резонировать», (цит. по: [16. р. 28]) — говорит Юрий Башмет о творческом принципе Канчели.

В музыке «новой сакральности» красота, прежде всего, медитативна. И это, пожалуй, более всего значимо для нашего восприятия. В условиях, когда «времени больше не стало», в фокусе звукоозерцания остается лишь необъятно пространственная, космическая Пустота, вселенское Ничто как озвученная субстанция медитативности. Впервые заявивший о себе в поставангарде 1970-х (в фигурировавшей у нас пьесе Пярта «Для Алины»), этот звуковой образ *тихого* стал едва ли не главным и универсальным опознавательным знаком медитативного минимализма.

Утонченное ощущение Ничто как особой, новой красоты чувствования... Или в этих бесплотных — на грани не-звука — звучаниях явлены сублимированные образы человеческого «я», отрешившегося от абсурда собственной — земной — экзистенции и парящего в психоделических видениях высшей Бездны? Но эта тихая музыка также подобна геометрическому узору загадочного миража. И, может быть, звуковые абрисы «новой сакральности» сродни той самой небесной арабеске, о которой мечтал не только Стефан Малларме, но и все искусство символизма рубежа XIX–XX веков, — арабеске, отделяющей празднично-банальную реальность от реальности подлинной, исполненной отрешенной платоновой красоты...

Во всяком случае, о мартыновском «Плаче Иеремии» сказано: «Есть чистая, ясная, аскетическая собранность и — какая-то последняя, не населенная людьми и вещами свобода» (Т. Чередниченко) [17, с. 146]. Да, это так. Но услышим и слова Пярта: «Вокруг нас и внутри нас гораздо больше жизни, чем постигает наш мертвый дух... Важнейшую пищу для нашего духа и тела не надо изобретать, она уже давно здесь» (цит. по: [18, с. 84]). «Подобно тому, как улучшение мира на-

чинается не по каким-либо сторонним причинам, но с тебя самого, миллиметр за миллиметром, также и старинная музыка учит нас тому, каким оружием является каждый миллиметр, если он правильно отмерен на нотном листе бумаги. Это должно быть не просто школой композиции, но школой построения души» (курсив мой. — В.Ч.) [19, s. 17].

«Школой построения души» можно назвать и видео-арт Билла Виолы, а также искусство его духовных единомышленников, наверное, совсем далеких от новых технологий в сфере визуального искусства и едва ли испытывающих интерес к кинематографу Гаса Ван Сента или Белы Тарра, автора «Туринской лошади», сокуровских «Тихих страниц» и «Камня» — фильмов почти полной изобразительной бездвижности, доминирующего молчания и музыкальной тишины. Тем более интересна общность творческих интенций тех мастеров, о которых у нас шла речь, и довольно широкого круга пианистов, исповедующих в своем профессиональном лексиконе аналогичные принципы. Но интересен даже не этот факт сам по себе — интересно то разнообразие смысловых подтекстов, которые определяют концепционно разное, выраженное сходственными интерпретаторскими средствами.

III. Лики декаданса или «мосты, перекинутые к невидимому берегу»?

Характерно, что для ряда пианистов нашей современности приметна определенная стилистическая общность в использовании специфических выразительных средств — таких как приоритет тихих звучаний, интонационная, чаще «угасающая» экспрессия, продленные паузы. Причем пианистический *slow motion* (а попросту непривычно медленные темпы) наиболее показателен и доминирует в кругу перечисленных исполнительских средств. Все это зачастую принципиально меняет смысловую концепцию хорошо знакомых сочинений.

Но вот что важно: когда пианист акцентирует наше внимание на состояниях сновидческой мечты, на дыхании самой вечности, таящейся внутри музыкальных микроструктур, в самой нарративности происходит то, что можно назвать *смещением акцентов*. Меняется смысловая концепция произведения в целом. Конечно, и в Фантазии (ор. 17) Шумана, а тем более в листовской Сонате *h-moll* (о них мы еще скажем специально) есть и «взрывчатые» эпизоды, полные энергии и действия, есть напряженная драматургия развития. Но сам феномен «смещения смысловых акцентов» как раз и проявляется в исполнительских приоритетах «тихой музыки», больших пауз, фермат, предельно чутком интонировании, и среди этого абсолютно медленная игра занимает далеко не последнее место. Именно так открываются новые смыслы в хорошо знакомом.

Юнг предложил бы сравнение подобной исполнительской поэтики с ночным ландшафтом, а точнее — с «содержанием души в виде ночного ландшафта, на

который падает световой конус прожектора» [27, с. 138]. Поймем световой конус как привычное и очевидное в музыкальной интерпретации. «Если сместить световой конус влево или вправо, — продолжает Юнг, — то содержания, только что бывшие осознанными, погружаются в бессознательное, а новые содержания попадают в поле света сознания» [там же]. И вот особенно существенное: «Исчезнувшие в темноте содержания продолжают действовать дальше <...> Душа представляет собой гораздо более обширную и непонятную область опыта, чем строго ограниченный световой конус сознания» [27, с. 138, 139]. Правда, Юнг строит свои рассуждения преимущественно в связи с писательским творчеством. Попробуем все же определить хотя бы эскизно, на подступах к проблеме, какие содержания составляют основу воздействий анимы в музыкально-исполнительском искусстве?

Манера Михаила Плетнева покоряет удивительной связностью и логикой «медленного» развертывания музыкальной мысли, что достигается поразительными, узнаваемо плетневскими, сверхгибкими *rubato*, часто «замирающими» *pianissimo* — этими «тихими безднами», будто уходящими в огромные пространства молчания Вечности (как, например, в заключениях Первой и Третьей частей шумановской Фантазии *C-dur*) [20]. Вообще, в искусстве Плетнева последних лет мотивы психологического надлома, отчаяния, тоски, «финальности», как правило, берут верх над трафаретами блеска и ликующего торжества всех мастей. Таковы его интерпретации шопеновских прелюдий (ор. 28) [21], Фантазии *f-moll* (ор. 49), Вальса *a-moll* №1 (ор. 34)... [22].

Антиподом плетневскому искусству надо назвать искусство Григория Соколова. Его интерпретации — это Колоссы. Даже когда музыка тиха и выражает интимную мысль. Он как бы разукрупняет звуковую ткань, в которой музыкальная интонация подобна вечным изваяниям с их рельефно очерченными абрисами, как в шумановских Арабесках (ор. 18) или, например, в *c-moll*'ной шопеновской Прелюдии (ор. 28), где мощная «скульптурная» подача начальных тактов сменяется последующим угасанием, ниспаданием динамической краски: мир гаснет у нас на слуху с тем, чтобы последний возглас возвестил об итоге всего, за которым Ничто [23].

Но есть у этих двух поэтологических диаметрально разнонаправленных мастеров и определенная черта общности — нередкое предпочтение замедленного музыкального времени, когда нарративные события в музыке требуют абсолютной значительности высказывания. И это существенно важный, хотя, может быть, и не столь пока очевидный для нас симптом.

Когда Борис Березовский блистательно исполняет сочинения виртуозного концертного репертуара, он демонстрирует захватывающий «высший пилотаж» пианизма. Таковы листовские «Мефисто-вальс», Соната *h-moll* в его исполнении, где в схватке Добра и Зла, в конфликте Фатума и Любви неизбежно побежда-

ют не столько образные клише далекого романтического прошлого, сколько пианистическая доблесть как таковая. Но вот мысль Юнга: «Утрата анимы — пишет он — означает растущую потерю жизненности, гибкости и человечности. Как правило, возникает преждевременное оцепенение, если не заостренность, стереотипия, фантастическая односторонность» [24, с. 50]. Разумеется, эта характеристика могла бы быть предпослана многим современным «героям клавиатуры» от пламенного властелина большой концертной сцены Дениса Мацуева до публичного чародея Ланг Ланга или вздыхательного любимца широкой публики Люка Дебарга. Однако по нашему мнению, за всем этим скрыты именно беспроектные «стереотипия» и «фантастическая односторонность», а «жизненность, гибкость и человечность» выступают со знаком «минус», ибо они суть скорее отменные имитации и подмены (впрочем, не всегда улавливаемые слушателем-меломаном) подлинного пафоса. Да и есть ли в современном социуме место этим картонным пафосам, этим некогда живым, но ныне «заостренным» личинам анимы из романтического прошлого? Но все же «фантастическая односторонность» бодрствует: она — в неискоренимом культе виртуозности, гарантирующей публичный успех.

Вникнем, однако, в характер исполнения Березовским эпизодов листовской Сонаты (*cantando espresivo — dolcissimo, poco rallentado* или *Recitativo — dolcissimo intimo sentimento*) — этих вершин музыкально-поэтического романтизма [25]. Возникает ощущение, что пианист вполне сознательно избегает даже намека на поэтичность высказывания — перед нами как бы мимоличный взгляд со стороны на звуковую картину. И именно исполнительский интеллектуализм, уточним — подчеркнуто индифферентный интеллектуализм по отношению к поэтическому «внутреннему образу» анимы берет верх над подлинным чувствованием. Подмена артистического этоса другими величинами здесь очевидна. В нашем контексте это показательный пример утраченной анимы.

Для сравнения — те же фрагменты из Сонаты Листа в исполнении Иво Погорелича (версия 2012 года) [26]. Ведущим принципом исполнения здесь как раз и является *slow motion*. Но какого эффекта достигает Погорелич? По сути, того же, который мы наблюдали у Билла Виолы. Погорелич бескомпромиссен в этом «провале» темпа, обращая наше внимание на неожиданную глубину там, где ее обычно просто «лирически пропевают» или даже «проговаривают» второпях. Сверхмедленный темп у Погорелича — это дарованная нам возможность «всмотреться» в чувство, снова углубиться в красоту тонко нюансированных интонаций, которые мы, как казалось, слишком хорошо знаем, к которым мы привыкли, которые мы можем даже «не замечать». А благодаря замедленному ходу музыкального события — «словно время расширилось» (напомним слова Виолы) — вся звуковая ткань преобразуется, расцветает сверхмедленным вслушиванием в голос анимы-души — той болезненно изломанной души, которая

предстает и в виоловских «Квинтете изумленных», «Молчащей горе». В драматургии крайне медленного развития у Погорелича «судьба души» (как говорил Юнг) предстает именно как «небеса и ад»... Случайно ли такое совпадение чувствований?

Музыке Шуберта Валерий Афанасьев как-то дал весьма интересные характеристики. Он говорит о шубертовском «предательстве *espressivo*»: «Я не знаю других композиторов, которые были бы настолько привязаны к продолжительному *pianissimo* (Himmliche Längen)» [28, с. 56]. Шубертовские «потусторонние пространства, исполняемые *pianissimo*» [там же] Афанасьев ассоциирует с замороженным озером Коцитом — «озером слез», находящемся на самом дне дантова ада. Но и в других сочинениях в его исполнении, присутствует эта атмосфера застылости и остановленного времени. Афанасьев достигает этого не только экстремальной замедленностью общего музыкального пульса, но и большими, иногда просто огромными паузами. Такова в его исполнении вагнеровская «Элегия» *As-dur*, записанная композитором на одной из оборотных страниц рукописи «Парсифаля» [29]. В «Вещей птице» Шумана [30] Афанасьев создает онирический образ ночного мира. Попутно заметим, что, например, Альфред Корто играют эту пьесу раза в три быстрее. У Афанасьева же она длится более шести минут. Чувство у Афанасьева трансформируется в отвлеченную — сновидческую — медитативность. Наш слух «созерцает» застывшие перезвоны некой мечты... Или это видение лунного фантазма нездешней птицы, зачарованность кристаллическими переборами ее оперенья? Музыка достигает здесь апогея статичности. Согласно же мысли Афанасьева, «...уничтожение Пространства и Времени не ускоряет наше время и, следовательно, нашу жизнь. Происходит прямо противоположное — наше время замедляется или останавливается вовсе...» [28, с. 36].

Во второй части (*Andante sostenuto*) Сонаты *B-dur* (D 960) Шуберта в исполнении Кристофа Эшенбаха (запись 2012 года) [31], покой тихих звучаний и почти остановленного хода времени снова заставляют вспомнить о стихии воды в комментариях Юнга: перед нами предстает звуковой образ медленного погружения в глубокий источник. Чувство безысходности, заданное Шубертом, и «проверка мужества на пути вглубь», как ощущает Юнг водную теснину, воспринимаются в интерпретации Эшенбаха, как две стороны одной медали. Кристоф Эшенбах словно выражает в звучаниях мысль Юнга о надындивидуальной душе. Юнг: «Если бы такая надындивидуальная душа существовала, то, наверное, все переведенное на ее язык образов было бы лишено личного, а будь это осознано, то печаль казалась бы нам, наверное, с точки зрения вечности, уже не *моей* печалью, а печалью мира, не ободряющей и разделяющей болью, а болью без горечи, связывающей всех нас, людей, вместе» [32, с. 126].

Наверное, о той же «печали мира» повествует и Серджио Фиорентино, когда исполняет шопеновскую прелюдию a-moll из ор. 28 [33]. Пожалуй, пианистический *slow motion* как раз и способствует здесь максимальной, но какой-то особой экспрессии. Музыка мировой скорби вырастает у нас на слуху в гигантскую фреску. При этом — никакого надрыва, динамически ровно, с отказом от какой-либо агогической нюансировки — все это было бы здесь излишним. Лишь изредка подчеркиваются краткие интонационные обороты, становящиеся рельефными символами «печали мира». Абсолютное всеприятие неизбежного. «Боль без горечи».

Но особая поэзия как бы вневременного пребывания в меланхолической созерцательности — в исполнении Павла Нерсесьяна Пятого, так называемого «дополнительного», этюда из посмертных пяти пьес, включенных в цикл «Симфонических этюдов» Шумана [34]. Как известно, любой из этюдов-posthumous может быть вставлен (или не вставлен вообще) исполнителем в основной корпус шумановского цикла. Владимир Софроницкий, к примеру, рассредоточивает эти этюды в произвольном порядке, и пятый звучит у него в середине цикла — как своеобразная интермедия. Случай же Нерсесьяна уникален: этим этюдом он *завершает* цикл. Как объясняет сам пианист, «когда цикл кончается победным маршем, похожим на гимн любого государства, этакая победоносность — это, да, понятно. Но есть еще над всем этим одиночество вершины. Мне показалось, что этот цикл находится еще в каком-то *своде*, на еще одном небе. Присутствие этой пьесы в конце цикла дает еще одно — *мифологическое* измерение. Можете назвать это *орфическим* измерением. И если это орфическая идея, то это Смерть, Забвение, Вечность и то, что человек не может понять. Ведь Орфей знал, что такое Стикс. Орфей и тема этой реки связаны напрямую. Я стремился сыграть заключение Симфонических этюдов, как движение вод Стикса, как течение Вечности». Исполнение этой пьесы Нерсесьяном — это состояние медитативного предсояния, далекий отзвук верхней бездны, это платоновское «припоминание» красоты анимы...

«Характер художественного произведения позволяет нам сделать вывод о характере века, в котором оно возникло» [2, с. 58]. Таково мнение Юнга. Тут, как видно, обоюдная связь: время и художник — художник и характер века. И трудно отказаться от искушения провести параллель между социальным декадансом, когда анима утрачена, и знаками декаданса художественного, воссоздающего образы анимы смятенной, отрешенной, парящей в космических далях и водных теснинах.

Нельзя не согласиться и с заключением Юнга о том, что в критические эпохи в искусстве «можно ожидать появления необычных и странных образов и форм, мыслей, о значении которых можно только догадываться» [35, с. 49]. В самом деле, те лики декаданса (утрированное влечение к тихим, угасающим звучани-

ям, подчеркнутым *ritardando*, граничащим с исчезновением музыки в молчании продленных пауз, наконец, воля к сверхмедленным темпам, пребывающим на грани исчезновения музыкального времени) — сродни тем «дезориентации и разобщенности» социума, в котором «современный человек» достиг (словами Юнга) «самого края мира: за ним отпавшее и преодоленное, перед ним — Ничто» [36, с. 303].

Действительно, «необычные и странные образы и формы», возникающие благодаря синтезу специфической выразительности, провоцируют констатацию декаданса исполнительской культуры, оказавшейся «по ту сторону», и так называемого «золотого века» фортепианного искусства в лице Клаудио Аррау, Святослава Рихтера, Артуро Бенедетти Микеланджели, и эпохи «последних романтиков» в лице великих пианистов Сергея Рахманинова, Владимира Горовица... Но есть и другая сторона проблемы, уводящая нас от идеи декаданса. Ведь за вполне конкретными художественными метафорами стоит еще и нечто иное, на что и обращает наше внимание Юнг. Он говорит о «символах, ибо они наилучшим образом выражают нечто еще неизвестное и представляют мосты, перекинутые к невидимому берегу» [35, с. 49]. Иными словами, тут предполагается некая, пока еще незримая, но все-таки перспектива.

Важна мысль Юнга, когда он приводит пример с сочинением писателя, которое может обладать *символическими качествами*. Они завуалированы, потому что и «читатель тоже ведь не переступил еще границ, которые определены духом времени. <...> Символ же означает *возможность и намек, имеющие смысл более широкий и высокий, чем это доступно нашему нынешнему пониманию*» (курсив мой. — В. Ч.) [35, с. 50].

Мы догадываемся, что, по сути, речь здесь идет о феномене *инакового* в творчестве, о нераспознанной *новизне* художественного мироощущения вопреки тому, что можно расценивать и как черты декаданса.

Новое, а именно «невидимый берег», как раз и является скрытым символом, понять который дано лишь с обновлением самого духа времени. «Нужны были другие, новые глаза, потому что старые могли в нем видеть только то, что они привыкли видеть» [35, с. 51]. Именно из бессознательного «могут возникать совершенно новые мысли и творческие идеи, ...которые до этого никогда не осознавались» [37, с. 39]. И очевидно, что когда возникает такая эстетическая коллизия, связанная с новизной и способностью ее восприятия, тогда и профессиональные задачи решаются совершенно новыми способами. В этом видится и оправдание творческого *инакомыслия*, и путь искусства к «новым берегам».

А теперь вспомним мысль Юнга, когда он рассуждал о необходимости *размежевания творческого индивидуума с коллективной психикой*. Под этим Юнг подразумевал личность, которая (его словами) «ищет *иного*, чем то, чего жаждет толпа, и в это иное исчезает навсегда» (курсив мой. — В.Ч.) [2, с. 44]. «Именно

человеку, не способному идти по широкой дороге, а идущему окольным путем, скорее всего, откроется то, что лежит в стороне от этой большой дороги и ожидает своего включения в жизнь», - пишет философ. «Относительная неприиспособленность художника воистину является его подлинным преимуществом, ибо она позволяет ему не идти по большой дороге, а следовать за своей тоской и обнаружить, даже не подозревая об этом, то, в чем нуждаются остальные» [35, с. 59]. Мысль чрезвычайно важна. И не только для музыкантов-исполнителей, но и для композиторов, для всех собирателей камней Иерусалима, отказавшихся от торных дорог. Ведь стало же «подлинным преимуществом» искусство тех инакомыслящих, о которых у нас шла речь.

Эпilog. К «новому типу гуманизма

Когда Виола для своих арт-проектов последних лет принимает за образец живопись Джотто, Мазолино, Понтормо, он подразумевает их умение «живописать неосязаемую природу света и его эффектов. Сюжеты их живописи, — размышляет он, — более похожи на диалог между душой и ее первоначалом, божественным озарением. Сейчас, когда мы так активно продвигаемся в цифровой революции вместе с *новым типом гуманизма*, мы констатируем в творчестве те же процессы» (курсив мой. — В. Ч.) [38, р. 24].

Современная критика называет творчество Билла Виолы «визуальными поэмами», «ожившими картинами», «дигитальными фресками», «видеографическими скульптурами». Но, по нашему убеждению, видео-арт Виолы и искусство его духовных единомышленников-музыкантов можно было бы назвать «*метаморфозами души*».

Как бы замыкая круг и возвращаясь к началу нашего эссе, попробуем еще раз всмотреться в те времена, когда древние боги пребывали в «тамошнем небе», где «все — небо, и земля — небо, и — море, животные, растения, люди; все небесно в этом небе» [39, с. 456]. Когда Плотин рисует перед нами образ «цветущей на бытии красоты», он высказывает мысль, без которой нам не обойтись для понимания актуальных творческих процессов: «Все, на что взирает кто-нибудь как на зримое, он видит внешним. Однако необходимо перенести это уже в самого себя» [39, с. 462]. Надо вспомнить и о платоновской мифологеме тоски по первозаданной, но утраченной красоте, что некогда видела наша анима-душа, когда она сопутствовала богам и поднималась в выси, к подлинному бытию.

«Новый тип гуманизма» и ностальгия по былой «сияющей красоте» анимы, и вместе с тем — рефлексия об иных, трансцендентных реальностях, меланхолическая тоска по ним — все это образует некую эстетическую общность, созерцаем ли мы работы Билла Виолы, слушаем ли Арво Пярта, Гио Канчели, Иво Погорелича, Валерия Афанасьева, Серджио Фиорентино... Их искусство зовет чуткого зрителя, слушателя к стремлению постичь «необъятную проблему души, которая

терзает современного человека, пожалуй, еще в большей степени, чем она занимала его ближних и дальних предков» [40, с. 5].

Но насколько возможен такой артистический демарш в сторону обретения новой анимы?

Вопрос праздный, если учесть, что в условиях, когда, с одной стороны, в современном художественном мейнстриме обращение к метафизическим проблемам бытия едва ли актуально, а с другой — дух нашего времени при вездесущем натиске профанной культуры едва ли озабочен проблемами сакральности искусства, самой возможностью «нового типа гуманизма». Сегодня можно говорить лишь о гипотезе и первых шагах возможного — и долгого — возвращения изначальной красоты анимы к своим утраченным метафизическим территориям.

ЛИТЕРАТУРА

1. Плотин. О прекрасном // Плотин. Эннеады: в 2 т. Киев: УЦИММ-ПРЕСС, 1995. Т. 1. С. 16–41.
2. Юнг К. Г. Об отношении между «Я» и бессознательным // Юнг К. Г. Сознание и бессознательное. М.: Академический Проект, 2007. С. 7–146.
3. Платон. Федр // Платон. Сочинения: в 3 т. М.: Мысль. 1970. Т. 2. С. 157–222.
4. Виола Б. Я не выбирал видеоарт, это он выбрал меня / Art Ukraine #3(28), 2012. URL: http://artukraine.com.ua/a/dnevnik-arsenale-bill-viola--ya-ne-vybiral-videoart-eto-on-vybral-menya/#.Wf5HD9Vl_b0 (дата обращения: 21.10.2017).
5. Rencontre avec Bill Viola / Grand Palais, 2014. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=CVEfLHY6-bc> ; <https://www.youtube.com/watch?v=OqSHK1PJK1g> (дата обращения: 15.10.2017).
6. Юнг К. Г. Об архетипах коллективного бессознательного // Юнг К. Г. Архетип и символ. Сост. А. М. Руткевич. М.: Ренессанс, 1991. С. 95–128.
7. Viola B. The Transfigurations Series // In: Bill Viola. Catalogue de l'Exposition. Éditions de la Réunion des musées nationaux — Grand Palais, Paris, 2014. 178 p.
8. Bill Viola. Experience of the Infinite. Mat Films — Rmn — Grand Palais — TVF1178, 2013.
9. Мартынов В. И. Зона opus posth, или Рождение новой реальности. М.: Классика-XXI, 2008. 288 с.
10. Bill Viola. Reasons for Knocking at an Empty House. Writings 1973–1994. Cambridge: MIT Press, 1995. 301 p.
11. Bill Viola. Catalogue de l'Exposition. Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux — Grand Palais. 2014. 178 p.
12. Мартынов В. Requiem: авторская аннотация. Long Arms Records CDIA 07023, Devotio Moderna, 2007. Б/с.
13. Мартынов В. Литания Пресвятой Деве Марии: авторская аннотация. Long Arms Records CDIA 03031 Devotio Moderna, 2003. Б/с.

14. Joerg G. J. Arvo Pärt – Cantique. Berlin: Sony Music Entertainment, LC06868. 2010. 27 p.
15. Мартынов В. И. Конец времени композиторов. М.: Музей Органической Культуры, 2016. 347 с.
16. *Kancheli*. Styx. Hamburg: Universal Music Company, DGG, LC0173. 2002. 39 p.
17. Чередниченко Т. Об авторе: послесловие // Мартынов В. И. Конец времени композиторов. М.: Русский путь, 2002. С. 275–293.
18. Токун Е. А. Арво Пярт. Tintinnabuli: техника и стиль: канд. диссертация. М.: Мос. консерватория, 2012. 272 с.
19. Early Music of 3rd Millenium. Tallinn: EPR 4611, 2013. 18 p.
20. Pletnev plays Schumann. Hamburg; DGG, 474 813-2. 2004.
21. Mikhail Pletnev plays Chopin Preludes, op. 28 – video 2004. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=3OChLbrjTm0> (дата обращения: 20.09.2017).
22. *Chopin Pletnev*. Hamburg; DGG, DG 5300. 1997.
23. Grigory Sokolov – Live in Roma 2017 – Mozart, Beethoven, Schubert, Chopin, Rameau, Schumann. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=X6vH879Po7k> (дата обращения: 20.08.17).
24. Юнг К. Г. Об архетипе, в особенности о понятии «Анима» // Структура психики и архетипы. М.: Академ. Проект, 2015. С. 29–50.
25. Борис Березовский играет фортепианные произведения Ф. Листа (Москва, КЗЧ, 2010). URL: https://www.youtube.com/watch?v=TQHlq_xlzB8 (дата обращения: 18.09.2017).
26. Ivo Pogorelich plays Liszt Sonata – live 2012. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=3Fhc84dsPKs> (дата обращения: 18.09.2017).
27. Юнг К. Г. Душа и земля // Юнг К. Проблемы души нашего времени. СПб.: Питер, 2017. С. 137–162.
28. Афанасьев В. Что такое музыка? Эссе. Мемуары. Стихи. М.: Аграф, 2007. 336 с.
29. Homages & Ecstasies. Valery Afanassiev. Russian Disc, RDCD 00698, 2001.
30. *Robert Schumann*. Valery Afanassiev. Russian Disc, RDCD 00699, 2001.
31. *Christoph Eschenbach*, Schubert: Piano Sonata No. 21 in B flat major, D960. Harmonia Mundi, Series: Matthias Goerne Schubert Edition HMC902139/40, 2012.
32. Юнг К. Г. Структура души // Проблемы души нашего времени. С. 113–136.
33. Sergio Fiorentino plays Chopin 24 Preludes Op. 28. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ASX7qQCKOc0> (дата обращения: 12.08.2017).
34. Pavel Nersessian plays Robert Schumann – Symphonic Etudes, Op.13. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=g-RvxhofLTk> (дата обращения: 12.08.2017).
35. Юнг К. Г. Об отношении аналитической психологии к произведениям художественной литературы // Проблемы души... С. 35–59.
36. Юнг К. Г. Проблема души современного человека // Юнг К. Проблемы души... С. 302–326.

37. Юнг К. Г. Подход к бессознательному // Юнг К. Г. Архетип и символ. Сост. А. М. Руткевич. М.: Ренессанс, 1991. С. 23–94.
38. *Neutres J.* L'art est un exercice spiritual (интервью с Биллом Виолой) // Bill Viola. Catalogue de l'Exposition. Éditions de la Réunion des musées nationaux — Grand Palais. 2014.
39. *Плотин.* Об умной красоте // Лосев А. Ф. История античной эстетики: Поздний эллинизм. М.: Искусство, 1980. С. 453–465.
40. Юнг К. Г. Проблемы души нашего времени. СПб.: Питер, 2017. 336 с.

REFERENCES

1. *Plotin.* O prekrasnom // Plotin. Ehnneady: v 2 t. Kiev: UTSIMM-PRESS, 1995. T. 1. С. 16–41.
2. *Yung K. G.* Ob otnoshenii mezhdru «Ya» i bessoznatel'nym // Yung K. G. Soznanie i bessoznatel'noe. М.: Akademicheskij Proekt, 2007. S. 7–146.
3. *Platon.* Fedr // Platon. Sochineniya: v 3 t. М.: Mysl'. 1970. T. 2. S. 157–222.
4. Viola B. Ya ne vybiral videoart, ehto on vybral menya / Art Ukraine #3(28), 2012. URL: http://artukraine.com.ua/a/dnevnik-arsenale-bill-viola--ya-ne-vybiral-videoart-eto-on-vybral-menya/#.Wf5HD9Vl_b0 (data obrascheniya: 21.10.2017).
5. Rencontre avec Bill Viola / Grand Palais, 2014. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=CVEfLHY6-bc>; <https://www.youtube.com/watch?v=OqSHK1PJK1g> (data obrascheniya: 15.10.2017).
6. *Yung K. G.* Ob arhetipah kollektivnogo bessoznatel'nogo // Yung K. G. Arhetip i simvol. Sost. А. М. Rutkevich. М.: Renessans, 1991. S. 95–128.
7. *Viola B.* The Transfigurations Series // In: Bill Viola. Catalogue de l'Exposition. Éditions de la Réunion des musées nationaux — Grand Palais, Paris, 2014. 178 p.
8. *Bill Viola.* Experience of the Infinite. Mat Films — Rmn — Grand Palais — TVF1178, 2013.
9. *Martynov V. I.* Zona opus posth, ili Rozhdenie novoj real'nosti. М.: Klassika-НКХИ, 2008. 288 с.
10. *Bill Viola.* Reasons for Knocking at an Empty House. Writings 1973–1994. Cambridge: MIT Press, 1995. 301 p.
11. *Bill Viola.* Catalogue de l'Exposition. Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux — Grand Palais. 2014. 178 p.
12. *Martynov V.* Requiem: avtorskaya annotatsiya. Long Arms Records CDIA 07023, Devotio Moderna, 2007. B/s.
13. *Martynov V.* Litaniya Presvyatoj Deve Marii: avtorskaya annotatsiya. Long Arms Records CDIA 03031 Devotio Moderna, 2003. B/s.
14. *Joerg G. J.* Arvo Pärt — Cantique. Berlin: Sony Music Entertainment, LC06868. 2010. 27 p.

15. *Martynov V. I.* Konets vremeni kompozitorov. M.: Muzej Organicheskoj Kul'tury, 2016. 347 s.
16. *Kancheli.* Styx. Hamburg: Universal Music Company, DGG, LC0173. 2002. 39 p.
17. *Cherednichenko T.* Ob avtore: posleslovie // Martynov V. I. Konets vremeni kompozitorov. M.: Russkij put', 2002. S. 275–293.
18. *Tokun E. A.* Arvo Pyart. Tintinnabuli: tehnika i stil': kand. dissertatsiya. M.: Mos. konservatoriya, 2012. 272 s.
19. Early Music of 3rd Millenium. Tallinn: EPR 4611, 2013. 18 p.
20. Pletnev plays Schumann. Hamburg; DGG, 474 813-2. 2004.
21. Mikhail Pletnev plays Chopin Preludes, op. 28 – video 2004. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=3OChLbrjTm0> (data obrascheniya: 20.09.2017).
22. *Chopin Pletnev.* Hamburg; DGG, DG 5300. 1997.
23. Grigory Sokolov – Live in Roma 2017 – Mozart, Beethoven, Schubert, Chopin, Rameau, Schumann. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=X6vH879Po7k> (data obrascheniya: 20.08.17).
24. *Yung K. G.* Ob arhetipe, v osobennosti o ponyatii «Anima» // Struktura psihiki i arhetipy. M.: Akadem. Proekt, 2015. C. 29–50.
25. Boris Berezovskij igraet fortepiannye proizvedeniya F. Lista (Moskva, KZCH, 2010). URL: https://www.youtube.com/watch?v=TQhIq_xlzB8 (data obrascheniya: 18.09.2017).
26. Ivo Pogorelich plays Liszt Sonata – live 2012. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=3FHc84dsPKs> (data obrascheniya: 18.09.2017).
27. *Yung K. G.* Dusha i zemlya // Yung K. Problemy dushi nashego vremeni. SPb.: Piter, 2017. C. 137–162.
28. *Afanas'ev V.* Chto takoe muzyka? Ehsse. Memuary. Stihy. M.: Agraf, 2007. 336 c.
29. Homages & Ecstasies. Valery Afanassiev. Russian Disc, RDCD 00698, 2001.
30. *Robert Schumann.* Valery Afanassiev. Russian Disc, RDCD 00699, 2001.
31. *Christoph Eschenbach,* Schubert: Piano Sonata No. 21 in B flat major, D960. Harmonia Mundi, Series: Matthias Goerne Schubert Edition HMC902139/40, 2012.
32. *Yung K. G.* Struktura dushi // Problemy dushi nashego vremeni. S. 113–136.
33. Sergio Fiorentino plays Chopin 24 Preludes Op. 28. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ASX7qQCKOc0> (data obrascheniya: 12.08.2017).
34. Pavel Nersessian plays Robert Schumann – Symphonic Etudes, Op. 13. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=g-RvxhofLTk> (data obrascheniya: 12.08.2017).
35. *Yung K. G.* Ob otnoshenii analiticheskoy psihologii k proizvedeniyam hudozhestvennoj literatury // Problemy dushi... S. 35–59.
36. *Yung K. G.* Problema dushi sovremennogo cheloveka // Yung K. Problemy dushi... S. 302–326.
37. *Yung K. G.* Podhod k bessoznatel'nomu // Yung K. G. Arhetip i simbol. Sost. A. M. Rutkevich. M.: Renessans, 1991. S. 23–94.

38. *Neutres J.* L'art est un exercice spiritual (interv'yu s Billom Violoj) // Bill Viola. Catalogue de l'Exposition. Éditions de la Réunion des musées nationaux – Grand Palais. 2014.
39. *Plotin.* Ob umnoj krasote // Losev A. F. Istorija antichnoj ehstetiki: Pozdnij ehllinizm. M.: Iskusstvo, 1980. С. 453–465.
40. *Yung K. G.* Problemy dushi nashego vremeni. SPb.: Piter, 2017. 336 s.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

В. П. Чинаев – д-р искусствоведения; tchinaev@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Vladimir P. Chinaev – Dr. Sci. (Arts); tchinaev@mail.ru

ПРАВИЛА НАПРАВЛЕНИЯ И ОПУБЛИКОВАНИЯ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

I. Направление научных статей

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

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

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

2.1. В начале статьи указывается:

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

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

III. Общие правила оформления научной статьи

3.1. Текст статьи набирается шрифтом **Times New Roman**. Формат — **rtf**, размер шрифта — **12** пт., межстрочный интервал — 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, именуется по форме: фамилия первого автора_«Рис N», строго в порядке следования в статье (например: «**Иванов_Рис 1.jpg**»). В одном файле — одна иллюстрация или диаграмма в формате JPG, TIFF (для 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 письменного согласия автора. Информация или идеи, полученные в ходе редактирования, должны оставаться конфиденциальными. Редактор не должен допускать к публикации информацию, если есть основания полагать, что она является плагиатом или содержит материалы, запрещенные к опубликованию. Редактор совместно с издателем не должны оставлять без ответа претензии, касающиеся рассмотренных рукописей или опубликованных материалов, а при выявлении конфликтной ситуации должны принимать все необходимые меры для восстановления нарушенных прав.

К СВЕДЕНИЮ ПОДПИСЧИКОВ

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

Индекс журнала по каталогу Роспечати — 81620.

Почтовый адрес редакции:

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

Телефон: (812) 456-07-65

<http://www.vaganovaacademy.ru>

e-mail: science@vaganovaacademy.ru

ВЕСТНИК
АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА
им. А. Я. Вагановой

№ 3 (56) 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