



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



№ 4(57)  
2018

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

*А. Я. Ваганова*

---

---



### Главный редактор

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

### Заместитель главного редактора

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

### Редакционная коллегия

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

**Пылаева Л. Д.** — д-р искусствоведения, проф. каф. музыковедения и музыкальной педагогики

Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета (Пермь, Россия)

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

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

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

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

**Чепалов А. И.** — д-р искусствоведения, зав. каф. хореографического искусства Киевского национального университета культуры и искусств (Киев, Украина)

**Шкалов В. А.** — д-р искусствоведения, проф. каф. музыкального искусства 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>Илларионов Б. А.</i> «Баядерка» М. И. Петипа: Вопросы стилистики . . . . .	6
<i>Миоцци Ф. И.</i> Классические балеты в реконструкциях российских хореографов на итальянской сцене: Проблема аутентичности . . . . .	16
<i>Панова Е. В.</i> Людвиг Минкус и Мариус Петипа: Совместная работа в Санкт-Петербурге (1871–1876). . . . .	24
<i>Сердюк Н. Д.</i> Первые артисты балета Малого оперного театра (1918–1935) . . . . .	37
<i>Соколов-Каминский А. А.</i> Танцевальная симфония: Программа или проблемки сюжетности? («Ленинградская симфония» на музыку первой части Седьмой симфонии Д. Д. Шостаковича в постановке И. Д. Бельского) . . . . .	49

### МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ

<i>Аргамасова Н. В.</i> Хореографические проекции архитектоники звукового пространства Арво Пярта в балетах Кристофера Уилдона . . . . .	58
<i>Переверзева М. В.</i> Хореографическая алеаторика М. Каннингема в контексте мобильных произведений искусства . . . . .	71

### ПОДГОТОВКА АРТИСТОВ БАЛЕТА

<i>Алфимова М. Н.</i> «Листиана» К. Я. Голейзовского — выпускной спектакль Ленинградского академического хореографического училища имени А. Я. Вагановой 1958 года. . . . .	91
---	----

### БАЛЕТНАЯ КРИТИКА

<i>Розанова О. И.</i> Балетные события года Петипа (Владивосток, Пермь, Санкт-Петербург) . . . . .	97
--	----

### ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

<i>Скорбященская О. А.</i> Учитель и ученик. Листки из альбома . . . . .	105
<i>Скотникова Г. В.</i> «Чем люди живы?»: Отечественная художественная культура 1917-2017 годов в национальной исследовательской парадигме . . . . .	120
<i>Степанова П. М.</i> Специфика пластической выразительности в современном польском антропологическом театре: Спектакль «Вакханки» театра Хорея и актерский тренинг Томаша Родовича . . . . .	129
<i>Хруст Н. Ю.</i> Реальная алеаторика в интерактивной звуковой инсталляции . . . . .	142
<i>Финкельштейн Ю. А.</i> «Сюита зеркал» Андрея Волконского: К вопросу трактовки классической гитары в условиях отечественного музыкального авангарда . . . . .	165
Правила направления и опубликования научных статей . . . . .	177
Порядок рецензирования научных статей . . . . .	181
Редакционная политика журнала . . . . .	183
Редакционная этика журнала . . . . .	184
К сведению подписчиков . . . . .	185

## CONTENTS

Editorial Board . . . . .	2
Greetings from the Rector . . . . .	3

### **THEORY AND HISTORY OF CHOREOGRAPHIC ART**

<i>Illarionov Boris A.</i> Petipa's <i>La Bayadère</i> : Questions of Style. . . . .	6
<i>Miozzi F.</i> Classical Russian ballets in Italian scene: The problem of authenticity of reconstructions. . . . .	16
<i>Panova Elena V.</i> Ludwig Minkus and Marius Petipa: Joint work in St. Petersburg (1871–1876). . . . .	24
<i>Serdyuk Natalia D.</i> The First Dancers of the Ballet Company of the Maly Opera Theatre (1918–1935). . . . .	37
<i>Sokolov-Kaminskiy Arkady A.</i> <i>Leningrad Symphony</i> to the music of the First Part of <i>The Seventh Symphony</i> by Dmitry Shostakovich in the production of I. D. Belsky . . . . .	49

### **INTERDISCIPLINARY RESEARCH IN THE FIELD OF CHOREOGRAPHIC ART**

<i>Argamakova Natalia V.</i> Choreographic projections of Arvo Pärt's sound space architectonics in Christopher Wheeldon's ballets . . . . .	58
<i>Pereverzeva Marina V.</i> Choreographic aleatory of Merce Cunningham in the context of mobile works of art . . . . .	71

### **DANCE TECHNIQUE PEDAGOGY**

<i>Alfimova Margarita N.</i> Goleizovsky' ballet <i>Listiana</i> as a graduation performance of Vaganova Leningrad choreographic school of 1958 . . . . .	91
---	----

### **BALLET CRITICISM**

<i>Rozanova Olga I.</i> Ballet events in Petipa's year (Vladivostok, Perm, Saint Petersburg). . . . .	97
---	----

### **THEORY AND HISTORY OF ARTS**

<i>Skorbyashchenskaya Olga A.</i> The teacher and the pupil. The pages from the album. . . . .	105
<i>Skotnikova Galina V.</i> "Than people are alive?": Domestic artistic culture (1917-2017) in the national research paradigm . . . . .	120
<i>Stepanova Polina M.</i> The specific character of plastic expressiveness in contemporary Polish theatre anthropology: The play <i>The Bacchae</i> (2012) by the Chorea Theatre and an acting training by Tomasz Rodowicz . . . . .	129
<i>Khrust Nikolay Yu.</i> The Real Aleatory in an Interactive Sound Installation. . . . .	142
<i>Finkelshtein Yuliya A.</i> Andrei Volkonsky's <i>Mirror Suite</i> : To the problem of classical guitar interpretation in the conditions of the Russian avant-garde music . . . . .	165
Requirements for author's manuscripts. . . . .	177
Peer-review. . . . .	181
Editorial policy. . . . .	183
Ethics policy . . . . .	184
To data of followers . . . . .	185

# ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 782.8

## «БАЯДЕРКА» М. И. ПЕТИПА: ВОПРОСЫ СТИЛИСТИКИ

Б. А. Илларионов<sup>1</sup>

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

Балет М. И. Петипа «Баядерка» рассматривается в контексте царившего в российской художественной практике второй половины XIX века стиля историзма. Подчеркивается, что «Баядерка» имеет черты романтизма, но ими стилистика этого балета не исчерпывается. Также подчеркивается, что стилистическую характеристику «Баядерки», отчетливо корреспондирующую с историзмом, можно экстраполировать на все произведения Петипа, начиная с «Дочери Фараона». Для стилистического определения хореографического театра Петипа предлагается понятие «полистилистика».

**Ключевые слова:** М. И. Петипа, «Баядерка», стилистика, романтизм в балетном театре, историзм, выразительные средства балетного театра

## PETIPA'S *LA BAYADERE*: QUESTIONS OF STYLE

Boris A. Illarionov<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Vaganova Ballet Academy, 2, Zodchego Rossi St., Saint Petersburg, 191023, Russian Federation.

Petipa's *La Bayadère* is considered in the context of the style of historicism that reigned in the Russian artistic practice of the middle and end of the 19th century. It is emphasized that *La Bayadère* has the features of romanticism, but the style of this ballet is not limited to them. It is also emphasized that the stylistic characteristics of *La Bayadère*, clearly corresponding to historicism, can be extrapolated to all the works of Petipa, starting with *The Pharaoh's Daughter*. For Petipa's ballet theatre the author offers the stylistic definition "the polystylistics".

**Keywords:** Marius Petipa, *La Bayadère*, stylistics, romantic ballet (romanticism in the ballet theatre), historicism, means of expression in the ballet theatre

В связи с «Баядеркой» представляется закономерным обратиться к вопросу о художественном стиле, в рамках которого работал зрелый Петипа-балетмейстер.

Следует оговориться, что Петипа как балетный профессионал и художник сформировался во времена романтизма, учась у его корифеев – Перро, семейства Тальони, Коралли, Мазилье, да и у собственного брата Люсьена, проникаясь атмосферой творческого процесса, перенимая их опыт, копируя приемы, тиражируя их многочисленные находки. Балетный романтизм – период, более ограниченный и смещенный по времени (1830–1850-е годы), нежели романтизм философский и общехудожественный. В истории балета романтизм определяется как цельное и законченное явление, связанное не только с общефилософскими и общеэстетическими идеями того времени, но и с определенным типом балетного спектакля, целенаправленным развитием технических приемов, почти нормативными принципами использования выразительных средств (см. об этом: [1; 2; 3; 4; 5; 6]). Все это позволяет говорить о балетном романтизме не только как об определенной эпохе, но и как о стилевом направлении, господствовавшем в западноевропейском и русском балетном театре середины XIX века.

А что было в балете после романтизма? Какой художественный стиль характерен для театра Петипа? Черты романтизма правомерно находят в «Баядерке» [7, с. 267–300; 8; 9, с. 75–93], но очевидно, что стилистически это – более сложный продукт, как и все другие балеты зрелого и позднего Петипа. Иногда в литературе проскальзывает словосочетание «академизм Петипа». Так, например, энциклопедия «Балет» характеризует академизм в балете как «конкретно-историческое направление в балетном театре 19 в., проявившееся преимущественно во Франции и России» [10, с. 16] и возводит его к романтической эстетике. Постромантический период трактуется здесь, прежде всего, в ключе поиска форм симфонизации танца и хореографических структур. При ближайшем рассмотрении использование термина «академизм» в качестве стилистического определения «эпохи Петипа» представляется сомнительным. Если понимать академизм как следование неким классическим образцам, то таких установлений во времена Петипа не существовало; процесс был живым и подвижным, «академий» в балете, в отличие от академий изящных искусств того периода (напр.: Французской академии живописи и скульптуры или Императорской академии художеств

в Санкт-Петербурге), не было<sup>1</sup>.

Говоря о художественном контексте «эпохи Петипа», историки балета рассматривают музыку, литературу, драматический театр, общественные настроения, но, как правило, игнорируют архитектуру и декоративно-прикладное искусство. Как представляется, совершенно напрасно. «Вещный мир», в котором формировались вкусы, эстетические идеалы, модные тенденции, был чрезвычайно важен и для Петипа (он в этом мире жил сам) и для социально разнородного зрителя его спектаклей (включая представителей Царской семьи, выступавших, в первую очередь, в роли заказчиков театрально-го репертуара).

В художественной практике второй половины XIX века господствует историзм. Сам термин неоднозначен. Пассеизм — внимание к прошлому — характерен для разных эпох и художественных стилей. Строго говоря, и ренессанс, и классицизм также являются «историзмами», поскольку обращаются к Античности. Безусловно, историчен общеевропейский романтизм, чье влияние и продолжение историки искусства видят в историзме<sup>2</sup> второй половины XIX века. Именовать ли историзм стилем? Однозначного ответа на этот вопрос нет. Часто искусствоведы ссылаются на немецкого исследователя Вольфганга Гетца, который в статье «Историзм. Попытка определить понятия» предложил различать «историзм как образ мыслей, а эклектизм как художественный метод» (цит. по: [11, с. 9]). На понимании историзма исключительно как периода и неаргументированности его определения как стиля, настаивает, например, петербургский искусствовед Виктор Власов в «Новом энциклопедическом словаре изобразительного искусства» [12, с. 196]. Историк архитектуры Андрей Иконников в применении к своей сфере предлагает вообще избегать терминов «архитектура историзма» или «архитектура эклектизма», предлагая для рассматриваемого периода более точную, с его точки зрения, стилевую характеристику «архитектура выбора» (подразумевается не нормативная, а свободная возможность выбора творцом художественных образцов и приемов из прошлого) [13, с. 181]. Нам, в рамках настоящей работы и в ее контексте, представляется обоснованной трактовка историзма как стиля, предложенная эрмитажными искусствоведами Мариной Лопато и Татьяной Петровой в их фундаментальных статьях к каталогу программной вы-

<sup>1</sup> О Королевской академии танца Людовика XIV давно забыли, а дополнительное наименование театра Парижской Оперы — Академия музыки и танца — было чисто номинальным.

<sup>2</sup> Понятие «историзм» имеет множество дефиниций. Далее термин «историзм», без дополнительных оговорок, будет употребляться в значении художественного стиля (направления), характерного для русской и западноевропейской архитектуры и декоративно-прикладного искусства 1830–1890-х годов.

ставки Государственного Эрмитажа 1996 года «Историзм в России. Стиль и эпоха в декоративно-прикладном искусстве, 1820-е – 1890-е годы» [11, с. 9–17, 24–29].

Приведем цитату из каталога выставки произведений декоративно-прикладного искусства «Историзм и модерн» из фондов гамбургского Музея искусства и художественных ремесел, прошедшей в Советском Союзе в 1986 году: «Еще в 1895 г. Ю. Лессинг выразил надежду, что когда-нибудь внуки увидят «в каждой из наших работ, несмотря на всю подражательность, общие черты, характерные для искусства второй половины 19 века». В 1913 г. Куно Миттенцвей охарактеризовал период историзма как «совершенно адекватное выражение века гуманитарных наук, века Гегеля и истории искусств». Именно благодаря стремлению к познанию и исследованиям историзм обладал не-обозримым обилием форм, которые он черпал из всех стилей, а также в восточном и народном искусстве» [14, с. 6–7].

Посмотрим на один из образцов петербургской архитектуры и обустройства быта рассматриваемого периода – Дворец великого князя Владимира Александровича<sup>3</sup> (среднего сына императора Александра II, дяди императора Николая II). К слову, обитатели этого дома были связаны с балетом. Сам великий князь покровительствовал Сергею Дягилеву, и первые «Русские сезоны» проходили под его патронатом [15]. Великий князь обеспечил Дягилеву казенные субсидии на проведение первых сезонов. К сожалению, Владимир Александрович умер, не дождавшись балетного Сезона 1909 года<sup>4</sup>.

Дворец был построен в конце 1860-х – начале 1870-х годов архитектором Александром Резановым, и своим внешним видом (фасадом) напоминает ренессансное палаццо. Когда мы заходим внутрь и проходим по анфиладе комнат, то видим совершенно разную стилистику – словно шествуем, по разным странам, по разным эпохам: избыточный неоампир, необарокко, «второе» и даже «третье» рококо, готические мотивы, восточный мавританский уголок, русский теремной зал и т. п. В этом дворце, в характерных того времени интерьерах много драпировок, деталей, цвета, прихотливых изгибов силуэтов – пресыщенность во всем.

Разумеется, это характерно не только для архитектуры (экстерьера и интерьера), но и для отдельных предметов быта: фарфора Императорского завода и частных мануфактур (Попова, Гарднера – впоследствии Кузнецовского и др.), ювелирных украшений, шляпок, дамских платьев с кринолинами и большими турнюрами.

<sup>3</sup> Местоположение: Санкт-Петербург, Дворцовая набережная, 26.

<sup>4</sup> Младший сын великого князя, Андрей Владимирович, стал супругом Матильды Кшесинской.

Меткое замечание дает историк балета Александр Демидов, размышляя о времени создания «Спящей красавицы» (конец 1880-х годов): «Интерес к материальности, вешности, стильности, интерьеру вытесняет лирический пейзаж и лунные прогулки в романтические дали воображения» [16, с. 16].

Нужно акцентировать внимание на том, что Петипа во всем этом жил. Он приходил в дома, где видел оформление и вещи подобного вкуса, общался с людьми, которые заказывали, покупали такие изделия. Он ставил спектакли для публики, жившей в этой обстановке. Если рассмотреть сохранившиеся фотографии общих планов сцены в постановке «Баядерки» 1900 года, то можно наглядно убедиться в их стилистическом сходстве с дворцовыми интерьерами рассматриваемого периода.

Попробуем сформулировать приметы историзма как художественного стиля:

- поиск идей, приемов, художественных форм в прошлом, в истории, в искусстве различных исторических периодов, различных стран, в том числе, экзотических;

- давление формы над содержанием, в отличие от «чистого» (раннего) романтизма (с поиском в прошлом некоего, подчас ускользающего идеала) – любование старинной формой как таковой, как следствие, – бóльшая стабильность, основательность и даже тяжеловесность формы;

- обилие, переизбыток деталей;

- очень прихотливые, намеренно усложненные линии, орнаменты, узоры;

- переизбыток красок, перенасыщенная колористика.

Балет – искусство не только исполнительское, но и изобразительное. В том, как мы видим траекторию движения, как мы видим силуэт, позу, композицию фигур на сцене, многое определяется сценографией. Сценография времен Петипа вполне соответствует стилевым характеристикам историзма: она пресыщена, колористична, избыточна деталями. Собственно, и композиционное искусство Петипа находится в этих же рамках.

Если искать в балетах Петипа аналогии со стилистическими особенностями историзма, то мы их вполне находим:

- это балеты сюжетные, причем сюжет намеренно растянут, зачастую имеет место нагромождение частей;

- в балетах Петипа много экзотики («Дочь Фараона», «Баядерка», «Ливанская красавица», «Млада», «Роксана, краса Черногории», «Царь Кандавл», «Дочь снегов», «Талисман», «Весталка»); в каждом – сюжеты и сцены из экзотической жизни народов разных стран и разных эпох;

- балеты Петипа отличает обилие сложных многофигурных построений: в его творчестве выкристаллизовывается такая важная форма как «большая многофигурная композиция» (см. ее характеристику в: [17, с. 22]);

— позы танцовщиков отличает сложный, иногда «перекрученный» корпус, орнаментально прихотливые руки, много, по терминологии Акима Волынского [18, с. 294], контрапосто, много намеренных противоположений частей тела танцовщиков;

— движения танцовщиков технически, может быть, и не очень сложные, не такие виртуозные (если сравнивать с современной «танцевальной акробатикой»), но всегда **сложнокоординированные**.

Приметы историзма вполне экстраполируются на «Баядерку», на всего зрелого и позднего Петипа, начиная с «Дочери Фараона» и заканчивая его последними балетами, в частности, «Раймондой» и «Волшебным зеркалом».

Говоря о творческом методе Петипа, следует отметить, что Петипа не был изобретателем чего-то принципиально нового. Он был человеком с психологией бродячего артиста, каковым он, собственно, и являлся в молодости. Все, что попадалось под руку, все, что видел, он старался запомнить, а потом использовал. Так было с наследием романтизма — со школой Жюль Перро, которую он прошел в первое десятилетие работы в Петербурге, с опытом других коллег, включая собственного брата Люсьена и парижского либреттиста Сен-Жоржа, младшего, но в какой-то момент более успешного соотечественника Артюра Сен-Леона, или носителей этнографического эксклюзива Кшесинского и Бекефи, и даже представителей новой итальянской технической школы, которых Петипа в конце жизни включил в пантеон собственного творчества. Известно, что Петипа скрупулезно собирал газетные и журнальные вырезки на разные темы. Дочь балетмейстера, Вера, вспоминала, что отец «для выражения чувства <...> призывал наблюдать природу в ее многообразных проявлениях и переливах» [19, с. 247]. Петипа «подсматривал» везде и всегда: известен анекдот об Иогансоне, который регулярно сообщал ученицам, что Мариус Иванович подсматривал на его уроках учебные комбинации, а потом вставлял их в свои балеты. И Петипа зачастую обвиняли в том, что он использовал чужое.

Принципиально, что Петипа был традиционалистом, но традиционалистом вдохновенным. Чужие идеи, темы, сюжеты, приемы, находки, детали он перерабатывал в своем «творческом котле». Наследие прошлого, говоря высокопарно, было для Петипа живым источником, он базировался на нем и щедро включал его элементы в свои в высшей степени эклектичные большие балеты.

Эклектичность «Баядерки» многопланова. Это и эклектичность визуальная, определяемая экзотичностью места действия, сценографией, обликом танцовщиков. Это эклектичность жанровая, в которой нашлось место и мелодраме, и кокетливым водевильным ноткам, и грандиозному шоу-обозрению, и пафосу высокой трагедии. Это эклектичность сценических приемов: от му-

дренных сценографических эффектов, сложного мизансценирования и намеренного танцевального буйства до почти киношных «крупных планов», преподнесения множимых классических поз как мега-символов и квинтэссенций смыслов. Это эклектичность пластических лексик. Это и эклектичность использования наследия прошлого. Эклектизм как художественный метод историзма, в полном соответствии с определением В. Гетца, господствует в «Баядерке», и он столь же характерен для большинства других больших балетов Петипа.

Наличие в «Баядерке» элементов наследия не только романтизма, но и эпохи Новерра подметил Вадим Гаевский [9, с. 78]. Он пишет о причудливом переплетении в «Баядерке» старого и нового. С нашей точки зрения, эпохи истории балета в «Баядерке» представлены вполне структурированно и ясно. И способ этого представления – использование различных выразительных средств балетного театра, различных пластических лексик на определенном драматургическом этапе развития хореографического действия.

Так, классицистская пантомимность и выразительный жест Новерра обозначают экспозицию и завязку, барочная дивертисментность двигает действие, кульминация возникает как триумф романтического «белого балета»<sup>5</sup>, развязка решается действенным танцем, существенно преобразившемся в руках Петипа после романтизма. Приведенную в нашей предыдущей, посвященной «Баядерке» [20, с. 33], работе схему «восхождения по ступеням выразительных средств балетного театра» в «Баядерке» можно дополнить указаниями на эпохи, для которых характерны указанные выразительные средства (см. рисунок ниже):

Уточним, что подразумевается под понятием «новый действенный танец» Петипа. Действенный танец – одна из важных принадлежностей романтического балета, однако по сохранившимся фрагментам и некоторым попыткам реконструкций видно, что тогда он был ближе к отанцованной пантомиме. У Петипа действенность танца по преимуществу заключена в рамки сложной хореографической формы (например, *Pas d'action* IV акта «Баядерки»), сочетается с виртуозностью классического танца и носит гораздо более абстрактный (обобщенно-поэтический) характер.

Петипа эклектичен, но он далек от примитивной эклектики не связанных друг с другом фрагментов; это, скорее, мозаичность, когда разрозненные детали постепенно складываются в стройную композицию. Балетмейстерское мастерство Петипа имеет много источников, много характеристик и столь же много значений, его стилистика – это множество стилей. Древнегреческое

---

<sup>5</sup> Здесь также не обошлось без использования достижений «пост-романтика» А. Сен-Леона – выдающегося мастера инструментального классического танца.

*«Баядерка». Схема хореографического действия.*

экспозиция и завязка	развитие действия	кульминация	развязка
		Симфонизированный классический танец	
	Разнохарактерный дивертисмент		
Пантомима			Действенный танец Сценография
«Праздник огня», «Две соперницы»	«Смерть баядерки»	«Тени»	«Гнев богов»
Эпоха Новерра (пантомимные балеты)	Барочный балет (балеты с выходами, гран-балеты)	Романтизм («белый» балет)	«Новый действенный танец» (Петипа)

Рис. «Баядерка». Схема хореографического действия

слово *πολύς* — «многочисленный», как представляется, чрезвычайно уместно для определения стиля театра Петипа. **Полистилистика** — объемнее и гармоничнее историзма и эклектизма (эклектики). Этот термин предлагается нами для определения специфики художественного стиля театра Петипа.

Несмотря на предложенное стилистическое определение, термины «эклектика» и «историзм» в отношении «Баядерки» можно употребить и в их изначальных, «базовых» значениях. Эклектика «Баядерки» — в сочетании разнородных выразительных средств и разнообразных творческих приемов. Историзм — в отсылках к художественным методам и находкам различных этапов развития балетного театра.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Красовская В. Западноевропейский балетный театр. Романтизм. М.: Аргист. Режиссер. Театр, 1996. 432 с.
2. Guest I. The Ballet of the Second Empire, 1847-1858. L.: Adam & Charles Black, 1955. 133 p.
3. Guest I. Jules Perrot. Master of the Romantic Ballet. N. Y.: Dance books, 1984. 383 p.

4. *Guest I.* The Romantic Ballet in England. L.: Phoenix House Ltd., 1954. 176 p.
5. *Guest I.* The Romantic Ballet in Paris. L.: Sir Isaac Pitman & sons Ltd., 1966. 314 p.
6. *Guest I.* Th. Gautier about dance. L.: Adam & Charles Black, 1986. 358 p.
7. *Слонимский Ю.* Драматургия балетного театра XIX века. М.: Искусство, 1977. 343 с.
8. *Соколов-Каминский А.А.* «Баядерка». Истоки сюжета – и не только // Балетмейстер Мариус Петипа: статьи, исследования, размышления / Акад. Рус. балета им. А. Я. Вагановой; сост. О. А. Федорченко. Владимир: Фолиант, 2006. С. 82–98.
9. *Гаевский В. М.* Дом Петипа. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000. 432 с.
10. Балет: энциклопедия / гл. ред. Ю. Н. Григорович. М.: Сов. энциклопедия, 1981. 623 с.
11. Историзм в России. Стиль и эпоха в декоративном искусстве, 1820-е – 1890-е годы: каталог выставки / Гос. Эрмитаж; вступ. ст. М. Н. Лопато, Т. А. Петрова. СПб.: Славия, 1996. 432 с.
12. *Власов В. Г.* Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: в 10 т. СПб.: Азбука-классика, 2004–2009. Т. 4. 2006. 750 с.
13. *Иконников А. В.* Историзм в архитектуре. М.: Стройиздат, 1997. 560 с.
14. Историзм и модерн: каталог выставки. Л.: б/и, 1986. 86 с.
15. *Хмельницкая И. И.* Великий князь Владимир Александрович и начало дягилевских сезонов // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2017. № 3 (50). С. 123–132.
16. *Демидов А.* Охота принца Дезире // Музыкальная жизнь. 1983. № 11. С. 15–16.
17. *Илларионов Б. А.* Структура хореографического действия в «Спящей красавице» М. И. Петипа / Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2017. № 2 (49). С. 16–30.
18. *Вольнский А. Л.* Статьи о балете / сост., вступ. ст. Г. Н. Добровольской. СПб.: Гиперион, 2002. 400 с.
19. Мариус Петипа: Материалы. Воспоминания. Статьи. Л.: Искусство, 1971. 448 с.
20. *Илларионов Б. А.* «Баядерка»: четыре или три? // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2017. № 4 (51). С. 28–38.

#### REFERENCES

1. *Krasovskaya V.* Zapadnoevropejskij baletnyj teatr. Romantizm. М.: Artist. Rezhisser. Teatr, 1996. 432 s.
2. *Guest I.* The Ballet of the Second Empire, 1847-1858. L.: Adam & Charles Black, 1955. 133 p.
3. *Guest I.* Jules Perrot. Master of the Romantic Ballet. N. Y.: Dance books, 1984. 383 p.
4. *Guest I.* The Romantic Ballet in England. L.: Phoenix House Ltd., 1954. 176 p.
5. *Guest I.* The Romantic Ballet in Paris. L.: Sir Isaac Pitman & sons Ltd., 1966. 314 p.

6. *Guest I. Th. Gautier about dance.* L.: Adam & Charles Black, 1986. 358 r.
7. *Slonimskij Yu. Dramaturgiya baletnogo teatra XIX veka.* M.: Iskusstvo, 1977. 343 s.
8. *Sokolov-Kaminsky A. A. «Bayaderka». Istoki syuzheta – i ne tol'ko // Baletmejster Marius Petipa: stat'i, issledovaniya, razmyshleniya / Akad. Rus. baleta im. A. Ya. Vaganovoj; sost. O. A. Fedorchenko.* Vladimir: Foliant, 2006. S. 82–98.
9. *Gaevsky V. M. Dom Petipa.* M.: Artist. Rezhisser. Teatr, 2000. 432 s.
10. *Balet: ehnciklopediya / Gl. red. Yu. N. Grigorovich.* M.: Sovetskaya ehnciklopediya, 1981. 623 s.
11. *Istorizm v Rossii. Stil' i ehpocha v dekorativnom iskusstve, 1820-e – 1890-e gody: katalog vystavki / Gos. Hermitage; vstup. st. M. N. Lopato, T. A. Petrova.* SPb.: Slaviya, 1996. 432 s.
12. *Vlasov V. G. Novyj ehnciklopedicheskij slovar' izobrazitel'nogo iskusstva: v 10 t.* SPb.: Azbuka-klassika, 2004–2009. T. 4. 2006. 750 s.
13. *Ikonnikov A. V. Istorizm v arhitekture.* M.: Strojizdat, 1997. 560 s.
14. *Istorizm i modern: katalog vystavki.* L., 1986. 86 s.
15. *Khmel'nickaya I. I. Velikij knyaz' Vladimir Aleksandrovich i nachalo dyagilevskih sezonov // Vestnik Akademii russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj.* 2017. № 3 (50). S. 123–132.
16. *Demidov A. Ohta princa Desiré // Muzykal'naya zhizn'.* 1983. № 11. S. 15–16.
17. *Illarionov B. A. Struktura horeograficheskogo dejstviya v «Spyashchej krasavice» M. I. Petipa / Vestnik Akademii russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj.* 2017. № 2 (49). S. 16–30.
18. *Volynsky A. L. Stat'i o balete. Sost., vstup. st., komm., spisok statej G. N. Dobrovol'skoj.* SPb.: Giperion, 2002.– 400 s.
19. *Marius Petipa: Materialy. Vospominaniya. Stat'i.* L.: Iskusstvo, 1971. 448 s.
20. *Illarionov B. A. «Bayaderka»: chetyre ili tri? // Vestnik Akademii russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj.* 2017. № 4 (51). S. 28–38.

#### ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

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

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

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

УДК 792.8

## КЛАССИЧЕСКИЕ БАЛЕТЫ В РЕКОНСТРУКЦИЯХ РОССИЙСКИХ ХОРЕОГРАФОВ НА ИТАЛЬЯНСКОЙ СЦЕНЕ: ПРОБЛЕМА АУТЕНТИЧНОСТИ

Ф. Миоцци<sup>1</sup>

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

Статья посвящена сотрудничеству петербургских хореографов и солистов балета с итальянскими балетными труппами (Рим и Неаполь) в начале XXI века. Первоначальную постановку «Раймонды» А. Глазунова (либретто М. Петипа) осуществил по «гарвардским записям» Сергей Вихарев (2011). Свою редакцию старинного «Корсара» и возобновление «Египетских ночей» А. Аренского (постановка М. Фокина) предложил Вячеслав Хомяков (2008 и 2009).

**Ключевые слова:** «Раймонда», «Корсар», «Египетские ночи», Вячеслав Хомяков, Сергей Вихарев, Ольга Савенко, Ла Скала, Римская опера

## CLASSICAL RUSSIAN BALLETS IN ITALIAN SCENE: THE PROBLEM OF AUTHENTICITY OF RECONSTRUCTIONS

Fethon Miozzi<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Vaganova Ballet Academy, 2, Zodchego Rossi St., Saint Petersburg, 191023, Russian Federation.

The article is devoted to the cooperation of the Petersburg choreographers and ballet soloists with Italian ballet companies (Rome and Naples) in the beginning of the 21st century. The initial staging of *Raymonda* of A. Glazunov – M. Petipa carried out according to 'Harvard records' Sergei Vikharev (2011). Vyacheslav Khomyakov proposed his edition of the old *Corsaire* and the resumption of *Egyptian Nights* of A. Arensky - M. Fokin (2008 and 2009).

**Keywords:** *Raymonda*, *Corsair*, *Egyptian Nights*, Vyacheslav Khomyakov, Sergei Vikharev, Olga Savenko, La Scala, Roman Opera

После творческих экспериментов Рудольфа Нуреева, которые сегодня являются каноническими редакциями классических балетов для разных западных трупп, в Европу и непосредственно в Италию начали проникать версии

классических постановок, рожденные на российской почве. К ним относятся балеты: «Корсар» в постановке Вячеслава Хомякова (Римская опера, 2008) и «Раймонда» в хореографии Сергея Вихарева (Ла Скала, 2011). Оба спектакля отразили новейшие тенденции в вопросе отношения к классическому наследию и, несомненно, обогатили репертуар итальянских театров. Кроме того, ведущие партии в этих спектаклях исполнили отечественные балерины Екатерина Борченко и Олеся Новикова, что еще больше сблизило две страны в отношении культуры и способствовало укреплению российско-итальянских творческих связей.

Уникальность спектакля «Раймонда» в версии С. Вихарева, как и интерес к нему театральной общественности, вызваны не только самим фактом появления знаменитого шедевра Мариуса Петипа в репертуаре одной из лучших балетных трупп Европы. Резонансным было то, что Вихарев воссоздавал хореографию по записям, сделанным еще до Октябрьской революции 1917 года режиссером Мариинского театра Николаем Сергеевым по системе Владимира Степанова<sup>1</sup>.

В начале XX века тема аутентичности шедевров старинной хореографии и переделок встала достаточно остро. На этой «волне» С. Вихарев представил на сцене Мариинского театра свою «аутентичную» версию «Спящей красавицы» (1999) и «Баядерки» (2002). И, хотя техника танца ушла далеко вперед, такие возобновления крайне популярны и рассматриваются как альтернатива современным редакциям с большим количеством привнесений различного (часто неустановленного) авторства.

Хореография «Раймонды», как всегда бывает в подобных случаях, стала поводом и для похвал, и для критики, высказанной в адрес Вихарева. При оценке результата необходимо учитывать, что Вихарев взял на себя большую смелость и ответственность, работая с условным материалом – символами и схемами, которыми записывали и конкретные движения массовых и сольных танцев, и перемещения кордебалета, и мизансцены. Главная заслуга Вихарева была в том, что он смог создать цельный спектакль, сочетающий хрестоматийные сцены и танцы, которые мы можем видеть в современных сценических версиях спектакля, с эпизодами, которые за давностью лет были утрачены.

Если судить по видеозаписи спектакля, появился следующий ряд изменений и уточнений: из Первой сцены исчез «Выход Абдерахмана» (и это «исчезновение» изменило канву действия); были скорректированы массовые танцы, внесены изменения в мужскую хореографию, которая просто не могла быть представлена в балете конца XIX века. Постановка получилась гар-

---

<sup>1</sup> Рукописи хранятся в библиотеке Гарвардского университета (США).

моничной и соответствующей нашим современным представлениям о том, каким был Большой балетный спектакль Мариуса Петипа. Кроме того, Вихарев попробовал себя в роли (с которой успешно справился) историка-реконструктора, мастера по восстановлению шедевров и расшифровщика старинной «хореонотации».

Роли главных героев на премьере «Раймонды» в Ла Скала исполнили Олеся Новикова (Мариинский театр) и Фридеман Фогель (Штутгартский балет). В партии Абдерахмана зрители увидели итальянского танцовщика Мика Зени (Mick Zeni). В других ролях выступили артисты балетной труппы Ла Скала.

Новая версия еще одного популярного классического спектакля — «Корсара» — была представлена на сцене Римской оперы в 2008 году в постановке репетитора Мариинского театра Вячеслава Хомякова. Отметим, что «мировая» премьера одноименного балета, основанного на поэме Дж. Байрона, состоялась именно в Италии, в Ла Скала в 1826 году. С тех пор балет неоднократно «переставляли». Сегодня он входит в репертуар большинства ведущих мировых балетных коллективов и считается балетной «классикой».

«Корсар» не соотносится напрямую с поэмой Байрона. Сюжет балета «легче» представленного в поэме. Именно он, в сочетании с красивой хореографией, по нашему мнению, обеспечил успех и долгую сценическую жизнь этому произведению. Традиционно привлекает зрителей и разнообразие танцев, мужских и женских вариаций, позволяющее увидеть всех ведущих танцовщиков труппы.

Все сегодняшние версии «Корсара» являются «перелицовкой» постановки XIX века, принадлежавшей Ж. Мазилье, Ж. Перро и М. Петипа. В конце XX века в Мариинском театре, который считается «точкой отсчета» для современных версий классических балетов, «Корсар» шел в постановке Петра Гусева 1987 года «на основе композиции Мариуса Петипа». В Михайловском театре свою редакцию старинного спектакля предложил Михаил Мессерер. На разных сценах России идут разные редакции балета. Также происходит и в Европе, и по всему миру.

Ценные профессиональные наблюдения о постановке В. Хомякова можно найти в материале петербургского балетоведа Ольги Савенко, постоянно проживающей в Италии и знающей реалии и тенденции развития хореографического искусства в этой стране. В частности, об интересе к балетной «классике» и перелицовкам, которые делались в разные годы в ведущих итальянских балетных труппах, критик пишет: «„Жизель“, „Лебединое“, не говоря уже о „Щелкунчике“, стали общим местом не только в Ла Скала, но также в Римской Опере, и неаполитанском Сан-Карло. В прошлом году Ла Скала ставила „Баядерку“, а Римская Опера „Спящую Красавицу“ и „Сильфиду“. Казалось, для полного комплекта не хватало лишь „Раймонды“. И этот пробел был за-

полнен театром Римской Оперы нынешним мартом. Но тут выяснилось, что еще в 1975 г. хореограф Лорис Гай создал собственную версию балета „в духе Петипа“ для Сан-Карло. Раймонду в нем исполнила легенда итальянского балета Карла Фраччи, получив партию из рук Раймонды Баланчина – Александры Даниловой. Та же постановка показывалась в 1982 году в труппе Римской Оперы. Прошедшая в 1984 году в антураже руин Терм Каракалы новая версия балета Майи Плисецкой была названа „сомнительной“. И, наконец, в марте 2008 года вернулись к версии „Раймонды“ Лориса Гая» [1, с. 43]. Из сказанного следует, что российские артисты и постановщики «прилагали» руку к одному из главных шедевров Петипа – «Раймонде». «Корсар» не стал исключением.

Справедливости ради, оценивая заслуги постановщиков прошлого по редактированию «Корсара», нужно отметить, что версии Хомякова включают в себя результаты труда Ф. Лопухова, А. Вагановой, К. Сергеева и П. Гусева. Эти «мэтры» советского балета по возрасту были ближе к «старому» «Корсару», который шел в Мариинском театре до революции, помнили ряд мизансцен и танцев, поставленных еще в XIX веке. При этом они обладали собственным видением данного спектакля, знали тенденции развития современного театра и старались с их помощью сделать балет жизнеспособным, интересным для зрителя. Таким образом, к 1987 году сложилась полноценная версия «Корсара», которая и идет сейчас на сцене Мариинского театра.

Эту версию, в целом, и принес в Рим В. Хомяков. Как и многие балетмейстеры-постановщики, которые работают с классическими шедеврами, он заявил свое частичное авторство, но в первую очередь, без сомнения, Хомяков стремился воссоздать пластический текст и логику развития действия, используя для этого знание версии П. Гусева. Таким образом, у В. Хомякова получился целостный, сценичный и логичный спектакль, с достаточно унифицированной танцевальной лексикой «в духе Петипа». «Версия» спектакля Хомякова усилила репертуар балетной труппы Римской оперы и позволила театру показать свои лучшие силы. Уровень постановки вполне соответствует поставленным задачам.

На премьерных спектаклях вместе с итальянскими артистами выступали петербургские солисты: Илья Кузнецов (Конрад), Екатерина Борченко (Медора), Анастасия Ломаченкова (Гюльнара), Андрей Баталов (Али), Иван Ситников (Бирбанто или Ланкедем). Критик О. Савенко справедливо отмечала: «Кузнецов-Конрад и Ситников-Бирбанто показали достойный для Мариинского театра профессиональный уровень. Мягкий по манерам, с типично славянской внешностью Кузнецов сделал своего Корсара мечтательным романтиком. <...> Рациональный, неподвластный лирическим сантиментам Бирбанто Ситникова обладал широтой жеста и ясностью исполнения тех-

нических элементов. При экстраординарном росте артист показал отличное владение своим телом» [1, с. 43].

Хомяков поставил сольный танец Медоры в образе маленького корсара во втором акте, усилил характерные танцы, которые западным артистам даются хуже, чем классика, усложнил композиционно и технически хореографию картины «Оживленный сад». Правомерно ли было вторжение в композицию, признанную шедевром? Сказать сложно. Каноническая версия номера видится более логичной, простой, но, вместе с тем, эмоционально и визуально насыщенной.

В целом спектакль, несомненно, получился. Он позволил коллективу Римской оперы попробовать себя в новой постановке, танцовщикам – изучить незнакомый материал, исполнить новые роли. И, конечно, этот балет подарил новые впечатления зрителям. Словом, римский «Корсар» вполне имеет право на сценическую жизнь.

К ключевым с исторической точки зрения событиям в области взаимодействия русского и итальянского хореографического искусства нужно также отнести постановку В. Хомяковым спектаклей из наследия Михаила Фокина. Это балеты «Египетские ночи», «Жар-Птица», «Шехеразада», которые были воссозданы постановщиком в Римской опере в 2009 году.

Логично, что интерес итальянских деятелей балетного театра к русскому балету проявлялся не только в области переноса классических спектаклей Петипа, или в приглашении русских танцовщиков в качестве зарубежных звезд, но и в обращении к знаменитому и сегодня признанному во всем мире наследию «Русских сезонов» Дягилева.

Вышеперечисленные балеты М. Фокина сегодня считаются такой же «классикой», как и «Лебединое озеро», и «Спящая красавица». При этом они представляют собой совершенно иной тип спектакля – одноактные сюжетные постановки, предлагающие в каждом конкретном случае оригинальное хореографическое решение и оригинальную пластику, соответствующую той или иной теме. В этом заключалось творческое кредо Фокина – уйти от универсальности языка классического танца, подходить к каждому спектаклю, к каждому сюжету, как к поводу для создания новой танцевальной лексики. И ему это вполне удалось на практике.

Что касается балета «Египетские ночи» (или «Клеопатра»), то его восстановление стало событием в творческой жизни не только Италии, но и балетной Европы. Обозреватель О. Савенко дает в рецензии на вечер балетов Фокина следующую краткую историческую справку об этом спектакле: «Истории известны две версии фокинского балета: „Египетские ночи“ на музыку Аренского – ранний его вариант, поставленный для труппы Мариинского театра (1908) и „Клеопатра“, созданная для „Русских сезонов“ (1909) с наполовину

измененной музыкой. В 1962 г. "Египетские ночи" с А. Шелест в главной роли возобновлялись в Кировском театре, но шли недолго. Возможно, российский зритель помнит их по телеверсии 1980-х годов в редакции К. Сергеева, искусно адаптированной к экрану, – заснятый в ней состав исполнял все роли на высочайшем уровне: Асылмуратова (Клеопатра), Рузиматов (Амун), Дмитриева (Вереника), Кулик и Ким (рабы Клеопатры). Но европейцы не видели балета Фокина многие десятилетия, а итальянцы – с римской премьеры 1911 года. „Клеопатра“ ни разу не входила в число воскрешаемых на разных сценах дягилевских постановок. Поэтому так неожиданно и так интересно было увидеть „Клеопатру“ в юбилейном проекте Римской оперы. Пожалуй, не удивительно, что фамилия ее постановщика оказалась русской, и нить его биографии вела именно к Кировскому / Мариинскому театру. Вячеслав Хомяков, в прошлом его артист балета, ныне педагог-репетитор, уже сотрудничал с Римской оперой на постановке „Корсара“. Он и дерзнул воплотить в жизнь труднейший проект, коим является воскрешение утраченного балета» [2, с. 26].

В. Хомяков предусмотрел ряд нововведений относительно прежних версий спектакля, но опирался в целом на К. Сергеева. В отличие от балета, показанного в 1909 году в Париже, в котором к партитуре Аренского Дягилев добавил музыку разных композиторов, Хомяков поставил «Египетские ночи» целиком на первоначальную партитуру. Это, с одной стороны, лишило хореографа возможности вставить в спектакль номера, придуманные Фокиным на материале других композиторов, а с другой – придало балету образную и внутреннюю цельность.

Балетмейстеру-постановщику удалось с пользой для новой «Клеопатры» использовать хореографию К. Сергеева, сделав спектакль стилистически однородным. Он не забыл о главных отличительных чертах этого балета, которые описаны во многих мемуарных и исторических источниках. Фокин решил воссоздать профильные позы с древнеегипетской живописи, и его персонажи действительно двигались, соблюдая эту условную пластику. Также поступил и В. Хомяков (хотя артистам, занятым в спектакле, было непросто существовать на сцене в необычных позировках и двигаться в танце, сохраняя стилизованную пластику).

Кроме того, в постановке соблюдена традиция отдавать роль Клеопатры эффектной, высокой балерине, исполняющей (согласно роли) в этом балете небольшое количество танцев, но исключительно пластично и выразительно; наделенной красотой в статике и в движении, умением создать завораживающий образ роковой властительницы. Первой исполнительницей роли Клеопатры стала легендарная Ида Рубинштейн, которая своей индивидуальностью обеспечила успех для первых «Египетских ночей». В данном слу-

чае, в партию Клеопатры исполнила ведущая балерина Мариинского театра Александра Иосифиди, полностью соответствующая вышеизложенному описанию. Она создала глубокий и полный страсти образ. Партнером Иосифиди стал ведущий танцовщик Мариинского театра Илья Кузнецов, который был выразителен и фактурен в роли Амуна, но немного пренебрег пластическим решением постановки.

Визуальное решение балета также соответствовало исторической правде. О. Савенко пишет: «Самым зрелищным моментом римской постановки стала сцена появления Клеопатры, когда-то придуманная Бенуа и имевшая бешеный успех у парижской публики. Перед глазами словно материализовались литературные строки ее описателя: „Окруженный рабами и охраняемый солдатами, огромный предмет, подобный раскрашенному саркофагу, выносили на высоте плеч, церемонно и заботливо опускали наземь во дворе храма. Дверцы странных носилок распаивались, открывая нечто, казавшееся мумией, запеленутой в обширные покровы“. Это в точности воспроизведенное священнодействие с выниманием из громадного саркофага такого же, как писал уже Кокто, „запеленутого в шали кокона“ рождало иллюзию присутствия на дягилевской премьере. Действительно, легко поверить, что тогда парижский зритель был сражен» [2, с. 29].

В целом спектакль, несомненно, получился. «И как снова не поклониться в сторону К. М. Сергеева, когда-то сохранившего в своей телевизионной версии образ постановки Фокина, что и стало не только подспорьем нынешнему реставратору в его работе, а именно устойчивой основой возведенной им конструкции балета, — пишет О. Савенко. — Ожившая „Клеопатра“ доказала, что, как и сто лет назад, так и ныне, русские готовы делиться своим богатством со всем миром. Хотелось бы, чтобы эти богатства нашли применение и на родине» [2, с. 31].

Мастер своего дела, Хомяков соблюдал баланс между старым и новым, классическим и современным, сохранял в спектакле лучшее из ранее созданного и добавлял что-то от себя, когда это было действительно необходимо, правомочно и шло на пользу постановке. Такая балетмейстерская мудрость и уважение к своим знаменитым предшественникам делают ему честь.

Значение постановок С. Вихарева и В. Хомякова — в том, что перенос шедевров классической хореографии обогатил репертуар итальянских театров. Эти спектакли познакомили танцовщиков с новой пластикой, образностью, с разными стилями хореографии. Благодаря заинтересованной работе итальянских артистов, их творческому взаимодействию с петербургскими хореографами и танцовщиками, результат получился очень достойным, значительным и был высоко оценен зрителями и критиками.

ЛИТЕРАТУРА

1. Савенко О. Русская классика на западный лад // Балет Ad libitum. 2008. № 5. С. 47- 48.
2. Савенко О. Праздник русского балета в Риме // Балет Ad libitum. 2009. № 3. С. 25-31.

REFERENCES

1. Savenko O. Russkaya klassika na zapadnyj lad // Balet Ad libitum. 2008. № 5. S. 47- 48.
2. Savenko O. Prazdnik russkogo baleta v Rime // Balet Ad libitum. 2009. № 3. S. 25-31.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Ф. Миоцци – miozzifeton@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Fethon Miozzi – miozzifeton@mail.ru

УДК 78.072

## ЛЮДВИГ МИНКУС И МАРИУС ПЕТИПА: СОВМЕСТНАЯ РАБОТА В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ (1871-1876)

*Е. В. Панова*<sup>1,2</sup>

<sup>1</sup> Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, ул. Малая Посадская, д. 26, Санкт-Петербург, 198097, Россия.

<sup>2</sup> Михайловский театр оперы и балета, пл. Искусств, 1, Санкт-Петербург, 191011, Россия.

Статья посвящена второму (пятилетнему) периоду творческой деятельности Людвига Минкуса в должности штатного композитора балета Императорских театров России. Рассматриваются основные произведения, написанные в сотрудничестве с Мариусом Петипа. На основе архивных материалов и публикаций периодических изданий второй половины XIX века восстановлена хронология появления основных произведений композитора. Проанализирован музыкальный материал танцев из его неопубликованных балетов.

**Ключевые слова:** Людвиг Минкус, музыка в балете, музыкальный театр в России второй половины XIX века, Мариус Петипа

## LUDWIG MINKUS AND MARIUS PETIPA: JOINT WORK IN ST. PETERSBURG (1871-1876)

*Elena V. Panova*<sup>1,2</sup>

<sup>1</sup> The Herzen State Pedagogical University of Russia, 26 Malaya Posadskaya St., Saint Petersburg, 198097, Russian Federation.

<sup>2</sup> The Mikhailovsky Theatre, 1, Ploshchad Iskusstv (Arts Square), Saint Petersburg, 191011, Russian Federation.

Article is devoted to the second period of creativity in Russia of the famous ballet composer of the second half of the 19th century Ludwig Minkus. The main works written in cooperation with Marius Petipa to this initial five-year stage of stay of Minkus in his new position of the regular composer of the ballet of Imperial theaters are considered. On the basis of archival materials and articles of the periodical press the main works by the composer are restored in a chronological order. Musical material of dances from his unpublished ballets is analysed.

**Keywords:** Ludvig Minkus, music in the ballet, musical theatre in Russia in the second half of the 19th century, Marius Petipa

Первой работой Минкуса во время повторного пребывания музыканта и композитора в Санкт-Петербурге<sup>1</sup> стала новая редакция балета «Дон Кихот». В отличие от первых провальных, с точки зрения газетных и журнальных критиков, представлений «Дон Кихота» в Москве в 1869 году, в Северной столице спектакль пользовался успехом у публики, давал хорошие сборы и появлялся регулярно в репертуарном плане.

Решение о переносе «Дон Кихота» на петербургскую сцену Петипа принял через два года после московской премьеры. Работы с музыкальным материалом предстояло немало, так как Петипа основательно переработал сценарий (либретто) и поменял многие танцы. Так, например, балетмейстер отказался от целого ряда характерных танцев — хоты, лолы, зингары, а также от сцены самоубийства Базиля.

Новым материалом в спектакле стал дивертисмент Первого акта, который состоял из классического вальса, мексиканского танца, *Pa de deux*, а также зажигательной «*La Chica*». Классическим дивертисментом является целиком и полностью сочиненный для петербургской редакции Пятый акт балета<sup>2</sup>. В отличие от первой (московской) редакции, музыка этой постановки была издана в виде клавира дважды: типографией Ф. Т. Стелловского в 1882 году [1] и спустя ровно десять лет в Москве, издательством Гутхейль [2]. Оба издания и сегодня обладают большой ценностью. Они свободны от изменений, внесенных в либретто и музыку спектакля в более поздних постановках<sup>3</sup>. Таким образом, именно клавиры, изданные в 1882 и 1892 годах, полностью соответствует замыслу «Дон Кихота» Петипа и Минкуса во второй, петербургской пятиактной авторской редакции. После премьеры спектакля 9 ноября<sup>4</sup> 1871 года, Минкус на несколько месяцев отошел от композиторской деятельности, полностью погрузившись в исполнительскую практику в качестве скрипача-солиста, концертмейстера оркестра и дирижера репертуарных балетов. В связи с этим можно высказать предположение, что композитору понадобилось некоторое время для знакомства с репертуаром, балетной труппой и оркестром Петербургского императорского Большого театра. Однако, учитывая педантичность и склонность Минкуса к упорядоченности собствен-

---

<sup>1</sup> Минкус до этого работал в Санкт-Петербурге: с 1853 по 1855 г. капельмейстером крепостного оркестра князя Н. Б. Юсупова и с 1855 по 1860 г. — скрипачом в оркестре Императорского театра. Указанный период малопримечателен в его творческой биографии.

<sup>2</sup> Напомним, что московский вариант спектакля был четырехактным.

<sup>3</sup> Изменения, в частности, вносили: балетмейстеры А. А. Горский и Р. В. Захаров, композиторы Р. Дриго, Э. Направник, В. П. Соловьев-Седой и Р. Глиэр.

<sup>4</sup> Все даты приведены по старому стилю.

ного творческого процесса<sup>5</sup>, полный отказ от композиторской деятельности даже на короткий период времени представляется едва ли возможным.

Первые два месяца 1872 года в Петербургском Большом театре запомнились публике чередой бенефисов выдающихся танцовщиков (А. Гранцовой<sup>6</sup>, П. Гердта, А. Богданова), прощальным выступлением балерины М. Соколовой (в январе), выступлениями танцовщиков А. Вергиной, Н. Гольца и Е. Вазем (в феврале). Для последней был возобновлен балет композитора Ч. Пуни «Наяда и рыбак» в постановке Ж. Перро. Петипа придумал и вставил в балет новую вариацию для бенефициантки. Ответить на вопрос, была ли музыка к балету написана именно Минкусом, за отсутствием доказательств, не представляется возможным.

В марте того же 1872 года [3, л. 38] Минкус просит срочно разрешить ему уйти в отпуск на три месяца по домашним обстоятельствам: «...имею надобность быть за границею...» [там же, л. 39], но получает отказ. Дирекция мотивировала свое решение отсутствием какой-либо определенности с предстоящей балетной премьерой. Петипа настаивал, что музыку для его очередной премьеры должен написать именно Минкус, однако только к концу апреля балетмейстер смог предварительно составить общий план будущего спектакля. Было решено, что Минкус, получив четкие указания по сочинению от балетмейстера, напишет партитуру в отпуске, который будет ему предоставлен с 20 апреля по 20 июня «с сохранением жалованья» [там же, л. 41].

Сюжет, выбранный Петипа, был основан на реальной истории из жизни знаменитой французской танцовщицы XVIII века Марии Камарго. Эта балерина приводила в восторг зрителей Европы: среди почитателей ее таланта были Вольтер и Никола Ланкре. Первый посвящал танцовщице стихи, второй — писал ее портрет<sup>7</sup>.

Первый балет, героиней которого стала Камарго, был поставлен в 1868 году балетмейстером И. Монплезиром на музыку композитора К. Даль'Арджине. Работа Петипа-Минкусаполнила список произведений для музыкального театра, в сюжеты которых вошли факты из жизни этой выдающейся французской артистки. В дальнейшем к биографии Камарго обращались композиторы Шарль Лекок — автор оперетты «Камарго» (1879) и Энрико де Лева — автор

<sup>5</sup> Об этих положительных качествах упоминает в своих мемуарах знаменитая балерина Петербургского Императорского театра второй половины XIX столетия Е. О. Вазем: «Минкус как композитор... отличался... аккуратностью. У него всегда все бывало готово вовремя...» [12, с. 192].

<sup>6</sup> В связи с чествованием А. Гранцовой М. Петипа возобновлял балет «Фауст» Ж. Перро 1848 года.

<sup>7</sup> В собрании Эрмитажа находится картина «Танцовщица Камарго», написанная Н. Ланкре в 1730 году.

оперы «Камарго»<sup>8</sup>. Либреттист Ж. Сен-Жорж выбрал для балета Петипа-Минкуса яркий эпизод из жизни Камарго: похищение танцовщицы графом де Меленом. Премьера балета «Камарго» в трех действиях и девяти картинах состоялась в Санкт-Петербурге 17 декабря 1872 года. Она стала «истинным праздником для балетоманов» [4, с. 3]. Рецензенты также отметили, что «Камарго» «лучше скучного «Дон Кихота» [5, с. 2].

Балет «Камарго» был поставлен с необыкновенной роскошью. Декорации восхищали: здесь были и оранжерея, и зал с фонтаном, и будуар Камарго с огромным зеркалом в стиле эпохи Людовика XV, и ледяной грот с кристаллами. Но больше всего зрителей поразил воспроизведенный в точности зал Версальского дворца. Из газетных заметок следует, что в первой картине балета «Ночной побег» звучал восхитительный вальс, во второй («Похищение Камарго») – дивертисмент характерных танцев: китайского, мазурки, мавританского<sup>9</sup>.

«Мавританский танец» состоит из двух разделов, отличающихся по ритму и темпу. Первый раздел танца написан в простой трехчастной форме. Уже в первых его тактах заложен яркий контраст: мелодическая линия начинается энергичной затактовой фигурой на *f*, однако продолжают ее мягкие нисходящие гаммообразные мотивы в нюансе *p* (рис. 1):

### Мавританский танец

из балета "Камарго"

Л. Минкус

$\text{♩} = 70$

Рис. 1. Фрагмент первого раздела «Мавританского танца»

<sup>8</sup> Премьера оперы состоялась в 1898 году в Турине.

<sup>9</sup> Нотные тексты танцев были опубликованы издательством П. И. Юргенсона в сборнике «Fantasies et morseaux» в 1892 году в фортепианном изложении для домашнего музицирования (переложение для ф-но Германа Рейнбольда).

Далее эта структура проводится четыре раза в первом разделе и повторяется в репризе простой трехчастной формы. Первое проведение темы начинается со слабой доли, следовательно, можно говорить о ямбическом строении первого предложения «Мавританского танца». Смысловый акцент четырехтактового мотива приходится на первую долю и придает мелодии сильную, волевою интонацию. Вторая часть (16 тактов) представляет собой дважды повторенное музыкальное построение, которое приводит к утверждению доминанты основной тональности. Реприза сокращена до восьми тактов и останавливается без разрешения в тонику на доминанте ми-минора — симажорном трезвучии в положении тоники, выразительно подчеркнутым фермой (рис. 2):



Рис. 2. Фрагмент репризы «Мавританского танца»

Этот несложный в отношении композиторской техники эффект широко распространен в творчестве Минкуса: он способствует концентрации внимания зрителя, вызывает ощущение важности происходящего, ожидания последующего действия и нового музыкального эпизода, который будет это действие сопровождать.

Ритмическая и гармоническая основа начала второго раздела оstinатна. Формула этого оstinато: четверть, две восьмые и четыре восьмые в быстром темпе *Vivace*. Второй раздел также четко структурирован. Формирующие его четыре построения квадратны: первые два — восьмитактны, третий — шестнадцатитактен, четвертый (с небольшим четырехтактным дополнением, утверждающим основную тональность пьесы) — шестнадцатитактен. Тональный план раздела жестко привязан к форме: каждому из построений (или «колен»<sup>10</sup>) соответствует своя тональность: ми-минор — до-мажор — ля-

<sup>10</sup> Такой термин закрепился в исполнительской среде за повторяющимися разделами квадратных структур в танцевальной музыке.

минор — ми-минор. Примечательно, что первые три тональности выстроены друг за другом в терцовых соотношениях, а затем, в самом крупном (третьем) колене композитор плавно модулирует в соль-мажор — тональность, параллельную к основной. Однако после ее утверждения Минкус резким контрастом начинает четвертое колено, функционально и по характеру носящее смысловую нагрузку репризы, с основной тональности ми-минор. Такие резкие противопоставления соответствовали задаче изобразить диковинную и одновременно экзотическую музыку мавров.

Второй акт «Камарго» — дивертисмент у графа де Мелена. Дивертисмент состоял из двух контрастных частей и был «чрезвычайно богат разнообразными и грациозными танцами» [6, с. 3]. Акт открывался сольными вариациями цветов в картине «Лето». В следующей картине балета («Зима») вариации «Град», «Иней», «Лед» и «Снег» танцевали балерины Т. Щетинина, А. Прихунова, О. Амосова и А. Кеммер. В картине «Мщение Камарго» «Русскую пляску» исполняли Н. Гольц (Дед Мороз) и А. Гранцова (Царица ледников). Последний, третий акт «Камарго» состоял из двух картин: «У короля» и «Камарго — первая танцовщица».

Периодические издания тех лет содержат совсем немного отзывов о музыке Минкуса, среди которых, однако, встречаются и весьма эмоциональные: «Музыка нового балета, написанная г-ном Минкусом как все балетные музыки — с достаточным количеством трубного рева и барабанного треска, а изредка — о мода! — слышатся веселые мотивы шансонеток Семейного сада и театра Берга...» [5, с. 2].

В театральном сезоне 1873/74 годов (а именно — 6 января) состоялась петербургская премьера фантастического балета «Бабочка» в 4-х действиях в редакции Петипа. Впервые этот балет был поставлен Марией Тальони на музыку Ж. Оффенбаха 26 ноября 1860 года в Париже. Дирекция Императорского театра вела переговоры с Оффенбахом на предмет того, чтобы он сделал новую музыкальную редакцию своего балета для Петербурга, поскольку Петипа планировал несколько изменить хореографию, добавив собственные танцевальные номера, в том числе *Grand pas des papillons* — «Танец бабочек». Однако «вследствие отказа Оффенбаха, запросившего с дирекции чересчур уж дорого» [7, с. 267], музыкальную редакцию спектакля было поручено сделать Минкусу. Премьера состоялась 6 января 1874 года на сцене Большого театра в Петербурге в бенефис Е. Вазем. Балет «Бабочка» имел успех, а «г-жа Вазем и балетмейстер г. Петипа были много раз вызываемы...» [8, с. 3]. Музыкальный материал балета, на этот раз, не привлек внимание критиков. В одной небольшой заметке, впрочем, было отмечено, что «...музыка, сочиненная для нового балета г. Минкусом, не представляет ничего особенно-го, но и не портит впечатления, производимого от балета...» [8, с. 267]. Вскоре

этот спектакль исчез с петербургской театральной сцены. Его сценическая жизнь продолжилась уже в XX веке: в 1974 году балетмейстер Э. М. фон Розен поставила его в Гетеборге под другим названием — «Утопия», а в 1976 году выдающийся французский хореограф П. Лакотт осуществил постановку «Бабочки» на сцене Гранд Опера.

В начале 1875 года Минкусом была написана музыка для балета «Бандиты» с хореографией Петипа. Балет сочинялся специально для бенефиса Е. О. Вазем. Сюжетом для своего спектакля Петипа выбрал сицилийскую легенду. Балетмейстер тщательно готовил этот балет, делая эскизы с помощью бумажных фигурок, зарисовывая хореографические находки и прилагая к каждому наброску комментарий с описанием движений, например: «Два тура, двигаясь на публику в аттитюде на полупальцах, затем еще один тур, *releve* на пуантах и так далее... ноги обхватывают корпус кавалера, корпус танцовщицы над его головой, она в руке держит тамбурин...» [9, с. 167]. В рецензиях того времени есть взаимоисключающие оценочные суждения о музыке «Бандитов»: так, критик «Голоса» охарактеризовал музыку как «плохую» [10, с. 2], а критик «Всемирной иллюстрации», напротив, отметил, что «музыка к балету... удалась вполне» [11, с. 114]. В своих воспоминаниях Е. О. Вазем писала, что балет «Бандиты» «...не представлял ровно ничего выдающегося ни по драматической интриге, ни по танцам...» [12, с. 118], а рецензент «Всемирной иллюстрации» еще и добавил, что «...этот балет довольно вялый по ходу действия» [13, с. 142].

Известно, что балет содержал большие дивертисменты на стилизованные итальянские музыкальные темы. По замыслу Петипа, действие спектакля разворачивалось в Италии. Характерный дивертисмент первой картины состоял из «Танца бандитов», «Мессинского танца», «Большой тарантеллы» и «Игры моря». Вторая картина начиналась классическим дивертисментом, который назывался *Grand pas d'action* и традиционно состоял из адажио, вариаций и коды. Третья картина была преимущественно пантомимной, а заключительная часть балета («Аллегория пяти частей света») представляла собой еще один, но уже более развернутый дивертисмент, в котором участвовало около двухсот человек. Именно он был, «бесспорно, лучшим местом балета» [14, с. 2]. Кроме всего прочего, в «Аллегии» была классическая вариация, которая называлась «Танец царицы цветов». В этом номере солировала скрипка. На премьере соло исполнял знаменитый скрипач Леопольд Ауэр. Сценическая судьба «Бандитов» «не была долгой, но след в истории петербургской Терпсихоры он оставил: в «Бандитах» уже проступают черты нового жанра — балета-феерии, которые блестяще воплотятся спустя 15 лет в «Спящей красавице» [15, с. 75].

25 апреля 1875 года «...министр Императорского двора изъявил согласие

на назначение в текущем году полубенефиса в пользу композитора балетной музыки Луи Минкуса» [3, л. 63]. Бенефис не состоялся, а Минкусу даже не выплатили положенную в этих случаях компенсацию. Другими словами, Дирекция на протяжении многих лет лишала композитора законного права на полубенефис, которое было обозначено в контракте, и тем самым сокращала его доходы. До конца сезона давались бенефисы только в честь артистов балета (Т. Стуколкина, Ф. Кшесинского, Н. Гольца, Л. Иванова, А. Кеммер и Е. Вазем).

1876 год выдался насыщенным не только для Минкуса, но также для Петипа и артистов балетной труппы. Уже в начале года состоялся (очередной) бенефис артистки балета Е. Соколовой. Для нее Петипа поставил на музыку Минкуса балет «Приключения Пелея». Главный балетмейстер Петербургской императорской труппы находился в состоянии непрерывного поиска новых сюжетов для постановок. Их требовала публика, а главный балетмейстер старался порадовать и удивить своих, в том числе высокопоставленных, зрителей. На этот раз выбор сюжета критики одобрили: «Десятки лет прошли с тех пор, как наша публика не видела мифологических балетов и вот теперь наш талантливый балетмейстер г. Петипа снова рискнул возобновить этот давно оставленный жанр...» [16, с. 3]. Еще один благоприятный отзыв поступил от рецензента «Голоса»: «...новый трехактный балет балетмейстера Петипа... является довольно любопытною новинкой, так как сюжет заимствован из классической мифологии, которая в течение сорока лет была совершенно изгнана с балетных сцен...» [17, с. 3].

Основой сюжета послужила древнегреческая легенда о Пелее и Фетиде. Балетмейстер решил остановиться на эпизоде «Пелей в Иолке». Петипа достаточно свободно интерпретировал сюжет мифа. Пелея он сделал холостяком, чтобы герой и героиня в соответствии со строгими нормами общественной морали XIX столетия могли пожениться. История в балете заканчивалась счастливой свадьбой: новобрачным предстояло стать родителями великого героя античной мифологии — Ахилла. Текст либретто был сдан в печать еще до того, как Минкус закончил сочинение музыки.

К сожалению, «угодить» критикам удалось только сюжетом. Все остальное не впечатлило. К. Скальковский, например, жестко раскритиковал хореографию Петипа и музыку Минкуса: «...балет сам по себе неважный, ...танцы ничем не замечательны...», а музыка «недостаточно игрива... и оказалась скучноватою» [18, с. 49]. Есть и другие отзывы о музыке как посредственной; мнения, что она была составлена «из набора разных балетов и даже инструментована небрежно» [19, с. 30]. К числу отрицательных отзывов можно причислить и мнение рецензента «Всемирной иллюстрации»: «Что касается танцев для солисток, то они представляют, вообще говоря, мало оригиналь-

ного. То же самое можно сказать и о музыке, сочиненной для этого балета г. Минкусом, она довольно бесцветна...» [20, с. 322]. Дальнейшая сценическая жизнь этого балета была совсем непродолжительной. Сохранился фрагмент балетной музыки, ставший частью классического репертуара. Речь идет о вариации Медоры в сцене «Оживленный сад» из балета «Корсар», которая исполняется почти во всех современных постановках.

После премьеры «Приключений Пелея» Минкус просит у Дирекции Императорских театров отпуск на 6 недель. Еще в конце 1875 года здоровье жены Марии ухудшилось, и врачи советовали ей уехать на лечение за границу. Композитор очень переживал по поводу расстройства здоровья супруги и испытывал чувство вины из-за того, что не может в трудную минуту находиться с ней рядом. На этот раз Дирекция пошла ему навстречу, и 29 января Минкус уехал за границу. Пребывание в Австрии (на родине) сильно затянулось. В мае руководство потребовало возвращения композитора для выполнения новой работы по случаю приезда итальянского наследного принца. Однако Минкус представил Дирекции медицинские документы, доказывающие, что он болен сам, и врачи настаивают на том, чтобы он оставался в Вене. Неизвестно, по своей ли воле, или же по вторичному требованию Дирекции, но композитор все же вернулся в Петербург. Новой работой стало сочинение вставных номеров к музыке для театральной постановки «Сон в летнюю ночь» Ф. Мендельсона-Бартольди. Кроме этого, Петипа задумал сделать перестановки ряда номеров музыки Мендельсона в своем будущем спектакле.

Показы балета «Сон в летнюю ночь» состоялись 14 июля 1876 года в придворном театре в Петергофе и 25 сентября 1876 года в Санкт-Петербурге в Большом Императорском театре. Обе премьеры были приурочены к приезду высоких гостей из Пьемонта — принца Италии Гумберта с супругой Маргаритой. В последний день пребывания в Петербурге в их честь должен был быть представлен новый балет. Местом премьеры был выбран Петергоф, а название постановки Петипа решил оставить оригинальное, как у Шекспира и Мендельсона — «Сон в летнюю ночь».

Музыкальный материал Мендельсона очень подходил для праздничной атмосферы теплого вечера: «Зала была освещена электричеством. Против сцены амфитеатром возвышалось около тридцати рядов кресел и стульев... Впереди, между царскими золочеными креслами и оркестром, расстился великолепный ковер из цветов, а сцена была обращена в роскошную оранжевую из тропических растений» [15, с. 77]. Ожидалось, что балет будет длиться около сорока пяти минут. За такое короткое время, конечно, передать все содержание шекспировской комедии не представлялось возможным. Петипа лишь выделил одну (сказочную) линию сюжета и ввел несколько новых фантастических персонажей. В результате, балетный спектакль превратился

в «...грациозную картинку, художественный отрывок без начала и конца, фантастический сон из жизни фей, играющих с бабочками и жуками, в светлую, теплую ночь» [21, с. 2]. Какое впечатление произвела на зрителя эта компиляция? Судя по немногочисленным отзывам критиков, мнения разделились. Рецензент журнала «Музыкальный свет», в частности, писал, что «сопоставление имен Минкуса и Мендельсона на афише коробит глаз, а музыка Минкуса, рядом с бессмертной музыкою Мендельсона коробит ухо» [22, с. 39]. В то же время газета «Сын отечества» сообщала, что «музыка Мендельсона-Бартольди и Минкуса слушается с удовольствием» [23, с. 2].

К сожалению, недоступность рукописного оригинала партитуры Минкуса<sup>11</sup> препятствует полноценной исследовательской работе с музыкальным материалом балета Петипа. Не вызывает сомнений, что музыка Мендельсона очень подходила для танцев своей красочностью и характерностью. Однако она же, «предназначенная для драматического спектакля, не соответствовала полностью специфике хореографического представления» [15, с. 79]. Минкус, на этот раз, попытался адаптировать партитуры Мендельсона к законам балетного театра. Он изъясил отдельные номера, сделал купюры в имеющихся, а также дописал необходимую для постановки танцев музыку. Ценные сведения об этой работе Минкуса были представлены в докладе Е. С. Филимоновой «Балет Мариуса Петипа „Сон в летнюю ночь“: Петергофская премьера»<sup>12</sup>. Искусствовед провела скрупулезную работу по изучению материалов периодики и рукописной партитуры Минкуса, предложила описание спектакля в целом. Е. С. Филимонова установила, что из оригинальной партитуры Мендельсона были изъяты следующие номера: № 3 «Песня с хором»; № 13 «Финал»; первые части № 2; 4; 8; 10; знаменитый «Свадебный марш» № 9; № 11 «Танец шутов» и № 12 (целиком), вторая часть «Траурного марша» № 10; вторая часть № 2 «Марш эльфов». Другие номера, по словам исследователя, хотя и были оставлены, но подверглись перемещению или некоторому изменению. Спектакль открывал № 13 из партитуры Мендельсона (исследователь в этом номере обнаружила помету с указанием «Ouverture da Caro»<sup>13</sup>). Е. С. Филимонова также установила, что Минкус поместил «Весеннюю песню» из цикла «Песни без слов» Мендельсона в № 11, а в № 6 широко использовал оригинальный музыкальный материал № 6 из «Мелодрамы». Минкусу принадлежало пять номеров спектакля: четыре из них — связующего характера

<sup>11</sup> Эта работа до сих пор не опубликована музыкальными издательствами.

<sup>12</sup> Доклад был сделан на IX Научных чтениях «История балета. Источниковедческие изыскания» в Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова 18 мая 2000 года.

<sup>13</sup> Увертюра из главы – итал.

(№ 1; 3; 4; 6), а также вариация, «чисто балетная по фактуре» [15, с. 80].

Самым удачным танцем премьерного спектакля, по мнению критиков, был массовый танец, сочиненный Петипа на музыку «Ноктюрна» Мендельсона. Сочетание музыки и действия в нем «производило на зрителя... впечатление какого-то волшебного сна» [19, с. 2]. В конце «Ноктюрна» Минкус досочинил еще пять тактов, используя призрачные аккорды первых тактов увертюры Мендельсона. Композитор мастерски использовал характерные черты музыкального стиля Мендельсона в номерах собственного сочинения. Например, в № 6 Минкус использовал типичный для Мендельсона ритмический рисунок — триоль в непрерывном движении. Филимонова отметила, что в № 6 «триольное, вихреобразное, тревожное движение восьмых в партии фагота ведет к столь же неоформленному структурно и неясному тематически № 7» [15, с. 81].

Таким образом, за пять лет творческой деятельности Минкуса в должности штатного композитора балета Императорских театров были созданы четыре новых балета (полностью поставленные на музыку композитора), одна редакция музыки Ж. Оффенбаха и парадный спектакль — компиляция музыки Мендельсона и Минкуса.

Можно сделать вывод о том, что уже в первых балетах композитора формируется широко применяемая им впоследствии музыкально-драматургическая структура в виде развернутых дивертисментов, характерных сюит и других циклических форм, относящихся к «музыкально-хореографическим жанрам... академического большого балета» [24, с. 141]. Кроме того, весь обозначенный временной период был насыщен активными поисками выдающимся творческим тандемом Минкуса-Петипа новых пластических и музыкальных выразительных средств. Результатом сотворчества композитора и хореографа в дальнейшем станет петербургская премьера одного из вершинных произведений в истории мирового балетного искусства — балета «Баядерка».

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Minkous L.* Don-Quichotte. Ballet en cinq actes. Arrange pour le piano a deux mains [Клави́р]. S. Peterburg: chez Th. Stollowsky. 1882.
2. *Mincous L.* Don-Quichotte [Клави́р для ф-но]. Moscow: Editiona Gutheil, 1892.
3. О службе композитора музыки Алоиза Минкуса // РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. № 2067 л. 1-117.
4. Петербургская хроника // Голос. 1872. № 234. 20 декабря. С. 3.
5. *Скальковский К.* Премьера балета Камарго // Санкт-Петербургские ведомости. 1872. № 1348. 19 декабря. С. 2.

6. Петербургская хроника // Голос. 1872. № 234. 20 декабря. С. 3.
7. Бабочка // Всемирная иллюстрация. 1874. № 277. 20 апреля. С. 267.
8. Театральное эхо // Петербургская газета. 1874. № 9. 13 января. С. 3.
9. Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи // сост. А. Нехендзи. Л.: Искусство. 1971. 447 с.
10. Листок // Голос. 1875. № 33. 2 февраля. С. 2.
11. Летопись искусств, театра и музыки // Всемирная Иллюстрация. 1975. № 318. С. 114.
12. *Вазем О. Е.* Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра. 1867-1884. СПб.: Лань, 2009. 472 с.
13. Летопись искусств, театра и музыки // Всемирная Иллюстрация. 1875. № 320. С. 142.
14. Хроника // Голос. 1875. № 28. 28 янв. С. 2.
15. Балетмейстер Мариус Петипа: сб. ст. / сост.: Федорченко О. А. Смирнов Ю. А. Фомкин А. В. СПб.: Фолиант. 2006. 376 с.
16. Театральное эхо // Петербургская газета. 1976. № 13. 20 января. С. 3.
17. Хроника // Голос. 1876. № 11. 11 января. С. 3.
18. *Скальковский К.* Балет. Его история и место в ряду изящных искусств. Спб.: Типография А. С. Суворина, 1882. 280 с.
19. Театральная панорама // Музыкальный свет. 1876. № 4. 25 января. С. 30.
20. Приключения Пелея // Всемирная Иллюстрация. 1876. № 409. 30 октября. С. 322.
21. Хроника // Голос. 1876. № 226. 27 сентября. С. 2.
22. Балетная хроника // Музыкальный свет. 1876. № 60. 2 сентября. С. 39.
23. Театральная рубрика // Сын отечества. 1876. № 141. 28 сентября. С. 2.
24. *Безуглая Г. А.* Новый концертмейстер балета. СПб.: Лань, 2017. 430 с.

## REFERENCES

1. *Minkous L.* Don-Quichotte. Ballet en cinq actes. Arrange pour le piano a deux mains [Klavir]. S. Peterburg: chez Th. Stellowsky. 1882.
2. *Mincous L.* Don-Quichotte [Klavir dlya f-no]. Moscow: Editiona Gutheil, 1892.
3. О sluzhbe kompozitora muzy`ki Aloiza Minkusa // RGIA. F. 497. Op. 5. D. № 2067 L. 1-117.
4. Peterburgskaya xronika // Golos. 1872. № 234. 20 dekabrya. S. 3.
5. Skal`kovskij K. Prem`era baleta Kamargo // Sankt-Peterburgskie vedomosti. 1872. № 1348. 19 dekabrya. S. 2.
6. Peterburgskaya xronika // Golos. 1872. № 234. 20 dekabrya. S. 3.
7. Babochka // Vsemirnaya illyustraciya. 1874. № 277. 20 aprelya. S. 267.
8. Teatral`noe e`xo // Peterburgskaya gazeta. 1874. № 9. 13 yanvarya. S. 3.
9. Marius Petipa. Materialy`. Vospominaniya. Stat`i // sost. A. Nexendzi. L.: Isskustvo.

1971. 447s.
10. Listok // Golos. 1875. № 33. 2 fevralya. S. 2.
  11. Letopis` iskusstv, teatra i muzy`ki // Vsemirnaya Illyustraciya. 1975. № 318. S. 114.
  12. *Vazem O. E. Zapiski baleriny` Sankt-Peterburgskogo Bol`shogo teatra. 1867-1884.* SPb.: Lan`, 2009. 472 s.
  13. Letopis` iskusstv, teatra i muzy`ki // Vsemirnaya Illyustraciya. 1875. № 320. S. 142.
  14. Xronika // Golos. 1875. № 28. 28 yanv. S. 2.
  15. Baletmeister Marius Petipa: sb. st. / Sost.: Fedorchenko O. A. Smirnov Yu. A. Fomkin A. V. SPb.: Foliant. 2006. 376 s.
  16. Teatral`noe e`xo // Peterburgskaya gazeta. 1976. № 13. 20 yanvaryaya. S. 3.
  17. Xronika // Golos. 1876. № 11. 11 yanvaryaya. S. 3.
  18. Skal`kovskij K. Balet. Ego istoriya i mesto v ryadu izyashhny`x iskusstv. Spb.: Tipografiya A. S. Suvorina, 1882. 280 s.
  19. N. Teatral`naya panorama // Muzy`kal`ny`j svet. 1876. № 4. 25 yanvaryaya. S. 30.
  20. Priklyucheniya Peleya // Vsemirnaya Illyustraciya. 1876. № 409. 30 oktyabrya. S. 322.
  21. Xronika // Golos. 1876. № 226. 27 sentyabrya. S. 2.
  22. Baletnaya xronika // Muzy`kal`ny`j svet. 1876. № 60. 2 sentyabrya. S. 39.
  23. Teatral`naya rubrika // Sy`n otechestva. 1876. № 141. 28 sentyabrya. S. 2.
  24. *Bezuglaya G. A. Novyj koncertmeister baleta.* SPb.: Lan`, 2017. 430 s.

#### ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Панова Е. В. — аспирант; len\_pan@mail.ru

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Elena V. Panova — Postgraduate student; len\_pan@mail.ru

УДК 792.8

## ПЕРВЫЕ АРТИСТЫ БАЛЕТА МАЛОГО ОПЕРНОГО ТЕАТРА (1918–1935)

*Н. Д. Сердюк*<sup>1,2</sup>

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

<sup>2</sup> Михайловский театр оперы и балета, пл. Искусств, 1, Санкт-Петербург, 191011, Россия.

Официальным днем рождения балетной труппы Михайловского театра принято считать 6 июня 1933 года – дату премьеры балета «Арлекинада» в постановке Федора Лопухова. Однако годы, предшествующие первой балетной постановке, заслуживают отдельного исследования: в оперных спектаклях театра танцы ставили такие хореографы, как Георгий Баланчивадзе, Павел Петров, Александр Чекрыгин. В статье впервые публикуются докладные записки Чекрыгина из архива Михайловского театра, проливающие свет на его попытки создания самостоятельной балетной труппы театра еще в 1927 году, за шесть лет до ее официального основания. В статье также приводятся сведения о первых артистах труппы, работавших в театре в 1918–1935 годах.

**Ключевые слова:** Александр Чекрыгин, Павел Петров, балет МАЛЕГОТа, организация балетной труппы, Михайловский театр

## THE FIRST DANCERS OF THE BALLET COMPANY OF THE MALY OPERA THEATRE (1918–1935)

*Natalia D. Serdyuk*<sup>1,2</sup>

<sup>1</sup> Vaganova Ballet Academy, 2, Zodchego Rossi St., Saint Petersburg, 191023, Russian Federation.

<sup>2</sup> The Mikhailovsky Theatre, 1, Ploshchad Iskusstv (Arts Square), Saint Petersburg, 191011, Russian Federation.

The official birthday of the Mikhailovsky Ballet Company in St. Petersburg coincides with the date of the first ballet premiere on 6 June 1933, ‘Harlequinade’ staged by Fyodor Lopukhov. However, the years preceding the first ballet production deserve separate study. Papers of Alexander Chekrygin from the archive of the Mikhailovsky Theatre, published here for the first time, shed light on the first attempts to create an independent ballet troupe of the theatre six

years before its official foundation.

**Keywords:** Alexander Chekrygin, Pavel Petrov, ballet of MALEGOT, organization of ballet company, Mikhailovsky Theatre

Официальным днем рождения балетной труппы МАЛЕГОТА – Михайловского театра принято считать 6 июня 1933 года – дату премьеры балета «Арлекинада», поставленного Федором Лопуховым на музыку Р. Дриго. Однако годы, предшествующие первой балетной постановке, заслуживают отдельного исследования: в оперных спектаклях театра танцы ставили такие хореографы, как Георгий Баланчивадзе, Павел Петров, Александр Чекрыгин.

История Михайловского театра как музыкального отсчитывается с весны 1918 года. 3 марта 1918 года состоялся последний спектакль французской драматической труппы, на протяжении 85 лет выступавшей на подмостках императорского Михайловского театра. Уже через 3 дня, 6 марта, на сцене театра, теперь официально именованного Государственным Михайловским [1, с. 50], прошел первый оперный спектакль – перенесенный из бывшего Мариинского «Севильский цирюльник».

За ним последовали другие выездные спектакли, не требовавшие большого количества участников, – оперы «Лакме», «Мадам Баттерфляй», «Риголетто», «Ромео и Джульетта». К сентябрю 1918 года в Михайловском театре были сформированы собственные оркестр, хор и миманс. Солисты числились в труппе бывшего Мариинского театра и занимались в спектаклях Михайловского по мере надобности. Балетного цеха новый формат театра не подразумевал.

23 августа 1918 года совет оперы бывшего Мариинского театра обратился к собственной балетной труппе «с братской усердной просьбой оказать всемерное дружеское содействие в работе нового (Михайловского) театра» [2, с. 13]. Содействие было оказано, и в сезоне 1920/1921 годов ГАТОБ показал на сцене Михайловского театра «Коппелию» и «Тщетную предосторожность» [3, с. 158].

В 1919 году в Михайловском театре заходит речь о возможности создания собственных оригинальных балетных постановок. Балетмейстер Павел Петров<sup>1</sup> предложил поставить следующие балеты: «Грустный вальс» (на музыку

---

<sup>1</sup> Павел Николаевич Петров II (? – 1938) – артист балета, балетмейстер. После окончания Петербургского театрального училища в 1900 году выступал в Мариинском театре до 1922 года. В 1918–1920-х годах ставил танцы в операх, опереттах, драматических спектаклях в петроградском Театре миниатюр и Михайловском театре. С 1925 года работал в Литве, где считается основоположником национального профессионального балета. Основал в Каунасе балетную студию. В 1930-х годах работал во Франции и Аргентине. Умер в 1938 году в Париже.

Я. Сибелиуса), «Променад» (на музыку И. Штрауса), «Саломея» (на музыку А. Глазунова), «Приключения Гильмара», «Очарованный лес» (на музыку Р. Дриго) и «Сад белых фей». Из планируемых спектаклей на сцене Михайловского театра был осуществлен лишь один, «Променад». Также в 1920 году Петров поставил «Выбор невесты» на музыку Михаила Кузмина, в котором были заняты «сам балетмейстер и три драматических артиста» [3, с. 158].

Балетные амбиции постепенно утихи, однако театр был вынужден образовать свой «балетный цех» – для растущих потребностей оперных режиссеров. К 1923 году штат Малого театра насчитывал 8 танцовщиков (Константин Зуйков<sup>2</sup>, Николай Рыхляков<sup>3</sup>, Александр Петрушенко<sup>4</sup>, Георгий Храпис<sup>5</sup>, Ксения Логинова<sup>6</sup>, Ольга Воробьева<sup>7</sup>, Татьяна Орлова-Самосуд<sup>8</sup>, Анна Чарова<sup>9</sup>) [3, с. 158], постоянно участвовавших в оперных спектаклях, а потому находившихся в ведении заведующего хором театра. Интересно отметить, что все первые балерины Малого театра – выпускницы Училища 1922 года: года, когда не было приема в балетную труппу ГАТОБа [4, с. 40].

С 1918 года вплоть до конца сезона 1922/1923 годов единственным балетмейстером, отвечающим за танцы в оперных постановках Малого театра, оставался Павел Петров. В 1923 году театр пригласил Георгия Баланчивадзе поставить танцы в постановке Николая Смолича «Золотого петушка» Н. А. Римского-Корсакова, однако сотрудничество с будущим «отцом американского балета» оказалось однократным.

В сезоне 1923/1924 годов пост балетмейстера театра занял Александр Чекрыгин<sup>10</sup>. За пять сезонов работы в театре он поставил танцы в постановках опер «Испанский соловей», «Похищение из сераля», «Фальстаф», «Желтая кофта», «Мона Лиза», «Женихи на колесах», «Прыжок через тень», «Двадцать пятое», «Снегурочка», оперетт «Клоун» и «Черный амулет».

Его служебные и докладные записки, хранящиеся в архиве Михайловско-

<sup>2</sup> Выпускник Санкт-Петербургского Театрального училища (далее – Училища) 1916 года.

<sup>3</sup> Выпускник Училища 1923 года.

<sup>4</sup> Выпускник Училища 1916 года.

<sup>5</sup> Выпускник Училища 1908 года.

<sup>6</sup> Выпускница Училища 1922 года.

<sup>7</sup> Выпускница Училища 1922 года.

<sup>8</sup> Выпускница Училища 1922 года.

<sup>9</sup> Выпускница Училища 1922 года.

<sup>10</sup> Александр Иванович Чекрыгин (1884–1942) – танцовщик, хореограф и педагог, выпускник Петербургского театрального училища 1902 года.

го театра и публикующиеся здесь впервые, проливают свет на первые попытки создания самостоятельной балетной труппы еще в 1927 году, за шесть лет до ее официального основания.

31 мая 1927 года Чекрыгин подал докладную записку управляющему МАЛЕГОТом Николаю Смоличу, в которой писал: «Пришла пора, когда балетная группа МАЛЕГАТа<sup>11</sup> должна увеличиться и стать самостоятельной, без опеки управляющего балетной труппой ГАТОБа и подчиняться только своему управляющему театром. Необходимо изжить эту аномалию, которая была в этом сезоне, когда за замешательство на сцене во время полонеза Дирекция свой выговор почему-то направила по адресу Ф. В. Лопухова, кому ничего не известно <...>, а не мне, как непосредственному работнику с балетом и их начальнику. А такие „замешательства“ на сцене всегда возможны в МАЛЕГАТе, и я при всем желании ничего не могу сделать, чтобы предотвратить их – и вот по какой причине. Основных артистов балета в МАЛЕГАТе 18 – из них 11 дам и 7 кавалеров. Приняв в расчет, что всегда есть больные, я могу располагать их парами, без запасных с мужской стороны, что для дела невозможно, так как каждый спектакль стоит под ударом, – и вдруг будут еще больные и вместо 6 пар останется 5, а 5 нельзя, надо делать 4, ибо рисунок танца четный-парный. И так это и бывает: хорошо отрепетированный утром танец на 6 пар – вечером из-за болезни одного кавалера, идет на 4 пары и, конечно, грязно!

Все возрастающая потребность в большем количестве балетных пар, под указанная требованием новых постановок, заставляет меня обращаться к помощи, главным образом, Вечерних академических балетных курсов<sup>12</sup>, и даже к сотрудникам, элементу, совершенно не подготовленному к восприятию танцевальных движений.

Переходящий состав учеников и учениц курсов (так как если на курсах есть свой спектакль, или экзамен, или вечерняя работа – то в театр посылаются другие, в лучшем случае, а то и просто присылают столько, сколько найдется свободных!) совершенно обескураживают меня в моей работе, ибо от всех моих усилий сделать крепким исполнение начинающими учениками балетных номеров остаются жалкие обрывки моих замыслов. И это почти каждый спектакль. При таком положении дела моя работа становится „сизифовой“ и продолжать ее в таком плане считаю для Актеатров далее невозможным!

Строго проверив все необходимые условия для нормальной работы

---

<sup>11</sup> Часто употребляющаяся в 1920-х годах аббревиатура вместо МАЛЕГОТа.

<sup>12</sup> Вечерние курсы, открытые при Петроградском государственном Театральном училище в конце 1923 года под руководством Виктора Семенова, стали первыми экспериментальными классами в системе советского хореографического образования.

МАЛЕГАТа, полагаю, что состав ее должен быть доведен до 30 человек, разделяясь следующим образом: дам 16, а кавалеров 14. Таким образом, всегда будут полные 12 пар, что совсем не много при теперешних требованиях театра. Прошу взять во внимание последнюю постановку „Прыжок через тень“<sup>13</sup>, где одновременно участвуют 23 пары, т. е. 46 человек, причем исполняют очень трудный, в смысле техники, танец, что мне стоило большого труда, т. к. материал на 50% (опять повторяю) – это все начинающие, неопытные юноши, делающие первые шаги по сцене, сплошь и рядом не приходящие на репетиции (ибо у них есть или служба, или свои личные дела, а за участие МАЛЕГАТе, кроме 2-х трамвайных билетов, ученики ничего не получают, а за право учения платить обязаны).

Зная от Вас предполагаемые новые постановки будущего сезона – со всей решительностью настаиваю на увеличении и самостоятельности балетной труппы, и надеюсь, что и Вы присоединитесь твердо и решительно, как и всегда, когда это важно для дела, дела, которому в будущем (и недалеком) суждено развернуться (и я в это глубоко верю), – к моим пожеланиям, вызванным воплями наболевшей души!» [5].

Согласно служебной записке, поданной 31 мая 1927 года Чекрыгиным в режиссерское управление МАЛЕГОТа, в «личный состав балетной труппы» входило 11 танцовщиц и 7 танцовщиков: Нина Анисимова<sup>14</sup>, Любовь Баранович<sup>15</sup>, Людмила Дикушина<sup>16</sup> (помощница Чекрыгина), Тамара Кобелева<sup>17</sup>, Татьяна Комарова<sup>18</sup>, Татьяна Орлова<sup>19</sup>, Наталья Сахновская<sup>20</sup>, Галина Соби-

---

<sup>13</sup> Опера Эрнста Кшенека «Прыжок через тень» была поставлена в МАЛЕГОТе Самуилом Самосудом 21 мая 1927 года. Художник-постановщик – Владимир Дмитриев, дирижер – Самуил Самосуд, балетмейстер – Александр Чекрыгин.

<sup>14</sup> Выпускница Ленинградского театрального балетного училища 1926 года.

<sup>15</sup> Любовь Александровна Баранович (1892– не ранее 1941) – выпускница исполнительского факультета 1908 (по другим сведениям – 1909) года, работала артисткой балета в Мариинском театре до 1925 года, в Малом оперном – с 1925 года. В Малом оперном театре поставила танцы в операх и опереттах «Похищение из Сералея», «Евгений Онегин», «Кола Брюньон», «Корневильские колокола». По сведениям архива Михайловского театра, погибла на фронте во время Великой Отечественной войны.

<sup>16</sup> Выпускница Училища 1923 года.

<sup>17</sup> Выпускница Училища 1924 года.

<sup>18</sup> Выпускница Училища 1917 года.

<sup>19</sup> Выпускница Училища 1922 года.

<sup>20</sup> Выпускница Училища 1926 года.

нова<sup>21</sup>, Вера Стратанович<sup>22</sup>, Татьяна Успенская, Анна Чарова, Николай Кобелев<sup>23</sup>, (Андрей или Михаил?) Михайлов, Анатолий Морозов<sup>24</sup>, Александр Петрушенко<sup>25</sup>, Николай Рыхляков, Владимир Чеснаков, Алексей Шуйский<sup>26</sup>.

Интересно, что среди учеников Вечерних курсов, участвовавших в постановках Чекрыгина, были Константин Сергеев и Вахтанг Чабукиани, начинавшие свой путь в балете. Сергеев, вспоминая свой опыт работы в Малом театре, отмечал «присущее Чекрыгину ощущение стиля опереточной хореографии, богатство его балетмейстерской фантазии. Так Сергеев в оперетте Николая Стрельникова „Черный амулет“ вместе с Татьяной Орловой-Самосуд исполнял эксцентрический танец тигренка и фрачного кавалера – дуэт со сложными акробатическими поддержками» [3, с. 160].

В 1928 году Чекрыгин покинул свой пост в театре. В том же году из труппы ушли ученица А. Я. Вагановой Нина Анисимова и выпускник вечерних курсов при Ленинградском хореографическом училище Сергей Корень: через журнал «Рабочий и театр» артисты попросили о переводе из МАЛЕГОТа в ГАТОБ, мотивируя свое желание «тем, что по условию работы в Малом оперном театре, где главным образом культивируется фокстрот, они теряют свою квалификацию» [6, с. 15]. Анисимова согласилась быть зачисленной в кордебалет ГАТОБа, лишь бы не потерять форму в МАЛЕГОТе.

После подобных скандалов снова возникла угроза слияния труппы, существующей к этому моменту еще совершенно неофициально, с балетом ГАТОБа: в декабре 1928-го дважды обсуждали такую возможность – 9 декабря в МАЛЕГОТе, 12-го – в Хореографическом училище [7]. Однако результат совещаний оказался противоположным: именно в 1928 году балетный ансамбль МАЛЕГОТа вывели из-под опеки оперы.

О качестве этого ансамбля можно судить по некоторым характеристикам, данным артисткам заведующей труппой Любовью Баранович в 1930 году<sup>27</sup>: «Дикушина<sup>28</sup> – способности средние, техника достаточна, артистична (в смысле внешности), кукольно-мертва на сцене, грузна, музыкальна. Год-

---

<sup>21</sup> Выпускница Училища 1920 года.

<sup>22</sup> Выпускница Училища 1926 года.

<sup>23</sup> Выпускник Училища 1918 года.

<sup>24</sup> Выпускник Училища 1916 года.

<sup>25</sup> Выпускник Училища 1916 года.

<sup>26</sup> Выпускник Училища 1926 года.

<sup>27</sup> Всего характеристика дана 35 артистам.

<sup>28</sup> Людмила Дикушина, выпускница Училища 1923 года.

ная больше для классических танцев и для легких характерных. Других специальных возможностей нет. Кирхгейм<sup>29</sup> – способная, но еще недостаточно определившая свои возможности танцовщица, немного вялая, но артистичная, техника хорошая. Собинова<sup>30</sup> – способная, неплохая техника, очень артистична и в смысле техники, и в смысле игры, мимики и пр., музыкальна, ритмична, плохо дисциплинирована, иногда позволяет себе „отсебятины“, много говорит на сцене и недостаточно внимательна на репетициях. Годна для всех танцев, но иногда отступает от стиля. Стратанович<sup>31</sup> – очень способная танцовщица с большим темпераментом, хорошая техника, очень артистична в смысле внешности и в смысле игры, прекрасная мимика, музыкальна, но не особенно ритмична. Годна для всех танцев. Дисциплинированность средняя. Отношение к делу хорошее, но не всегда одинаково ровное. На репетициях не всегда добросовестно работает, но на спектаклях выполняет все, но опять-таки, что ей больше по вкусу, то с большим настроением и точностью» [8].

В следующий раз вопрос о целесообразности выделения отдельного цеха для постановки балетных спектаклей в театре был поднят только в марте 1931 года – на заседании репертуарного сектора Худполитсовета МАЛЕГОТа [9], и уже в сентябре 1931-го состоялся просмотр по приему в балетный ансамбль, в котором приняли участие 10 мужчин и 65 женщин [10].

К концу 1931 года новый цех насчитывал 64 артиста (25 мужчин и 39 женщин) из предусмотренных штатным расписанием 70 человек [11]. На заседании Сектора искусств Наркомпроса в феврале 1932 года, среди прочего, было решено: «Считать правильным превращение МАЛЕГОТа в самостоятельную хозрасчетную единицу со своей оперной и балетной труппой» [12].

К началу 1932 года из 64 артистов самостоятельной балетной труппы Малого оперного театра большинство являлись выпускниками Ленинградского хореографического техникума. Из воспоминаний артистов, оказавшихся в труппе Малого театра в первые годы ее существования, особенно любопытны записки балерины Натальи Шереметьевской<sup>32</sup>, ученицы А. Я. Вагановой и выпускницы Ленинградского хореографического техникума 1935 года. Артистка откровенно признается, что вторая балетная труппа популярностью у выпускников Техникума не пользовалась: «Неожиданно я получила еще

<sup>29</sup> Ариадна Кирхгейм, выпускница Училища 1930 года.

<sup>30</sup> Галина Собинова.

<sup>31</sup> Вера Стратанович.

<sup>32</sup> Наталья Евгеньевна Шереметьевская танцевала в балетной труппе МАЛЕГОТа в 1935–1944 годах, позже была артисткой Ансамбля народного танца СССР под руководством Игоря Моисеева. Закончив танцевальную карьеру, она посвятила себя балетоведению и исследованию эстрадного танца.

один удар по самолюбию. <...> Мне там (на выпускном – Н. С.) предстояло станцевать всего лишь небольшое трио с двумя слабыми ученицами. <...> После выпускного спектакля заботы о новом доме помогли мне смириться и с тем, что я, единственная из всего класса, не была принята в труппу Мариинского театра, а получила назначение в Малый оперный, что среди балетных артистов считалось менее престижным» [13, с. 58], – пишет Шереметьевская в своих мемуарах. И продолжает: «По городу гуляла острота: „Поговорим о малом оперном и еще менее балетном“» [13, с. 61]. Шереметьевская также уточняет одну из причин, по которой начинающие артисты не попадали в ГАТОБ – несоответствие принятым стандартам.

Так балетная труппа Малого оперного пополнялась «разнокалиберными» выпускниками Ленинградского хореографического техникума училища, не принятыми в первую труппу города. Например, в МАЛЕГОТе оказалась ученица А. Я. Вагановой, выпускница Училища 1929 года Нина Латонина. В ГАТОБ ее не взяли из-за «полноватой фигуры», и несколько лет она проработала в Ленинградском мюзик-холле, где своими габаритами выделялась даже в ансамбле «герлз». Заведующая труппой МАЛЕГОТа дала ей следующую оценку: «Латонина – способная, хорошая техника, артистична, музыкальна, ритмична, немного громоздка, годна для всех танцев, имеет комическое дарование» [8].

В 1933 году в МАЛЕГОТе появилась виртуозка, «летающая балерина» Зинаида Васильева<sup>33</sup>: «О Васильевой сразу заговорили. Однако Ваганова не взяла ее в балетную труппу б. Мариинского театра, потому что Васильева не соответствовала петербургским академическим стандартам. И хотя помимо прыжка, огромного шага, она еще и хорошо вращалась, ее манера исполнения отличалась некоторой резкостью движений. Да и фигура у нее была коренастой, а линия ног слишком ровной – без изящного сужения к щиколотке, без ярко выраженного подъема» [13, с. 61].

Тем не менее, в 1930-е годы некоторые артисты совершенно сознательно предпочитали МАЛЕГОТ ГАТОБу. Например, ученица Вагановой Галина Кириллова, выпускавшаяся из училища в 1935 году, была приглашена в балетную труппу Малого оперного. Как позже вспоминала сама балерина, «Агриппина Яковлевна была возмущена моей „изменой“. <...> Поступив в другой театр, я лишилась возможности посещать уроки усовершенствования в классе Вагановой» [14, с. 206]. Шефство над «изменщицей» взяла Любовь Дмитриевна Блок, еще с последних классов училища расширявшая кругозор юной балерины. Поддержала она и поступление Кирилловой в МАЛЕГОТ, начав с ней репетировать. «Я знала, сколько косых улыбок вызывали мои занятия по ба-

<sup>33</sup> Выпускница училища 1933 года.

лету с небалетным педагогом, но это меня мало беспокоило. <...> Прежде всего она старалась воздействовать на мое самолюбие: что же, так и согласиться с тем, что я не оправдаю надежды нового коллектива? И она заставляла меня работать, сидя против меня в кресле, делясь со мной впечатлениями о том, что мне удастся менее и что нужно повторить еще и еще раз» [14, с. 206], – утверждала балерина. На премьеру балета «Кавказский пленник»<sup>34</sup> в постановке Леонида Лавровского Кириллова, исполнявшую партию Нины, отправила приглашенные билеты и Блок, и Вагановой. По желанию Любови Дмитриевны, сидели на спектакле они рядом. «Надо было видеть удивление Агриппины Яковлевны. Оказалось, я не застряла, не погибла, а пошла вперед. Она не могла не признать этого. Очень скоро она сама предложила мне вернуться в ее класс, несмотря на то, что я продолжала работать в Малом оперном театре» [14, с. 206].

Сомнения начинающих артистов балета, вынужденных влиться в коллектив МАЛЕГОТа, часто рассеивались благодаря тому, что возможности, открывавшиеся во второй балетной труппе города, в первой труппе были бы вероятны только после долгого восхождения по карьерной лестнице. В сборнике 1939 года в честь 20-летия Малого оперного [15, с. 29] автор статьи о балетной труппе театра упоминает, что «смелость в выдвижении кадров была руководящим принципом в балете Малого оперного театра с первых дней его существования», – и действительно, нередко выпускники хореографического училища в первый же год в театре дебютировали в главных партиях. В качестве примера «смелости в выдвижении кадров» автор статьи приводит карьеру Зинаиды Васильевой – через полгода после прихода в театр юная балерина дебютировала в ведущей роли в балете «Коппелия».

Нужно отметить, что балетная труппа Малого оперного театра с начала своего существования пополнялась не только выпускниками Ленинградского хореографического училища. В 1930-е годы в театр приходили и непрофессиональные танцовщики: труппа пополнялась артистами, «обнаружившими свои дарования в заводских самодеятельных балетных кружках» [15, с. 29].

С начала своей истории «разношерстная» балетная труппа Малого оперного театра отчасти определяла и репертуар, однако на первых порах Федору Лопухову удавалось маскировать разнокалиберность его артистов. «Работать над „Арлекинадой“ нам пришлось работать в тяжелых условиях. Мы вполне сознавали свою недостаточную подготовленность в области хореографического искусства и свое техническое несовершенство», – отмечали молодые артисты в 1933 году [16]. В своей статье 1963 года Наталья Шереметьевская, к этому времени уже не балерина, а балетовед, вспоминала историю взросле-

<sup>34</sup> 14 апреля 1938 года

ния второго городского ансамбля: «Справедливость требует сказать, что общий профессиональный уровень труппы, в особенности ее кордебалета, был не слишком высоким. Но неожиданность балетмейстерских решений и одаренность солистов заставляла забывать об этих слабых сторонах» [17, с. 105].

О том же вспоминал Федор Лопухов: «Артисты, которых я застал в театре, были не без дарования, но выступления только в дивертисментах сказались на них. Для балетной труппы требовались прежде всего солисты и солистки, притом в сфере классического, а не характерного танца. В ГАТОБе лишних артистов не было. Приходилось брать зеленую молодежь – выпускников и даже отчасти учеников балетной школы, рассчитывая, что они доучатся в ходе работы. Ставка на талантливых новичков оправдала себя» [18, с. 8].

На этот растущий коллектив требовался особенный репертуар, и театр из всех сил старался определить свой путь в балете.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Бартошевич А.* Двадцать лет // Двадцать лет государственного академического Малого оперного театра. 1918–1938. Л.: Государственный академический Малый оперный театр, 1939. С. 30–45.
2. *Нехендзи А. М.* Страницы истории // Балет Ленинградского Малого театра оперы и балета. Л.: Ленинградское отделение ВТО и Дирекция театр. касс, 1964. С. 13–27.
3. *Шереметьевская Н.* Молодые балетные театры // Советский балетный театр (1917–1967). М.: Искусство, 1976. С. 155–218.
4. Еженедельник Петроградских государственных театров. 1922. – № 1–2 (17–24 сент.).
5. Докладная записка управляющему МАЛЕГОТом Н. В. Смоличу от балетмейстера А. И. Чекрыгина от 31 мая 1927 года // Архив Михайловского театра
6. На фокстрот обреченные // «Рабочий и театр». – 1928. – № 49. – 2 дек.
7. Протокол заседания управления МАЛЕГОТа // ЦГАЛИ СПб. Ф. 290. Оп. 1. Д. 1. Л. 5.
8. Характеристики артистов балета // ЦГАЛИ, Ф. 290. Оп. 1. Д. 3. Л. 6.
9. Протокол № 2 заседания репертуарного сектора ХПС Малегота от 17 марта 1931 года // ЦГАЛИ СПб. Ф. 290. Оп. 1. Д. 4. Л. 10–11.
10. Протокол № 1 заседания комиссии по приему в балет Государственного Малого оперного театра от 24 сентября 1934 года // ЦГАЛИ СПб. Ф. 290. Оп. 1. Д. 6. Л. 38.
11. Потребности и покрытия потребности на 1932 год // ЦГАЛИ СПб. Ф. 290. Оп. 1. Д. 6. Л. 62.
12. Протокол № 2 заседания Сектора искусств Наркомпроса по рассмотрению производственно-финансового плана Ленгостеатров на 1932 год от 8 февраля 1932 года // ЦГАЛИ СПб. Ф. 290. Оп. 1. Д. 15. Л. 1.

13. *Шеремтьевская Н. Е.* Длинные тени: о времени, о танце, о себе. М.: Ред. журн. «Балет», 2007. 446 с.
14. Агриппина Яковлевна Ваганова: статьи, воспоминания, материалы. Л.; М.: Искусство, 1958. 342 с.
15. *Метальников В.* Балет в Малом оперном театре // Двадцать лет государственного академического Малого оперного театра. Л.: Государственный академический Малый оперный театр, 1939. С. 21–28.
16. Розенберг, Исаева, Мусатов, Чернышенко. Как мы работали // Смена. – 1933. – 23 июня.
17. *Шеремтьевская Н.* Все ли благополучно? // Советская музыка. – 1963. – № 4. С. 105–110.
18. *Лопухов Ф. В.* Начало пути // Балет Ленинградского Малого театра оперы и балета. Л.: Ленинградское отделение ВТО и Дирекция театр. касс, 1964. С. 7–13.

#### REFERENCES

1. *Bartoshevich A.* Dvadcat' let // Dvadcat' let gosudarstvennogo akademicheskogo Malogo opernogo teatra. 1918–1938. L.: Gosudarstvennyj akademicheskij Malyj opernyj teatr, 1939. S. 30–45.
2. *Nekhendzi A. M.* Stranicy istorii // Balet Leningradskogo Malogo teatra opery i baleta. L.: Leningradskoe otdelenie VTO i Direkciya teatr. kass, 1964. S. 13–27.
3. *Sheremet'evskaya N.* Molodye baletnye teatry // Sovetskij baletnyj teatr (1917–1967). M.: Iskusstvo, 1976. S. 155–218.
4. *Ezhenedel'nik* Petrogradskih gosudarstvennyh teatrov. – 1922. – №1–2 (17–24 sent.).
5. *Dokladnaya zapiska upravlyayushchemu MALEGOTom N. V. Smolichu ot baletmejstera A. I. SHeKrygina ot 31 maya 1927 goda* // Arhiv Mihajlovskogo teatra
6. *Na fokstrot obrechyonnye* // «Rabochij i teatr». – 1928. – № 49. – 2 dekabrya.
7. *Protokol zasedaniya upravleniya MALEGOTa* // CGALI SPb. F. 290. Op. 1. D. 1. L. 5
8. *Harakteristiki artistov baleta* // CGALI, F. 290. Op. 1. D. 3. L. 6.
9. *Protokol № 2 zasedaniya repertuarnogo sektora HPS Malegota ot 17 marta 1931 goda* // CGALI SPb. F.290. Op. 1. D. 4. L. 10–11.
10. *Protokol № 1 zasedaniya komissii po priyomu v balet Gosudarstvennogo Malogo opernogo Teatra ot 24 sentyabrya 1934 goda* // CGALI SPb. F. 290. Op. 1. D. 6. L. 38.
11. *Potrebnosti i pokrytiya potrebnosti na 1932 god* // CGALI SPb. F. 290. Op. 1. D. 6. L. 62.
12. *Protokol № 2 zasedaniya Sektora iskusstv Narkomprosa po rassmotreniyu proizvodstvenno-finansovogo plana Lengosteatrov na 1932 god ot 8 fevralya 1932 goda* // CGALI SPb. F. 290. Op. 1. D. 15. L. 1.
13. *Sheremet'evskaya N. E.* Dlinnye teni: o vremeni, o tance, o sebe. M.: Red. zhurn. «Balet», 2007. 446 s.
14. Агриппина Яковлевна Ваганова: stat'i, vospominaniya, materialy. L.; M.: Iskusstvo,

1958. 342 с.
15. Metal'nikov V. Balet v Malom opernom teatre // Dvadcat' let gosudarstvennogo akademicheskogo Malogo opernogo teatra. L.: Gosudarstvennyj akademicheskij Malyj opernyj teatr, 1939. S. 21–28.
  16. Rozenberg, Isaeva, Musatov, CHernyshenko. Kak my rabotali // Smena. –1933. – 23 iyunya.
  17. SHeremet'evskaya N. Vse li blagopoluchno? // Sovetskaya muzyka. – 1963. – № 4. S. 105–110.
  18. *Lopuhov F. V.* Nachalo puti // Balet Leningradskogo Malogo teatra opery i baleta. L.: Leningradskoe otделение VTO i Direkciya teatr. kass, 1964. S. 7–13.

#### ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Н. Д. Сердюк – аспирант; nat.serdyuk@gmail.com

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Natalia D. Serdyuk – Postgraduate student ; nat.serdyuk@gmail.com

УДК 792.8; 7.073.3

ТАНЦЕВАЛЬНАЯ СИМФОНИЯ: ПРОГРАММА ИЛИ ПРОБЛЕСКИ  
СЮЖЕТНОСТИ?  
(«ЛЕНИНГРАДСКАЯ СИМФОНИЯ» НА МУЗЫКУ ПЕРВОЙ ЧАСТИ  
СЕДЬМОЙ СИМФОНИИ Д. Д. ШОСТАКОВИЧА В ПОСТАНОВКЕ  
И. Д. БЕЛЬСКОГО)

А. А. Соколов-Каминский<sup>1</sup>

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

Статья посвящена анализу «Ленинградской симфонии» — уникального, ни на что не похожего спектакля в постановке И. Д. Бельского на музыку Д. Д. Шостаковича. Этот спектакль занимает особое место в истории отечественного и мирового балета. Проведен музыкально-хореографический анализ произведения. Автор приходит к выводу, что спектакль «Ленинградская симфония» стал прообразом новой структурной модели танцсимфонии.

**Ключевые слова:** «Ленинградская симфония», И. Д. Бельский, Д. Д. Шостакович, танцевальная симфония

*LENINGRAD SYMPHONY TO THE MUSIC OF THE FIRST PART OF D. D. SHOSTAKOVICH'S SEVENTH SYMPHONY IN THE PRODUCTION OF I. D. BELSKY*

Arkady A. Sokolov-Kaminskiy<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Vaganova Ballet Academy, 2, Zodchego Rossi St., Saint Petersburg, 191023, Russian Federation.

The article is devoted to the analysis of the *Leningrad Symphony* — a unique performance that was not similar to anything in the production of I. D. Belsky to the music of D. D. Shostakovich. This performance takes a special place in the history of the national and world ballet. A musical and choreographic analysis of the work was conducted. From the study, the author concludes that the performance *The Leningrad Symphony* became the prototype of the structural model of dance symphony.

**Keywords:** *Leningrad Symphony*, I. D. Belsky, D. D. Shostakovich, dance symphony

«Ленинградская симфония» – уникальный, ни на что не похожий спектакль. Он занимает особое место в истории отечественного и мирового балета. Это было возвращение, спустя несколько десятилетий, к давно опробованному, охаянному у нас и забытому жанру танцевальной симфонии. Его открыл Ф. В. Лопухов, поставив в 1923 году свою новаторскую танцсимфонию «Величие мироздания» на музыку Четвертой симфонии Л. Бетховена. Новинка шумно провалилась, удостоилась разгромных рецензий. Но, тем не менее, бесследно не прошла. И, прежде всего, потому, что в ней участвовал талантливейший Георгий Баланчивадзе – в будущем создатель американского балета Джордж Баланчин. Он не только понял открытое Лопуховым, он затем почерпнутую идею в своих постановках гениально претворил, доказав тем самым перспективность жанра и его особую значимость. Диапазон возможностей балетного спектакля в итоге был окончательно определен: от привычного сюжетного спектакля – до танцевальной симфонии, сюжета могущей не иметь.

Бельский поставил свою «Ленинградскую симфонию» не сразу, не вдруг. Он шел к ней, освобождаясь от привычных пут сюжета. В «Береге надежды» (1959) это обозначилось вполне. Постановка спектакля, по сути, превратилась в упорную борьбу начинающего хореографа и опытного сценариста. В итоге хореограф победил. Повествовательный сюжет превратился в программу, а спектакль – в обобщенно-символическое полотно.

Один шаг до танцсимфонии. К этому времени опыт зарубежных хореографов в этой сфере для нас был закрыт. И творчество Баланчина нам было известно лишь понаслышке. Бельский шел своим путем, не вторя ни Лопухову, ни Баланчину. Свой собственный опыт он уже имел благодаря «Берегу надежды». Там он учился, как уйти от конкретности сюжетных событий, как придать им обобщенно символический смысл.

Помогла биография. Считалось, что постановка будет о событиях минувшей войны. А ее хореографу довелось пережить сполна. Родители погибли в блокадном Ленинграде. Заключительные классы Ленинградского хореографического училища Игорь заканчивал в эвакуации. Там же началась его артистическая карьера. Утрата близких, тяготы военного времени, голод и лишения – все это были факты его личной биографии.

Музыка Седьмой симфонии Д. Д. Шостаковича потрясла Бельского мощью и величием. Масштабная Первая часть написана в сонатной форме и своей завершенностью допускала возможность быть исполненной отдельно, как самостоятельное произведение. Хореограф согласовал это с композитором. А тот, в свою очередь, посоветовал Бельскому создать балет-симфонию. Их намерения, таким образом, совпали.

В музыке Первой части симфонии (как, кстати, и в других) сюжетных мотивов не было. Их ненавязчиво, очень тактично привнес Бельский. Он согласовал ее, в соответствии со временем создания, с войной и блокадой. Потому произведение, названное поначалу просто Седьмой симфонией, позднее получило значащее уточнение – «Ленинградская». Сам композитор писал: «Нашей борьбе с фашизмом, нашей грядущей победе над врагом, моему родному городу – Ленинграду я посвящаю свою Седьмую симфонию» (цит. по: [1]).

Симфония была завершена 27 декабря 1941 года. Однако позднее выяснилось, что знаменитую тему нашествия в Первой части Шостакович сочинил ранее, до начала войны. По крайней мере, он показывал ее своим коллегам и ученикам уже годом раньше, но не опубликовал ее и не исполнил. По всей вероятности, это была реакция на драматические события, связанные с публикацией разгромных статей в газете «Правда»: «Сумбур вместо музыки» и «Балетная фальшь» (28 января и 6 февраля 1936 года, соответственно). Обвинения в формализме и натурализме, в опошлении советской действительности не только закрывали дорогу в педагогике, но и накладывали запрет на все его творчество. Реальными были самые серьезные карательные акции. Тем более что подобное происходило вокруг, в том числе, и с его родственниками. Существует мнение, что эта начальная музыка создавалась в атмосфере страха, растерянности и подавленности, в ожидании ареста. И была вызвана сталинскими репрессиями. Тем самым масштаб произведения Шостаковича разрастался до грандиозных философских размеров – до протеста насилью вообще.

Итак, война и блокада. Жесточайшие испытания, выпавшие на долю этого поколения. Не забытые и не избытые до сих пор.

Бельский, плоть от плоти происходящего, повествовал об этом кровью сердца, напряжением души. Редкое для хореографа и желаемое, естественно, состояние. Как же он услышал музыку, как реализовал ее в пластике?

Тут чрезвычайно важна структура. Она не просто значима – она содержательна. У Бельского произведение трехчастно. Программа предельно проста. Вот она: Безмятежное счастье, Нашествие, Реквием.

Сценическое действие соответственно было разделено на три картины.

Музыкальной структуре это вполне отвечает. «Безмятежное счастье» у Бельского – это Главная и Побочная партия у Шостаковича, «Нашествие» – Эпизод (тема с вариациями вместо разработки), «Реквием» – Реприза.

Обратимся к характеристике этой части симфонии, данной музыковедами.

«Первая часть начинается в ясном светлом до мажоре широкой, распевной мелодией эпического характера, с ярко выраженным русским национальным колоритом. Она развивается, растет, наполняется все большей мощью. Побочная партия также песенна. Она напоминает мягкую спокойную колыбель-

ную. Заключение экспозиции звучит умиротворенно. Все дышит спокойствием мирной жизни» (цит. по: [1]).

О том же самом эпизоде, так и названном у Бельского «Мирная жизнь»: «Чистые, ясные голоса струнных начинают симфонию. Мужественная мелодия звучит светло и спокойно — тема главной партии. Вот она повторяется еще раз. В мощном звучании всего оркестра встает перед нами образ Родины». В покой и безмятежность поначалу осторожно вползало нечто чуждое. Следующий эпизод назывался у хореографа „Нашествие“» (цит. по: [1]).

«Но вот откуда-то издали раздаётся дробь барабана, а потом появляется и мелодия: примитивная, похожая на банальные куплеты шансонетки — олицетворение обыденности и пошлости. Это начинается «эпизод нашествия» (таким образом, форма первой части — сонатная с эпизодом вместо разработки) Поначалу звучание кажется безобидным. Однако тема повторяется одиннадцать раз, все более усиливаясь. Она не изменяется мелодически, только уплотняется фактура, присоединяются все новые инструменты, потом тема излагается не одностольно, а аккордовыми комплексами. И в результате она вырастает в колоссальное чудовище — скрежещущую машину уничтожения, которая кажется, сотрет все живое» (цит. по: [1]).

Заключительный эпизод значился в спектакле как «Реквием».

«Но начинается противодействие. После мощной кульминации реприза выступает омраченной, в сгущенно минорных красках. Особенно выразительна мелодия побочной партии, сделавшаяся тоскливой, одинокой. Слышно выразительнейшее соло фагота. Это больше не колыбельная, а скорее плач, прерываемый мучительными спазмами. Лишь в коде впервые главная партия звучит в мажоре, утверждая, наконец, столь трудно доставшееся преодоление сил зла» (цит. по: [1]).

А что же происходило на сцене?

Действие в «Ленинградской симфонии» развивалось в контрастном противопоставлении картины мирной жизни эпизодам военного нашествия.

Оформление было скупо и выразительно. Художник М. Гордон предложил графическое, монохромное решение спектакля. Цвет возник лишь в самых ответственных эпизодах вспышкой красного — цвет крови и знамени. Место действия обозначалось изображенным на заднике. Костюмы повторяли балетную униформу: в такой занимались в классе и репетировали. На девушках — скромный белый хитон, юноши облачены в белые футболки и лосины сероватых тонов. Костюм варваров состоял из коричневатого комбинезона («коричневая чума» говорили о фашистах), черной портупей и коротких сапожек; на голове — темный шлем с рогами.

## Первая картина

Действие начиналось с паузы, с немой сцены. В правом верхнем углу задника красовался автограф первых строк симфонии, подкрепленный подписью — «Д. Шостакович». Музыка объявлялась тем самым главной в спектакле, определяющей действие.

Восемь юношей слева стояли спиной к залу, пристально вглядываясь в нотные строки Шостаковича на заднике. Среди них был и Герой, ничем от остальных не отличаясь. Затем вступала в свои права музыка.

Менялся задник. Игла Адмиралтейства гордо взметнулась ввысь, обозначая место действия — Ленинград; горизонтальная линия и три дуги напоминали о Неве и переброшенных через нее мостах. На этом фоне разворачивалась первая часть — «Безмятежное счастье»<sup>1</sup>.

Юноши словно состязались между собой, поочередно взлетая в воздух, горделиво расплываясь там, чтобы уступить потом инициативу другому. Затем общая пластическая тема объединяла их в монолитный коллектив, мужественный и стойкий. Но вот группа Юношей вновь рассыпалась и начала таять. Герой оставался один. Пластика вторила музыке и действием ее дополняла.

Мирная жизнь олицетворялась всплесками бодрой энергии, сменяемыми покоем. Это покой ровной линии горизонта и сцены, по контрасту с вертикалью Адмиралтейской иглы, поданной графически, очень общее, одним росчерком. Это нейтральность цвета костюмов, лишенных колористических вспышек. Широко раскинувшееся голубое небо над просторами Невы объединяло все происходящее ощущением первозданной чистоты. Наивная бодрость спортивных празднеств, размеренность отлаженной жизни переходили к элегической тишине белой ночи, поэзии первых чувств, первой влюбленности.

На побочную тему появлялись Девушки. Сначала одна, главная — героиня. Она легким ветерком взлетала над сценой, увлекала Юношу за собой. Их дуэт то светился радостью жизни, ожиданием чего-то главного впереди, то становился озорным и ребячливым. Следом за героиней появлялись такие

<sup>1</sup> Эпизоды танцевального действия получили в процессе постановки названия (прихожу их со слов Г. Т. Комлевой, на которую, по утверждению И. Д. Бельского, спектакль и ставился):

Первая часть «Безмятежное счастье» состояла из эпизодов: «Белые ночи», «Стадион», «ОСОАВИАХИМ», «На пляже».

Вторая часть «Нашествие» состояла из «Ухода на войну», «Угона в рабство», «Расстрела», «Предателя», «Насилия», «Схватки».

Третья часть «Реквием» объединяла эпизоды: «Барельеф», «Мать-Родина», «Обелиск», «Монумент солдату», «Это не должно повториться».

же, как она, подруги. Вступала лирическая тема, контрастная мужественной, энергичной начальной теме.

Теперь все пространство заполнилось дуэтами — парами влюбленных. Они вслушивались в тишину «белых ночей», играючи обменивались танцевальными фразами, замирали в ожидании чуда.

Шпиль Адмиралтейства, упрямо рвущийся ввысь, служил не только знаком города и, шире, отчизны. Он перекликался также с порывами души, желанием воспарить над обыденностью, готовностью к тому, что превышает возможности человека. Мотив изобразительный, поддержанный пластикой, обретал особую ценность, намечал существенные черты внутреннего мира юности вообще, предвоенного поколения в частности.

Пластике наших соотечественников хореограф наделил упругой полетностью. Юноши взлетали в динамичных прыжках вверх, утверждая и динамику, и порыв как органическую основу личности. Полетность девушек была иной: они стелились туманом над землей, неслышно скользили над нею, укрывая тишиной и покоем родные места. Встреча влюбленных пар, переход происходящего в сферу лирических эмоций вели к тому, что обрелось равновесие двух основных импульсов: порыва ввысь и безмятежного покоя горизонтали.

## **Вторая картина**

Ритм вражеского нашествия возникал крадучись, безжалостной механистичностью вторгаясь в атмосферу поэтической тишины, умиротворенного покоя, ломая достигнутые гармонию и равновесие. Пары влюбленных распались, образуя две общности, двух коллективных героев: Юноши отныне — в ранге защитников отечества, Девушкам выпало нести груз военных тягот, обрушившихся на мирных жителей.

Тема войны изобразительно возникала сначала тревожной линией прожекторов, простреливающих небо, затем кровавой тенью, неумолимо наполняющей на гордый абрис Адмиралтейства. Очертания тени были причудливы и зловещи: зигзагообразные линии, словно застывшие молнии, составляли гротескно изуродованную гигантскую кисть-лапу с жадно растопыренными, остро колющими, почти когтистыми пальцами.

Вражеские полчища топтали чужую землю, постепенно заполняя все видимое пространство. Фигуры врагов были облачены в коричнево-ржавый обтягивающий трикотаж. Ремень напоминал о военной форме, каска с угрожающе топорщащимися рогами вызвала ассоциации и с Тевтонским орденом, и с образом слуг преисподней. Сапоги подчеркивали апоэтичность облика Варваров (у «наших» юношей и девушек обувь была традиционно танцеваль-

ная, предназначенная для классического танца).

Пластика «захватчиков» была примитивна и гротескно заземлена: в полетности и порыве ввысь им было отказано. Непрошенные пришельцы своим тяжелым, акцентированным вниз топотом попирали проглатываемый, подминаемый ими простор: теперь и этот простор, и чужая свобода были омрачены неволей. Символика тут отличалась от фольклорной: там весеннее «топотанье», втаптывание земли призвано было помочь пробудиться от зимней спячки, здесь – знак надругательства, агрессии, несвободы.

«Враги» в утрированном марше, уродливо прихрамывая, вскидывали ноги, гориллообразно покачивали руками, некультивированными классической формой, стряхивали с этих «окровавленных» рук воображаемые потеки крови. Они плотоядно поглаживали чрево, жадно упиваясь чужой болью, унижением, позором.

Эта машина насилия перемалывала все встречающееся на пути. Одна за другой скорбные женские фигуры, укутанные в серые длинные одеяния, с черными траурными платками на головах, плелись мимо, придавленные грузом несчастий, понуждаемые к неволе, гонимые на чужбину.

Защитники отечества один за другим оказывались в плену. Схваченные истерзанные Юноши теснились на помосте, их поочередно расстреливали. Лишь один смалодушничал: вымаливая у врагов право на жизнь, готов был участвовать в расстреле товарищей. Тут перед Предателем живым укором совести гневно выростала героиня: ее ненависть и презрение были страшнее для отступника, чем леденящий страх близкой смерти. С этого момента собирательный образ Девушки обретал новое измерение: она отныне олицетворяла собою Родину-мать, вобрав все несчастья и горести остальных.

Сцена насилия насыщена криком и болью: все это выражено пронзительно острым танцем. Взлеты героини над сценой – знаки несломленной воли. Тело резко распарывало воздух, вскинутые руки зывали о помощи. Потом оно распластывалось на полу в кричащем «шпагате», снова взметалось ввысь с жестко откинутым, словно наткнувшимся на сопротивление корпусом. Обессиленной, распластанной, почти вдавленной в землю распростерлась Героиня, в конце концов, на плоскости сцены. Эта смятая горизонталь ее тела – иная, чем в начале: грубая сила раздавила прежний порыв к свободе того, кто тянулся ввысь.

Разворачивалась финальная схватка. Ее всю хореограф переводил в план мифологизированный, почти былинный. Редели ряды защитников. Нагтели насильники, упиваясь самодовольством. Близился момент их торжества, их неправой победы. И тогда, смерть поправ, воскресали из небытия расстрелянные. Чтобы исполнить святой долг – в критический миг отстоять попираемую отчизну. Соколами налетали Юноши на захватчиков, и те и другие нес-

ли опустошительные потери. Бездыханным замер наш герой. Стервятником кружил единственный оставшийся в живых враг, готовясь издать, наконец, клич победы. И тогда уже в третий раз, как в фольклоре, словно напивавшись соками родной земли, птицей-фениксом возрождался главный защитник, Юноша; и побеждал последнего врага в единоборстве. Сам же становился монументом. Памятником погибшим.

### **Третья картина**

Возвращалась мирная тишина — теперь она была напоена пережитым, болью и страданием. Всплески боли затихали постепенно, отступали в прошлое. Женские фигуры в скорбных одеяниях образовали многофигурный монумент в память перенесенным лишениям. Героиня, теперь и Родина-мать, повторяла позу каждой плакальщицы, застывшей в обелиске, принимая на свои плечи груз той пережитого. Мелькали отголоски былых пластических тем — знаки того, что ушло, но не предано забвению.

Память горькими всполохами возвращала прошлое. Вот подруги по той, мирной жизни. А это защитники, в смертоносной борьбе отстоявшие отечество. И главный герой, Юноша, ее любимый. Теперь монумент, вечная память.

Раздвигался мрак глухой черноты, образуя в просвете прорыв к небу. Струился голубизной воздух, омывая вознесшийся ввысь памятный обелиск. Алое полотнище, свисавшее сверху, срывалось вниз, окутав обелиск избытым страданием и пролитой кровью.

Спектакль завершился плакатно: героиня вопрошала нас, сидящих в зале — неужели что-то подобное пережитому может повториться? Жест ее руки, обращенной в зал, ломал театральную условность, пресловутую «четвертую стену»: героиня напрямую обращалась к современникам, сидящим в зале.

Композитор Д. Шостакович, хореограф И. Бельский, художник М. Гордон создали редкостное по силе произведение, символика которого напитана военной тематикой и в то же время обращена к теме насилия вообще.

Премьера одноактного балета И. Д. Бельского «Ленинградская симфония» на музыку первой части Седьмой симфонии Д. Д. Шостаковича состоялась 14 апреля 1961 года на сцене Кировского театра. Даже сейчас, спустя более полувека после создания, эта постановка воспринимается как самое значительное произведение о современности в отечественном хореографическом искусстве. Здесь темы войны, испытаний, подвига сплелись, обнаружив глубинную природу национального характера и, более того, судьбу страны, погруженной в пучину непреходящих трудностей и катастроф, обреченной мучительно преодолевать и то и другое. Героика становится здесь, в конце

концов, естественным состоянием души, единственным способом сохранить свое «я», да и просто выжить.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Кенигсберг А. К., Михеева Л. В.* Симфония № 7 (Дмитрий Шостакович) // 111 симфоний. СПб: «Культ-информ-пресс», 2000. URL: [http://www.belcanto.ru/s\\_shostakovich\\_7.html](http://www.belcanto.ru/s_shostakovich_7.html) (дата обращения 01.08.2018).

#### REFERENCES

1. *Kenigsberg A. K., Miheeva L. V.* Simfoniya № 7 (Dmitrij SHostakovich) // 111 simfonij. SPb: «Kul't-inform-press», 2000. URL: [http://www.belcanto.ru/s\\_shostakovich\\_7.html](http://www.belcanto.ru/s_shostakovich_7.html) (data obrashcheniya 01.08.2018).

#### ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

А. А. Соколов-Каминский — канд. искусствоведения; [sokolov-kaminsky@rambler.ru](mailto:sokolov-kaminsky@rambler.ru)

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Arkady A. Sokolov-Kaminskiy — Cand. Sci. (Arts); [sokolov-kaminsky@rambler.ru](mailto:sokolov-kaminsky@rambler.ru)

## МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ

УДК 792.8

### ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЕ ПРОЕЦИИ АРХИТЕКТониКИ ЗВУКОВОГО ПРОСТРАНСТВА АРВО ПЯРТА В БАЛЕТАХ КРИСТОФЕРА УИЛДОНА

*Н. В. Аргамакова*<sup>1</sup>

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

В данной статье рассматривается отражение архитектурных особенностей (а именно симметрии) пространства пяртовской музыки в балетах Кристофера Уилдона и их воплощение в многоуровневой структуре спектакля. Известное выражение Аймерта, адресованное музыке Антона Веберна, — «лирическая геометрия» — актуально и для творчества Арво Пярта, в основу которого также положены математические пропорции, геометрическая соразмерность и числовая гармония. В пластических интерпретациях музыки Пярта хореографы часто обращаются к идее «лирической геометрии», проецируя симметрию музыкального материала на хореографический текст. В статье проводится сравнительный анализ трех спектаклей Кристофера Уилдона («Литургии», «После дождя» и «Misericordes»), прежде всего, с точки зрения работы хореографа с музыкальными структурами. Кристофер Уилдон, продолжая традицию бессюжетного балета, заложенную Джорджем Баланчиным, как и его предшественник, соотносит структурно-хореографический язык с композиционным построением музыкального произведения. Принцип геометрического освоения пространства спектакля в своей структурной соотнесенности с музыкой Арво Пярта превращает балеты Уилдона в визуальное воплощение музыкального текста.

**Ключевые слова:** Арво Пярт, Кристофер Уилдон, балет, симметрия, «Литургия», «После дождя», «Misericordes»

CHOREOGRAPHIC PROJECTIONS OF ARVO PÄRT'S SOUND SPACE  
ARCHITECTONICS IN CHRISTOPHER WHEELDON'S BALLETS

Natalia V. Argamakova<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Vaganova Ballet Academy, 2, Zodchego Rossi St., Saint Petersburg, 191023, Russian Federation.

This article is devoted to contemplation of the architectonic features of the space of the Pärt's music, in particular symmetry, in the ballets of Christopher Wheeldon and their embodiment in the multilevel structure of the play. The well-known expression of Aimert, addressed to the music of Anton Webern, 'lyric geometry' is also relevant for the work of Arvo Pärt, which is also based on mathematical proportions, geometric proportionality and numerical harmony. In the plastic interpretations of Pärt's music, choreographers often turn to the idea of 'lyric geometry', projecting the symmetry of the musical material into a choreographic text. In this article, Christopher Wheeldon's three ballets are analyzed: *Liturgy*, *After the Rain* and *Misericordes*, primarily from the point of view of the choreographer's work with musical structures. Christopher Wheeldon, continuing the tradition of ballet, laid by George Balanchine, like his predecessor, relates the structural and choreographic language to the composition of the music. The principle of geometric mastering of the performance space in its structural correlation with the music of Arvo Pärt transforms Wheeldon's ballets into a visual embodiment of the musical text.

**Keywords:** Arvo Pärt, Christopher Wheeldon, ballet, symmetry, *Liturgy*, *After the Rain* and *Misericordes*

Известное выражение Аймерта, адресованное музыке Антона Веберна, — «лирическая геометрия» — актуально и для творчества Арво Пярта, в основу которого тоже положены математические пропорции, геометрическая соразмерность и числовая гармония.

Применение математических структур в композиции имеет для Пярта особый смысл: музыка становится воплощением божественного устройства Вселенной. Числовые пропорции определяют сущность композиторских принципов, его представлений о гармонии, как проявлении божественного начала. Поэтому в пластических воплощениях музыки Пярта хореографы часто обращаются к идее «лирической геометрии», проецируя симметрию музыкального материала на хореографический текст.

В данной статье мы будем рассматривать отражение архитектурных особенностей пространства пяртовской музыки (в частности симметрии)

в балетах Кристофера Уилдона и их воплощение в многоуровневой структуре спектакля.

Уилдоном были созданы три оригинальных балета, музыкальной основой которых стали исключительно произведения композитора. В 2003 году Уилдон поставил одноактный балет «Литургия» на композицию «Fratres» (лат. — братья) 1992 года<sup>1</sup>. Спектакль 2005 года «После дождя», так же как и «Литургия», был поставлен для труппы «Нью-Йорк Сити Балет» (англ. — New York City Ballet). За музыкальную основу «После дождя» были взяты два произведения Пярта: «Tabula Rasa» (первая часть) и «Spiegel im Spiegel». В 2007 году по заказу ГАБТа Уилдон для труппы Большого театра сочинил небольшой двадцатипятиминутный спектакль на музыку Третьей симфонии Арво Пярта — «Misericordes».

Огромное влияние на формирование Уилдона как хореографа оказал репертуар Джорджа Баланчина, который активно исполнялся в американской труппе, в которой будущий хореограф танцевал. Большинство балетов Уилдона, так же как и Баланчина, одноактные и бессюжетные. Танец в его балетах не просто передает эмоциональный характер музыки, но взаимодействует с ней на структурном и образном уровнях. Сюжет в этом случае практически не имеет значения; главным становится музыка и положенное на нее движение.

Баланчин говорил о сценическом действии так: «Нужно отбросить сюжет, обойтись без декораций и пышных костюмов. Тело танцовщика — его главный инструмент, его должно быть видно. Вместо декораций — смена света. <...> То есть танец выражает все с помощью только лишь музыки» [1, с. 162]. Это значит, что сценический язык основывается только на танцевальном образе, стилистически выверенном и полностью соответствующем выбранной хореографом музыке; при этом зрелищность во всех своих проявлениях, будь то декорации или костюмы, строго подчиняется танцу, а сюжетность и психологичность образов не являются предметом танца вообще.

Английский театральный критик Джон Персиваль пишет о работе Уилдона с музыкой следующее: «отправной точкой для Уилдона всегда является музыка и те впечатления, которые она вызывает. Он считает, что музыка и движение должны быть связаны воедино. Он всячески приветствует творческие предложения артистов во время репетиций и дает им возможность импровизировать. В то же время он любит провоцировать их на что-то новое, непривычное. Интересы Уилдона находятся где-то между абстрактной и повествовательной хореографией. Выбрав сюжет или тему, придумав структуру, он в итоге предлагает, скорее, условное место, время или ситуацию, чем буквальный рассказ о событии. Но как бы там ни было, постановщик всегда

<sup>1</sup> Версия произведения, написанного Пяртом в 1977 году.

пытается найти способ использовать язык классического балета для создания свежей и необычной хореографии, которая была бы равно интересна как зрителям, так и танцовщикам» [2].

Одноактная миниатюра «Литургия» была поставлена на двух солистов «Нью-Йорк Сити Балет»: Венди Вилан и Джока Сото. Премьера состоялась 31 мая 2003 года в Нью-Йоркском государственном театре. За художественную часть спектакля отвечали художник по костюмам Холли Хайнс и художник по свету Марк Стэнли<sup>2</sup>. Главное выразительное средство спектакля — тела танцовщиков, поэтому визуальное решение постановки достаточно аскетично. Костюмы весьма просты: винного цвета трико у исполнителя и серо-сизый купальник у танцовщицы. Выбранные цвета прекрасно гармонируют друг с другом и выделяют артистов на фоне практически черного задника. Световое решение создано минимальными средствами — лучом света, выхватывающим из тьмы фигуры танцовщиков. Непродолжительная миниатюра длится 11 минут и представляет собой развернутый дуэт.

Особенностью музыкального текста является его стройность и пропорциональность. По структуре «Fratres» является строфической формой с ригурнелем, в которой в качестве принципа построения музыкального материала применяется вариантность. Ригурнель повторяется без изменений несколько раз. С него начинается и им заканчивается «Fratres». Ригурнелем ограничиваются строфы — похожие между собой по строению музыкальные фрагменты. Каждая новая строфа является вариантным повторением предыдущей, при том, что первая строфа выступает источником мелодического и ритмического каркаса всех оставшихся. Во «Fratres» Пярт применяет принципы, свойственные минимализму, а именно: аддиции (наращивания звуковых рядов), аугментации (сокращения рядов или их системное убывание) и ракохода. В своей статье «‘Fratres’ Арво Пярта — молитва в музыке» [3] К. Заморникова и М. Катунян определяют форму произведения как строфическую с ригурнелем. Они утверждают, что в пьесе второй и третий такты каждой полустрофы построены на приеме аддиции: в каждом из этих тактов к теме (ритмомелодической ячейке) прибавляется ровно по две четверти. В качестве примера дается следующая схема:

такт 3: 2.1.1.3;

такт 4: 2.1.1.1.1.3;

такт 5: 2.1.1.1.1.1.1.3.

При том, что форма пьесы — строфическая с ригурнелем, в ней прослежи-

---

<sup>2</sup> Другого сценографического оформления в балете нет.

ваются черты своеобразной «обратной перспективы», противоречащие стереотипам концертной формы.

Ритмическая прогрессия, использованная композитором, приводит к прогрессии мелодической: «ячейка расширяется в каждом такте на два новых звука, принцип опевания и возвращения к исходному тону сохраняется» [3]. Авторы справедливо утверждают, что если провести ось симметрии в середине каждого такта, то можно заметить зеркальное отражение ритмического рисунка обеих половинок такта. По мнению исследователей, основу «Fratres» составляют зеркальные симметричные структуры. Общая идея также демонстрирует наличие принципа ракохода. Такты 6–8, полагают авторы статьи, сочетают в себе как аддицию, так и ракоход. Ритмический рисунок этих трех тактов в точности повторяет предыдущие три такта, то есть повторяется та же ритмическая прогрессия:

такт 6: 2.1.1.3;

такт 7: 2.1.1.1.1.3;

такт 8: 2.1.1.1.1.1.3.

Таким образом, получается, что в качестве основополагающего принципа во «Fratres» применяется зеркальная симметрия.

«Fratres» начинается с небольшой каденции-интродукции: ритмическая и мелодическая цикличность повторной строфической формы накладывается на резкие и прерывистые движения танцовщиков. Первоначально исполняемые в унисон, спустя несколько музыкальных мгновений движения расходятся, и, достигая своей кульминации, замирают в первой поддержке под ритмическое затухание ритурнеля.

Ритурнель, будучи неизменным музыкальным фрагментом, четко определяется Уилдоном в музыкальном тексте. Он акцентируется при каждом повторении различными поддержками, либо, отличающимися от предыдущих, хореографическими структурами. При этом происходит развитие этих структур от одного ритурнеля к другому. Хореография, поставленная на строфы, также имеет ясную композицию, характеризующуюся вариативностью и повторяемостью. Некоторые движения рук и корпуса, поддержки проходят лейтмотивом по всему спектаклю, развиваясь, модифицируясь, увеличиваясь в амплитуде и т. д. Это создает ощущение единого визуально-пластического языка. Единый ритурнель закольцовывает музыкальное действие. Формообразующим принципом становится идея круга, которая воплощается в хореографии. Название «Fratres» переводится с латинского как «Братство». Самим названием подчеркивается идея единства и объединения, а образ круга воплощает эту идею в музыкальной структуре. Круговая схема прослеживается

на нескольких уровнях композиционного построения музыкального текста:

- в каждом такте строфы;
- в мелодической последовательности каждой строфы;
- в форме музыкального произведения в целом.

В хореографии можно обнаружить аналогии с упомянутым музыкальным круговым построением. Во-первых, обращение хореографа к окружностям присутствует на уровне «чистого» движения: во вращениях, соответствующих движениях рук, поддержках во вращениях и т. п. Во-вторых, наблюдается закольцованность в последовательности развития хореографических структур.

Очевидно, что при работе с музыкальным материалом хореограф опирается на музыкальные структуры. Для Уилдона музыкальная композиция становится основополагающей в процессе создания хореографии. Он пытается найти максимально точные хореографические соответствия музыкальным структурам. Эмоциональная наполненность, сюжетность, при этом, отсутствуют: зрителю предлагается «чистый танец» как визуальное воплощение музыки. С учетом всех упомянутых характеристик спектакль получился рациональным и уравновешенным, с одной стороны, но также таинственно-мистическим — с другой.

Симметрия как принцип развития музыкального материала также находит свое отражение в хореографическом тексте: спектакль начинается с синхронных движений исполнителей, находящихся на удалении друг от друга (исполнительница — на авансцене, танцовщик — на аррьерсцене). Принцип симметрии ближнего и дальнего планов получает свое дальнейшее развитие в непосредственном взаимодействии танцовщиков — дуэте, наполненном красивыми поддержками, где симметрия практически не проявлена. Следом идет синхронный танцевальный фрагмент, в котором симметрия, как принцип композиционного построения пластического языка, обнаруживает себя явно (активно меняя, при этом, свою ось и направление). Спектакль заканчивается полным слиянием исполнителей в некое образно-телесное целое, символизирующее инь и ян(ь) — женское и мужское начала в единстве. В данном случае симметрия необходима для формирования композиционной линии. Она дополнительно подчеркивает визуальные метаморфозы взаимодействия между исполнителями.

Во втором одноактном балете «После дождя» также используется только музыка Пярта. Музыкальной основой стали композиции Первой части «Tabula Rasa» и «Spiegel im Spiegel». Спектакль, поставленный на состав из трех пар исполнителей, был показан в 2005 на ежегодном Вечере премьер в честь дня рождения Джорджа Баланчина. Балет был двухчастным: первая часть, которую исполняли три пары танцовщиков, соответствовала музыкальному фрагменту из «Tabula Rasa»; вторая — представляла собой развернутый

дуэт на музыкальную композицию «*Spiegel im Spiegel*». Художественно-декоративная составляющая хореографического спектакля общей продолжительностью в 22 минуты была минимальна: декорации отсутствовали, основой оформления были костюмы (художник по костюмам Холли Хайнс) и игра света (художник по свету Марк Стэнли).

Перейдем к анализу элементов хореографического языка Второй части (дуэта), поставленного на музыку «*Spiegel im Spiegel*». Оговоримся сразу, что работа хореографа с музыкальным текстом в балете «После дождя» отлична от предыдущего.

Особого внимания заслуживает характеристика музыкальной составляющей дуэта, так как хореограф весьма основательно (с точки зрения структуры и мелодики) опирается на нее. В анализируемом нами музыкальном произведении обнаруживает себя принцип горизонтальной и вертикальной симметрии, или мелодического и гармонического содержания. Два голоса соединяются в трезвучные арпеджио (с-е-г) и мелодическую линию, движущуюся поступенно диатонически.

Гармоническая структура основана на обертоновом ряде основного звука F. Структурный процесс, разворачивающийся в «*Spiegel im Spiegel*», является поступенным движением — аддитивным процессом перехода от одного звука к другому до тех пор, пока звучание не достигнет крайнего диапазона. Музыка «*Spiegel im Spiegel*» представлена определенностью модалного центра, устойчивостью звуковых импульсов, ритмо-временной слоистостью ритмических рядов, плавностью движения и замедленной метрической пульсацией. Однородная, вязкая и резонансная звуковая текстура обусловлена постоянством основного тона, со временем дополняющимся обертонами. Музыка крайне неспешна, сдержанна и единообразна. Каждый звук, как свидетельствует об этом сам композитор, прошел внутренний суд и чистилище, поэтому обладает собственным весом: «Паузы, послезвучия, ауры созвучий и затихающие биения — столь же полноправная часть произведений, как и сами звуки. Своеобразный музыкальный пуантилизм, крайне аскетичный и деликатный, не создает впечатления разорванности, напротив, он дает ощущение крайней цельности, связности, сосредоточенного собирания разрозненного в единство. Музыка в духе *tintinnabuli* способна завораживать, приковывать внимание, отвоевывать у суеты и рассеянности пространство, в котором человек оказывается наедине с загадкой длящегося времени, загадкой собственной жизни» [4].

Столь же неторопливы и отчетливы движения, поставленные Уилдоном на эту музыку, как если бы в задачу хореографа входило разложение хореографического языка на мельчайшие составляющие. Каждый шаг и поддержка замедлены так, будто танцовщики двигаются в воде через сопротивление.

При этом сам хореографический язык достаточно ограничен в своих художественных средствах. Простые шаги и раскачивания, свободные «полетные» руки, почти лишенные классических позиций, активная работа с центром и постоянная смена точки опоры танцовщицы: она медленно «перетекает» из одной руки партнера в другую, словно русалочка, едва умеющая ходить. Несколько высоких поддержек на 11 минут танцевального времени — вот, практически, и вся лексика. Хореограф несколько раз использует объятия, как форму физической близости, придавая им несколько сценическую форму, делая акцент на этом слиянии двух тел, сохраняя в то же время эмоциональный импульс, ему соответствующий.

Использование симметрии призвано, в данном случае, подчеркнуть бездейственность, наполненную спокойствием и безмятежностью. Используется она достаточно точно, например, в статичных и динамичных объятиях или в отдельных движениях обоих исполнителей, сообщая всему номеру умиротворенность и статичность.

Дуэт получился нежным и трогательным; хореография, по сравнению с «Литургией», предполагает большую близость партнеров. Здесь исполнители не просто отточенно воплощают танцевальную форму, но за счет замедленной хореографии, соотнесенности ее с музыкой «*Spiegel im spiegel*», где значим каждый звук, эмоциональной наполненности каждого движения, создают настоящее любовное адажио.

Последний по времени создания спектакль Уилдона на музыку Арво Пярта, поставленный в 2007 году для труппы ГАБТа на Третью симфонию Пярта, называется «*Misericordes*». Спектакль был представлен и заказан специально для вечера, посвященного годовщине установления дипломатических отношений между Россией и США.

Постановка заняла у хореографа чуть больше трех месяцев и сопровождалась повышенным интересом прессы на фоне ажиотажных ожиданий зрителей. За год до этого Уилдону было предложено поставить «Золушку» для труппы Большого театра на музыку Прокофьева, но хореограф отказался, чем, собственно, привлек внимание общественности.

Уилдон создает хореографический текст непосредственно на репетициях, работая индивидуально с каждым танцовщиком, учитывая видение и особенности каждого артиста. Им создается текст в сотворчестве со всеми исполнителями: «Мы, к счастью, достигли той стадии, когда творим вместе, и труппа относится к постановке уже как к своей» [5].

Первоначально Уилдон собирался воплотить на сцене шекспировского «Гамлета», за постановку которого в музыкальном театре обычно берутся неохотно. Впечатленный пластической выразительностью Николая Цискарид-

зе, принявшего участие в проекте «Короли танца»<sup>3</sup>, он рассматривал в качестве основного претендента на роль принца датского именно Цискаридзе. По ряду причин Уилдон в конце концов отказался от первоначальных замыслов и превратил предполагаемого «Гамлета» в бессюжетный балет.

«Изначальная идея была поставить такой конденсированный вариант „Гамлета“. Но в ходе работы мне стало совершенно очевидно, что я двигаюсь скорее к абстрактному направлению. Поэтому по-прежнему в самом балете через декорации, через костюмы и музыку можно почувствовать атмосферу средневековья, но нет конкретных характеров и образов» [6].

Название имеет непосредственное отношение к музыке, и, по мнению хореографа, оно является вербальным воплощением Третьей симфонии Пярта. О музыке эстонского композитора и семантике названия балета Уилдон говорит следующее: «для меня в этой музыке главное — тяжелое средневековое настроение, которое при этом очень по-современному оформлено» [7]; «... это абстрактный балет, который, я надеюсь, будет наполнен определенной драмой. Слово „*misericordes*“ - латинское. Мне хотелось взять его, потому что в нем самом что-то слышится средневековое. Мне казалось, что оно напоминает если не Эльсинор, то, по крайней мере, собор, потому что у нас такие высокие кулисы. Здесь есть такая атмосфера средневекового какого-то собора, а само слово „*misericordes*“ как-то напугивает о литургии; во всяком случае, в нем самом заключена какая-то коннотация средневековая, какой-то смысл той эпохи и того времени. В прямом переводе это слово означает „милосердный“ или „сострадающий“. Но оно меня в прямом переводе не интересует, это просто латынь, абстрактное слово, которое, скорее, предполагает определенную атмосферу, которая есть и в самом балете» [6].

В «Симфонии № 3» (1971), ставшей музыкальной основой балета, Пярт применяет иной, в сравнении с предыдущим периодом, структурный принцип работы с музыкальным текстом. Вместо коллажности, имевшей место в таких сочинениях как «Collage über B—A—C—H» (1964), «Pro et contra» (1966), «Симфония № 2» (1966), «Credo» (1968), полных противопоставлений отдельных музыкальных элементов, композитор работает с единым тематическим источником и общей музыкальной структурой, а взаимодействие с текстом происходит по принципу развития и модификации, а не столкновения. «Симфония № 3» состоит из трех частей, но благодаря такому развитию музыкального текста, границы между частями практически не выявлены, и вся работа воспринимается как единое целое. «Симфония № 3» в полной мере отражает поиски Пярта, но при этом его авторский стиль здесь находится еще в стадии становления. Это

---

<sup>3</sup> Уилдон принимал участие в проекте как хореограф.

одно из немногих произведений-экспериментов, написанных композитором в период его активных поисков нового выразительного языка, — переходное произведение. «Симфония № 3» была посвящена дирижеру Нейме Джарви. Она относится к произведениям переходного периода, будучи написанной между серийно-коллажным этапом и поисками «tintinnabuli»-метода. Его идеи, воплощенные в этой симфонии, возникли под влиянием старинной музыки. Источниками стали техника гокета, фобурдон и ренессансная полифония. В музыке «Симфония № 3» также звучат обороты, которые напоминают, скорее, «стилевую цитату». Так, например, в девятом такте композитор воспроизводит оборот, характерный для музыки арс нова (лат. — *ars nova*) — мелодико-ритмический ход (VII-VI-VIII) — «каденцию (или клаузулу) Ландини». Каденция прослеживается во всех трех частях Симфонии, пересекая композиционное пространство. Таким образом, именно с этого произведения переходного периода для Пярта начинается новый этап творчества.

С учетом сказанного, кажется неслучайным выбор музыки Кристофером Уилдоном для своей постановки с аллюзиями на бессмертную пьесу Шекспира. Несмотря на то, что от «Гамлета» остался лишь намек в виде стилизованных под средневековые костюмы художника Пола Грегори Тайзвелла, главный герой — персонаж сложный и противоречивый. Он находится в смятении, пребывает в пограничном душевном состоянии между жизнью и смертью, светом и тьмой.

Главный герой Уилдона, потеряв имя шекспировского персонажа, остался верен своему литературному прототипу: во-первых, своим связующим положением по отношению к другим персонажам и развитию конфликта (в данном случае хореографического языка) спектакля, во-вторых, отчужденностью и изолированностью от мира (он ни с кем не взаимодействует во время танца, появляясь лишь зловещей тенью в некоторых сценах).

Уилдон, работая с музыкой, не дробит текст в соответствии с частями, а работает с ней как с единым мелодико-ритмическим полотном. Спектакль открывает Дмитрий Гуданов — премьер Большого театра. Выхваченный из мрака сцены световым лучом, с началом музыкальной фразы он начинает свое соло, которое быстро перетекает в трио. Хореография подчеркивает визуальную геометрию тел за счет эффектных позировок, «бесшовно» перетекающих одна в другую, нескольких резких и прямых позиций рук, преобладания симметрии в хореографическом рисунке, изокефалии (вследствие сокращения глубины пространства). На сцене идет постоянная смена количества танцовщиков, так, что сложно понять, где начинается один номер и заканчивается другой где соло перетекает в групповую сцену, а дуэт — в квартет. Номера чередуются по принципу контраста соло или дуэта с групповыми сценами. Развернутый дуэт Лунькиной-Скворцова отличается сложной витиеватой,

но протяжной и певучей хореографией, множеством необычных поддержек. Вдоль задника во время их танца, едва подсвеченная, перемещается тень главного героя — невольного свидетеля этого поэтического дуэта. Еще одним узловым номером является единственное женское соло в спектакле, исполняемое Марией Александровой. Хореография этого фрагмента перекликается с дуэтом Александровой-Клевцова из Первой части и развивает хореографический образ, заложенный в нем. Таких перекличек много. Практически у каждого персонажа есть свой особый выразительный инструментарий, который с течением спектакля модифицируется и обогащается. Так создается единый полифонический танцевальный контекст.

«Уилдон, словно хороший гроссмейстер перебрал почти все сочетания фигур — соло, дуэты, синхронный танец двух, трех и четырех пар, ансамбль из четырех танцовщиков, ансамбль из трех и четырех танцовщиц, трио двух мальчиков и одной девочки. В финале — сложная кружевная фигура всей восьмерки, переходящая в прямую линию из девяти фигур. При всей плавности движений, особенно рук, которыми танцовщики выводят сложные фигуры, Уилдону явно свойственна любовь к точным геометрическим построениям. Вертикаль декораций и световых лучей, квадрат Малевича в качестве задника, да и все движения по сцене — все подчиняется законам геометрии» [8].

«*Miserecordes*» Уилдона — пример взаимодействия музыки и хореографии на структурном и образном уровнях. Средневековая атмосфера, воплощенная в костюмах, едва различимые намеки на сюжет шекспировской трагедии, геометричность как формообразующая составляющая хореографии, «бесшовность» музыкального и хореографического языка, плавность и певучесть мелодических и хореолиний — все это создает единый выразительный музыкально-пластический строй спектакля.

Кристофер Уилдон, продолжая традицию бессюжетного балета, заложенную Джорджем Баланчиным, как и его предшественник, прекрасно чувствует музыкальную составляющую спектакля со всеми ее структурными и мелодическими перипетиями. В каждом спектакле его способ работы с музыкальным текстом несколько различается. Различия эти касаются, в первую очередь, образно-эмоционального наполнения хореографии. Однако его структурно-хореографический язык практически всегда соотнесен с композиционным построением музыкального произведения, что превращает его танцевальные опусы в визуальное воплощение музыкального текста. Произведения Пярта, благодаря своей ясной структуре, мелодичности и простоте языка, являются, в данном случае, крайне привлекательными для хореографа.

Подводя итог, можно сказать, что принцип геометрического освоения пространства спектакля, претворяемый в жизнь Кристофером Уилдоном, в своей структурной соотнесенности с музыкой Арво Пярта рождает удивительные

в своей простоте и красоте спектакли, наполненные «лирической геометрией» музыки и тел танцовщиков.

#### ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

ГАБТ – Государственный академический Большой театр России

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Волков С. Страсти по Чайковскому. Разговоры с Джорджем Баланчиным. М.: Эксмо, 2002. 141 с.
2. Кристофер Уилдон [Электронный ресурс]. URL: <https://www.bolshoi.ru/persons/people/897/> (дата обращения: 08.06.2018).
3. Zamornikova K., Katunyan M. «Fratres» Арво Пярта – молитва в музыке [Электронный ресурс]. URL: <http://xn--urnalai-cxb.lmta.lt/wp-content/uploads/2011/Lietuvos-muzikologija-XII-Zamornikova-Katunyan.pdf> (дата обращения: 14.04.2018).
4. Виноградов Ю. Арво Пярт Индивидуальный метод и понимание [Электронный ресурс]. URL: <https://syg.ma/@yuri-vinogradov/individualnyi-mietod-i-ponimaniie-arvo-piart-i-drughiie> (дата обращения: 01.06.2018)
5. Федоренко Е. Интуиция плюс расчет: премьера в Большом театре [Электронный ресурс]. URL: [http://www.kulturaportal.ru/tree\\_new/cultrpaper/article.jsp?number=694&rubic\\_id=200&crubic\\_id=1002594&pub\\_id=814915](http://www.kulturaportal.ru/tree_new/cultrpaper/article.jsp?number=694&rubic_id=200&crubic_id=1002594&pub_id=814915) (дата обращения: 03.05.2018)
6. Карабин Е. Программа «Культурный вопрос». Кристофер Уилдон: «Я немножко завидую Ратманскому» [Электронный ресурс]. URL: <http://www.radiomayak.ru/tvr.html?id=49445&cid=> (дата обращения: 02.05.2018).
7. Вечер американской хореографии [Электронный ресурс]. URL: <http://www.timeout.ru/msk/artwork/51467> (дата обращения 02.05.2018).
8. Misericordes [Электронный ресурс]. URL: <https://divanna.livejournal.com/164811.html> (дата обращения: 05.05.2018).

#### REFERENCES

1. Volkov S. Strasti po CHajkovskomu. Razgovory s Dzhordzhem Balanchinym. M.: Eksmo, 2002. 141 s.
2. Kristofer Uildon [Elektronnyj resurs]. URL: <https://www.bolshoi.ru/persons/people/897/> (data obrascheniya: 08.06.2018).
3. Zamornikova K., Katunyan M. «Fratres» Arvo Pyarta – molitva v muzyke [Elektronnyj resurs]. URL: <http://xn--urnalai-cxb.lmta.lt/wp-content/uploads/2011/Lietuvos->

- muzikologija-XII-Zamornikova-Katunyan.pdf (data obrascheniya: 14.04.2018).
4. Vinogradov YU. Arvo Pyart Individual'nyj metod i ponimanie [Elektronnyj resurs]. URL: <https://syg.ma/@yuri-vinogradov/individualnyi-mietod-i-ponimaniie-arvo-piart-i-drughiie> (data obrascheniya: 01.06.2018)
  5. Fedorenko E. Intuitsiya plyus raschet: prem'era v Bol'shom teatre [Elektronnyj resurs]. URL: [http://www.kulturaportal.ru/tree\\_new/cultpaper/article.jsp?number=694&rubric\\_id=200&crubric\\_id=1002594&pub\\_id=814915](http://www.kulturaportal.ru/tree_new/cultpaper/article.jsp?number=694&rubric_id=200&crubric_id=1002594&pub_id=814915) (data obrascheniya: 03.05.2018)
  6. Karabin E. Programma «Kul'turnyj vopros». Kristofer Uildon: «YA nemnozhko zaviduyu Ratmanskomu» [Elektronnyj resurs]. URL: <http://www.radiomayak.ru/tvp.html?id=49445&cid=> (data obrascheniya: 02.05.2018).
  7. Vecher amerikanskoj khoreografii [Elektronnyj resurs]. URL: <http://www.timeout.ru/msk/artwork/51467> (data obrascheniya: 02.05.2018).
  8. Misericordes [Elektronnyj resurs]. URL: <https://divanna.livejournal.com/164811.html> (data obrascheniya: 05.05.2018).

#### ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Н. В. Аргамасова – аспирант; [argamakova@yandex.ru](mailto:argamakova@yandex.ru)

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Natalia V. Argamakova – Postgraduate student; [argamakova@yandex.ru](mailto:argamakova@yandex.ru)

УДК 73; 75; 7.03

## ХОРЕОГРАФИЧЕСКАЯ АЛЕАТОРИКА М. КАННИНГЕМА В КОНТЕКСТЕ МОБИЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИСКУССТВА

*М. В. Переверзева*<sup>1</sup>

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

Под воздействием научно-философской мысли XX века произошли кардинальные изменения в области изобразительного, музыкального и хореографического искусства и литературы. В 1950-е годы в музыке расцвела алеаторика, однако алеаторные или близкие ей концепции задолго до музыки возникли в архитектуре, живописи, литературе и хореографии.

В статье представлен результат анализа хореографической алеаторики М. Каннингема с точки зрения контролируемой и произвольной организации произведения искусства; сделан вывод об исключительном влиянии М. Каннингема — крупнейшего танцора и хореографа, интегрировавшего в своем творчестве ведущие художественные тенденции эпохи, на мировое искусство и предположение о неизбежности дальнейшего развития его идей в хореографической культуре XXI века.

**Ключевые слова:** хореография, алеаторика, М. Каннингем, мобильность, случайность в искусстве, импровизация

## CHOREOGRAPHIC ALEATORY OF MERCE CUNNINGHAM IN THE CONTEXT OF MOBILE WORKS OF ART

*Marina V. Pereverzeva*<sup>1</sup>

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

Introduction. Under the influence of scientific and philosophical thought of the twentieth century there were radical changes in the field of painting, musical and choreographic art and literature. In the 1950th years the chance music has developed in music, however aleatoric concepts or close to it have arisen long before music in architecture, painting, literature and choreography.

Methods and methodology of a research include the analysis of theoretical, historical scientific material, synthesis of information from primary sources (the statements of artists on the topic), and the analysis of the art works from the point of view of the controlled and aleatoric organization of the work.

Conclusion. Perhaps, Cunningham's experiments will remain experiments only, however influence of this largest modern dancer and choreographer (who integrated the leading art tendencies of the twentieth century) on the creativity of world art is so strong that his ideas, undoubtedly, will gain further development in the culture of the twenty first century.

**Keywords:** choreography, aleatory, Merce Cunningham, mobility, chance in art, improvisation

В искусстве постоянно соприкасались индивидуальное и типовое, единичное и всеобщее, случайное и закономерное: неустойчивые периоды переоценки пройденного, переосмысления фундаментальных художественных принципов и экспериментальных поисков нового уступали место стабильным этапам «закрепления» найденных путей творчества, практического применения обнаруженных средств и методов. Исполнительские виды искусства — музыка, хореография, актерское мастерство — априори подразумевают некоторую степень свободы интерпретатора: «Искусство не может без нее — как воздух, ему нужна непредсказуемость» [1, с. 424].

Под воздействием научно-философской мысли конца XIX — начала XX века (релятивистские концепции, квантовая механика, принцип неопределенности Гейзенберга, закон относительности Эйнштейна и др.), перевернувшей многие традиционные представления о вселенной и открывшей новые стороны мироздания в области изобразительного, музыкального и хореографического искусства и литературы, произошли кардинальные изменения. Научно доказанная неопределенность и относительность мира, его познания развенчала представления о законченности, совершенстве творческого акта. «В этих условиях глубоко закономерным становится введение случайности в жизнь художественного произведения, стремление приблизить ее к сложности, изменчивости, всегда присутствующему элементу нестабильности естественных процессов» [2, с. 275–276]. В 1950-е годы в музыке расцвела алеаторика [3]. Однако алеаторные или близкие ей концепции задолго до музыки возникли в архитектуре, живописи, литературе и хореографии.

Методы исследования алеаторики как принципа композиции, породившей мобильные, подвижные, или открытые произведения искусства в области архитектуры, живописи, хореографии и литературе XX столетия, включают в себя анализ научно-теоретического материала, первоисточников (высказываний художников по освещаемой теме), техник создания произведений искусства с точки зрения влияния фактора случайности на организацию целого или его частей и художественно-эстетических принципов авторов.

Один из наиболее значимых новаторов XX века, вдохновленный идеей об-

новления искусства, Ле Корбюзье смело применял свободные формы в архитектуре, способной дать ощущение пространства, «чувствительного» к предназначению, новым функциям и художественным смыслам. Характерными признаками его стиля, среди прочих, были: поднятые над землей объемные объекты, с находящимися под ними колоннами; плоские крыши-террасы, используемые как сады; прозрачные фасады; обширное внутреннее пространство помещений со «свободным планом», позволяющим избежать изолированности комнат.

Испанский архитектор-модернист Антонио Гауди-и-Корнет в 1910 году завершил строительство дома Мила («Ла Педрера»), предложив новое для того времени решение, впоследствии названное «свободным планом». Здание и квартиры этого шестиэтажного дома отличает сложный криволинейный план, ломаные очертания внутренних перегородок, отсутствие внутренних несущих стен, поддержка междуэтажных перекрытий колоннами и наружными стенами, опора кровли на аркады и расположение на крыше террасы сложной композиции; даже вентиляционные трубы, шахты и лестницы здания имеют сложные пластические решения и биоморфные формы. «Не только волнистая поверхность фасада, но и весь декор дома воплощают характерные для стиля модерн образы и мотивы природы (моря, пещер, подводного мира) и идею подвижных биоморфных форм. Тем самым они выразили иное ощущение пространства, любая часть которого могла поменять местоположение и наполниться разным функциональным и художественным смыслом» [3, с. 50].

Влиятельный немецкий архитектор-модернист Людвиг Мис ван дер Роэ, представитель «интернационального стиля», с 1938 года живший и работавший в США, создавал здания со «свободной планировкой», внутри которых можно было образовывать квартиры и комнаты разного размера и формы. В 1927 году, возглавляя Международную выставку жилища в Штутгарте, Роэ разрабатывает проект поселка Вайсенхоф, в домах которого все пространство, кроме помещенных в отдельную секцию кухонь и уборных, свободно и произвольно делилось подвижными перегородками. В 1946–1951 годы в Плейно (Иллинойс) Мис ван дер Роэ строит знаменитый «Стеклянный дом» для известной в Чикаго женщины-хирурга Эдит Фарнсуорт. Дом представляет собой полностью остекленный белый каркас, стоящий на плите, приподнятой на стойках над уровнем разлива воды. Дом как будто парит в пространстве. Стеклянные стены отделены от несущих стоек, подчеркивая тем самым эфемерность конструкции. В доме нет внутренних перегородок, он состоит из единственной комнаты, полностью раскрытой в окружающий его пейзаж. Единственным замкнутым объемом является стойка, содержащая санузел и подсобное помещение. Дом одновременно контрастирует и сливается

в единое целое с природой.

В работах ваятеля Умберто Боччони («Уникальные формы непрерывности в пространстве» и «Развитие бутылки в пространстве», 1913), Генри Мура («Две формы», 1934; «Квадратная форма с прорезью», 1960) и многих других визуализируется принцип именно движения одной и той же формы, а, значит, изменения одного и того же образа, чувства, смысла. Фигуры Боччони преисполнены энергии, создают впечатление, что предмет вот-вот начнет двигаться. Такими же текучими были формы объектов на полотнах и в скульптурах С. Дали. В 1940-е годы американский скульптор-абстракционист Александр Колдер, «известный всему миру как художник, заставивший скульптуру двигаться» [4, с. 3], создавал объемные, часто металлические, подвесные конструкции с подвижными частями, которые спонтанно меняли свои очертания из-за движения воздуха. Марсель Дюшан назвал их «мобилями», противопоставляя «стабиям». Конструкции Колдера из цветных металлических, деревянных или пластмассовых кусков соединялись болтами или проволокой. Для мобиля 1941 года скульптор разрезал металлический лист на несколько частей, соединив последние в звенья одной цепи, так что «лепестки» постоянно двигались из-за потоков воздуха. Ныне мобили — современные украшения интерьера, состоящие из металлических, бумажных, деревянных, кожаных полос или перьев, колышущихся в потоке воздуха (напр.: рис. 1; 2).



Рис. 1. Уникальные формы непрерывности в пространстве. У. Боччони. 1913



Рис. 2. Мобиль. А. Колдер. 1941

Проблема случайного в искусстве занимала умы творцов абстрактного экспрессионизма (Поллока, Горки, де Кунинга, Стилла, Мазервелла). Сам термин «абстрактный экспрессионизм» по отношению к искусству живописцев

нью-йоркской школы стал применяться после соответствующего адресного упоминания критиком Р. Коутсом<sup>1</sup>. Стиль художников нью-йоркской школы сложился под влиянием геометрической абстракции пуристов и конструктивистов. Он также произведен от угловатых форм кубистов и зрительной насыщенности постимпрессионистов, свободного рисунка Кандинского и открытого пространства Миро, биоморфных или гибридных форм Арпа, автоматического письма Массона, теорий бессознательного Фрейда и архетипов Юнга. Например, один из лидеров дадаизма и сюрреализма Ганс Жан Арп (1886–1966) применял технику «автоматической живописи»: он брал открытую бутылку чернил, белый лист бумаги и опрокидывал бутылку на бумагу, оставляя на ней большое бесформенное пятно. Близкими экспрессионистам также оказались восточный мистицизм и экзистенциальные идеи. В конце 1940-х годов живописцы в своих эстетических дискуссиях в нью-йоркском «Артистическом клубе» призывали «умышленно оставлять свои работы в „эскизном“ виде для того, чтобы они казались еще незаконченными, неуверенными и нерешительными, и не подчинялись абсолютным определениям, что значило бы для них бесплодность и гибель» [5, с. 87].

Поиски оригинального стиля и новой живописной традиции, которая бы соединила истинное самовыражение, пламенное воплощение сильных чувств, создавала бы ощущение движения, почти физического присутствия здесь и сейчас, приводили к отказу от готовых формул и замкнутых форм, четкой разграниченности и очерченности пространства. На смену палитре шла свободная техника и импровизированные пассажи, состоящие из ярких и не смешанных красок. Благодаря сочным мазкам, хаотично рассекающим поверхность полотна, возникала зримо осязаемая фактура, а очертания предметов становились расплывчатыми. Отсюда — новая техника письма и открытая форма, главными качествами которых становятся течение и движение, а также ряд других оригинальных новаций и художественных экспериментов, вызвавших широкий резонанс в среде деятелей всех видов искусства.



Рис. 3. Номер 28 (фрагмент).  
Дж. Поллок. 1950

<sup>1</sup> Творчество ньюйоркцев также называли «абстрактным импрессионизмом» (из-за влияния позднего Моне), «интрасубъективизмом» (из-за глубокого психологического содержания работ) и «абстрактным сюрреализмом».

С 1940-х годов Джексон Поллок (1912–1956) пользовался методом произвольного наложения насыщенных красочных пятен, создавая своего рода динамическую геометрию, живописную хореографию («Существо»; «Номер 28» (рис. 3); «Номер 31»; 1950; «Эхо», 1951).

Пространство картин «художник структурировал ритмически соотношенными красками и линиями разных форм, спонтанным расположением пятен и автоматическими пассажами, словно плавающими в смутном живописном водовороте, воплощающем абсолютное, вневременное и нематериальное — первичную материю, безликую массу, в которой стихийно зарождается жизнь» [3, с. 53].

Поллок разрабатывает новый жанр «all-over», в котором цвет и линия покрывают всю поверхность полотна. Он «стремится наделять общее ощущение огромной властью сил природы» [5, с. 72]. Этим объясняется его тяготение к быстрому, бессознательному, стихийному исполнению полотна; большое внимание к фактуре поверхности и изобретение техники «дриппинга» — непосредственного выливания из банки, выдавливания из тюбика, стекания с кисти, расплескивания или разбрызгивания краски по холсту. Результат «живописи действия» (по выражению Э. Розенберга) Поллока был продуктом случайности: «Поллок пользуется этой техникой исключительно для организации <...> плотных сетей постепенно, в прогрессии, восходящих и нисходящих сгущений и утончений» [5, с. 86]. По воспоминаниям современников, расплескивая краску, художник словно «танцевал» вокруг холста (рис. 4).

Текущие формы Дали, открытая форма Поллока, формы де Кунинга, Стилла получат дальнейшее развитие в работах других живописцев США и Европы, например, в «безсоотнесительной» композиции Ньюмана и Ротко. В условиях больших и простых форм цветное поле (как правило, равномерно распределенная по всему холсту краска или структурированное сочетание красок) выходит за рамки картины, делая форму открытой. Такова же форма и в работах Пита Мондриана, в частности, в «Композиции с линиями». В ташизме (от франц. *tache* — пятно) — французском виде «живописи действия»



Рис. 4. Дж. Поллок в процессе работы над картиной

1950-х годов случайные мазки и пятна цвета служат средством бессознательного выражения глубинного познания мира и интеллектуально-духовной жизни человека. Среди ташистов наибольшую известность получили Г. Хар-тунг, А. Тапиес, Б. Ван Вельде, Ж. Матье и П. Сулаж (последний работал исключительно с черным цветом).

Истории изобразительного искусства известны и более ранние опыты создания картин методом разбрызгивания чернильных пятен или иной красящей жидкости. Спонтанность и загадочная неопределенность таких полотен стимулировали интуицию и творческое воображение как самого художника, так и зрителя. Еще в XVIII столетии выдающийся английский художник и график Александр Козенс (1717–1786) применял новый для той эпохи и поразивший современников прием произвольного разбрызгивания кистью пятен чернил или туши по бумаге. С помощью техники «blotting» (от англ. blot – пятно) Козенс создавал абстрактные полотна, а затем, путем совмещения пятен и добавления к ним конкретных форм, превращал изображения в законченные пейзажи [6]. В случайных формах Козенс видел эффект самовыражения природы. Наблюдая за этими формами, художник открывал для себя и зрителя нечто скрытое самой природой.

В период экспериментов в области американской «живописи действия» хореограф-новатор, один из основоположников танца-модерн Мерс Каннингем (1919–2009) в творческом сотрудничестве с известным композитором-экспериментатором Джоном Кейджем (1912–1992), длившемся многие десятилетия, разработал хореографическую алеаторику, обусловившую мобильную форму танцевальной постановки. Каннингем – авангардный американский хореограф, новатор, чей стиль сложился под влиянием дадаизма, абстракционизма, сюрреализма и других направлений современного искусства. С Каннингемом, тогда еще учеником известного в США хореографа Б. Берда, Кейдж познакомился в 1938 году. Каннингем был на 7 лет моложе Кейджа, но взгляды талантливого танцора и композитора на современное искусство совпали. Результатом их сотрудничества стала новая форма художественной деятельности, которой Кейдж посвятил большую часть своего времени, занимая должность музыкального директора танцевальной компании Каннингема с 1944 по 1966 годы. Именно в творческом союзе два смелых экспериментатора создадут так называемую «хореографическую алеаторику», допускающую в построении композиции фактор случайности и подразумевающую не синтез, но коллаж шумов с новыми, нетрадиционными пластическими движениями.

В качестве хореографических элементов Каннингем вводил необычные, в том числе произвольные телодвижения и жесты человека, занимался расширением традиционного репертуара современного танца, допускал элемент слу-

чайности в сценических композициях. Моделью новых движений стали случайные соединения ежедневных звуков, фактов, событий. Каннингем учился в Корнуоллской школе изящных искусств, Миллз-колледже, затем выступал как солист в хореографической труппе Марты Грэм. Первые работы Каннингема были связаны с музыкой Кейджа, а именно: «Верую в нас» и «Тотемный предок» (1942), «Причина несфокусированности» и «Четыре стены» (1944), «Таинственное приключение» и «Опыты» (1945). К середине 1940-х Кейдж и Каннингем стали лидерами современного искусства США. К ним присоединились художник-сюрреалист М. Эрнст и его супруга П. Гуггенхайм, поэт К. Патчен. Воплощаемая Кейджем идея независимого взаимоотношения музыки и танца вызвала огромный интерес у многих деятелей культуры, особенно с момента внутренней перестройки самого Кейджа как композитора экспериментального направления. С 1944 года Кейдж, занимая должность музыкального директора компании Каннингема, писал музыку к спектаклям и часто выступал в совместных с балетмейстером сценических проектах [7].

Каннингем ставил хореографические спектакли также на музыку Л. Моро Готчока, Э. Сати, И. Стравинского, А. Хованесса, Л. Харрисона, П. Булеза, К. Вулфа, Э. Брауна, М. Фелдмана, Г. Маммы, Д. Бермана, Б. Нилсона, Б. Джонсона, К. Нэнкэрроу, Т. Ичиянаги, Л. М. Янга, П. Оливерос, А. Люсьера, М. Монк, Т. Косуги, Л. Остина, Р. Эшли, П. Шеффера и П. Анри. Мы не просто составили внушительный список имен музыкантов, а перечислили крупнейших композиторов XIX–XX веков. Каннингем создал одноименную хореографическую композицию на музыку «Симфонии для одного человека»<sup>2</sup> и представил ее перед зрителями в 1952 году: так состоялось первое в США исполнение конкретной музыки. С того времени Каннингем тесно сотрудничал с Кейджем вплоть до 1978 года, создав на его музыку десятки хореографических постановок и спектаклей. Летом 1952 года в колледже Блэк Маунтин Кейдж осуществил «Незванное событие» — «синкретический мультимедийный перформанс, основанный на спонтанно происходящих событиях. Одновременно звучали стихи (их читали Олсон и Ричардс), фортепианная музыка (играл Тюдор), грамзаписи и лекция (в исполнении автора), происходил показ картин Раушенберга, хореографической композиции Каннингема, слайдов, а также другие действия. Участники находились в разных точках зала вокруг слушателей. Это 45-минутное действо позднее назовут первым хэппенингом, а концепция искусства как „театра реальных событий“ вызовет большой резонанс среди творческой молодежи США и Европы» [7, с. 27].

В 1954 году состоялось очередное концертное турне Кейджа и Тюдора по

---

<sup>2</sup> Произведение является образцом так называемой «конкретной музыки» — звукозаписи шумов окружающей среды.

Европе, во время которого прозвучали алеаторические пьесы композитора. В 1955 году в Нью-Йорке прошел большой концерт из музыки Кейджа с хореографией Каннингема. В 1964 Кейдж отправился с танцевальной компанией Каннингема в мировое турне по Японии, Индии и другим странам Азии, а также по Европе. В 1974 году Каннингем, нередко участвовавший в «событиях» и хэппенингах Кейджа, организовал свой хэппенинг, в котором несколько танцев и музыкальных фрагментов соединялись друг с другом на основе фактора случайности. Наконец, «в 1989 году Кейдж, Каннингем и Джонс провели в Лондоне и Ливерпуле мультимедийные гала-концерты из произведений композитора» [7, с. 42].

Танцовщика-новатора и композитора-экспериментатора объединило стремление уйти от однонаправленной логической последовательности изложения мысли и развития образа в произведении искусства, а также идея «случайности» как способа создания художественного целого. Случайностью Каннингем «пользуется на всех уровнях создания танца, определяя ею и лексику, и композицию, и взаимоотношения с другими авторами — музыкантом, художником» [8, с. 173]. Новаторские принципы мастера современного танца основывались на его желании ввести возможность одновременного исполнения разных движений (чтобы все танцоры были солистами, действия которых имели художественный смысл и позволяли по-новому взглянуть на происходящее), использовать произвольные движения танцоров и их случайные комбинации с целью достижения эффекта непредсказуемости и непредвиденности, усиливающего выразительность и смысловую глубину хореографического спектакля. Наконец, Каннингем пытался создать многомерное сценическое пространство, где каждая точка равнозначна всем остальным и показывает одну из многочисленных граней художественного образа: «Когда я случайно прочитал известное высказывание Альберта Эйнштейна о том, что „в пространстве нет никаких неподвижных (постоянных, неизменных) точек“, я подумал, если нет никаких неподвижных точек, тогда каждая точка в равной степени интересна и в равной степени заменяема» [9, с. 18]. Случайность открывает перед хореографией безграничные выразительные и композиционные возможности: «Так как вы не связаны с определенной последовательностью, вы всегда можете менять все, что угодно, движение может быть непрерывным, а количество трансформаций — невообразимым» [9, с. 18].

Каннингем уподоблял танец воде, а композицию — текучей, меняющейся, подвижной, нестабильной стихии. В другом разговоре он сообщил, что «считает танец постоянной трансформацией самой жизни» [9, с. 77]. Отсюда — многомерная, полилинейная, гибкая и мобильная драматургия хореографического спектакля. Также художник, по его признанию, «никогда не думал и все еще не думает, что танец это нечто интеллектуальное», скорее

это «нечто инстинктивное» [9, с. 72]. Для хореографа танец перестал быть статичным пространством, в котором все действия связаны друг с другом. Его танцоры исполняли разные движения в разных ритмах, легко присоединялись к происходящему, добавляли в композицию любой художественный элемент, создавали разные группы из солистов и меняли состав ансамблей на протяжении всей композиции. Каннингем стремился к индивидуализации танца, поэтому выстраивал хореографические спектакли, используя метод случайных действий («И-Цзин») и множество планов, чертежей и таблиц для отбора и соединения элементов будущего произведения. Например, для танца «Соло без названия» (1953) хореограф «сначала подготовил комплекс движений для рук, ног, торса, головы, записав их все; затем, подбрасывая игральные кубики, установил их порядок и комбинации; наконец, также произвольно соединил случайно сложившиеся танцевальные фразы» [3, с. 60–61]. По признанию Каннингема, опыт работы со случайностью убедил его в том, что «можно идти от одного движения к другому, возникающему самопроизвольно, без моего участия, что можно создать собственную координацию движений и, что, вероятно, человеческое тело может сделать то, что раньше считалось невозможным» [8, с. 174]. Применение же игровых кубиков открыло ему, что «было возможно все, что мы считали недостижимым, и стало очевидным, что мы могли бы сделать это, если бы только мыслили в данном направлении (использовали ум данным способом; восприняли бы такой образ мышления)» [9, с. 81].

Другой метод приложения фактора случайности заключается в том, что Каннингем определял для каждой части тела все движения и записывал их все на листках бумаги. Затем вытягивал листы, пока у него не собирался полный набор движений для головы, рук, корпуса, ног и т. д. Также хореограф предлагал каждому танцовщику большое число различных жестов, которые те могли выбрать по своему желанию и показать в любом порядке, как в третьей части спектакля «Бывший в употреблении» (1970). Эти жесты «танцор мог сохранить или изменить по своему усмотрению в сочетании с другими движениями, которые он исполнял» [9, с. 87]. Такое произвольное формирование хореографического произведения и едва заметные в спектакле изменения Каннингем сравнивал с листьями деревьев: «Если вы посмотрите на дерево, вы не найдете двух похожих листьев, даже если они имеют одинаковую форму и структуру» [9, с. 87]. В процессе работы над танцем «Гирлянда» (1976) Каннингем заранее подготовил отдельные фразы, состоящие из движений от одного до шестидесяти четырех (по количеству гексаграмм «Книги перемен») и схему сцены, разбив ее на шестьдесят четыре (8x8) квадрата, а затем методом случайных действий определял номера и комбинации фраз, количество и местоположение танцовщиков на сцене. Танец формировался

сам собой, символизируя, по признанию хореографа, непрерывное изменение, свойственное природе. Эксперименты с большим количеством фигур определялась не только художественными, но и чисто практическими задачами — желанием Каннингема разработать все возможные движения пальцев и кистей рук. Но главное — постановщику была необходима неповторимость каждой последовательности движений, возникающая в случайной комбинации движений.

Произвольные движения танцоров и перемещения по сцене Каннингем изображал схематически в виде большого квадрата, разделенного на мелкие (см.: рис. 5).

В клетки хореограф по методу случайных действий записывал цифры, обозначающие пронумерованные движения, и поскольку цифры следовали произвольно (Каннингем подбрасывал кубики, как при гадании по китайской «Книге перемен»), то и движения также сменяли друг друга по воле случая.

На своем творческом пути хореограф отказался от традиционного типа образно-эмоциональной выразительности в пользу принципиально нового содержания хореографического спектакля. Каннингем и Кейдж избегали «литературности» и «описательности» художественного произведения, которое не должно иметь никакого сюжета, не должно ни о чем повествовать и ничего не выражать. Содержанием музыки должна была быть музыка, танца — танец, живописи — живопись. Из этой основополагающей идеи проистекают все остальные, характеризующие творчество ведущих американских деятелей культуры середины и второй половины XX века. Для Каннингема и многих последующих за ним танцовщиков «танцем могло стать все» [8, с. 172]. И для того, чтобы сконцентрировать внимание публики на самом танце, происходящее на сцене не должно было связываться с определенным сюжетом, т. е. упорядоченной последовательностью конкретных событий. Отсюда характерная «бессвязность» неожиданных комбинаций движений, «бессюжетность» спектаклей, когда «события совершаются без видимых причин» и «то, что из них следует, — несущественно» [8, с. 176].

Случайность открыла Каннингему не просто путь к свободе, а к ранее не использовавшимся хореографическим возможностям. Она позволила расши-

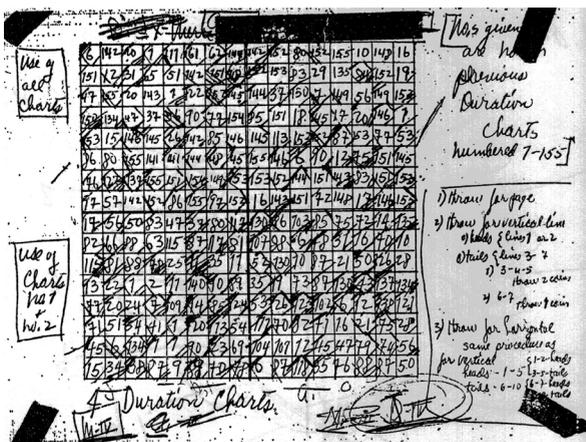


Рис. 5. Схема М. Каннингема к «Сюите на основе случайности». 1953



*Рис. 6. Фрагмент спектакля «Летнее пространство». 1975*

рить круг используемых в танце движений, но главное — привела к неожиданным находкам в отношении и самих движений, и их последовательностей, самым непредвиденным результатам и невиданным ранее комбинациям. Танцевальный спектакль приобретает непривычную форму и неожиданный характер из-за «рассогласованного» сочетания положений корпуса, новых движений и нетрадиционного ракурса при большой скорости. По утверждению Каннингема, случай открывает ему мир, стоящий за пределами воображения. При этом меняется само ощущение пространства и времени; форма танца становится мобильной, когда все участники все время находятся в движении, исчезая и появляясь в самых неожиданных местах. Характеристики сцены изменяются: все ее участки становятся одинаково важны, а все танцовщики и направления их движения равны по своему значению (рис. 6).

Однако случайность не имела абсолютного значения в спектаклях Каннингема. Как заметил философ Н. Гудмен, «даже полотна абстракционистов спустя какое-то время приводят глаз к определенной геометрической регулярности, круговым формам, арабескам, черно-белым контрастам, цветовым консонансам и диссонансам» [10, с. 724]. Каннингем же использовал в своих постановках прием периодического подключения всех танцоров к унисонной группе, играющей роль стабилизирующего фактора композиции, и последующего распада этих групп, когда исполнители продолжают двигаться в разных направлениях, ритмах и динамике, а затем вновь воссоединяются. Хореограф применял и метод ритмической организации времени, основанной на числовом ряде с повторяющимися группами чисел. Объединяющую композиционную функцию в его постановках также выполнял определенный тип движения, периодически возвращающийся на протяжении всего спектакля.

Случайное сочетание разных видов искусства Каннингем практиковал



Рис. 7. Фрагмент спектакля «Сигналы», 1970

в творческом союзе с Кейджем и другими единомышленниками (Д. Тюдором, Д. Берманом, К. Вулфом, Ла Монте Янгом, Р. Раушенбергом, Дж. Джонсом). Хореограф использовал словесные тексты композитора в спектакле «Как передавать, бить, падать и бежать»: танец исполнялся под чтение Кейджем историй из его цикла «Неопределенность». Художники стремились к полной независимости танца от музыки, декораций и наоборот. Случайность сочетаний позволяла полностью сохранить собственную логику развития и выразительность каждого рода искусства, максимально активизировать внимание и творческое соучастие зрителей, стимулировать их воображение. Композитор, хореограф и живописец согласовывали лишь продолжительность действия, размеры сцены, общий характер представления: «Это не было слиянием составных частей в одно целое, в один спектакль – совсем нет. Это был коллаж, где элементы сосуществуют, не соединяясь. От нас, зрителей, хотят, чтобы мы воспринимали их на трех разных уровнях одновременно, дерзали, создавая три разные формы, и ощущали те легкие моменты взаимодействия, которые возникают. Результат очень сложен, требует сознательного зрительского участия, но и полон неожиданностей как ни одно другое известное театральное впечатление» [8, с. 177] (см.: рис. 7; 8; 9).

Не меньший резонанс вызвали новации в поэзии и литературе. Мобильная поэтическая форма была разработана С. Малларме в его поэме «Бросок костей никогда не исключает случайность» (1897)<sup>3</sup>. Произведение заканчивалось словами: «Каждая мысль — это бросок костей». Листы книги свободно заменяются и читаются в любом порядке при некоторых ограничениях: «В проекте поэмы автор предусмотрел альтернативные варианты реализа-

<sup>3</sup> Была издана в Париже в 1914 г.



Рис. 8. Фрагмент спектакля «Квадратная игра». 1976

ции замысла. Также свободно распределяются строки, расставлены по всей странице: Малларме предлагает читателю двигаться по странице в разных направлениях и по-разному выстраивать фразы и предложения, отсюда — множество разных вариантов прочтения» [3, с. 63].

В предисловии к поэме автор отмечает: «Свободное пространство появляется на бумаге всякий раз, когда образ исчезает из поля зрения или возвращается, обогащенный другим образом, и из-за того, что здесь нет соразмерно звучащих отрезков, нет регулярного стиха как такового — скорее, призматические преломления и отражения некой Идеи, которые возникают только на миг, пока длится их роль в той или иной духовной мизансцене, — то сам текст и определяет постоянно меняющееся расположение строк в зависимости от их приближения или удаления от скрытой сквозной нити и соответственно с требованиями правдоподобия. Что же касается собственно литературных преимуществ, если можно так выразиться, заключенных в графическом отображении расстояний между словами или группами слов, в сознании отделенных друг от друга, то они <...> образуют целокупное видение страницы, ибо последняя предстает как самостоятельная единица текста, подобно тому как в других случаях таковой служит стих или совершенная строка. Сюжет появляется и мгновенно исчезает благодаря динамике изложения, подчиняясь дроблению магистральной фразы, обозначенной в заглавии. Короче говоря, все происходит как бы гипотетично; повествовательные приемы избегаются» [11, с. 271].

Французские писатели-сюрреалисты, например, А. Бретон и Ф. Супо, применяли алеаторику письма — автоматическую, не контролируемую разумом запись того, о чем мечтает или вспоминает автор в данный момент времени. В 1919 году были опубликованы «Магнитные поля» — один из первых



Рис. 9. Фрагменты из сольного спектакля Каннингема «Странная встреча». 1958

текстов, написанных в технике автоматического письма, ставшей традиционным стилистическим приемом сюрреалистов. Поэт Р. Деснос практиковал написание стихов методом автоматической фиксации сновидений, считая, что пришедшие во сне и внешне лишённые смысла фразы образно богаче, чем созданные разумом. Автоматические тексты писателя М. Мориза также представляли собой пересказы снов и видений. Примечательно, что, по воспоминаниям поэта-символиста П. Кана, С. Малларме случайно послышалась основная строка его стихотворения в прозе «Демон аналогии» (1874) — «флексия мертва». Главным устремлением сюрреалистов было слияние объективного и субъективного начал в творческом процессе. Носителем первого становился «объективный случай» — нечто, не связанное с разумом и намере-

ниями автора, выражение внешней необходимости, ведущее к человеческому бессознательному: совокупность предчувствий, неожиданных встреч и совпадений, происходящих во сне и наяву и способствующих проявлению чудесного в повседневном. Важнейшими художественно-эстетическими принципами А. Бретон считал творчество, свободное от контроля разума и открытое каждому.

В эстетике проблема мобильного (открытого) произведения искусства занимала особое место. Немецкий эстетик Т. Адорно изучая феномен «открытой формы», связанной с семантической и структурной неопределенностью художественного произведения XX века, ввел соответствующий термин, а итальянский эстетик и семиотик У. Эко предложил понятия «открытого произведения» и «произведения-в-движении» [12]. Оба явления обусловлены идеей преодоления традиционной, сложившейся в последние столетия установки на завершенность формы.

Эко различает «открытое произведение» и «произведение-в-движении», называя «открытыми» произведения, имеющие завершенную форму, но допускающие бесконечное множество интерпретаций, например, роман «Поминки по Финнегану» Дж. Джойса. Эко отмечает «текучесть универсума Поминоков: текучесть временных и пространственных ситуаций, взаимное наложение исторических времен, двусмысленность символов, взаимообмен функциями между персонажами... и, наконец, ...текучесть лингвистического аппарата, в котором каждое слово, сконструированное как каламбур, является не одним, а несколькими словами, а каждая вещь — своей противоположностью» [13, с. 351]. «Произведение-в-движении» предполагает изначально незавершенную форму, складывающуюся на основе фактора случайности, как в «Книге» Малларме, страницы которой могут быть расположены и прочитаны в любой последовательности, так что «случайность оказывается не только структурным свойством, определяющим ее мобильность, но и последовательно развертываемым сюжетом» [14, с. 19]. В этих и других произведениях искусства особую значимость имеет категория новизны, оригинальности и художественной неповторимости опуса, в том числе — уникальности формы, не предусматривающей окончательной и четко зафиксированной структурной организации и вызывающей эффект незавершенности. В связи с этим повышается роль исполнителя в интерпретации сочинения и истолковании его формы. Одним из ярчайших примеров открытой и подвижной формы литературного произведения служит роман Джеймса Джойса «Поминки по Финнегану».

В XX веке возникло множество романов в мобильной форме, произведений-в-движении и литературных мобилей, типа трилогии «Моллой. Мэллон умирает. Безымянный» (1951) С. Беккета, «Хазарского словаря» (1984), «романа-игры» «Последняя любовь в Константинополе» (1994) М. Павича [15] или

гипертекстов Интернета с многочисленными ссылками, меняющими направление движения мысли. Для многих современных театральных произведений, как известно, также характерны открытая форма и открытая драматургия [16]. В киноискусстве также существует несколько примеров алеаторной композиции: «Случайные песни» Энди Вода (1979), фильм «Перестановки» (1971) Барри Солта, «SN» (1984) Фреда Кемпера и др.

Научные открытия и художественные новации в разных видах искусства стали стимулами изменения художественно-эстетических принципов, жанрово-стилевой палитры и композиционно-технического арсенала разных видов искусства [17]. Оригинальные идеи и новые методы Поллока, Колдера, Каннингема, Миса ван дер Роэ, Джойса, Малларме и других, кардинально отличающиеся от тех, на которые ориентировались художники прежних эпох, надолго определили путь развития американского искусства, начиная с середины 1950-х годов. К 1960-м годам западноевропейская музыка вступила в новый этап развития, во многом связанный с алеаторными идеями, реализованным в других видах искусства.

Изучая природу случайного, А. Дж. Айер выделил пять оснований, обуславливающих случайность феномена:

первое — состояние отдельной составляющей множества, позволяющее лишь статистическое обобщение (движение малых частиц в физике);

второе — принадлежность явления серии подобных, следующей таблице вероятностей, независимо от опыта (выпадение «орла» или «решки» при подбрасывании монеты);



Рис. 10. Каннингем со своей танцевальной компанией

третье — отклонение отдельного события от установленной частоты или скорости (мутация в биологии);

четвертое — отсутствие связи между событиями одного порядка (статистическая вероятность происходящего, причем в данной области за случайностью нередко скрывается закономерность);

пятое — собственно беспричинность (непреднамеренность и неумышленность человеческого выбора или решения) [18, с. 52–54]. Последнее основание случайного нашло применение в композиционной и исполнительской хореографической алеаторике XX века. Возможно, эксперименты М. Каннингема так и останутся экспериментами, однако влияние этого крупнейшего, интегрировавшего в своем творчестве ведущие художественные тенденции эпохи, танцора и хореографа на мировое искусство настолько сильно, что его идеи, несомненно, получают дальнейшее развитие в культуре XXI века. Каннингем жил и творил долго. На протяжении всей своей карьеры, вплоть до преклонных лет он преподавал, проводил мастер-классы и лекции-демонстрации, путешествуя по США и странам Европы (особенно часто его приглашали в Париж) (рис. 10). Поэтому его концепции танца-модерн и хореографической алеаторики Каннингема до сих пор волнуют авангардистов по обе стороны Атлантики.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Кюрегян Т. С.* Алеаторика // Теория современной композиции: уч. пос. / отв. ред. В. С. Ценова. М.: Музыка, 2005. 616 с.
2. *Валькова В.* Алеаторика Лютославского и особенности ее использования во Второй симфонии // Проблемы музыки XX века: сб. ст. Горький: Горьковская гос. консерватория им. М. И. Глинки, 1977. С. 272–291.
3. *Переверзева М. В.* Алеаторика как принцип композиции: уч. пос. СПб.: Планета музыки, 2018. 608 с.
4. *Arnason H. H.* Calder. Princeton: D. Van Nostrad & Co., 1966. 192 p.
5. *Роуз Б.* Американская живопись: Двадцатый век. Женева, Лозанна. Париж: Skira Booking International, 1995. 175 с.
6. *Cozens A. A.* New Method of Landscape by Alexander Cozens // New York: Puddington, 1977. 96 p.
7. *Переверзева М. В.* Джон Кейдж: жизнь, творчество, эстетика. М.: Рысаки, 2006. 336 с.
8. *Суриц Е.* Балет и танец в Америке: Очерки истории. Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. ун-та, 2004. 392 с.
9. *The Dancer and the Dance. Merce Cunningham in Conversation with Jacqueline Lesschaeve.* New York, London: Marion Boyars Publishers, 1991. 235 p.

10. *Антисери Д., Реале Д.* Западная философия от истоков до наших дней. СПб.: Петрополис, 1997. Т. 4. От романтизма до наших дней. 880 с.
11. *Малларме С.* Сочинения в стихах и прозе / сост. Р. Дубровская. М.: Изд-во «Радуга», 1995. 568 с.
12. *Эко У.* Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике / пер. с ит. А. Щурбелева. СПб.: Академ. проект, 2004. 384 с.
13. *Эко У.* Поэтики Джойса / пер. с ит. и прим. А. Ковалю. СПб.: Симпозиум, 2006. 496 с.
14. *Хрущева Н. А.* Взаимодействие музыки и литературы в творчестве П. Булеза, Л. Берио, Дж. Джойса: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. СПб.: Санкт-Петербург. гос. консерватория, 2014. 25 с.
15. *Павич М.* Хазарский словарь / пер. с серб. Л. Савельевой. М.: Азбука-классика, 2003. 352 с.
16. *Коренева М.* Литературное измерение абсурда // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 477–507.
17. *Холопова В.* Типология музыкальных форм второй половины XX века (50–80-е годы) // Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах вуза: сб. тр. / сост. Э. А. Стручалина. М.: РАМ им. Гнесиных, 1994. Вып. 132. С. 46–69.
18. *Ayer A. J.* Chance // *Scientific American*. 1965. October. No. 213 (4). P. 44–54.

#### REFERENCES

1. *Kyuregyan T. S.* Aleatorika // *Teoriya sovremennoj kompozitsii: uch. pos. / otv. red. V. S. TSenova*. М.: Muzyka, 2005. 616 s.
2. *Val'kova V.* Aleatorika Lyutoslavskogo i osobennosti eyo ispol'zovaniya vo Vtoroj simfonii // *Problemy muzyki КНKH века: sb. st. Gor'kij: Gor'kovskaya gos. konservatoriya im. M. I. Glinki*, 1977. S. 272–291.
3. *Pereverzeva M. V.* Aleatorika kak printsip kompozitsii: uch. pos. SPb.: Planeta muzyki, 2018. 608 s.
4. *Arnason H. H.* Calder. Princeton: D. Van Nostrad & Co., 1966. 192 p.
5. *Rouz B.* Amerikanskaya zhivopis': Dvadtsatyj vek. ZHeneva, Lozanna. Parizh: Skira Booking International, 1995. 175 s.
6. *Cozens A. A.* New Method of Landscape by Alexander Cozens // *New York: Puddington*, 1977. 96 p.
7. *Pereverzeva M. V.* Dzhon Kejdzh: zhizn', tvorchestvo, estetika. М.: Rysaki, 2006. 336 s.
8. *Surits E.* Balet i tanets v Amerike: Ocherki istorii. Ekaterinburg: Izd-vo Ural. gos. un-ta, 2004. 392 s.
9. *The Dancer and the Dance. Merce Cunningham in Conversation with Jacqueline Lesschaeve.* New York, London: Marion Boyars Publishers, 1991. 235 p.
10. *Antiseri D., Reale D.* Zapadnaya filosofiya ot istokov do nashikh dnei. SPb.: Petropolis, 1997. Т. 4. От романтизма до наших дней. 880 с.

11. *Mallarme S.* Sochineniya v stikhakh i proze / sost. R. Dubrovskaya. M.: Izd-vo «Raduga», 1995. 568 s.
12. *Eko U.* Otkrytoe proizvedenie. Forma i neopredelennost' v sovremennoj poetike / per. s it. A. SCHurbeleva. SPb.: Akadem. proekt, 2004. 384 s.
13. *Eko U.* Poetiki Dzhojsa / per. s it. i prim. A. Kovalya. SPb.: Simpozium, 2006. 496 s.
14. *KHruscheva N. A.* Vzaimodejstvie muzyki i literatury v tvorchestve P. Buleza, L. Berio, Dzh. Dzhojsa: avtoref. diss. ... kand. iskusstvovedeniya. SPb.: Sankt-Peterburg. gos. konservatoriya, 2014. 25 s.
15. *Pavich M.* KHazaraskij slovar' / per. s serb. L. Savel'evoj. M.: Azbuka-klassika, 2003. 352 s.
16. *Koreneva M.* Literaturnoe izmerenie absurda // KHudozhestvennye orientiry zarubezhnoj literatury KHKH veka. M.: IMLI RAN, 2002. S. 477–507.
17. *KHologova V.* Tipologiya muzykal'nykh form vtoroj poloviny KHKH veka (50–80-e gody) // Problemy muzykal'noj formy v teoreticheskikh kursakh vuza: sb. tr. / sost. E. A. Struchalina. M.: RAM im. Gnesinykh, 1994. Vyp. 132. S. 46–69.
18. *Ayer A. J.* Chance // Scientific American. 1965. October. No. 213 (4). P. 44–54.

#### ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

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

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

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

## ПОДГОТОВКА АРТИСТОВ БАЛЕТА

УДК 337.5; 393

«ЛИСТИАНА» К. Я. ГОЛЕЙЗОВСКОГО – ВЫПУСКНОЙ  
СПЕКТАКЛЬ ЛЕНИНГРАДСКОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО  
ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО УЧИЛИЩА ИМЕНИ А. Я. ВАГАНОВОЙ  
1958 ГОДА

*М. Н. Алфимова*<sup>1</sup>

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

Статья посвящена одноактному балету К. Я. Голейзовского «Листиана», созданному для Ленинградского хореографического училища имени А. Я. Вагановой в 1958 году. Автор статьи – участница постановки – рассказывает об особенностях хореографии этого уникального балета, о методах работы выдающегося мастера с воспитанниками школы.

**Ключевые слова:** Голейзовский, «Листиана», школьный спектакль, подготовка танцовщика, классический экзерсис, новизна, свободная пластика

GOLEIZOVSKY' BALLET LISTIANA AS A GRADUATION  
PERFORMANCE OF VAGANOVA LENINGRAD CHOREOGRAPHIC  
SCHOOL OF 1958

*Margarita N. Alfimova*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Vaganova Ballet Academy, 2, Zodchego Rossi St., Saint Petersburg, 191023, Russian Federation.

The article is dedicated to the one-act ballet by K.Ya. Goleizovsky Listiana, created for the Leningrad Choreographic School named after A.Ya.Vaganova in 1958. In this article, the author of the article – the participant of the production – tells about the peculiarities of the choreography of this unique ballet, about the methods of work of the outstanding master with pupils of the school.

**Keywords:** Goleizovsky, Listiana, school performance, preparation of a dancer, classical exercise, novelty, free plastic

Мое желание рассказать о Касьяне Ярославиче Голейзовском связано с тем, что сегодня от его творчества осталось очень мало. Из репертуара — только «Половецкие пляски» в опере А. П. Бородина «Князь Игорь», «Цыганский танец» в балете А. Минкуса «Дон Кихот», идущие на сцене Большого театра в Москве, да книга воспоминаний о его жизни и творчестве [1; 2; 3]. Изредка появляются телевизионные записи его работ, включенные бывшими танцовщиками в передачи о своем былом творчестве.

О «Листиане» сохранились только фотографии в музее Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой на ул. Зодчего Росси. Вот почему захотелось рассказать, что хранит память о днях постановки этой замечательной балетной сюиты.

«Листиана» была поставлена К. Голейзовским для выпускного спектакля в 1958 году. Это было бессюжетное произведение с подзаголовком «Танцевальная сюита», составленное из фортепианных произведений Ф. Листа. Спектакль шел под аккомпанемент рояля, который стоял на сцене. «Листиана» состояла из миниатюр, тематически не связанных между собой, и каждую из них можно было танцевать как отдельный концертный номер. Выпускной спектакль проходил трижды, и в каждом из них постановщик менял последовательность номеров и даже заменял одни номера другими. Например, Никита Долгушин (ученик 8-го класса) на одном представлении исполнял сольную миниатюру «Мыслитель», а на другом — Стелла Камкова (ученица выпускного класса) танцевала миниатюру на музыку «Забытого вальса».

Основной фон спектакля составляли группы танцовщиц, исполнявшие отдельные номера. Кордебалета в традиционном классическом понимании не было. Количество участников во всех номерах было разное: соло, дуэты, трио; четыре, шесть, восемь участников. Музыкальную основу постановки составляли фортепианные пьесы «Забытый вальс», «Утешение», «Листок из альбома», «Вальс-импровизация», «Порыв», «Кампанелла». Миниатюры сменяли друг друга, и на их фоне возникали два дуэта. Это были контрастные в музыкальном отношении и по смысловой нагрузке балетные номера. «Листиана» заканчивалась участием всех исполнителей под музыку «Кампанеллы».

Содержанием одного из дуэтов была встреча влюбленных: юноша и девушка передавали вспыхнувшее чувство, захватившее их целиком и «уносившее» их «в небеса» (за кулисы). «Порыв», выраженный в музыке, отражался и в хореографии. Этот дуэт танцевали Наташа Макарова с Никитой Долгушиным. Другой состав — Ксения Ладанова и Александр Шавров.

Второй дуэт на музыку «Утешения» строился на мотиве «расставания». Случайная встреча юноши и девушки предполагала постепенное развитие их отношений, взаимопонимания, но что-то мешало их сближению. Взаимный интерес героев друг к другу не получал развития. Кульминация в соответствии

с музыкальным развитием номера выражалась сложной бурной поддержкой и... неизбежным расставанием. Оба оказывались на большом расстоянии друг от друга (у противоположных кулис сцены) и на последние звуки музыки, глядя друг на друга, расставались. Этот дуэт исполняли в одном составе Магдалена Попова с Никитой Долгушиным, а в другом — Маргарита Алфимова с Константином Руссу.

Трудно словами передать впечатление от танцевального текста, тем более, описать нюансы, которые должны были выразить содержание хореографии. Все миниатюры объединяло в сюиту единство хореографического стиля, вариации романтических настроений. Эмоциональный порыв сменялся грустным элегическим разочарованием. Касьян Ярославич удивительно своеобразно интерпретировал музыку и умел претворять ее в зримые хореографические образы. Это создавало цельность произведения, наполняло внутренним, бытовым смыслом, волновало и вдохновляло исполнителей и вызывало зрительский интерес.

Стиль хореографии Голейзовского можно назвать неоклассическим. Комбинации классических движений танцевались на пальцах, но без соблюдения выворотности ног. В дуэтах с партнером характер «улетающего» арабеска достигался смещением вертикального положения опорной ноги. Наклонная линия арабеска создавала впечатление легкости и устремленности вдаль. Руки, плечи, шея в свободной пластической форме дополняли движения ног. Форма танца должна была выражать мысль, чувство, эмоциональное состояние, заданное фантазией Касьяна Ярославича. Отсутствие демонстрации технических эффектов, бурных многочисленных вращений придавало хореографии воздушность, легкость, романтическую приподнятость, соответствующую музыке Ф. Листа.

Технической трудностью являлись пластическая кантиленность, отказ от привычных положений рук и ног, «скульптурная» выразительность поз в сочетании с пальцевой техникой, которую задавал постановщик. Непривычно было освободить от «держания» локти, сутулить спину, втянуть шею, изогнувшись обвиться вокруг партнера (иногда даже вниз головой) и оправдать «внутренним посылом» заданную выразительность поз. В этом не было никакой пошлости, непристойности или эротики, а была целомудренность и соответствие чистоте и возвышенности романтической музыки Ф. Листа.

Касьян Ярославич увлекал своими замыслами, предельно выразительно двигался «в музыку». У него были удивительно пластичные руки. Особенно выразительны были кисти рук. А как вдохновенно он рассказывал! Как увлекал всех присутствующих своими фантазиями! Голейзовский учил передавать движениями впечатление от того, как трепещут на ветру весенние листочки, как кружатся, опадая, осенние листья, образуя затейливые узоры. Эти ассо-

циации на наших глазах превращались в танец.

Касьян Ярославич объяснял, что сценический бег — это тоже танец. Надо было не просто пробежать, а «пролететь» — пластично, выразительно, музыкально. Он создавал танцевальные группы, мастерил «гирлянды» из рук, ног, тел, бесконечные в своем разнообразии. В дуэтах между партнерами не было конкретного реалистического смысла. Все строилось на неуволимых ассоциациях. Балетмейстер объяснял, что танец, поза, взгляд, поворот головы, кисть руки, движение тела могут сказать больше, чем конкретное слово, а музыка подскажет и поможет выразить все это.

Метод работы Касьяна Ярославича был прост. Он вдохновлялся музыкой и своей фантазией, подключал исполнителей к творческому процессу, «заражал» своим присутствием. Делал все это органично, просто, искренно; терпеливо помогал исполнителям проникнуться его замыслом, справиться с предложенным заданием. Это был пример живого, вдохновенного, доброжелательного творчества совместно с исполнителем. Его репетиции учили и воспитывали. Ученики и присутствующие педагоги были увлечены постановочными репетициями.

В 1958 году, в эпоху расцвета соцреализма в искусстве, в том числе и в балете, «Листиана» выглядела новаторским произведением, но (и это важно!) хореографические фантазии Касьяна Ярославича опирались на глубинное знание возможностей классического танца. Старейшие педагоги училища знали Голейзовского еще с тех пор, когда он, окончив в 1909 году Петербургское театральное училище, уехал в Москву. Он был участником многих новаторских экспериментов, поисков новых путей в хореографии в послереволюционные годы.

Художественный руководитель училища в 1950-е годы — Н. П. Ивановский, также как и К. Голейзовский, был учеником М. М. Фокина. Наши педагоги В. С. Костровицкая, Н. А. Камкова, Л. М. Тюнтина, М. Х. Франгопуло, Е. Э. Бибер, М. М. Михайлов и многие другие хорошо знали творчество Касьяна Ярославича еще с «молодых» довоенных лет. Они, воспитанные «той школой», свято сохраняли традиции, накопленные веками, бережно передавали своим ученикам, и, вместе с тем, приветствовали желание руководства училища пригласить балетмейстера-новатора, чтобы расширить кругозор учащихся.

Мне запомнилась фраза, сказанная Касьяном Ярославичем: «Какое счастье, что есть школа, которая сохраняет традиции классического балета!» По молодости я не могла оценить ее значение тогда, но теперь отчетливо понимаю ее актуальность.

Сейчас с высоты своего возраста и профессионального опыта я понимаю, что судьба даровала мне незабываемую встречу с балетмейстером грандиозного та-

ланта, индивидуального мышления, человеком обширного кругозора, утонченным эстетом, впитавшим эстетику Серебряного века и сохранившим свою индивидуальность, несмотря на жестокий век политических катаклизмов.

Оформляла и одевала «Листиану» Татьяна Георгиевна Бруни. Она использовала освещение как главный художественный прием. Общий фон был светлым (фактуру материала я на помню). Белые хитоны девушек из легкой ткани подсвечивались, в зависимости от эмоциональной окраски миниатюры и состояния образов, то голубоватым, то темно-зеленым, то полным ярким светом. Как это выглядело из зала, я, разумеется, не помню, так как не присутствовала в зале и целиком была сосредоточена на своем исполнении; еще и потому, что это было очень давно.

Мое время — это 60–70-е годы XX века — время работы в Мариинском (Кировском) театре. Мне повезло под руководством Ф. В. Лопухова участвовать в возобновлении балетов «Египетские ночи» и «Карнавал» М. М. Фокина. На моих глазах создавалась «Легенда о любви» Ю. Н. Григоровича. Л. В. Якобсон создавал свои шедевры, И. Д. Бельский — «Седьмую симфонию» Д. Д. Шостаковича, К. М. Сергеев — балет «Гамлет». Эти имена составили славу русскому балету. К. Я. Голейзовский — один из них. Это великие мастера. Они все разные, но их объединяет глубина и диапазон знаний своей профессии, использование в своем творчестве достижений предшествующих поколений мастеров балета. В творчестве каждого из них есть новаторство, но оно опирается на фундамент классической школы в широком понимании. Мне кажется, что современным балетмейстерам не хватает знаний того, что было сделано до них, всестороннего изучения и понимания опыта предшественников. Современные постановки страдают бедностью хореографического языка, недостаточным пониманием его выразительных возможностей.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Голейзовский [Электронный ресурс] Большая российская энциклопедия. URL: [https://bigenc.ru/theatre\\_and\\_cinema/text/2366582](https://bigenc.ru/theatre_and_cinema/text/2366582) (дата обращения: 10.07.2018).
2. Суриц Е. Хореографическое искусство двадцатых годов. М.: Искусство, 1979. 329 с.
3. Голейзовский К. Жизнь и творчество. Статьи, воспоминания, документы. М.: ВТО, 1984. 576 с.

#### REFERENCES

1. Golejzovskij [Elektronnyj resurs] Bol'shaya rossijskaya entsiklopediya. URL: [https://bigenc.ru/theatre\\_and\\_cinema/text/2366582](https://bigenc.ru/theatre_and_cinema/text/2366582) (data obrascheniya: 10.07.2018).

2. *Surits E. Khoreograficheskoe iskusstvo dvadtsatykh godov. M.: Iskusstvo, 1979. 329 s.*
3. *Golezovskij K. Zhizn' i tvorchestvo. Stat'i, vospominaniya, dokumenty. M.: VTO, 1984. 576 s.*

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

М. Н. Алфимова — [fpk@vaganovaacademy.ru](mailto:fpk@vaganovaacademy.ru)

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Margarita N. Alfimova — [fpk@vaganovaacademy.ru](mailto:fpk@vaganovaacademy.ru)

## БАЛЕТНАЯ КРИТИКА

УДК 792.8; 7.073.3

### БАЛЕТНЫЕ СОБЫТИЯ ГОДА ПЕТИПА (ВЛАДИВОСТОК, ПЕРМЬ, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ)

*О. И. Розанова*<sup>1</sup>

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

Три рецензии посвящены различным по значимости событиям, связанным с именем великого Петипа. Это гастроли в Санкт-Петербурге Приморского филиала Мариинского театра, показавшего премьеру «Спящей красавицы», торжественное открытие XV юбилейного конкурса артистов балета «Арабеск» в Перми и «Лебединое озеро» Санкт-Петербургского театра балета имени П. И. Чайковского на Александринской сцене в новом статусе балетных и музыкальных программ старейшего российского театра.

**Ключевые слова:** Мариинский театр, Александринский театр, Владивосток, «Спящая красавица», «Лебединое озеро», юбилейный Всероссийский конкурс артистов балета «Арабеск» в Перми, Мариус Петипа, Лев Толстой, Владимир Васильев, Эльдар Алиев, Антон Лубченко, Вячеслав Окунев, Татьяна Еремичева, Александр Курков, Владимир Петрунин, Ирина Лысенко, Елизавета Меньшикова, Антон Корсаков, Андрей Иванов

### BALLET EVENTS IN PETIPA'S YEAR (VLADIVOSTOK, PERM, SAINT-PETERSBURG)

*Olga I. Rozanova*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Vaganova Ballet Academy, 2, Zodchego Rossi St., Saint Petersburg, 191023, Russian Federation.

Three reviews are devoted to events of different significance connected with the name of the great Petipa. This tour in St. Petersburg Maritime Branch Maritime Theater, which showed the premiere of The Sleeping Beauty; the grand opening of the XV anniversary competition of ballet dancers “Arabesque”

in Perm and Swan Lake of the St. Petersburg Tchaikovsky Ballet Theater on the Alexandrinsky stage in the new status of the ballet and music programs of the oldest Russian theater.

**Keywords:** Mariinsky Theater, Alexandrinsky Theater, Vladivostok, The Sleeping Beauty, Swan Lake, XV Anniversary All-Russian Ballet Competition «Arabesque» in Perm, Marius Petipa, Leo Tolstoy, Vladimir Vasilyev, Eldar Aliev, Anton Lubchenko, Vyacheslav Okunev, Tatyana Eremicheva, Alexander Kurkov, Vladimir Petrunin, Irina Lysenko, Elizaveta Menshikova, Anton Korsakov, Andrei Ivanov

В конце марта в третий раз на сцене Мариинского театра прошли гастроли его «дочернего филиала» — Приморской балетной труппы [1; 2]. Из года в год гости привозили новый репертуар, радуя разнообразием: старинная классика — «Корсар» (редакция Э. Алиева), ранний Баланчин («Аполлон Мусагет» и «Блудный сын»), сказочная «Жар-птица» в авторской версии Э. Алиева. Уже на первых гастроях приятной неожиданностью оказалась высокая постановочная и исполнительская культура молодой труппы. И все же, когда Приморский балет решил показать «Спящую красавицу» (да еще в дни празднования двухсотлетия Мариуса Петипа!), это могло показаться неоправданной дерзостью... Но вот за золоченой оградой высветились фигуры придворных, действие неспешно «потекло» по привычному руслу, и сомнения в правомерности показа Приморской «Спящей» на Мариинской сцене рассеялись.

В Прологе профессионализм труппы подтвердили точно выверенные, подробно сыгранные пантомимные сцены, слаженный танец свиты Феи Сирени и Вариации фей, исполненные грамотно, с чувством и толком. Жутковатой фантазмагорией повеяло от Сцены предсказания феи Карабос со зловещими световыми эффектами и динамичным танцем крыс и уродцев, как бы материализовавших волю пышущей ненавистью сторбленной старухи, мастерски изображенной Сергеем Золотаревым.

В следующей картине («Праздник совершеннолетия принцессы Авроры») после элегантного вальса кордебалета вниманием завладела юная героиня балета (о двух исполнительницах заглавной роли расскажем позднее). Во втором акте кордебалет нереид действовал в сложной композиции, как единый организм, без малейшей помарки. В третьем акте с номерами дивертисмента достойно справились Е. Николаева и В. Ржевский (Белая кошечка и Кот), К. Флория и О. Скалюн (Принцесса Флорина и Голубая Птица), Я. Музафарова и В. Топхаров (Красная шапочка и Серый волк), Е. Чой и В. Мулыгин (Золушка и Принц), подготовив, тем самым, кульминацию всего балета — сва-

дебное Па-де-де Принцессы Авроры и Принца Дезире.

От исполнителей этого па-де-де зависит жизнеутверждающий итог спектакля об обязательной победе добра над злом. Ведущие солисты труппы — Ирина Сапожникова и Сергей Уманец, в другом составе — Анна Самострелова и Надырбек Канат, успешно совладав со всеми техническими трудностями, завершили балет с подобающим блеском.

Исполнительское мастерство молодой труппы — результат кропотливой работы репетиторов Татьяны Еремичевой, Александра Куркова, Владимира Петрунина и художественного руководителя труппы с момента ее основания Эльдара Алиева, осуществившего постановку спектакля. Взяв за основу редакцию Константина Сергеева, идущую в Мариинском театре с 1952 года, Алиев внес в нее некоторые коррективы с учетом возможностей труппы и особенностей зрительской аудитории Владивостока, только начинающей приобщаться к балету.

Спектакль стал более компактным: Пролог и Первый акт идут без перерыва. Необходимой для перемены декораций связкой служит Сцена с вязальщицами, превращенная в музыкальный антракт. В картине Охоты Принца значительно сокращена Сюита танцев придворных и Крестьянская фарандола. Заново поставлены несколько танцевальных номеров: в Прологе — Выход свиты Феи Сирени, в Первом акте — Крестьянский вальс с гирляндами, в Сцене охоты — Вариация-монолог Дезире и Сцена пробуждения Авроры, в Третьем акте — Полонез и Мазурка придворных, Дуэт Золушки и Принца, заменивший номер «Мальчик-с-пальчик и Людоед».

Все, что сочинил или отредактировал Алиев, соответствует стилистике Петипа и бесконфликтно уживается с его хореографией. Например, в знаменитом Крестьянском вальсе есть и гирлянды, и корзиночки. Не забыты и непременные участники вальса — дети. Новую для них композицию в короткий срок разучили и превосходно исполнили воспитанники Академии русского балета имени А. Я. Вагановой. Не будем сравнивать этот вальс с шедевром Петипа, превзойти который еще не удалось и не удастся никому. Сменой затейливых рисунков балетмейстер «затушевал» необычный состав участников (мужчин-кавалеров в два раза меньше, чем женщин) и сумел сохранить заданный Петипа образ цветущего сада.

В балете-феерии, каковой является «Спящая красавица», особенно важна зрелищная сторона. Спектакль отсылает нас к веку Людовика XIV — «Золотому веку» Франции, эпохе барокко. Оформление должно быть пышным и величественным, ведь все действие происходит во дворце или в дворцовом парке, и только одна картина — на лоне природы. Алиев сделал беспроигрышный ход, пригласив маститого сценографа театра Вячеслава Окунева. Не мудрствуя лукаво, художник почти дословно воспроизвел декорации Си-

мона Вирсаладзе, «живущие» в петербургском спектакле уже семь десятилетий, изменив их цветовую гамму. Зато в костюмах он дал волю фантазии. При традиционном покрое они изумляют богатством отделки, эффектно контрастируя с декорациями приглушенных тонов или гармонично дополняя их цветовую палитру.

Не оставлены без внимания и театральные зрелищные моменты. При появлении феи Карабос гремит гром, сверкают молнии и сцена погружается в зловещий полумрак. Фея Сирени вместе с Принцем Дезире плывет в серебристой ладье в замок Спящей красавицы. В финале свадебного торжества сцену заливают падающие с колосников потоки золотого дождя. Сверкание золотых нитей и патетическая музыка создают ощущение театрального чуда. Чудом можно считать и стремительный рост молодой труппы, уверенно взявшей одну из вершин балетного репертуара.

### **Юбилейный XV «Арабеск» открыли Мариус Петипа и Лев Толстой**

Весьма неожиданным, можно сказать, экстраординарным оказалось торжественное открытие XV юбилейного Всероссийского конкурса артистов балета «Арабеск» имени Екатерины Максимовой.

Начало не предвещало ничего необычного. Прежде всего, по традиции, прозвучало приветственное слово губернатора Пермского края Максима Решетникова. Но затем на авансцену вышел художественный руководитель конкурса и председатель жюри Владимир Викторович Васильев, и переполненный зал потрясла громовая овация. Как и тридцать лет назад на первом «Арабеске», легендарный артист и хореограф (а также режиссер, педагог, художник, поэт) подкупил зрителей обаянием, задушевностью речи, простой по форме и глубокой по содержанию. Однако предложенная им программа вечера не только заинтриговала, но многих, должно быть, и озадачила.

Два концертных отделения посвящались двум гениям мировой культуры: хореографу Мариусу Петипа и писателю Льву Николаевичу Толстому. С Петипа все понятно: в марте балетный мир отметил 200-летие со дня рождения великого хореографа, чьи шедевры составляют репертуар любой значимой труппы и, в частности, конкурсные программы «Арабеска». Но имя великого писателя, как известно, не жаловавшего балет, могло вызвать, по меньшей мере, недоумение. Впрочем, В. В. Васильев убедительно объяснил дерзкую, если не безумную, идею: на предыдущем «Арабеске» в программу конкурса по его инициативе включили «Творческую мастерскую», призванную привлечь хореографов к большой литературе. Для первого опыта был выбран Николай Гоголь. Эксперимент оказался удачным, как и другие «мастерские», проведенные Васильевым в городах России, героями которых были не менее

сложные писатели — Андрей Платонов, Виктор Астафьев, Василий Шукшин. Поэтому Васильев дерзнул обратиться ко Льву Толстому (в честь его 190-летия), усложнив задачу дополнительным условием: использовать еще не освоенные балетом рассказы писателя.

К тому же, по меткому наблюдению Владимира Викторовича, Петипа и Толстой были современниками — с десятилетним различием в возрасте. Оба жили и творили в России во второй половине XIX века и ушли из жизни в 1910-м году. Похороны Толстого стали общенациональным событием, а за гробом Петипа в Петербурге шли несколько ценивших его коллег. Вот вам еще один аргумент в пользу соединения двух гениев со столь различной судьбой.

Что же получилось в результате? Получился, без преувеличения, если не уникальный, то удивительно интересный и содержательный спектакль-концерт. В первом отделении на сцене царил Петипа, представленный гостями конкурса, известными артистами — лауреатами предыдущих «Арабесков». «Заставкой» к этому параду мастерства стала массовая композиция Петипа «Танец часов» из оперы Понкьелли «Джоконда». Номер, исполненный учащимися Пермского хореографического училища, наглядно показал, кто и как проходит путь к вершинам профессии. А тех, кто уже поднялся на вершины, горячо принимал отзывчивый пермский зритель. Особый успех снискали солисты Пермского театра оперы и балета Инна Биладш и Никита Четвериков. Они танцевали технически безупречно, всем существом проникая в поэтическую суть Па-де-де Никии и Солора в картине «Тени» из «Баядерки». Но настоящий фурор произвели гости из Мариинского театра — юная солистка Рената Шакирова и премьер Кимин Ким — обладатель Гран-при «Арабеска» 2012 года. Грациозно-игривая балерина и харизматичный танцовщик превратили виртуозное Па-де-де Дианы и Актеона в победный гимн молодости и красоте.

По контрасту с праздничным настроем Первого отделения, Второе — «толстовское» — погрузило зрителей в мир серьезных, порой трагически неразрешимых противоречий общества и человека. Главными героями здесь стали хореографы Алексей Расторгуев, Павел Глухов, Дмитрий Антипов, Юлия Бачева, Константин Кейхель, Александр Могилев — также лауреаты «Арабесков». Не спасовав перед труднейшими заданиями, они выбрали заинтересовавшее их произведение и с большим или меньшим успехом нашли свой ключ к воплощению психологических коллизий и философских идей таких сочинений, как: «После бала», «Севастопольские рассказы», «Крейцерова соната», «Дьявол», «Хозяин и работник», «Записки сумасшедшего». Не простые для восприятия, эти работы, превосходно исполненные артистами Театра «Балет Евгения Панфилова», вызвали живую реакцию аудитории и были одобрены В. В. Васильевым. Руководитель «Творческой мастерской» достиг

поставленной цели привить хореографам вкус к настоящей литературе, чтобы на ее основе создавать содержательные балеты в противовес модным нынче пустопорожним поделкам, ничего не говорящим ни уму, ни сердцу.

Под занавес вечера-открытия над сценой появился видео-портрет Льва Толстого. Великий писатель взирал на «племя младое, незнакомое» внимательно, но без осуждения. Возможно, будь он в зрительном зале, балетное искусство уже не показалось бы ему бессмысленной затеей.

### **Балетные лебеди «чистят перышки» перед летним сезоном**

В профессиональной балетной среде бытует негативное мнение о расплодившихся в последние годы частных труппах, специализирующихся на прокате спектаклей классического наследия. Преимущественно — это «Лебединое озеро», получившее у артистов, занятых в этих спектаклях, уничижительное название «Лебедоз». Наиболее интенсивный, зачастую ежедневный прокат «Лебединого» на нескольких площадках города происходит в летние месяцы, когда Петербург наводняют туристы, которым (в первую очередь, гостям из-за границы) и адресованы балетные спектакли.

Самый известный балет Чайковского, особенно любимый китайцами и японцами, как правило, входит, наряду с Эрмитажем, Петергофом и Царским селом, в «обязательный туристический набор». Первостатейные театры — Мариинский и Михайловский — при всем желании не могут предоставить эту обязательную «услугу» всем ее жаждущим. Не спасает положение и участие в летней кампании Санкт-Петербургского академического театра балета имени Якобсона. Спрос значительно превышает предложение, так что наличие в городе еще нескольких трупп оказывается попросту необходимым.

Есть и еще одна причина для существования частных трупп — возможность иметь работу и средства к жизни тем, кому не довелось попасть в престижные академические театры. В их числе немало артистов с дипломами балетных школ, а также выходцев из любительских студий и коллективов, выпускников и студентов хореографических отделений ВУЗов. Вот тут с неизбежностью возникает проблема качества. Способ ее разрешения один — интенсивная работа, т. е. репетиции и еще раз репетиции. Регулярные выступления также помогают обрести пристойную форму и доводить технику до автоматизма. Каковы же результаты?

Поделюсь самыми свежими впечатлениями. 27-го апреля на прославленной Александринской сцене «Лебединое озеро» исполнил Санкт-Петербургский театр балета имени П. И. Чайковского (директор — Павел Елкин). Отныне балетный коллектив входит в состав старейшего российского театра как важная часть запланированных балетных и музыкальных программ. В «Алек-

сандринке» с момента открытия в 1832-м, как в Императорском театральном училище, расположившемся по соседству (на улице Зодчего Росси), музыка, драма и балет сосуществовали на паритетных началах. На Александринской сцене проходили премьеры опер и балетов. Сюда часто заходил великий Мариус Петипа, чье двухсотлетие со дня рождения в 2018 году отмечает культурное сообщество.

В наше время давнюю традицию возобновили. Престижный театр в самом сердце Петербурга уже не первый год предоставляет свою «намоленную» сцену фестивалю «Данс Опен» (Dance Open), именитым гастролерам, балетным труппам. Теперь муза танца Терпсихора обосновалась здесь на законных основаниях при дружеской поддержке авторитетных специалистов.

Музыкальным руководителем уже существующих и будущих проектов назначен Антон Лубченко – выпускник Санкт-Петербургской консерватории, талантливый композитор и дирижер с солидным стажем. Координатором балетных программ является экс-солист Мариинского театра Андрей Иванов, не раз блиставший на этой сцене.

Славное имя Александринского театра обязывает, как минимум, к профессиональной культуре. Премьера «Лебединого озера» показала и нечто большее. С первыми звуками Интродукции поразила первозданная свежесть музыки. Дирижер Лубченко усилил состав оркестра, вернул заданные композитором темпы, «просевшие» от долгого употребления, и добился выразительного, свежего по краскам звучания изрядно заигранной партитуры.

В лучших традициях академической сцены выдержано новое оформление спектакля. По заказу театра его выполнили именитый художник Вячеслав Окунев и художники по свету Владимир Аманов и Владимир Яренко. Мастера своего дела позаботились об изысканной красоте зрелища. Романтичен пейзаж «лебединых» картин с залитым лунным светом озером в раме густой листвы. Зрелищно эффектна картина бала. Монохромный тон дворцовой залы в стиле высокой готики оттеняет костюмы исполнителей характерных танцев, варьирующих праздничный красный цвет. В заключительной «лебединой» картине лучи света пронизывают ночной полумрак, словно вестники конечной победы любящих героев.

Достоинство представлена давно ставшая классикой хореография Мариуса Петипа, Льва Иванова, Константина Сергеева, отредактированная Михаилом Мессерером. Небольшие сокращения сделаны тактично и не нарушают общего строя драматургии. Успех спектакля во многом зависит от второй «лебединой» картины со знаменитым ансамблем солистов и женского кордебалета. Артисткам труппы удалось создать единый по стилю и настроениям ансамбль с приглашенными солистами академических театров. По обыкновению бурные аплодисменты достались лирическому Адажио Одетты и Принца и бес-

сменному шлягеру — «Маленьким лебедям». Другие качества — элегантность манер, темперамент, ощущение национального колорита продемонстрировали исполнители характерных танцев в Сцене бала.

Живости действия в немалой степени способствовали Виктор Кузнецов (непривычно активный, вездесущий злой гений Ротбарт), Елисей Стрелавин (беспечный, игривый Шут), Дымчик Сайкеев (незадачливый Наставник, трогательно обаятельный даже в своих вполне простительных слабостях). Только королева Натальи Смирновой, блистая красотой, оставалась невозмутимой в любых ситуациях.

Спектакль стал как бы генеральной репетицией перед предстоящим балетным сезоном в Александринском театре. Репетиторы Ирина Лысенко, Елизавета Меньшикова (главный балетмейстер труппы), Антон Корсаков (художественный руководитель) обеспечили хорошую профессиональную форму исполнителей. Судя по овациям зрителей, в основном иностранцев, спектакль пришелся им по душе.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Приморская сцена Мариинского театра начинает гастролы в Санкт-Петербурге [Электронный ресурс]. URL: [https://www.mariinsky.ru/news1/2018/07/30\\_1](https://www.mariinsky.ru/news1/2018/07/30_1) (дата обращения: 07.08.2018).
2. Артисты Приморской сцены Мариинского театра начинают гастролы в Санкт-Петербурге [Электронный ресурс]. URL: <http://avangard.rosbalt.ru/2018/07/28/artisty-primorskoj-stseny-mariinskogo-teatra-nachinayut-gastroli-v-sankt-peterburge/> (дата обращения: 07.08.2018).

#### REFERENCES

1. Primorskaya scena Mariinskogo teatra nachinaet gastroli v Sankt-Peterburge [E`lektronny`j resurs]. URL: [https://www.mariinsky.ru/news1/2018/07/30\\_1](https://www.mariinsky.ru/news1/2018/07/30_1) (data obrashheniya: 07.08.2018).
2. Artisty` Primorskoj sceny` Mariinskogo teatra nachinayut gastroli v Sankt-Peterburge [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://avangard.rosbalt.ru/2018/07/28/artisty-primorskoj-stseny-mariinskogo-teatra-nachinayut-gastroli-v-sankt-peterburge/> (data obrashheniya: 07.08.2018).

#### ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

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

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

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

## ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

УДК 786.2

### УЧИТЕЛЬ И УЧЕНИЦА. ЛИСТКИ ИЗ АЛЬБОМА

*О. А. Скорбященская*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, ул. Глинки, 2, Санкт-Петербург, 190000, Россия.

Статья посвящена одной из страниц педагогической деятельности Адольфа фон Гензельта (1814–1889) — знаменитого немецкого пианиста, композитора и педагога, работавшего в Петербурге на протяжении пятидесяти лет. С помощью материалов, сохранившихся в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки, частично восстановлена биография одной из учениц Гензельта — пианистки Ю. Л. Грюнберг-Тюриной.

**Ключевые слова:** Адольф фон Гензельт, Юлия Грюнберг-Тюрина, петербургская фортепианная школа XIX века

### THE TEACHER AND THE PUPIL. THE PAGES FROM THE ALBUM

*Olga A. Skorbyashchenskaya*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> The Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory, 2, Glinki St., Saint-Petersburg, 190000, Russian Federation.

The article is devoted to the one page of the pedagogical activity of Adolf von Henselt (1814–1889), the famous German pianist, composer and teacher, who worked in Petersburg for 50 years. The material is the documents preserved in the Handwriting Department of the National Library of Russia. An attempt is made to restore the biographies of one of the students of Henselt, pianist Y. L. Gruenberg-Tyurina.

**Keywords:** Adolf von Henselt, Julia Gruenberg-Tyurina, St. Petersburg piano school of the 19th century.

О, пожелтевшие листы,  
шагреньевые переплеты!

*Н. Гумилев*

Адольф фон Гензельт (1814–1889), знаменитый немецкий пианист и композитор, уехав в Россию, всю свою жизнь посвятил преподаванию фортепиано. Что осталось от этого тяжелого, но необходимого труда после того, как отыграли свои концерты последние ученики? Как горько заметил в статье, написанной к столетию со дня рождения Гензельта А. В. Оссовский, «уйдя совершенно в свою обширную педагогическую практику и воспитав не одно поколение пианисток и учительниц музыки, он тем самым как бы прервал всякую связь с музыкальным прогрессом. И вот теперь, в дни его юбилейных дат, кто вспомнит о нем теперь, кроме его прежних, уже успевших состариться, учениц, рассеянных по всем концам России? Вырастет еще одно поколение, и музыкальное наследство Гензельта окажется распыленным во времени» [1, с. 467]. По крупичкам собирая воспоминания учеников Гензельта, просматривая газетные отклики того времени об их концертах, попытаемся воссоздать общую атмосферу музыкальной жизни XIX века.

Музыкантам-практикам Гензельт, в первую очередь, должен быть известен как автор методических трактатов: «На многолетнем опыте основанные правила преподавания фортепианной игры» [2], «Приготовительные упражнения для фортепиано», [3], «Вопросы по элементарной теории музыки» (СПб., А. Бюттнер, 1873)<sup>1</sup>. Заметим, чтобы пробиться через тяжелый язык, которым были написаны эти труды<sup>2</sup>, нужны воображение и понимание специфики музыкальной педагогики.

Не менее важно «оживить» и ввести в научный оборот мало кому известные страницы имеющих отношение к его преподаванию автографов Гензельта, которые хранятся в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки (здесь и далее — ОР РНБ). Цель данной статьи — попытаться это сделать по следующей схеме: сначала — дать общее описание документа так, как это принято у архивистов и текстологов, а затем — дополнить его свободными «художественными комментариями».

*Листок из альбома // ОР РНБ. Ф. 124. (Собр. П. Л. Вакселя). Ед. хр. 1085.*

<sup>1</sup> Еще в рукописи эта работа была передана М. А. Балакиреву, в котором Гензельт видел достойного продолжателя своего дела.

<sup>2</sup> Гензельт писал по-немецки, педантично и точно, формулируя свои мысли наподобие законов, обязательных для выполнения педагогами всех музыкальных учебных заведений России,

Анданте g-moll, 4/4. Однострочная запись отрывка 3-х тактов 1839 года. Альбомный автограф с дарственной надписью Юлии Гри(ю)нберг.

Листок плотной желтоватой бумаги размером 16x12 см. Вверху каллиграфическим почерком черными чернилами начерчен нотный стан и выписан нотный пример.

Под нотным примером — выполненная куррентшрифтом<sup>3</sup>, красивая и тщательно выписанная, но все же трудно читаемая, подпись. Буквы очень мелкие, множество характерных для Гензельта росчерков (хотя рука твердая, строчки ровные и общий вид компоновки текста отличается изяществом).

*Meiner braven und fleissigen Schülerinn*

*Julin Grünberg*

*Zur Erinnerung*

Von Adolph Henselt

Petersburg den

24 April/ 5 Mai 1839.

*Моей послушной и прилежной ученице*

*Юлии Грюнберг*

На память

от Адольфа Гензельта

Петербург

24 апреля/5 мая 1839 г.

Вслушиваясь внутренним слухом в звучание мотива анданте, ловишь себя на том, что это что-то очень известное. Этот мотив невероятно напоминает тему фортепианного дуэта Й. Гайдна «Учитель и ученик», но не в Фа-мажоре, а в соль-миноре. Возможно, Гензельт играл дуэт в четыре руки со своей талантливой 11-летней ученицей, и расставание с ней символически обозначил перенесением темы в минорный лад, в котором тоника G обозначает начальную букву фамилии Grünberg (Можно, фантазируя, заметить в теме и другие «музыкальные» буквы фамилии: D| G-A-B-E(s)| D-C-B-A- G).

Юлия Грюнберг (1827–1904) была одной из первых учениц Гензельта. Дочь харьковского инспектора отдела здравоохранения, она была готова к концертной деятельности уже к девяти годам; начала выступать, прославилась как вундеркинд до прибытия Гензельта в Санкт-Петербург. Провинциальные и столичные газеты писали о ней как о «редком явлении в мире музыки» [4, с. 103].

26 апреля 1838 г. юная пианистка дала концерт в зале Дворянского собрания в Петербурге. Возможно, именно на этом концерте состоялась первая встреча одиннадцатилетней Юлии Грюнберг и Гензельта, хотя в рецензии на концерт ничего об этом не говорится [5, с. 520]. Но в рецензии на следующий концерт, который состоялся в Москве, о ней пишут, как об ученице Гензельта [6, с. 246]. Уже при первом появлении на эстраде Грюнберг заслужила титул «русской Клары Вик» [7, с. 521]. Иногда в газетных статьях содержатся

<sup>3</sup> Готический курсив или куррент (нем. Kurrent) — устаревшая форма скорописи, существовавшая в Германии.

очевидные преувеличения, например, в таких строчках: «Как только слабые руки этой малютки касаются клавиш, становится ясно, что она сменит за инструментом Майера, Мошелеса и Тальберга» [7, с. 873].

В фонде П. Л. Вакселя ОР РНБ хранятся справки об уроках игры на фортепиано, которые Грюнберг получила у Феликса Мендельсона (от 8 ноября 1843 г.) [8] и об уроках гармонии (от 24 мая 1844 г.) с Симоном Зехтером [9; 10]. Известно, что М. И. Глинка, услышав Грюнберг в 1848 г. в Варшаве, пришел от нее в восторг. О дальнейшей судьбе этой талантливой девушки удалось найти отрывочные сведения. Выйдя замуж (вероятно, в 1844 г.), она продолжала выступать в Европе и Санкт-Петербурге. На биографическом сайте сына Моцарта, дирижера и композитора Франца Ксавера Вольфганга Моцарта (1791–1844) [11] размещены сведения о том, что в марте 1844 года в Вене он дирижировал концертом пианистки Юлии Львовны Грюнберг (в замужестве — Тюриной). Львовская ученица и покровительница Ф. К. В. Моцарта Жозефина Барони-Кавалькабо оставила автограф в альбоме Ю. Грюнберг в 1844 г.

Сестра Юлии, певица и писательница Изабелла Львовна Грюнберг (в замужестве — Ласкос) держала музыкальный салон, в котором часто выступали М. И. Глинка и А. Г. Рубинштейн. Сестры выступали вместе в концерте М. И. Глинки в 1852 г. Архивом Российского национального музея музыки в 2004 году на берлинском аукционе «Штаргардт» было приобретено письмо Л. И. Шестаковой (сестры Глинки) к Ю. Л. Грюнберг.<sup>4</sup>

А. Г. Рубинштейн посвятил сестрам Грюнберг последний номер своего грандиозного фортепианного цикла «Каменный остров», ставшего портретной галереей великосветских русских дам середины XIX века. О сестрах Грюнберг упоминает и М. И. Глинка в своих «Записках» в связи со своим пребыванием в Варшаве в 1848 году: «Новосельский<sup>5</sup> доставил мне несколько приятных знакомств. Назову семейство доктора Грюнберг. Его дочери были очень любезны и талантливы; старшая, по имени Юлия, играла весьма хорошо на фортепиано. Она училась у Гензельта на иждивении государыни княгини Елены Павловны. Младшая Изабелла, пела с увлечением и смыслом (intelligence). У них я проводил приятные вечера...» [13, с. 390]. В 1850-е годы сестры Грюнберг жили в Петербурге. Бывали в кругах А. С. Даргомыжского и М. А. Балакирева. Изабелле посвящены два романа «Баркарола» и «Колы-

<sup>4</sup> Об этом сообщила своем докладе на Первой Всероссийской научной конференции в 2004 году в Новоспасском Н. Ю. Тартаковская, заведующая отделом архивно-рукописных материалов Государственного центрального музея музыкальной культуры имени М. И. Глинки [12, с. 97].

<sup>5</sup> Николай Александрович Новосельский (1818–1898), русский промышленник и губернатор Одессы, любитель музыки.

бельная» Балакирева, а также романс М. П. Мусоргского «Где ты, звездочка?» [14].

Встреча А. Гензельта и Ю. Грюнберг стала судьбоносной для обоих. Юлия никогда до того не занималась с музыкантами такого высокого уровня. Гензельт ни до, ни после знакомства с Юлией Грюнберг, не занимался со столь юными ученицами, и таких гениально одаренных детей не встречал. Что за репертуар выучила Юлия под руководством Гензельта, пока не ясно. Известно, что она исполняла виртуозные пьесы Мендельсона, ноктюрны Фильда, можно также предположить, что она играла со своим молодым гениальным педагогом в четыре руки.

Дальнейшую судьбу Юлии можно проследить по архивным документам. В 1843 г. Грюнберг покинула Россию и отправилась на гастроли в Европу. Там с огромным успехом прошли ее концерты в Теплице, Карлсбаде (сентябрь 1843 г.), Лейпциге (19 октября 1843 г.), Веймаре (ноябрь 1843 г.), Вене (апрель 1844 г.), Варшаве (июнь 1844 г.) и Праге (июнь 1844 г.). Ею восхищались многие музыканты, поэты, в том числе: Уле Булль, Франц Грильпарцер, Август Штрейхер, Иоганн-Баптист Штрейхер, Теодор Кирхнер, Фридрих Лаубе, Кароль Липиньский, Юлиус Шульхофф.

По возвращении в Россию, она переписывалась с Ольгой Толстой (Дмитриевой) [15] и Балакиревым [16].

Рассматривая «листки» из «альбома посвящений» Ю. Грюнберг, мы словно путешествуем по галерее портретов ее слушателей, вдохновленных игрой пианистки.

Первую группу посвящений образуют *музыкальные автографы*. В нее, в частности, входят: фортепианная пьеса А. И. Виллуана<sup>6</sup> «La marguerite clés pres»<sup>7</sup> [17], ноктюрн ученика Гензельта И. Ф. Нейлисова<sup>8</sup> [18], пьеса для фортепиано Ю. Шульхоффа<sup>9</sup> «Trinklied», [19], скрипичная пьеса польского композитора Й. К. Липиньского [20], анданте с вариациями бельгийского компо-

<sup>6</sup> Виллуан Александр Иванович (1804–1878), русский пианист-педагог, ученик Фильда, с 1821 года преподавал, сначала — в провинции, затем — в Москве, после — в Санкт-Петербурге, (адъюнктом консерватории). Среди его наиболее знаменитых учеников — Антон и Николай Рубинштейны.

<sup>7</sup> Andante, 2/4, A-dur. 16 февраля 1838 г.

<sup>8</sup> Нейлисов Иван Фемистоклович (1830–1881), русский пианист-педагог, ученик Гензельта и Листа. В 1850-е начал концерттировать, солист придворного оркестра в Санкт-Петербурге; выступал в симфонических концертах Русского музыкального общества и Бесплатной музыкальной школы. В 1880-1881 гг. преподавал в Петербургской консерватории.

<sup>9</sup> Немецкий пианист и композитор слышал выступление Ю. Грюнберг в Варшаве 13 июня 1851 г.

зителя барона Э. де Ланнуа [21].

Последняя пьеса особенно любопытна, поскольку сопровождается красно-речивым и галантным посвящением. На обороте первого листка — собственноручная надпись Ланнуа:

Faites une variation sur ces themes chaque fois que vous aurez un moment de Bonheur et puissez-vous le varier a l'infini.

*Baron Eduard de Lannoy.*

*Wienn. May. 1844.*

Играйте вариацию на эти темы каждый раз, когда переживаете момент счастья, и можете изменить их до бесконечности.

*Барон де Ланнуа.*

*Вена, май 1844 г.*

На обороте нот рукой П. Л. Вакселя, собравшего коллекцию автографов, была сделана приписка: «Эдуард барон де Ланнуа, по происхождению бельгиец, житель Вены, директор Венской консерватории, автор 4-х опер, большого количества критических статей. Родился в Брюсселе 4.2.1787, умер в Вене 28.03.1853».

Коллекция *поэтических автографов* открывается патетическим приветствием чешского поэта Венчислава Ганки<sup>10</sup>: «Wpred, Julinko, wpred se snazi!» («Вперед, Юленька, вперед стремись!») [22]. Запись была сделана на сложенном пополам листке тонкой полупрозрачной бумаги размером 16x8 см. После приветствия, черными чернилами ясным мелким изящным почерком были записаны стихи. В почерке поэта обращает на себя внимание тот артистизм, с которым он делает росчерки букв d, z, R (д, з, б) — это фигура волны, взмывающей вверх, движение парящих крыльев. Все стихотворение приобретает вид летящего на крыльях вдохновения послания, которое завершается изысканной подписью, словно «приземляющейся на последней строчке», как птица.

*Wpred, Julinko, wpred se snazi!*

*To vse hlavy no swété wzneslo;*

*To twé velké vlasti heslo:*

*Twa hra každé ucho blajé.*

*Wpred wynaloz wsecku praci!*

*Wspet chodi, kto popustává:*

*Wpred jako si dwa kozaci,*

*Вперед, Юлинка, вперед стремись!*

*Это все головы на свете вознесло,*

*Это пароль твоего великого отечества!*

*Твоя игра ублажает каждое ухо.*

*Вперед посвяти всякий труд!*

*Вперед, как те два казака [? – О. С.],*

<sup>10</sup> Вацлав (Венчислав) Ганка (1791–1861), чешский филолог и поэт, деятель национального Возрождения. Переводил «Слово о полку Игореве» на чешский язык. Автор двух знаменитых мистификаций («Краледворской» и «Зеленогорской») рукописей, якобы найденных им в 1817 году со знаменитым романтическим отрывком национального эпоса — «Судом Либуше»). Ганка опубликовал обе рукописи с параллельным переводом на современный чешский и немецкий языки. Ганке, «апостолу единения славян», посвящал стихи Федор Тютчев.

*Tak jesnue čest I sláwa.  
Ukaz západu hrdému,  
Jenz wše, co jde z Slowan, dusi,  
Ze jcho sondu twrdému  
Wyhowi duch swasé Rusi .*

Юлье [соответствует оригиналу — О. С.]

Прага 28 мая / 9 июня 1844 г.

Вячеслав Ганка

*Так существует честь и слава.  
Покажи гордому Западу,  
Который душит все, что идет от славян,  
Еще и... твердому  
Ответ святой Руси.*

Юлье Львовне де Грюнберг.

Прага 28 мая / 9 июня 1844 г.

Вячеслав Ганка

На обороте своей рукой поэт оставил перевод некоторых слов с чешского на русский:

*Wpred, вперед.*

*Snazi se, стремись.*

*Wzneslo, вознесло.*

*Wlast, отечество.*

*Heslo, пароль.*

*Hra, игра.*

*Blazi, осчастливливать.*

*Wynaloz, посвятить.*

*Praci, работу.*

*Wspet, начать, вспять.*

*Chodi, ходить.*

*Popostawa, останавливаться.*

*Jon, только.*

*roste, растет.*

*Hrdemu, гордому.*

*Jenz, который.*

*sl. Иже.*

*Co jde, что идет, что происходит.*

*Duse, душит.*

*Twrdemu, твердому.*

*Wyhowi, отъез, удовольствует, untzurins (?)* [нем. перевод добавлен Ганкой — О. С.]

*Duch, гений.*

Ценнейшим документом является и стихотворная альбомная запись Франца Грильпарцера<sup>11</sup> [23]. Документ состоит из двух листов. Первый (из светло-коричневой плотной почтовой бумаги размером 16x8 см) сложен

<sup>11</sup> Франц Грильпарцер (1790–1872), австрийский поэт и драматург. Автор пьес «Пра-матерь», «Сапфо», Грильпарцер был большим поклонником музыки Бетховена и Шумана. Классический пример его мемориальных речей — речь на могиле Бетховена, а также стихотворение в честь Клары Вик («Клара Вик исполняет Аппассионату Бетховена»).

пополам. Точно посередине — надпись черными чернилами, выполненная мелким изящным почерком.

*Zu wenig halb und halb zu viel* Слишком мало половины и половины слишком много,  
*Als unser Los in Kunst und Spiel;* Когда мы занимаемся искусством и игрой;

*Ich mühe mir was kleiner:* Я попытаюсь [сказать] что-то меньшее:  
*Nach vorwärts treib von selbst das Ziel,* Кто ставит сам себе цель впереди –  
*Tag rückwärts gehe will keiner.* Не будет отброшен назад.

Wienn am 9. April [1]844 Вена. 9 апреля 1844 г.  
Grillparzer Грильпарцер

Подпись Грильпарцера заканчивается никнущим росчерком в конце фамилии. На второй лист коричневой плотной бумаги был наклеен портрет Грильпарцера и рукой П. Л. Вакселя по-немецки и по-русски были вписаны сведения справочного характера, касающиеся биографии Грильпарцера: «Franz Grillparzer, geb. 15. jan. 1790 zu Wien, + 21 jan. 1872 zu Wien. Россия в 1844, мад. Тюрина».

Это, очевидно, дата, когда документ попал в Россию. Интересно, что фамилия Юлии в 1844 году — Тюрина. Она, таким образом, вышла замуж не позднее апреля 1844 г.

Следующее поэтическое посвящение — стихотворение Августы Штрейхер «Des Himmels Tochter Harmonie» («Дочь небесной гармонии») [24], записанное на альбомном листке 29 мая 1844 г.

В ОР РНБ также хранится огромное число памятных записей, оставленных в альбоме Ю. Грюнберг-Тюриной менее известными личностями, например, немецким композитором и музыковедом Августом-Фердинандом Хэзером (Häser)<sup>12</sup> [25].

Текст открывает перефразированная цитата из Гете: «Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst» («Жизнь серьезна, искусство – весело»).

Затем идет комментарий:

---

<sup>12</sup> Август Фердинанд Хэзер (1779–1844), работал в Веймаре капельмейстером собора Петра и Павла и хормейстером Веймарской оперы. Автор множества хоровых духовных сочинений и опер, в том числе — оперы «Негр из Сан-Доминго». Запись была сделана 2 ноября 1843 г. на стандартном листке желтоватой почтовой бумаги размером 16x8 см.

*Möge die gütige Vorsehung Ihnen  
Ihren ernsten Sinn für die Kunst,  
Und den heitern fürs Leben immer  
bewahren.*

Weimar 2 Novemb 1843.

Aug. Ferd. Häser.

*Желаю Вам, чтобы Провидение  
дало Вашему искусству серьезный смысл,  
а Вашей жизни – всегда веселье.*

Веймар. 2 ноября 1843.

А.-Ф. Хэзер

Обращает на себя внимание автограф немецкого музыкального издателя Фридриха Хоффмайстера, оставленный 5 ноября 1843 г. [26]. Это стандартный желтоватый листок с надписью черными чернилами. На обороте Вакселем были проставлены карандашом даты жизни Хоффмайстера (1782–1864) и сделана по-французски надпись: «Friedr. Hofmeister de mus. a Leipzig» (1807).

*Möge der Lebensweg der jungen talentvollen  
Virtuosin, fräulein Grünberg für bald so  
freundlich gestalten, dass sie mehr für selbst, als  
dem musikalische publikum fremder Naitiv und  
Lander, leben kanenn.*

Zum freundlichen Andenken von

Friedrich Hoffmeister.

Leipzig, 5.11.1843

*Пусть жизнь отнесется к юной талант-  
ливой виртуозке, фройляйн Грюнберг, так  
дружественно, чтобы она могла жить  
больше для себя, чем для музыкальной  
публики чужих стран и народов.*

С дружеским напоминанием

Фридрих Хоффмайстер.

Лейпциг. 5 ноября 1843 г.

Особым изяществом почерка отличается запись в альбом Теодора Кирхнера<sup>13</sup> от 6 сентября 1843 г., сделанная в Карлсбаде [27]:

*Möge Sie sich Halb mit Freundlichkeit  
Meinenn  
Ihr Sinn Hol //// [неразборчиво – О. С.]  
Theodor Kirchner.*

Karlsbad 6 sent 1843 Auf Zug zu Abschied  
nach Dresden

*Пусть Вам хоть наполовину отзовется  
Ваше доброе участие*

*Теодор Кирхнер.*

Карлсбад 6 сент. 1843 г. В экипаже перед  
отъездом в Дрезден

Из прочих «альбомных листков» Юлии Грюнберг отметим записи (включая письма): от 3 апреля 1844 г. чешского скрипача и композитора Леопольда Янсы (Jansa) [28]; от 6 ноября 1843 г. немецкого писателя Генриха Лаубе [29]; от 2 ноября 1843 г. барона Аполлониуса де Малтитца (Maltitz) (с цитатой из

<sup>13</sup> Теодор Кирхнер (1823–1903), немецкий композитор и органист, ученик К. Ф. Беккера и Ю. Кнорра. Автор фортепианных пьес, струнных квартетов, романсов, органных пьес. С 1843 г. — органист в Винтертуре (Швейцария), с 1862 по 1870 гг. жил в Цюрихе, в 1873–1876 гг. возглавлял консерваторию в Вюрцбурге, затем жил в Лейпциге и Гамбурге.

стихотворения Гердера) [30]; от 13 мая 1844 г. венского фортепианного мастера Иоганна-Баптиста Штрайхера [31]; от 12 сентября 1843 г. французского тенора Пьера Франсуа Вартеля [32]; Н. И. Кошкарова) [33]; Жозефины Барони-Кавалькабо (ур. Кастильони)<sup>14</sup> [34]; и, наконец, от 20 мая 1841 г. знаменитого норвежского скрипача-виртуоза Уле (Оле) Буля<sup>15</sup>[35]. С помощью этих стихов и посвящений мы можем пробовать создавать «музыкальный» и «поэтический» портрет Юлии. Если для Виллуана она была воплощением чистоты «полураскрывшихся маргариток», то Ганка пламенно поддерживал ее в движении на пути «прославления Отечества». Грильпарцер в своем посвящении поощрял Юлию, как и легендарную Клару Вик, по-отечески сурово и требовательно. Певица Барони-Кавалькабо поддерживала юную пианистку по-матерински ласково. Можно предположить, что большое число приветствий от исполнителей связано с тем, что Юлия, вероятно, по обычаям того времени, играла не только соло, но и в ансамблях со скрипачами (К. Липиньским, Л. Янсом, У. Буллем) и певцами (тенором П. Вартелем, Ж. Барони-Кавалькабо).

Очевидно, что стиль ее исполнения представлял типичный пианизм салонно-виртуозного направления; что для ее игры был характерен бриллиантовый характер пассажей и, одновременно, кантабельность звучания. «Дочь небесной гармонии», Юлия Грюнберг воплощала характерный тип раннеромантического «женского» пианизма (как и юная Клара Вик) и, несомненно, была одной из самых прелестных «жемчужин в ожерелье» учениц Гензельта. Она была прирожденной «ученицей» и старалась учиться постоянно, впитывая то ценное, что мог дать ей каждый мастер: Мендельсон учил ее «бриллиантной» технике, Зехтер — умению строить полифонию, Ланнуа — бесконечно варьировать «моменты счастья», Буль — следовать «дикой природе», т. е., естественности чувства... Гензельтовский «Листок из альбома» — один из первых документов, посвященных Грюнберг, одно из первых «педагогических посланий» к ней; и потому он имеет огромное значение.

Изучая автографы, хранящиеся в ОР РНБ, мы, отчасти, восстанавливаем в деталях биографию Юлии Грюнберг — талантливой ученицы Гензельта, возвращаем из небытия не только имя пианистки, но и имена окружавших ее известных музыкантов и деятелей культуры и искусства.

---

<sup>14</sup> Жозефина Барони-Кавалькабо, баронесса, урожденная Кастильони, певица-любительница, подруга и ученица Франца Ксавера Вольфганга Моцарта, мать Юлии Барони-Кавалькабо, пианистки и композитора, знакомой Роберта Шумана.

<sup>15</sup> Запись начинается словами: «Des Künstlers Laufbahn ist mit einem wild» («Карьера художника — в следовании дикой [природе]»).

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Оссовский А.* Забытый музыкант-педагог (Памяти А. Л. Гензельта) // Русская музыкальная газета. 1914. № 18-19 (4-11 мая) С. 467-472.
2. *Гензельт А. Л.* На многолетнем опыте основанные правила преподавания фортепьянной игры, составленные Адольфом Гензельтом. СПб.: Тип. Ф. Стелловского, 1868. 23 с.
3. *Гензельт А.* фон. Exercices Préparatoires Pour Le Piano. Тетр. 1. № 1-27. СПб.: б. г. 35. с.
4. Внутренние известия. Одесса, 11 августа // Одесский вестник. 1836. № 65 (12 августа). С. 764.
5. А. Э. (Александр Львович Элькан) Смесь. Концерт г-жи Грюнберг // С.-Петербургскія Вѣдомости. 1838. № 116 (28 мая). С. 520.
6. Московские ведомости. 1839 г. № 37 (10 мая). Столб. 246.
7. Смесь. Музыка // Северная пчела. 1839. Сентябрь. № 219. С. 873.
8. *Мендельсон-Бартольди Ф.* Свидетельство об успешных занятиях Ю. Грюнберг, 8 ноября 1843 г. (Лейпциг) // ОР РНБ Ф. 124 (Собр. П. Л. Вакселя). Оп. 1. Ед. хр. 1812.
9. *Зехтер С.* Запись на память Ю. Грюнберг (Вена, 24 мая 1844 г.) // ОР РНБ. Ф. 124 (Собр. П. Л. Вакселя). Оп. 1. Ед. хр. 2468.
10. *Зехтер С.* Справка, выданная Ю. Грюнберг о том, что она прошла у него курс гармонии (28 мая 1844 г.) // ОР РНБ. Ф. 124 (Собр. П. Л. Вакселя). Оп. 1. Ед. хр. 2469.
11. *Mozart W. A. Sohn.* URL: <http://mozart-sohn.de/leben.html> (дата обращения: 12.08.2017).
12. *Тартаковская Н. Ю.* В угождение жителей Милана // Новоспасский сборник. Вып. 1. М. И. Глинка: Личность. Музыка. История. Материалы Всероссийской конференции 31 мая - 2 июня 2005 года. URL: <http://nasledie.admin-smolensk.ru/personalii/glinka-mihail-ivanovich/novospasskij-sbornik-vypusk-pervuj> (дата обращения: 12.08.2017).
13. *Глинка М. И.* Литературное наследие: в 2 т. М.-Л.: Гос. муз. изд-во, 1953. Т. 1. С. 378, 390.
14. *Соловьев В. Г.* Фортепианный цикл А. Г. Рубинштейна «Каменный остров». Контент-платформа Panda. Ru. URL: <http://pandia.ru/text/78/279/81555.php> (дата обращения: 13.08.2017).
15. Дмитриева (гр. Толстая) О. Ф. Письмо Ю. Л. Тюриной 12 января 1867 г. // ОР РНБ. Ф. 124 (Собр. П. Л. Вакселя). Оп. 1. Ед. хр. 1517.
16. *Тюрина Ю. Л.* Письмо М. А. Балакиреву. 1859. // ОР РНБ. Ф. 41. Балакирев. Оп. 1. Ед. хр. 1263.
17. *Виллуан А. И.* La marguerite cles prés (Andante; 2/4; A-dur для ф-п. в 2 руки). Отрывок (8 тактов) от 16 февраля 1838 г. Москва. Автограф с дарственной

- записью Ю. Л. Грюнберг // ОР РНБ. Ф. 124 (Собр. П. Л. Вакселя). Оп. 2. Ед. хр. 49.
18. *Нейлисов И. Ф.* Ноктюрн, посвященный Ю. Грюнберг (Julie de Grunburg) // ОР РНБ. Ф. 124 (Собр. П. Л. Вакселя). Оп. 2. Ед. хр. 1339.
  19. Шульхоф, Ю. Trinklied (Allegretto, 6/8, g-moll для ф-п. в 2 руки, отрывок (11 тактов) для ф-п. в 2 руки (Варшава, 13 июня 1851 г.) // ОР РНБ. Ф. 124 (Собр. П. Л. Вакселя). Оп. 1. 2441.
  20. Липиньский К. Й. Неизвестное произведение (6/8б Es-dur) для скрипки, без сопровождения (1843) // ОР РНБ. Ф. 124. (Собр. П. Л. Вакселя). Оп. 1. 1613.
  21. Ланнуа Э. Тема (Анданте. Фа-мажор 2/4 для ф-но в 2 руки (май 1844 г.). Автограф; запись на память в альбом Ю. Л. Грюнберг // ОР РНБ. Ф. 965 (Собр. П. Л. Вакселя. Иностранные деятели). Оп. 1. Ед. хр. 1509.
  22. Ганка В. Стихотворение, посвященное Ю. Грюнберг от 9 июня 1844 г. // ОР РНБ. Ф. 124 (Собр. П. Л. Вакселя). Оп. 1. Ед. хр. 1164.
  23. *Грильпарцер Ф.* Автограф-запись Фр. Грильпарцера на листке альбома Ю. Л. Грюнберг от 9 апреля 1844 // ОР РНБ. Ф. 965 (Собр. П. Л. Вакселя. Иностранные деятели). Оп. 1. Ед. хр. 1119.
  24. *Штрейхер А.* Des Himmels Tochter Harmonie. Стихотворение, запись на листке альбома от 29 мая 1844 г. Ю. Л. Грюнберг (Тюриной) // ОР РНБ. Ф. 124. (Собр. П. Л. Вакселя). Оп. 1. Ед.хр. 2603.
  25. Хэзер (Häser) А.-Ф. Автограф-запись на листке альбома Ю. Л. Грюнберг от 2 ноября 1843 г. // ОР РНБ. Ф. 965 (Собр. П. Л. Вакселя. Иностранные деятели). Оп.1. Ед. хр. 1181.
  26. *Хофмайстер Ф.* Альбомная запись Ю. Л. Грюнберг, сделанная 5 ноября 1843 г. // ОР РНБ. Ф. 965 (Собр. П. Л. Вакселя. Иностранные деятели). Оп.1. Ед. хр. 1264.
  27. *Кирхнер Т.* Запись в альбом Ю. Л. Грюнберг от 6 сентября 1843 г. // ОР РНБ. Ф. 965 (Собр. П. Л. Вакселя. Иностранные деятели). Оп.1. Ед. хр. 1425.
  28. Янса (Jansa) Л. Автограф-запись в альбом Ю. Л. Грюнберг от 3 апреля 1844 г. // ОР РНБ. Ф. 965 (Собр. П. Л. Вакселя. Иностранные деятели). Оп. 1. Ед. хр. 1339.
  29. *Лаубе Г.* Автограф-запись в альбом Ю. Л. Грюнберг (Тюриной) от 6 ноября 1843 г. / ОР РНБ. Ф. 965 (Собр. П. Л. Вакселя. Иностранные деятели). Оп. 1. Ед. хр. 1519.
  30. Барон де Малтитц (Maltitz) А. Автограф-запись в альбом Ю. Грюнберг от 2 ноября 1843 г. / ОР РНБ. Ф. 965 (Собр. П. Л. Вакселя. Иностранные деятели). Оп. 1. Ед. хр. 1710.
  31. Штрайхер И.-Б. Запись-автограф Ю. Л. Грюнберг от 13 мая 1844 г. // ОР РНБ. Ф. 965 (Собр. П. Л. Вакселя. Иностранные деятели). Оп. 1. 2604.
  32. *Вартель П.-Ф.* Альбомная запись Ю. Грюнберг от 12 сентября 1843 г. / ОР РНБ. Ф. 965 (Собр. П.Л.Вакселя. Иностранные деятели). Оп. 1. Ед. хр. 2857.
  33. *Кошкарров Н. И.* Два письма Ю. Л. Тюриной (Грюнберг). 1874-1879 // ОР РНБ. Ф.

- 124 (Собр. П. Л. Вакселя). Оп. 1. Ед. хр. 2077.
34. *Барони-Кавалькабо Ж.* Запись в альбом Ю. Тюриной от 6 апреля 1844 г. // ОР РНБ. Ф. 965 (Собр. П. Л. Вакселя. Иностранные деятели). Оп. 1. 132.
35. *Буль О.* Запись в альбом Ю. Грюнберг (Тюриной) от 20 мая 1841 г // ОР РНБ. Ф. 965 (Собр. П. Л. Вакселя. Иностранные деятели). Оп. 1. 385.

#### REFERENCES

1. *Ossovskij A.* Zabytyj muzykant-pedagog (Pamyati A. L. Genzel'ta) // Russkaya muzykal'naya gazeta. 1914. № 18-19 (4-11 maya) S. 467-472.
2. Genzel't A. L. Na mnogoletnem opyte osnovannye pravila prepodavaniya fortep'yannoj igry, sostavlennye Adol'fom Genzel'tom. SPb.: Tip. F. Stellovskogo, 1868. 23 s.
3. Genzel't A. fon. Exercices Préparatoires Pour Le Piano. Tetr. 1. № 1-27. SPb.: b. g. 35. s.
4. Vnutrennie izvestiya. Odessa, 11 avgusta // Odesskij vestnik. 1836. № 65 (12 avgusta). S. 764.
5. A. E. (Aleksandr L'vovich El'kan) Smes'. Kontsert g-zhi Gryunberg // S.-Peterburgskiya V'edomosti. 1838. № 116 (28 maya). S. 520.
6. Moskovskie vedomosti. 1839 g. № 37 (10 maya). Stolb. 246.
7. Smes'. Muzyka // Severnaya pchela. 1839. Sentyabr'. № 219. S. 873.
8. Mendel'son-Bartol'di F. Svidetel'stvo ob uspešnykh zanyat'yakh YU. Gryunberg, 8 noyabrya 1843 g. (Lejptsig) // OR RNB F. 124 (Sobr. P. L. Vakselya). Op. 1. Ed. khr. 1812.
9. *Zekhter S.* Zapis' na pamyat' YU. Gryunberg (Vena, 24 maya 1844 g.) // OR RNB. F. 124 (Sobr. P. L. Vakselya). Op. 1. Ed. khr. 2468.
10. *Zekhter S.* Spravka, vydannaya YU. Gryunberg o tom, chto ona proshla u nego kurs garmonii (28 maya 1844 g.) // OR RNB. F. 124 (Sobr. P. L. Vakselya). Op. 1. Ed. khr. 2469.
11. *Mozart W. A. Sohn.* URL: <http://mozart-sohn.de/leben.html> (data obrascheniya: 12.08.2017).
12. *Tartakovskaya N. Yu.* V ugozhdenie zhitelej Milana // Novospasskij sbornik. Vyp. 1. M. I. Glinka: Lichnost'. Muzyka. Istoriya. Materialy Vserossijskoj konferentsii 31 maya - 2 iyunya 2005 goda. URL: <http://nasledie.admin-smolensk.ru/personalii/glinka-mihail-ivanovich/novospasskij-sbornik-vypusk-pervyj/n-yu-tartakovskaya-quot-v> (data obrascheniya: 12.08.2017).
13. *Glinka M. I.* Literaturnoe nasledie: v 2 t. M.-L.: Gos. muz. izd-vo, 1953. T. 1. S. 378, 390.
14. Solov'ev B. G. Fortepiannyj tsikl A. G. Rubinshtejna «Kamennyj ostrov». Kontent-platforma Panda. Ru. URL: // <http://pandia.ru/text/78/279/81555.php> (data obrascheniya: 13.08.2017).
15. Dmitrieva (gr. Tolstaya) O. F. Pis'mo YU. L. Tyurinoj 12 yanvary 1867 g. // OR RNB.

- F. 124 (Sobr. P. L. Vakselya). Op. 1. Ed. khr. 1517.
16. Tyurina Yu. L. Pis'mo M. A. Balakirevu. 1859. // OR RNB. F. 41. Balakirev. Op. 1. Ed. khr. 1263.
  17. *Villuan A. I.* La marguerite cles près (Andante; 2/4; A-dur dlya f-p. v 2 ruki). Otryvok (8 taktov) ot 16 fevralya 1838 g. Moskva. Avtograf s darstvennoj zapis'yu YU. L. Gryunberg // OR RNB. F. 124 (Sobr. P. L. Vakselya). Op. 2. Ed. khr. 49.
  18. *Nejlisov I. F.* Noktyurn, posvyaschennyj YU. Gryunberg (Julie de Grunburg) // OR RNB. F. 124 (Sobr. P. L. Vakselya). Op. 2. Ed. khr. 1339.
  19. Shul'khof, Yu. Trinklied (Allegretto, 6/8, g-moll dlya f-p. v 2 ruki, otryvok (11 taktov) dlya f-p. v 2 ruki (Varshava, 13 iyunya 1851 g.) // OR RNB. F. 124 (Sobr. P. L. Vakselya). Op. 1. 2441.
  20. Lipin'skij K. J. Neizvestnoe proizvedenie (6/8b Es-dur) dlya skripki, bez soprovozhdeniya (1843) // OR RNB. F. 124. (Sobr. P. L. Vakselya). Op. 1. 1613.
  21. *Lannua E.* Tema (Andante. Fa-mazhor 2/4 dlya f-no v 2 ruki (maj 1844 g.). Avtograf; zapis' na pamyat' v al'bom YU. L. Gryunberg // OR RNB. F. 965 (Sobr. P. L. Vakselya. Inostrannye deyateli). Op. 1. Ed. khr. 1509.
  22. *Ganka V.* Stikhotvorenie, posvyaschennoe YU. Gryunberg ot 9 iyunya 1844 g. // OR RNB. F. 124 (Sobr. P. L. Vakselya). Op. 1. Ed. khr. 1164.
  23. Gril'partser F. Avtograf-zapis' Fr. Gril'partsera na listke al'boma YU. L. Gryunberg ot 9 aprelya 1844 // OR RNB. F. 965 (Sobr. P. L. Vakselya. Inostrannye deyateli). Op. 1. Ed. khr. 1119.
  24. *Shtrejker A.* Des Himmels Tochter Harmonie. Stikhotvorenie, zapis' na listke al'boma ot 29 maya 1844 g. YU. L. Gryunberg (Tyurinoj) // OR RNB. F. 124. (Sobr. P. L. Vakselya). Op. 1. Ed.khr. 2603.
  25. Khezer (Häser) A.-F. Avtograf-zapis' na listke al'boma YU. L. Gryunberg ot 2 noyabrya 1843 g. // OR RNB. F. 965 (Sobr. P. L. Vakselya. Inostrannye deyateli). Op.1. Ed. khr. 1181.
  26. *Khofmajster F.* Al'bomnaya zapis' YU. L. Gryunberg, sdellannaya 5 noyabrya 1843 g. // OR RNB. F. 965 (Sobr. P. L. Vakselya. Inostrannye deyateli). Op.1. Ed. khr. 1264.
  27. *Kirkhner T.* Zapis' v al'bom YU. L. Gryunberg ot 6 senyabrya 1843 g. // OR RNB. F. 965 (Sobr. P. L. Vakselya. Inostrannye deyateli). Op.1. Ed. khr. 1425.
  28. Yansa (Jansa) L. Avtograf-zapis' v al'bom YU. L. Gryunberg ot 3 aprelya 1844 g. // OR RNB. F. 965 (Sobr. P. L. Vakselya. Inostrannye deyateli). Op. 1. Ed. khr. 1339.
  29. *Laube G.* Avtograf-zapis' v al'bom YU. L. Gryunberg (Tyurinoj) ot 6 noyabrya 1843 g. / OR RNB. F. 965 (Sobr. P. L. Vakselya. Inostrannye deyateli). Op. 1. Ed. khr. 1519.
  30. Baron de Maltitts (Maltitz) A. Avtograf-zapis' v al'bom YU. Gryunberg ot 2 noyabrya 1843 g. / OR RNB. F. 965 (Sobr. P. L. Vakselya. Inostrannye deyateli). Op. 1. Ed. khr. 1710.
  31. *Shtrajker I.-B.* Zapis'-avtograf YU. L. Gryunberg ot 13 maya 1844 g. // OR RNB. F. 965 (Sobr. P. L. Vakselya. Inostrannye deyateli). Op. 1. 2604.

32. Vartel' P.-F. Al'bomnaya zapis' YU. Gryunberg ot 12 sentyabrya 1843 g. / OR RNB. F. 965 (Sobr. P.L.Vakselya. Inostrannye deyateli). Op. 1. Ed. khr. 2857.
33. *Koshkarov N. I.* Dva pis'ma YU. L. Tyurinoj (Gryunberg). 1874-1879 // OR RNB. F. 124 (Sobr. P. L. Vakselya). Op. 1. Ed. khr. 2077.
34. Baroni-Kaval'kabo Zh. Zapis' v al'bom YU. Tyurinoj ot 6 aprelya 1844 g. // OR RNB. F. 965 (Sobr. P. L. Vakselya. Inostrannye deyateli). Op. 1. 132.
35. Bul' O. Zapis' v al'bom YU. Gryunberg (Tyurinoj) ot 20 maya 1841 g // OR RNB. F. 965 (Sobr. P. L. Vakselya. Inostrannye deyateli). Op. 1. 385.

#### ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

О. А. Скорбященская – канд. искусствоведения; [olgaskorby@mail.ru](mailto:olgaskorby@mail.ru)

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Olga. A. Skorbyashchenskaya – Cand. Sci. (Arts); [olgaskorby@mail.ru](mailto:olgaskorby@mail.ru)

УДК 001.38; 001.85

«ЧЕМ ЛЮДИ ЖИВЫ?»: ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ  
КУЛЬТУРА 1917–2017 ГОДОВ В НАЦИОНАЛЬНОЙ  
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ ПАРАДИГМЕ

*Г. В. Скотникова*<sup>1,2</sup>

<sup>1</sup> Санкт-Петербургский государственный институт культуры, Дворцовая наб., 2, Санкт-Петербург, 191186, Россия.

<sup>2</sup> Российский институт истории искусств, Исаакиевская пл., 5, Санкт-Петербург, 190000, Россия.

Статья (рецензия) посвящена фундаментальному коллективному исследованию в трех томах — «Судьбы русской духовной традиции в отечественной литературе и искусстве XX века — начала XXI века. 1917–2017», осуществленному на основе идейного замысла петербургского философа А. Л. Казина. Автор обращается к осмыслению содержания второго и первой книги третьего томов, созданных в метафизической исследовательской парадигме, противостоящей позитивизму в гуманитарной науке. Рассматриваемые труды имеют своим предметом духовную сущность художественных явлений в области литературы, музыки, изобразительного искусства, театра, кино. Анализируются представленные литературоведческие и искусствоведческие материалы, раскрывающие современному сознанию проблему преемственности христианской традиции в советский период 1934–1991 годов, действенную силу и глубину русской национальной духовности.

**Ключевые слова:** «Судьбы русской духовной традиции в отечественной литературе и искусстве XX века — начала XXI века. 1917–2017», рецензия, фундаментальное исследование, духовную сущность художественных явлений

“THAN PEOPLE ARE ALIVE”?: DOMESTIC ARTISTIC CULTURE (1917-  
2017) IN THE NATIONAL RESEARCH PARADIGM

*Galina V. Skotnikova*<sup>1,2</sup>

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

<sup>2</sup> Russian Institute of Art History, St. Isaac's Square, Saint Petersburg, 190000, Russian Federation.

The [article (review)] is devoted to the fundamental collective research in three volumes – “The fates of the Russian spiritual tradition in the domestic literature and art of the 20th century – the beginning of the 21st century. 1917-2017”, carried out on the basis of the conceptual design of the St. Petersburg philosopher Alexander L. Kazin. The author turns to the comprehension of the contents of the second volume and the first book of the third volume, created in a metaphysical research paradigm, opposing positivism in the humanitarian sciences. The considered works have their subject the spiritual essence of the studied artistic phenomena in the field of literature, music, fine arts, theater, and cinema. The presented literature and art history materials are analyzed, revealing to the modern consciousness the problem of continuity with the Christian tradition in the Soviet era of 1934-1991, the effective strength and depth of Russian national spirituality.

**Keywords:** “The fates of the Russian spiritual tradition in the domestic literature and art of the 20th century – the beginning of the 21st century. 1917-2017”, review, fundamental collective research, spiritual essence of art

*О, если б прорасти глазами,  
Как эти листья, в глубину.*  
С. Есенин

В Петербурге осуществляется издание фундаментального трехтомного труда «Судьбы русской духовной традиции в отечественной литературе и искусстве XX – начала XXI века» – масштабной панорамы столетнего периода истории художественной культуры России (1917-2017 годов). К настоящему времени опубликованы первый, второй и первая часть третьего тома [1, 2, 3, 4]. Читателю предоставлены результаты научных исследований, выполненных высокими профессионалами, учеными, посвятившими себя разным сферам искусства и литературы, обладающими различными научными стилями и искусом, объединенными магистральной творческой идеей и, прежде всего, способностью к *духовному зрению* в постижении художественных явлений.

Русскую духовную традицию в литературе, музыке, изобразительном искусстве, театре, кино авторы «рассматривают как восходящую к христианскому (а не атеистическому или демоническому миропониманию)» [3, с. 570]. Иными словами, они работают в новой (по отношению к позитивистской гуманитарной науке XX-XXI веков) национальной исследовательской парадигме, возвращающейся в русло русского творческого акта<sup>1</sup> [5]. Создате-

---

<sup>1</sup> Отметим, что сущность русского творческого акта блестяще раскрыта И.А. Ильиным в исследовании «Н.К. Метнер – композитор и провидец (Романтизм и классицизм в русской музыке)».

ли книг интерпретируют наше недавнее советское и постсоветское прошлое как живую историю народного духа, противостоящего и преодолевающего силу хаоса и мрака, ищущего и утверждающего Свет, благодаря неизбывному стремлению к нему. Именно этой стержневой интенцией рассматриваемого труда объясняется использование названия одного из лучших народных рассказов Л. Н. Толстого «Чем люди живы?» качестве заголовка настоящей рецензии.

Общий замысел коллективного исследования, обоснование его методологических принципов, определение круга авторов, написание культуролого-мировоззренческих Введений к каждому тому («Религия и культура в русской православной цивилизации» [2, с. 10-28], «Парадоксы русской судьбы. Национал-большевизм и культура» [3, с. 8–20]; «Завершение советского проекта: между традицией и модерном» [4, с. 8–15]) — заслуга доктора философских наук, профессора Александра Леонидовича Казина, возглавляющего Российский институт истории искусств (РИИИ).

Принятая в исследовании периодизация, основанная на понимании истории как смены духовных состояний общества, позволяет отчетливо увидеть не только отдельные фазы его развития на протяжении 1917–2017 годов, но и воспринять весь изучаемый период сквозь призму присущей ему внутренней, глубинно-духовной целостности, имеющей архетипические корни. Вместе с тем, говоря о парадоксах русской судьбы, авторы статей исходят из «творческой напряженности мира», «не выдерживающей однозначности суждений» [3, с. 11].

Первый том посвящен постреволюционному времени (1917–1934), когда в исторической диалектике наследования традиций в сфере культуры и искусства довлел рационально заданный нигилизм, бездушие по отношению к исконным ценностям русской жизни. Второй том раскрывает художественный мир СССР в 1934–1964 годы — период, когда Великая Отечественная война стала важнейшим фактором стремления к правде, очищению русского национального самосознания и самоощущения. В первой части третьего тома (1964–1991) рассматриваются художественные явления, ядром которых было проявление народного духа «в критических условиях “необуржуазной псевдоморфозы русской цивилизации”» [4, с. 14].

Православно-христианская составляющая воспринимается авторами данных исследований как стержень народного духа. Для них народный дух — категория экзистенциальная, рационально не постигаемая, но сущностно определяющая творчество и художника, и исследователя. Вслед за Николаем Николаевичем Страховым (1828-1896) ученые могли бы сказать: «Народный дух — так назовем мы пока ту таинственную силу, от которой в глубочайшем корне зависят проявления человеческих душ. Люди ведь напрасно думают,

что они сами строят свою жизнь; в самых важных случаях ими движут силы, ускользающие от сознания и доступные для нашего познания лишь отчасти, лишь при больших усилиях» [6, с. 134]. Другой классик русской философии Петр Евгеньевич Астафьев (1846 – 1893) писал: «Нет силы творчества и действительности народного духа... без национального мирозерцания, без национального самосознания», [7, с. 35–36] подчеркивая, что одно «из священнейших и величайших, самое малое им причастное возвеличивающих дел жизни — дело родного национального самосознания» [7, с. 27].

Укорененность в культурно-исторической традиции, восприятие человека как органично самобытной части народа — «соборной личности» — сокровенная сраченность с прекрасным русским космосом, ядро которого Богохваление, Богослужение («О России петь — что стремиться в храм», Игорь Северянин) ведет исследователей русского художественного мира по «пути к очевидности».

Фундаментальное исследование требует и фундаментального разговора, предполагающего вдумчивое самостоятельное прочтение текстов. *Цель настоящей публикации* — иная, она состоит в том, чтобы познакомить читателей с сущностью творческой позиции/методологии авторов, ввести в их исследовательский мир постижения конкретных художественных феноменов.

Тома открываются разделами, посвященными отечественной поэзии и прозе, так как слово непосредственно созидает ткань русской жизни. Одна из ключевых черт самобытности отечественной культуры состоит, как известно, именно в особой роли в ней слова, литературы, перерастающей рамки беллетристики. В России словесность — «есть серьезное сознание серьезного народа» [8, с. 9].

В рассматриваемой публикации о поэзии говорят филологи, тонко чувствующие художественный мир избранных ими поэтов, благодаря чему их статьи становятся образцами «органической критики» (А. А. Григорьев) — критики, которая сама живет по законам искусства (Пономарева Т. А. «Труды мои на русских путях»: духовные искания Николая Клюева»; Моторин А. В. «Борьба Бориса Пастернака», ««Колючий веночек» Анны Ахматовой», «Сны Марины Цветаевой»; Любомудров А. М. «Сердечный храм Александра Солодовникова»).

Говоря о *новокрестьянских* поэтах, сподвижниках Сергея Есенина, Т. А. Пономарева подчеркивает: «Значение их творчества выходит за рамки литературы» (курсив мой. — Г. С.) и сегодня, на переломе тысячелетий, осмысливается в контексте национальной ментальности, традиционной культуры и религии» [3, с. 21]. Необъятное духовное пространство поэзии Николая Клюева, впитавшей традиции фольклора, древнерусской и классической русской литературы, предстает в исследовании как «цветущая сложность» пра-

вославною в своей основе мироощущения: «Наружный я и зол и грешен, / Неосязаемый – пречист./Мой храм полуночи кромешен, / И от меня закат лучист» (Н. Клюев) Неисследимый в своей таинственности Высший замысел о России, проявился в феномене *деревенской=вселенской укорененности* художественного творчества как архетипа мировосприятия русского человека: во взаимопроникновении и целостности православно-аксиологической вертикали вечности и горизонтали мифологически природного, временного лона бытия. Однако в 1960-е годы в литературной критике закрепился и до настоящего времени бытует термин «деревенщичество», который чаще всего используется не без присущей позитивистскому взгляду снисходительности, игнорирования духовно-душевных, действительных и действенных силы жизни, ее метафизических родников.

Русская лирика второй половины XX века (Вл. Соколов, А. Жигулин, А. Прасолов, А. Передреев, Вл. Солоухин, Н. Рубцов, Л. Мартынов, Ю. Левитанский, В. Бахревский, Ю. Кублановский и др.) представлена в статье А.В. Науменко-Порохиной [3, с. 15-39]. Поставленная задача общего обзора не позволила в полной мере раскрыть значение для русского самосознания творческого вклада Владимира Алексеевича Солоухина – во многом первопроходца и духовного ратоборца за исконные ценности в советский период времени. Она также воспрепятствовала объемному слышанию «звука» поэзии Николая Рубцова в общерусском космосе, чье творчество не только, как полагает автор, «до сих пор вызывает неподдельный интерес» [4, с. 24], но созвучно вечным струнам русской души, являясь для нее нетленным заветом.

Нередко смутно ощущаемая чужеродность обертонов, присущих образному строю и смысловой палитре творчества больших «городских» поэтов, отчетливо выявлена и названа А. В. Моториным [3, с. 78-110]. Так, например, исследователь пишет: «Пастернак относился к дьяволу не без сочувствия» [3, с. 82]. Автор ищет и раскрывает читателю ключевые опоры для осознания характера многосложных исканий и «борьбы» поэта.

Творчество уникальной для русской словесности фигуры рассматривается в статье А. М. Любомудрова [3, с. 207-218]. Автор пишет, что поэзия Александра Александровича Солодовникова (1893–1974) «...не просто “религиозна”, “философична” или “мистична. Она приближается к тому, что, пользуясь богословской фразой, можно назвать “точным изложением православной веры”» [3, с. 207]<sup>2</sup>. Поэт действительно прошел через очистительное горнило испытаний. И в эту омытую скорбями и мотивами горницу души вошел Светлый Гость» [3, с. 207] («Темница, чем жестче,/ Суровой и темней,/ Тем

<sup>2</sup> Знаменитейший труд византийского богослова Иоанна Дамаскина (675-749) носит название «Точное изложение православной веры».

солнечней в роще/ Души моей»). Творчество А. Солодовникова — картина христианского мироустройства, его стихи — «богословие в рифмах» [3, с. 208] — основаны на христианской антропологии, представлении о сердце как средоточии человека, хранящем «неразгаданное знание» об Истине. Александр Солодовников в своей жизни и поэтическом творчестве, ставшем «путем ко Спасению», осуществил замысел Божий о человеке, преодолев страдания, прошел путь очищения и преобразования души.

А. М. Любомудрову принадлежит раздел «Приближение к Истине. Публицистика писателей-традиционалистов 1960–1980-х годов: Ф. Абрамов, В. Белов, В. Распутин, В. Астафьев, В. Солоухин, Ю. Лошиц» [4, с. 204–241]. Текст не только центральный по своему расположению в книге, он централен по идейной значимости, смысловой емкости, точности характеристик позиций, творческого пути и вклада в русское самосознание ведущих фигур изучаемого периода советской истории.

В высшей степени интересные труды включены в раздел, освещающий историю музыкальной культуры.

Во втором и третьем томах помещены работы, посвященные сохранению певческой традиции в богослужебной практике храмов. Речь идет об исследовании Т. А. Чернышевой, посвященном церковно-певческой культуре 1934–1964 годов и 1965–1991 годов: «“Пойте Богу нашему, пойте...”». Страницы истории церковно-певческого подвижничества» [3, с. 366–387] и «В преддверии празднования 1000-летия Крещения Руси. Пути восстановления петербургской церковно-певческой традиции в 60–80-е годы XX века» [4, с. 277–298]. По итогам обращения к личным архивам потомственных хормейстеров, основательного изучения архивных фондов государственных и епархиальных библиотек автор воссоздает картину подвижнического труда и потрясающей верности духовному призванию регентов и певчих храмов в советский период, раскрывая читателю неизвестную, идеологически табуированную прежде страницу отечественной истории культуры.

О. И. Гладкова в статье «Песня против войны» [3, с. 389–401], посвященной песенному творчеству военных лет, говорит о песне как об основе отечественной художественной культуры, живом роднике духовно-душевной силы народа. Песня раскрывает подлинное, человеческое, содержание жизни, устремленной к идеалу. «Песня — это жестокая жизнь и романтическое отношение в ней» (В. Гаврилин). Во время войны песня «в России, самой певческой державе на свете», стала «срони религии», оказалась способной сплотить весь народ, обрела сакральный смысл. Художник, как никогда, « в те годы жил жизнью нации» [3, с. 393].

Автор статьи о музыке Георгия Свиридова А. С. Белоненко говорит о творческом наследии мастера как об огромном айсберге, масштабы и сущность

которого в настоящее время «представляются малоосмысленными — как с точки зрения истории русской культуры второй половины XX века, так и с точки зрения осмысления мирового музыкального процесса» [4, с. 313].

Статья *И. Г. Райскина* «Из варяг в греки. “Перезвоны” Валерия Гаврилина и нравственное самосовершенствование» [4, с. 316-327] являет собой свободное и, вместе с тем, внутренне ответственное, художественно-музыковедческое эссе. Автор одухотворен стремлением найти верный ключ к своеобразию мирослышания композитора, осознать смысловое ядро музыкального мира «Перезвонов», хоровой симфонии-действия, по авторскому определению жанра сочинения. В своих размышлениях И. Г. Райскин обращается к литературному наследию Гаврилина: письмам, статьям, интервью, дневниковым записям, видя в них «совокупный вербальный текст, параллельный партитуре “Перезвонов”» [4, с. 317]. Записи В. Гаврилина — лаборатория самосознания, осознания-оформления и высветления словом стихии внутренней жизни.

Словом не выразить музыки, но невозможно не говорить о ней. Вспомним мысль В. Брюсова о том, что стихи поэта невозможно перевести с одного языка на другой, но невозможно и отказаться от этого. Предметом внимания Валерия Гаврилина в «Перезвонах» предстает русский человек, национальные инстинкты и стремления которого напоены таинственно могучим колокольным / смысложизненным гулом веков, бесконечным богатством и разнообразием их обертонов, выражающих и тяжесть жизни, и мощную силу устремления к высшему духовному идеалу. В. Гаврилин слышит мироощущение человека конца XX века, психологический строй которого укоренен в глубинах истории, а боли, терзания и внутренние нестроения — следствие и память недавней современности, советского времени. Композитор ощущает звучание не только прошлого, не только боль современности, но слышит трагедийность грядущего, будущей эпохи, которую сегодня называют «перестройкой». «Перезвоны» — во многом пророчество о России конца XX — начала XXI веков. В. Гаврилин писал: «Я не принадлежу к тем композиторам, которые самовыявляются... скорее всего, я рассматриваю себя как инструмент, обычный инструмент. Я сам, моя душа — рабочий инструмент...» [цит. по: 4, с. 319]. «Перезвоны» — не только борьба души за нравственное совершенствование, но жажда благодатного преображения, жажда, которая никогда не удовлетворяется вполне, но всегда жива в душе русского человека.

Русская духовная традиция не только исследуется, но творчески наследуется в коллективном труде «Судьбы русской духовной традиции в отечественной литературе и искусстве». Отнюдь не случайно два первых тома стали лауреатами Национальной премии «Лучшие книги и издательства 2017» и «Лучшие книги и издательства 2018 года».

Жизнь интеллигента в России — это, прежде всего, «духовная брань».

Подлинную интеллигенцию В. Распутин назвал «духоотеческой интеллигенцией», которая живет «в беспрестанных трудах по имя смягчения нравов, врачевания больных душ и мрачных сердец... Интеллигент — человек мягкий, справедливый, соучастливый, просветительный, мирный» [цит. по: 4, с. 248]. Петербургский поэт Андрей Ребров пишет:

Бородино листа. Свеча.  
И чуть повыше  
Три сложенных перста —  
Так крестятся и пишут.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Скотникова Г. В. Судьбы русской духовной традиции в отечественной литературе и искусстве XX века — начала XXI века. 1917–2017: в 3 т.: рец. на Т. 1. / Сост., вступит. ст. А. Л. Казина. СПб.: Алетейя, 2016. Т. 1: 1917–1934. 536 с. (Серия «Ценностные основания и структура художественного произведения в смысловом пространстве русской культуры») // Вестник Российского фонда фундаментальных исследований (РФФИ). 2017. № 1 (86). С. 193-197.
2. Судьбы русской духовной традиции в отечественной литературе и искусстве XX века — начала XXI века. 1917–2017: в 3 т. / Сост., вступит. ст. А. Л. Казина. СПб.: Алетейя, 2016. Т. 1: 1917–1934. 544 с. (Серия «Ценностные основания и структура художественного произведения в смысловом пространстве русской культуры»).
3. Судьбы русской духовной традиции в отечественной литературе и искусстве XX века — начала XXI века. 1917–2017: в 3 т. СПб.: Петрополис, 2017. Т. 2: 1935–1964. 572 с. (Серия «Ценностные основания и структура художественного произведения в смысловом пространстве русской культуры»).
4. Судьбы русской духовной традиции в отечественной литературе и искусстве XX века — начала XXI века. 1917–2017: в 3 т. СПб.: Петрополис, 2018. Т. 3. Ч. 1. 1965–1991. 468 с. (Серия «Ценностные основания и структура художественного произведения в смысловом пространстве русской культуры»).
5. Ильин И. А. Николай Метнер — композитор и провидец (Романтизм и классицизм в современной русской музыке) // Ильин И. А. Собр. соч.: в 10 т. / Сост. и коммент. Ю. Т. Лисицы. М.: Рус. кн., 1997. Т. 6. Кн. III. С. 497-520.
6. Страхов Н. Н. Ход развития нашей литературы, начиная от Ломоносова // Страхов Н. Н. Борьба с Западом / Отв. ред. О. Платонов. М.: Ин-т рус. цив., 2010. С. 128-171.
7. Астафьев П. Е. Национальность и общечеловеческие задачи // Астафьев П. Е. Философия нации и единство мировоззрения. М.: Москва, 2000. С. 25-57.
8. Толстой Л. Н. Речь в Обществе любителей российской словесности. (1859) //

Л.Н. Толстой. Собр. соч.: в 22 т. М.: Худож. лит., 1983. Т. 15. С. 7- 9.

#### REFERENCES

1. *Skotnikova G. V. Sud'by russkoj duhovnoj tradicii v otechestvennoj literature i iskusstve XX veka – nachala XXI veka. 1917–2017: v 3 t.: rec. na T. 1. / Sost., vstupit. st. A. L. Kazina. SPb.: Aletejya, 2016. T. 1: 1917–1934. 536 s. (Seriya «Cennostnye osnovaniya i struktura hudozhestvennogo proizvedeniya v smyslovom prostranstve russkoj kul'tury») // Vestnik Rossijskogo fonda fundamental'nyh issledovanij (RFFI). 2017. № 1 (86). S. 193-197.*
2. *Sud'by russkoj duhovnoj tradicii v otechestvennoj literature i iskusstve XX veka – nachala XXI veka. 1917–2017: v 3 t. / Sost., vstupit. st. A. L. Kazina. SPb.: Aletejya, 2016. T. 1: 1917–1934. 544 s. (Seriya «Cennostnye osnovaniya i struktura hudozhestvennogo proizvedeniya v smyslovom prostranstve russkoj kul'tury»).*
3. *Sud'by russkoj duhovnoj tradicii v otechestvennoj literature i iskusstve XX veka – nachala XXI veka. 1917–2017: v 3 t. SPb.: Petropolis, 2017. T. 2: 1935-1964. 572 c. (Seriya «Cennostnye osnovaniya i struktura hudozhestvennogo proizvedeniya v smyslovom prostranstve russkoj kul'tury»).*
4. *Sud'by russkoj duhovnoj tradicii v otechestvennoj literature i iskusstve XX veka – nachala XXI veka. 1917–2017: v 3 t. SPb.: Petropolis, 2018. T. 3. CH. 1. 1965-1991. 468 c. (Seriya «Cennostnye osnovaniya i struktura hudozhestvennogo proizvedeniya v smyslovom prostranstve russkoj kul'tury»).*
5. *Il'in I. A. Nikolaj Metner – kompozitor i providec (Romantizm i klassicizm v sovremennoj russkoj muzyke) // Il'in I. A. Sobr. soch.: v 10 t. / Sost. i komment. YU. T. Lisicy. M.: Rus. kn., 1997. T. 6. Kn. III. S. 497-520.*
6. *Strahov N. N. Hod razvitiya nashej literatury, nachinaya ot Lomonosova // Strahov N. N. Bor'ba s Zapadom / Otv. red. O. Platonov. M.: In-t rus. civ., 2010. S. 128-171.*
7. *Astaf'ev P. E. Nacional'nost' i obshchechelovecheskie zadachi // Astaf'ev P. E. Filosofiya nacji i edinstvo mirovozzreniya. M.: Moskva, 2000. S. 25-57.*
8. *Tolstoj L. N. Rech' v Obshchestve lyubitelej rossijskoj slovesnosti. (1859) // L.N. Tolstoj. Sobr. soch.: v 22 t. M.: Hudozh. lit., 1983. T. 15. S. 7- 9.*

#### ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Г. В. Скотникова – д-р культурологии, проф.; galina-skotnikov@mail.ru

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Galina V. Skotnikova – Dr. Sci. (Cultural Studies), Prof.; galina-skotnikov@mail.ru УДК 792.01

УДК 792.01

СПЕЦИФИКА ПЛАСТИЧЕСКОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В  
СОВРЕМЕННОМ ПОЛЬСКОМ АНТРОПОЛОГИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ:  
СПЕКТАКЛЬ «ВАКХАНКИ» ТЕАТРА «ХОРЕЯ» И АКТЕРСКИЙ  
ТРЕНИНГ ТОМАША РОДОВИЧА

*П. М. Степанова*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения, ул. Правды, д. 13, Санкт-Петербург, 191119, Россия.

В статье анализируется исторический контекст возникновения и развития теоретических и практических аспектов театральной антропологии. Актерские тренинги современного польского режиссера Т. Родовича и структура спектакля «Вакханки» театра «Хорея» (Лодзь) исследуются методами культурной антропологии и сравнительного анализа. Специфика пластической выразительности в антропологическом театре проанализирована на основе теории и практики Ежи Гротовского и театральных опытов Центра Театральных практик Гардженицы. Установлено, что сценический образ в антропологическом театре создается путем реконструкции синкретической модели актерского существования. Единый комплекс танца, пения, слова и движения создается благодаря знакомству с античной драматургией и способами реконструкции античного пения и танца. В заключении делается вывод об уникальности подхода к тренингу в антропологическом театре, основанном на соединении архетипических культурных знаков разных эпох и личного опыта актера-исполнителя.

**Ключевые слова:** театральная антропология, кросс-культурный подход, архетип, синкретический актер, актерский тренинг

THE SPECIFIC CHARACTER OF PLASTIC EXPRESSIVENESS IN  
CONTEMPORARY POLISH THEATRE ANTHROPOLOGY: THE PLAY  
'THE BACCHAE' (2012) BY THE CHOREA THEATRE AND AN  
ACTING TRAINING BY TOMASZ RODOWICZ

*Polina M. Stepanova*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> St. Petersburg State University of Film and Television, 13, Pravda St., Saint Petersburg, 191119, Russian Federation.

The Introduction provides the context of the origin and development of theoretical and practical aspects of theatre anthropology. Acting trainings by

a contemporary Polish director T. Rodowicz and the structure of the play “the Bacchae” (2012) by the Chorea Theatre (Lodz) are investigated on the basis of cultural anthropology and comparative analysis methods. The specific character of plastic expressiveness in theatre anthropology is addressed on the basis of theory and practice of Jerzy Grotowski and theatrical experiments of the Centre for Theatre Practices, Gardzienice. The stage image in theatre anthropology is created through reconstructions of the syncretic pattern of an actor’s existence. An integrated body of dancing, singing, word and motion is created on the ground of work with the ancient drama and philosophy, basing on reconstruction of ancient singing and dancing. The Conclusion focuses on a unique approach to the training in the course of putting up a play in theatre anthropology, based on combination of archetypal cultural signs of different epochs and an actor’s personal experience.

**Keywords:** theatre anthropology, cross-cultural approach, archetype, syncretic actor, acting training

Атмосфера 1960-х годов в театре была отмечена обострением социальных противоречий и повсеместным разочарованием в культуре. Проникновение антропологии как научного метода в сферу театрального искусства было спровоцировано переосмыслением в культурной антропологии знаменитой книги Клода Леви-Строса «Структурная антропология», вышедшей в Париже в 1958 году. Леви-Строс изучал системы родства, мифов, ритуалов с целью обнаружить за всем многообразием устойчивых культурных феноменов всеобщие законы, влияющие на процессы восприятия различных форм и видов искусств у самых разных наций и народов. «Он считал культурную антропологию самой гуманистической из социальных наук. В отличие от предшествующих форм гуманизма она базируется на допущении о равноценности всех культур и цивилизаций — исторических или современных» [1, с. 65]. Теоретические работы Леви-Строса открывали путь к совершенно новому восприятию культурных парадигм. Европейские режиссеры разных стран, в их числе — Е. Гротовский, П. Брук, Э. Барба, начинают использовать подходы и исследовательские методы структурной антропологии Леви-Строса. «Самый проникновенный анализ отдельной культуры, заключающийся в описании ее установлений и их функциональных связей и в исследовании динамических процессов, благодаря которым каждый индивид воздействует на свою культуру, а культура — на индивида» [2, с. 18] становится необходимой базой для создания новейших актерских техник, для разработки тренингов. Выводы Леви-Строса о системах родства мифов и ритуалов, используются европейскими режиссерами для создания новой модели театрального пред-

ставления, становятся базой для ухода из театра драматического к ритуальным и паратеатральным практикам.

В современном искусствоведении выделяются два этапа развития антропологических идей в театральной теории и практике. Первый этап (практический) взаимодействия театра и культурной антропологии начался в 1970 году с театральных поисков режиссеров в разных уголках мира. Идея театра, изучающего законы человеческого существования с помощью театральной практики, принадлежит Ежи Гротовскому, польскому режиссеру, создателю системы «бедного театра» и техники «оголенного» актера. «Паратеатр» или «Театр Участия» — проект, осуществлявшийся во Вроцлаве в Театре-Лаборатории с 1969 по 1978 годы. Он работал с группами из Польши, Франции, Италии, Германии, США, Канады, Австрии. Гротовский пытался воссоздать ритуальные механизмы театра с помощью сложной системы архетипических образов в структуре действия дать возможность зрителям-соучастникам соединить в себе сознательное и бессознательное, найти единство своего существования, избавиться от раздвоенности личного и коллективного [3].

Второй этап (теоретический) связан с понятием «театральная антропология», введенным в современную терминологию Эудженио Барбой. В 1979 году Гротовский обращается к новому проекту, названному «Театр Истоков», участники которого набирались по всему миру путем тестирования. Проект был направлен на практическое исследование исполнительских техник, связанных в первую очередь с работой над телом и движением. Его участники путешествовали на Гаити, в Индию, Нигерию, Мексику, наблюдали за ритуалами разных народов. Задача этого периода работы Гротовского сводится к набору базовых театрально-ритуальных практик и попытке найти общие закономерности развития различных культур. Гротовский занимается фиксацией существующих театрально-ритуальных практик, анализирует функции телесного аппарата исполнителя и использует эти результаты в специальных тренингах, ориентированных на актеров европейского драматического театра. В этом же 1979 году Барба открыл Международную школу театральной антропологии (ISTA). Театральная антропология — это наука на грани с культурной антропологией и театральной теорией. Она не подразумевает создание спектакля как конечную цель, а провозглашает сам процесс исследования закономерностей существования актера. При этом, одним из этапов подтверждения научных исследований является показ спектаклей в которых используются различные телесные техники, как партитура работы актера. «Театральная антропология — это изучение поведения человеческого существа, использующего как инструмент свои психофизические свойства (свое присутствие) для некой демонстрации, притом организованной в рамках предварительного замысла, не имеющего отношения к обыденной жизни» [4,

с. 7]. Предметом этой науки становится актер и его тело в момент спектакля, но не сам спектакль. «Она основывается исключительно на анализе восточных традиций и не в состоянии истолковать феномен западного актера, хотя заставляет предполагать в себе потенциал для разрешения и этой проблемы» [5, с. 48].

Современный польский антропологический театр соединяет в своей теории и практике задачи и приемы работы, выработанные Гротовским до его отъезда из Польши в 1982 году. Актерские тренинги и спектакли наследников паратеатрального периода (Центр театральных практик Гардженицы под руководством А. Станевского [6], театр «Хорея» под руководством Т. Родовича, Школа театра Венгайте [7]) базируются на трех основных открытиях Гротовского в сфере театрального искусства второй половины XX века. «Это театральные поиски, которые обращаются к культурным традициям, используют различные ритуальные практики или песни, которые восходят к разным этническим группам. Часто эти ссылки являются поисками в сфере антропологии. Идет работа с культурами изолированными, экзотическими, нередко связанными с трансгрессией. Часто эти поиски включают в себя экспедиции, исследующие традиции, изучающие элементы ритуалов, использующие наиболее характерные для представлений техники. В этом смысле они сближаются с тем, чем занимался Гротовский в большей или меньшей степени во второй половине 1970-х» [8, с. 7]. Концепция «бедного» театра используется как смыслообразующий принцип создания режиссерской партитуры спектакля и внутренней партитуры «оголенного» актера, свободного от персонажа и сценического образа. Попытки паратеатрального периода становятся основой для специфической работы со зрителями-соучастниками. Философия «Театра Истоков» помогает насыщать актерские тренинги самыми разными техниками воспитания телесного и внутреннего аппарата актера, используя ритуальные практики из всех уголков мира.

Одним из адептов «оголенного» актера, постоянно работающего со своим телом на основе самых разных ритуальных практик мира, стал участник паратеатральных опытов 1970-х годов Владимеж Станевский. В 1977 году режиссер организовал Центр театральных практик в маленькой деревеньке Гардженицы, где проходили занятия (репетиции, тренинги) на основе фольклорных и этнических исследований. Станевский уделял внимание всеобщности всех существующих и даже культур исчезнувших народов. Режиссер работает с текстами самых разных эпох и культур, экспериментирует с ощущением и пониманием смысла человеческого существования в разное время. Спектакли рубежа XX – XXI веков в Гардженицах охватывают самые разные телесные и песенные техники, которые актеры и режиссер пытаются реконструировать и переосмысливать: «Спектакль Вечерний» (1977) по роману Ф.

Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль», «Гусли» (1981) по второй и четвертой частям «Дзяд» А. Мицкевича, «Житие протопopa Аввакума» (1983), «Кармина Бурана» (1990), «Метаморфозы» (1997) по роману Апулея «Золотой осел», «Электра» (2004), «Ифигения в Т...» (2010) и «Пятая оратория» (2013) по Еврипиду, «Тагор» (2014) по текстам Р. Тагора. Античное пение и танец реконструируются Станевским и его актерами с учетом археологических данных. Станевский пытается нащупать специфику разных культур, их взаимоотношение и «эхо» этих культур в современности. Спектакли Станевского и тренинги, которые режиссер проводит с молодыми актерами, создаются по принципу максимальной близости к практике традиционного режиссерского театра. В спектакле «Свадьба» (2018), по С. Выспяньскому, Станевский использует декорации, костюм, грим, фонограмму и видеопроекции и максимально уходит от эстетики «бедного» театра Гротовского. В партитуре телесной работы актеров на сцене возникают иногда отсылки к способу существования актера-танцора в античном театре но, как правило, мизансцены в «Свадьбе» подчинены очень экспрессивной динамичной структуре спектакля, и тела актеров должны рифмоваться с видеоинсталляциями живописных полотен польского художника и драматурга начала XX века Выспяньского. Современные постановки Станевского максимально ушли от поисков новой телесной техники актера, которая осуществляет попытки реконструкции античного танца в партитуре современного спектакля. В них остались лишь иногда угадываемые маркеры практической антропологии, близкой идеям Э. Барбы, когда в телесной партитуре роли актер «использует индивидуальные физиологические свойства с применением особых технологических приемов экстра-обыденной техники тела» [4, с. 7].

Философским и практическим освоением театральной антропологии, максимально соотносящей себя с актерскими и телесными техниками, разработанными Гротовским с 1965 по 1980 годы, стало творчество польского режиссера Томаша Родовича. Он сотрудничал с Гротовским в 1974–1979 годах, работал в Центре театральных практик с 1977 по 2003 год, стал один из создателей Театрального товарищества «Хорая» (является его лидером с 2004 года). Режиссер много и кропотливо работал с материалом античного пения и танца; он почувствовал, что попытки реконструкции античного движения и звука в пространстве Гарджениц не дают нужного ему результата. Родович желал не просто погрузить исполнителя и зрителя в энергию античных ритмов. Он оттолкнулся от звучания античного тела и решил создать современное культурное пространство, которое бы могло нести ту же функцию, что нес театр в Древней Греции. Родович ищет место общения людей с богами, людей с людьми. В 2007 году на старых заводах Шейблера в Лодзи возникает Фабрика искусств «Хорая». В ее деятельности реализовалась комплексная

исследовательская, театральная и социальная программа. Цель метода, разработавшегося «Хореей», — изучение соединения движения, звука и слова. «Хорея — это категория, которую мы почерпнули из истории аттического греческого театра. Она определяет способ функционирования трех элементов экспрессии — слова, музыки и движения — в действиях отдельного актера или группы актеров. Опыт Античности определил начало наших театральных поисков, в данное время мы стараемся не концентрироваться только на этом, и ищем новые источники вдохновения. Мы не пытаемся реконструировать, создавать анклавы и открывать эстетический контекст, который позволил бы наилучшим образом передать давние и современные традиции, но обращаемся к источникам, мотиву, фрагменту и стараемся им нанести удар, оттолкнуться от фабричных стен, от куска металлического листа, рассыпающегося кирпича и бетонного пола, чтобы что-то в себе увидеть и услышать» [8, с. 2]. Родович пытается на разных уровнях театрально-исследовательской работы вернуться к синкретическому искусству, к существованию человека неразделенного на тело, разум и душу, цельного в античном понимании, постигающего себя и свою телесность через античное движение, пение и музыку.

В репертуаре «Хорей» есть несколько спектаклей, основанных на античных сюжетах: «Пение Еврипида» (2007), «Антигона» (2009) Софокла, «Вакханки» (2012) Еврипида и др. В работах Родовича структура сценического действия всегда опирается на обязательную неотделимость физического аппарата актера от пения, словесной партитуры пьесы и музыкального сопровождения, которое возникает из тонкой вязи голосов актеров и ударов обнаженных пяток по сцене, стремительных движений, шорохов одежды. Спектакли похожи сценическим оформлением, работой с костюмом и реквизитом на воплощение концепции бедного театра Гротовского в спектакле «Стойкий принц» (1965) П. Кальдерона – С. Выспяньского. В «Вакханках» пространство напоминает выгородку с черными стенами и замкнуто с трех сторон. Действо длится около часа. Актеры работают в современных костюмах, используют минимум реквизита, театральный свет аскетичен. Музыкальные фонограммы не используются. Все эти условные признаки «бедного» театра не только важны с точки зрения простоты формы, но погружают зрителей в проблематику, свойственную идеям Гротовского середины его театрального периода. В центре «Вакханок» — фигура жертвы, идея страсти и жертвоприношения. В финале спектакля Гротовского юноша-христианин Фернандо (Р. Чесляк) умирает, истязаемый мусульманским царем за отказ изменить своей вере. В «Вакханках» Родовича вопрос жертвы обращен к каждому из актеров: в финале гибнет от руки собственной матери Пенфей (А. Я. Беджицки). В 1960-е годы для Гротовского была важна проблема христианства и идеи определения своей собственной жизни, жизни молодых актеров

Театра-лаборатории как мученичества. Фигура «тряпичного» Христа возникает в «Акрополисе» (1963), а основой спектакля «Апокалипсис кум фигурис» (1969) становится сюжет о новом пришествии Иисуса к людям. Каждый спектакль Родовича является сложным разговором с Гротовским. В работе он использует основные приемы и теоретические подходы мастера. Молодые актеры начала XXI века не страдают так остро от утраты католического постижения картины мира. Они рефлексируют абсолютную телесную свободу современного европейца. Обращение к тексту Еврипида, в котором «новый» бог Дионис кружит женщин в оргиастическом танце, дает актерам основу для собственных этюдов о свободе тела, но обреченности нести ответственность за эту свободу. Красавец Дионис (М. Ратайски) в белой рубахе, белых джинсах и с длинными волосами, босой, как Иисус на ранних средневековых фресках, мягкой поступью выходит на сцену и нежно поет, обволакивая своим голосом зрительный зал и хор лидийских женщин.

Реквизит выполняет функцию точно выверенного эмоционального знака: в полумраке по сцене катится с грохотом качан красной капусты, он с хрустом оббивается о стены, в стороны летят ошметки и редкие брызги сока; оторванная в экстатической пляске голова юноши Пенфея катится к ногам зрителей.

Вопросы, адресованные режиссером актерам — о присутствии божественного в нашей жизни, о ритуальных плясках вакханок, которые стали сильнее и избыточнее мужчин, которые страстно служат богу Дионису. Подобные вопросы Родович задавал себе, исполняя в самом ярком и удачном спектакле Центра театральных практик Гардженицы «Метаморфозы» партию осла. В танцы и песни этого спектакля были вставлены реконструкции экстастических плясок античных вакханалий и религиозные гимны раннего средневековья [11].

Спектакль возникает из актерских этюдов, которые опираются на голосовые и танцевальные упражнения. Работа над структурой спектакля начинается с песенно-ритмического овладения текстом. Родович использует идеи Гротовского 1970–80-х годов. Режиссер накладывает актерские ощущения и эмоциональную рефлексию на материал реконструкций античного пения и танца, совмещая этот пласт с танцевальными элементами, свойственными культуре каждого из исполнителей. Так возникает сложное кросс-культурное исследование, базирующееся на научных задачах работы с Античной культурой, на эстетической функции создания целостного спектакля, обращенного к зрителю, и главное — на партитуре движения танцев и хоров, которая вбирает в себя и использует культурные традиции народов мира.

В разных спектаклях Родовича часто используются одни и те же жесты-знаки. «Выход из структуры в другие планы возможен через монтажный принцип» [10, s. 156]. В партитуре движений актеров в спектакле встреча-

ются и телесные коды античной вазописи, и положения тела, характерные для современных визуальных искусств, и коды памяти, свойственные личной телесности [12, s. 129-152]. Все это становится бессловесной «диалектикой сакрального и приводит к бесконечному повторению ряда архетипов» [13, с. 9]. Прекрасные вакханки (четыре девушки в современных коротких платьях) медленно закидывают головы назад и выворачивают руку в локте, копируя изображения с античных клиросов [14, s. 18-19]. Это движение «перетекает» в закушенный кулак — знак молчания и крика одновременно. В другой сцене основой сценических движений становятся красиво выверенные повороты тел актеров с черными пистолетами в руках, копирующие плакаты современных голливудских боевиков, или воспроизводящие систему движений из короткого визуального портрета Брэда Питта с пистолетом в руках, сделанного Робертом Уилсоном.

Звуковая партитура спектакля неотделима от движений актеров и строится по тем же принципам взаимопроникновения и сложного диалога самых разных голосовых техник, временных пластов и разных культур. В «Вакханках» песни хора — главного действующего лица, как и в античной традиции [15], исполняются на древнегреческом, польском и болгарском языках. В версии спектакля для российского зрителя одна из песен хора специально исполнялась на русском языке. Родовичу очень важно работать со словом, пением и движением в едином комплексе. Синкретическая модель, к которой он стремится, подталкивает режиссера использовать в процессе подготовки спектакля научно-практические методы работы с материалом и актерами. Чтобы использовать в «Вакханках» античные ритмы, он больше десяти лет занимался со своими актерами реконструкциями античного пения и танца, ориентируясь на танцевальные сюжеты и мотивы вазописи, данные исследований археологов, этнографов, филологов [16]. Несколько проектов были связаны с реконструкцией болгарской обрядовой культуры [17]. Во время показа спектакля в 2017 году на Новой сцене Александринского театра в Санкт-Петербурге партии хора исполнили студенты Российского государственного института сценических искусств (курс Л. В. Грачевой). Именно для них режиссер выбрал одну из песен на русском языке, потому что определенной языковой культуре свойственны определенные телесные знаки (песни хора сопровождалась соответствующей партитурой движений). Также важно Родовичу было использовать перевод Иннокентия Анненского. Режиссеру-исследователю был необходим текст драматурга-ученого, который «Еврипида переводил на новый, преображенный русский язык без опоры на традицию, как первопроходец» [18, с. 8]. Для студентов театрального института сегодня этот перевод — текст, вмещающий в себя культурные коды разных эпох (от античных глубин до рубежей последних двух столетий). Актер постигает ан-

тичный миф через пульсацию собственной культуры, через восприятие слова, ритмики и метрики пения в культуре русского Серебряного века. Происходит не реконструкция античного пения и танца, а «реинтерпретация античного текста» [19, с. 98].

Специфика работы Родовича с актерами связана со специально разработанными тренингами, которые стремятся «дать» исполнителям идеально натренированное тело, способное стать аппаратом для выражения законченных архетипических образов в режиссерской структуре спектакля, и, вместе с тем, освободить от любого диктата, создать условия для собственного творчества и личного поиска. Базой для разработки актерского тренинга Родовича стал «Театр Истоков», о принципах работы в котором Гротовский говорил: «нас привлекли поиски самих источников различных традиционных техник; нас интересовало то, «что предшествовало различиям» [20, с. 257]. С другой стороны, источником тренингов стала идея создания любым актером «индивидуальной структуры» [21, с. 161].

Тренинг всегда начинается со сложных упражнений на растяжки, который связан со специальными дыхательными техниками. Завершая разминку, Родович предлагает участникам тренинга начать пропевать гласные звуки, как в распевках. Постепенно к гласным добавляются согласные буквы. Участники тренинга делятся на две группы: одной руководит Томаш Родович, другой — его ассистент Элина Тонева. Медленно возникает многоголосие; к пению добавляются движения тела. Одна половина хора будто «наступает» на другую. Только когда в процессе этой игры-разминки начинает формироваться песенный ритм, в сочетании звуков возникает рифма, Родович сообщает, что актеры исполняют античный гимн, восстановленный археологами, антропологами, филологами. Важнейшим условием исполнения является изначальная неотделимость слова от движения, ритма, рифмы: они изначально воспринимаются исполнителями как нечто цельное и неделимое. Потом Родович рассказывает о системе движений, воссозданных с помощью изображений на античных клиросах, об их смыслах. Каждый из кувшинов посвящен какому-то богу или герою. Основой каждого изображения обязательно выступает миф, содержащий «алфавит» античного тела-знака. Первые опыты по созданию античного «телесного алфавита» были предприняты в Центре театральных практик Гардженицы. Подобный словарь жестов для представлений литургической драмы используется и продолжает разрабатываться в Театральной школе Вегайте (Wegajty – польск.) [22]. Очень важно, что речь не идет только лишь о реконструкции: невозможно в точности воспроизвести движения античного танца, нельзя восстановить музыкальные инструменты той эпохи, совершенно невозможно вернуться к хотя бы подобию зрительского восприятия того времени. Но положения тела и определенная метрика

пения, по предположению Гротовского и Родовича, будят в теле современного актера архетипическую память и помогают работать с чувственными импульсами и энергиями. На позднем этапе работы в Рабочем центре в Понтедере Гротовский использует в качестве материала для актерских тренингов песни на разных мертвых языках, «они могли стать инструментарием, способным помочь организму в процессе, который мы можем назвать трансформацией энергии» [23, р. 36].

Родович пытается обострить конфликт личного и архетипического, заключенного в телесной памяти. Путь паратеатральных опытов Гротовского лежит от личного к коллективному: отказ от множества жизненных масок и ролей должен привести к постижению бессмертия. «Всякий единичный человек избавляется от своей разъединенности и возвращается к своей целостности. Всякое культовое упражнение с архетипом имеет, в конечном счете, эту цель и этот результат» [24, с. 121]. Цель тренингов Родовича — ввести каждого из актеров в состояние ритуальной включенности в действие, сделать, найденные актером в движениях и звуках прошлых культур смыслы бытия, материалом драматического режиссерского театра.

После идеально исполненного античного гимна с танцами, копирующими фрески и изображения с клиросов, Родович предлагает участникам тренинга ознакомиться с алфавитами некоторых мертвых языков. Буквы красиво прописаны на бумаге, но не во всех случаях известно их произношение. Родович просит выбрать пять любых изображений буквы и запомнить их очертания. Следующий шаг — создать телесный образ увиденного: нельзя копировать знак буквы, но лишь замереть в позе, выражающей по ощущениям актера именно эту букву. На следующий день тренинга к движениям, придуманным с целью визуализации букв мертвых языков, Родович просит добавить пять предложений, касающихся только личной жизни актеров. Из этой сложной партитуры придуманных движений и актерской откровенности рождается законченный этюд. Путем выстраивания Родовичем нескольких этюдов в ряд, создается некий рассказ, вызывающий у зрителей ощущение сюжета и его развития, возникают характеры и даже — предлагаемые обстоятельства из жизни героев, но режиссер так тонко выстраивает партитуру, что никому из сидящих в зале в голову не приходит, что актеры рассказывают личные истории. Таким способом Родович пытается достигнуть уровня «объективной драмы» [25, с. 64-69].

Свобода и эмоциональность сценической структуры «Вакханок» дает повод предположить, что маркеры «бедного театра», паратеатральных опытов и в какой-то мере объективной драмы стали основой оздания актерами сценических образов в работах театра «Хорей». Также как в культурной антропологии «практическое действие является телесным и игровым, а также

одновременно историчным и культуральным» [26, с. 146], актерский тренинг в антропологическом польском театре на данный момент стал основным инструментом работы с «его личной душевной жизнью» [27, с. 328]. Однако фундаментом актерских тренингов является телесность, расшифрованная с помощью культурных кодов других эпох.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Орлова Э. А. История антропологических учений. М.: Академ. Проект; Альма Матер, 2010. 621 с.
2. Леви-Строс К. Структурная антропология. М.: Академ. проект, 2008. 555 с.
3. Burzyński T. Obok teatru // Burzyński T., Osiński Z. Laboratorium Grotowskiego. Warszawa, 1978. S. 120-180.
4. Барба Э., Саварезе Н. Словарь театральной антропологии: Тайное искусство исполнителя. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2010. 320 с.
5. Павис П. Антропология театральная // Словарь театра. М.: ГИТИС, 2003. С. 48.
6. Kornaś T. Włodyimiery Staniewski i Ośrodek Praktyk Teatralnych Gardzienice. Kraków: Nomini, 2004. 354 s.
7. Kornaś T. Schola Teatru Węgaity: Dramat liturgiczny. Kraków: Nomini, 2012. 534 s.
8. W poszukiwaniu własnej ścieżki: z prof. Dariuszem Kosińskim rozmawia M. Figzał // Nietak!t. 2015. № 21-22. S. 5-10.
9. Хорея. Лодзь. 2011. 24 с.
10. Bartosiak M. Za pośrednictwem osób działających. Łódź: Wydawnictwo uniwersytetu łódzkiego, 2013. 251 s.
11. Rodowicy T. „Onou Orchesis“ – Taniec Osła: O pracy nad Metamorfozami // Konteksty. 2001. № 1-4 (252-255). S. 45-50.
12. Duniec K. Ciało w teatrze: Perspektywa antropologiczna. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2012. 328 s.
13. Элиаде М. Шаманизм: Архаические техники экстаза. М.: Академ. Проект, 2014. 399 с.
14. Elektra Eurypidesa: Esej teatralny (cheironomia / gesty). Gardzienice, 2005. 24 s.
15. Partyga E. Chór dramatyczny w poszukiwaniu tożsamości teatralnej. Kraków: Księgarnia akademicka, 2004.
16. Rodowicy T. Dlaczego Antyk, czyli kondycja Europy. Stowarzyszenie teatralne Chorea (2004-2006) // Konteksty. 2006. № 2 (273). S. 21-28.
17. Bogdanowicz A. Bułgarska banica z serem i szpinakiem, kawa „turka” i liście winogron, czyli o potrzebie doświadczania Innego w poszukiwaniu teatralnym // Konteksty. 2006. № 2 (273). S. 15-21.
18. Гаспаров М. Л. Еврипид Анненского // Анненский И. Театр Еврипида. СПб.: Гиперион, 2007. С. 7-14.

19. *Wichowska J.* Ptaki nad miastem // *Didaskalia*. 2006. № 71. S. 98-100.
20. *Гротовский Е.* От театральной труппы к Искусству-проводнику // *Гротовский Е. От Бедного Театра к Искусству-проводнику*. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003. С.251-274.
21. Сотрудничество Томаса Ричардса с Гротовским в проекте «Объективная драма» // *Вокруг Гротовского*. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2009. С. 149-174.
22. *Łopatowska A.* Poszukiwania Gestu – Moje spotkanie z zespołem Scholi Teatru Węgaity // *Konteksty*. 2007. № 2 (277). S. 141-148.
23. *Richards T.* The Edge – Point Of Performance. Pontedera, Italy: Documentation Series of the Workcenter of Jerzy Grotowski, 1997. 107 p.
24. *Юнг К. Г.* Структура психики и архетипы. М.: Академ. Проект, 2009. 304 с.
25. *Słowiak J., Cuesta J.* Jerzy Grotowski. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2007. 207 s.
26. *Вульф К.* Антропология: История, культура, философия. СПб.: Изд-во СПб ун-та, 2008. 280 с.
27. *Выготский Л. С.* К вопросу о психологии творчества актера // *Выготский Л. С. Собр. соч.*: в 6 т. Научное наследство. М.: Педагогика, 1984. Т. 6. С. 319-329.

#### REFERENCES

1. *Orłova E. A.* Istorija antropologicheskikh uchenij. М.: Akademicheskij Proekt; Al'ma Mater, 2010. 621 s.
2. *Levi-Stros K.* Strukturalnaya antropologiya. М.: Akademicheskij proekt, 2008. 555 s.
3. *Burzyński T.* Obok teatru // *Burzyński T., Osiński Z.* Laboratorium Grotowskiego. Warszawa, 1978. S. 120-180.
4. *Barba E., Savareze N.* Slovar' teatral'noj antropologii: Tajnoe iskusstvo ispolnitelya. М.: Artist. Rezhisser. Teatr, 2010. 320 s.
5. *Pavis P.* Antropologiya teatral'naya // *Slovar' teatra*. М.: GITIS, 2003. S. 48.
6. *Kornaś T.* Włodymiery Staniewski i Ośrodek Praktyk Teatralnych Gardzienice. Kraków: Homini, 2004. 354 s.
7. *Kornaś T.* Schola Teatru Węgaity: Dramat liturgiczny. Kraków: Homini, 2012. 534 s.
8. W poszukiwaniu własnej ścieżki: z prof. Dariuszem Kosińskim rozmawia M. Figzał // *Nietak!*. 2015. № 21-22. S. 5-10.
9. Horeya. Lodz', 2011. 24 s.
10. *Bartosiak M.* Za pośrednictwem osób działających. Łódź: Wydawnictwo uniwersytetu łódzkiego, 2013. 251 s.
11. *Rodowicy T.* „Onou Orchesis” – Taniec Osła: O pracy nad Metamorfozami // *Konteksty*. 2001. № 1-4 (252-255). S. 45-50.
12. *Duniec K.* Ciało w teatrze: Perspektywa antropologiczna. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2012. 328 s.
13. *Eliade M.* SHamanizm: Archaiczne techniki ekstazy. М.: Akademicheskij Proekt,

2014. 399 s.

14. Elektra Eurypidesa: Esej teatralny (cheironomia / gesty). Gardzienice, 2005. 24 s.
15. *Partyga E.* Chór dramatyczny w poszukiwaniu tożsamości teatralnej. Kraków: Księgarnia akademicka, 2004.
16. *Rodowicy T.* Dlaczego Antyk, czyli kondycja Europy. Stowarzyszenie teatralne Chorea (2004-2006) // Konteksty. 2006. № 2 (273). S. 21-28.
17. *Bogdanowicz A.* Bułgarska banica z serem i szpinakiem, kawa „turka” i liście winogron, czyli o potrzebie doświadczenia Innego w poszukiwaniu teatralnym // Konteksty. 2006. № 2 (273). S. 15-21.
18. *Gasparov M. L.* Evripid Annenskogo // Annenskij I. Teatr Evripida. SPb.: Giperion, 2007. S. 7-14.
19. *Wichowska J.* Ptaki nad miastem // Didaskalia. 2006. № 71. S. 98-100.
20. *Grotovskij E.* Ot teatral'noj truppy k Iskusstvu-provodniku // Grotovskij E. Ot Bednogo Teatra k Iskusstvu-provodniku. M.: Artist. Rezhisser. Teatr, 2003. S.251-274.
21. Sotrudnichestvo Tomasa Richardsa s Grotovskim v proekte «Ob”ektivnaya drama» // Vokrug Grotovskogo: Kollektivnaya monografiya. SPb.: Izd-vo SPbGATI, 2009. S. 149-174.
22. *Lopatowska A.* Poszukiwania Gestu – Moje spotkanie z zespołem Scholi Teatru Węgajty // Konteksty. 2007. № 2 (277). S. 141-148.
23. *Richards T.* The Edge – Point Of Performance. Pontedera, Italy: Documentation Series of the Workcenter of Jerzy Grotowski, 1997. 107 p.
24. *Yung K. G.* Struktura psihiki i arhetipy. M.: Akademicheskij Proekt, 2009. 304 s.
25. *Słowiak J., Cuesta J.* Jerzy Grotowski. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2007. 207 s.
26. *Vul’f K.* Antropologiya: Istoriya, kul’tura, filosofiya. SPb.: Izd-vo SPb universiteta, 2008. 280 s.
27. *Vygotskij L. S.* K voprosu o psihologii tvorchestva aktera // Vygotskij L.S. Sobranie sochinenij: V 6 t. T. 6. Nauchnoe nasledstvo. M.: Pedagogika, 1984. S. 319-329.

#### ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

П. М. Степанова — канд. искусствоведения; st-more@yandex.ru

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Polina M. Stepanova — Cand. Sci. (Arts); st-more@yandex.ru

УДК 7.02

## РЕАЛЬНАЯ АЛЕАТОРИКА В ИНТЕРАКТИВНОЙ ЗВУКОВОЙ ИНСТАЛЛЯЦИИ

*Н. Ю. Хруст*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, ул. Большая Никитская, 13/6, Москва, 25009, Россия.

В статье рассматривается феномен интерактивной звуковой инсталляции как вид искусства. Выдвигается тезис о том, что именно этот вид искусства обладает особыми возможностями коммуникации со зрителем-слушателем в области вариативности, стихии случайного. Мы предлагаем называть это «реальной алеаторикой».

Рассматриваются особенности композиции интерактивной звуковой инсталляции и ее отличие от композиции музыкального произведения. В качестве примеров приводятся инсталляции, соавтором которых выступил автор статьи, показывается композиционная структура их звуковой составляющей во взаимосвязи с целостным строением произведения, особенности технической реализации.

**Ключевые слова:** интерактивная звуковая инсталляция, «реальная алеаторика», композиция, случайное, интерактивное, синтез звука, выставочное пространство, саунддизайн

## THE REAL ALEATORY IN AN INTERACTIVE SOUND INSTALLATION

*Nikolay Yu. Khrust*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Moscow State Conservatory, 13/6, Bolshaya Nikitskaya St., Moscow, 25009, Russian Federation.

In the article there is an exploration of interactive sound installation as a fine art phenomenon. It is stated that this kind of art has special possibilities in communication with an observer-listener in the area of variability and probability. We suggest to call it “the real aleatory”. Aspects of composition of interactive sound installation and its differences from music composition are observed. We talk about examples of sound installations that were made in collaboration with the author of this article. The compositional structure of their sound and technical details of its realization are shown in their connection with the whole work.

**Keywords:** interactive sound installation, “real aleatory”, composition,

interactivity, probability, sound synthesis, exhibition space, sound design

## **Введение**

*Интерактивная звуковая инсталляция* — синтетический вид искусства, предполагающий коммуникацию арт-объекта с воспринимающим его человеком сразу по нескольким «каналам» (звук, изображение, скульптура), и обратную связь — воздействие посетителя на объект. Создание такого произведения часто требует сотрудничества авторов, владеющих разными видами искусства и технологиями. Присутствие звуковой составляющей требует обязательного участия композитора, саунддизайнера в создании инсталляции.

Так как композиция звуковой инсталляции очень сильно отличается от композиции музыкального произведения, в настоящей статье мы попытаемся охарактеризовать эти различия как эстетические, так и технические. Особо внимания заслуживает роль случайного в интерактивной звуковой инсталляции: мы полагаем, что именно в этой области случайность как явление может реализовать весь свой художественный потенциал.

Вначале мы рассмотрим эстетическую ситуацию случайного в музыке и звуковой инсталляции. Далее попытаемся проанализировать функциональные составляющие интерактивной композиции. В конце, на примере двух инсталляций, в создании которых автору довелось принять участие, рассмотрим, как эти принципы реализуются на практике.

Музыкальные композиции, в которых элемент случайности задает вариативность их реализации, принято относить к технике алеаторики. В целях лучшего сравнения музыки и звуковой инсталляции, мы будем использовать этот термин.

### **Почему в музыкальном произведении на самом деле нет никакой алеаторики, а в интерактивной инсталляции она возможна?**

*Ситуация концерта.* Строго говоря, для концертного слушателя никакой алеаторики не существует. Любое произведение, как бы оно ни было записано в партитуре, представляет собой последовательность звуков, которая имеет свое начало и свой конец. То, как это записано в нотах, остается, по сути, «технической проблемой», существующей только между исполнителем и композитором. Чисто теоретически можно было бы точно зафиксировать какой-то вариант исполнения, и для слушателя ничего бы не изменилось.

Слушатель начинает воспринимать алеаторику реально тогда, когда он слушает более одного исполнения этого сочинения и обнаруживает, что ис-

полнения сильно отличаются друг от друга. Однако и в этом случае череда воплощений одного и того же произведения представляется ему как вариации, переходящие из концерта в концерт. Иными словами, для слушателя алеаторика «существует», в первую очередь, лишь потому, что он образованный человек и знает, что в партитуре автором предписана некая свобода; т. е. существует она, скорее, на бумаге, чем в реальном процессе восприятия музыки.

**Ситуация выставки.** В пространстве выставки дело обстоит совершенно по-иному.

Во-первых, демонстрация экспоната на выставке не имеет времени начала и конца. Вернее, начало и конец демонстрации совпадают с началом и концом показа всей выставки, и чтобы зафиксировать все время экспонирования объекта как некую последовательность (подобно музыкальному произведению), нужно провести на этой выставке все время от ее открытия до закрытия без перерывов на сон и еду, выходы в туалет. Понятно, что это невозможно. Из сказанного следует, что *для посетителя выставки начало и конец, как временные рамки произведения, не имеют смысла.*

Во-вторых, зритель может по-разному взаимодействовать с объектом, особенно, если имеет дело с объемной скульптурой или инсталляцией. Он может рассмотреть ее с разных сторон, подойти поближе, отойти подальше, провести рядом с объектом мало или много времени, выйти из экспозиционного зала, вернуться обратно и т. д. Таким образом, *экспонат существует для него во всей своей многовариантности.* Подобно тому, как композиторы — создатели алеаторики мыслили произведение как сумму всех возможных его исполнений, также и скульптура, инсталляция становится суммой всех возможных способов взгляда на нее. Но в последнем случае эта многовариантность существует в восприятии созерцающего *реально*, позволяя ему действительно по-разному посмотреть на одно и то же произведение. Однако из-за того, что выставочный экспонат (в отличие от музыкального произведения) статичен, эта многовариантность не осмысливается зрителем в таких музыкальных понятиях, как «алеаторика».

**Звук как новый медиум.** В последние времена художники все чаще прорываются за пределы визуального, как когда-то они вырвались за пределы плоскости картины. Они ищут новые медиа. Так появляются новые подвиды искусства: звуковая инсталляция, саунд-арт, медиаискусство, sci-art (границы между которыми, впрочем, трудно определить).

То же самое происходит в прикладной сфере: сотрудники музеев, к примеру, давно осознали, что недостаточно просто достать из архивов и разложить перед посетителем какие-то старые вещи. Выставка должна рассказывать о предмете. Само ее пространство должно быть организовано как некое представление для зрителя. *Музейные кураторы ищут новые средства коммуни-*

кации с посетителем. Артефакты должны «ожить», «заговорить». Нередко таким средством коммуникации, «оживления мертвого» становится звук.

**Омертвление плеера.** И действительно, *звук придает экспонату временное измерение*, отсутствовавшее у него ранее. Однако тут нас и подстерегает опасность попадания в ловушку.

Чаще всего источником звука становится *плеер с функцией «repeat»*. Это решение считается наиболее дешевым, наименее хлопотным и понятно всем: куратору, техникам, работникам музея или галереи. Саунддизайнер приносит заранее созданную фонограмму, техник закачивает ее в проигрыватель, дежурная по выставке каждое утро нажимает на кнопку *«play»*.

В результате, посетитель, прослушав фонограмму целиком, понимает, что за ней следует неизбежный повтор — слово в слово, звук в звук. А за ним — еще один и еще один, все — одинаковые. После нескольких прослушиваний неизменная фонограмма обнаруживает механистичность повтора, «вязнет на зубах», омертвевает, и, таким образом, полностью убивает описанный выше момент «алеаторики», многовариантности. В результате вместо оживления *достигается диаметрально противоположная цель — «омертвление» экспоната из-за абсолютной одинаковости повторений*.

Кроме того, *нарушается «звуковая экология» пространства*: зрители музея, слушая фонограмму бесчисленное множество раз, сходят с ума; саундтрек снится им во снах.

**Реальная алеаторика.** Как в самодостаточных звуковых инсталляциях, так и в прикладном саунддизайне выставочного пространства нам кажется крайне важной перспектива *создания многовариантности*, которую можно достичь множеством способов: например, введением случайностных, интерактивных алгоритмов. Благодаря звуку экспонат действительно становится персонажем, с которым «можно поговорить»; с каждым новым разом он будет «говорить» тебе что-то новое, но избегает превращения в механическое устройство, подобное часам с кукушкой. В конце концов, жизнь не имеет повторений. Даже если тысячу раз сказать «я тебя люблю», каждый раз эти слова прозвучат по-новому.

Это и есть реальная алеаторика. В отличие от концерта, на выставке зритель-слушатель может реально ощутить ее, вступая в некое взаимодействие с экспонатом по своему желанию снова и снова, и всегда будет ощущать новый результат, как визуальный, так и звуковой. *Экспонат будет жить, дышать, пульсировать, а слушатель — воспринимать его так, как хочет, выбирая ракурс, время и длительность восприятия*. Поэтому звуковая инсталляция для нас — это в большей степени поиск алгоритма, чем создание звукового файла. Жаль, что не всегда технические и финансовые условия позволяют воплотить эту установку в жизнь (особенно в прикладной сфере).

## Элементы интерактивной композиции

Интерактивную инсталляцию можно разбить на «физическую» (вещи, предметы, то, с чем имеет дело зритель-слушатель) и алгоритмическую составляющие. Можно также разделить ее по типу медиума на звуковую, визуальную и тактильную. При этом важно понять, какую роль играют все эти части в разных инсталляциях.

С точки зрения всего сказанного ранее о «реальной алеаторике», можно выделить следующие элементы интерактивной звуковой инсталляции по их композиционной роли:

1) случайное:

- генерирование случайности (случайного сигнала);
- преобразование случайного сигнала;

2) интерактивное:

- интерактивный сигнал (сигнал от зрителя-слушателя);
- адаптация интерактивного сигнала;

3) установление взаимосвязи между интерактивным и случайным для формирования управляющего сигнала;

4) область применения управляющего сигнала, его интерактивной и случайной части;

5) звуковой материал:

- исходный звук;
- (ре)синтез, обработка, проигрывание, ведомые управляющим сигналом.

Элементы с № 1 по 4 можно условно обозначить как «форму» произведения, № 5 — считать материалом. Соотношение перечисленных функциональных элементов, при этом, графически может быть представлено следующим образом:

**Случайное.** Главное предназначение случайности в интерактивной инсталляции, по нашему мнению, — это создание разнообразия, бесконечного числа вариантов, избавления от механистичности, создание ощущения спонтанности, естественности.

Для наших инсталляций мы использовали среду программирования «Max» (*Max-MSP*) [1]. Это высокоуровневый графический язык программирования, в котором элементарной единицей является *объект*. Каждый объект выполняет некоторое (обычно элементарное) преобразование поступившей в него информации. Результат преобразования может быть направлен на обработку другими объектами.

Для первоначального создания случайного можно использовать генераторы случайных чисел. В *Max* в качестве генераторов случайных чисел

могут выступать объекты «*random*», «*drunk*», «*decide*», «*urn*». Однако, если нужно получать не натуральные, а действительные числа непрерывной числовой прямой в некотором диапазоне, то лучше обратиться к объектам группы *MSP*, генерирующим сигналы шумов (т. е. случайных, хаотичных сигналов) — «*noise~*», «*pink~*».

Преобразование случайного сигнала может быть чисто техническим. К такому преобразованию относится прореживание сигнала, превращение его в последовательность отдельных сообщений для удобства последующей работы с ним (напр., объектом «*snapshot~*»). Кроме того, часто необходимо изменять диапазон сгенерированного сигнала (объектом «*scale*»).

Преобразование может быть задано художественным замыслом, связанным именно с распределением случайности, придания ему определенного вида. Скажем, случайные процессы в природе происходят так, что среднее значение параметра возникает с большей вероятностью, чем крайнее. Чтобы сделать из абсолютно хаотичного сигнала распределение вероятностей, близкое к *нормальному распределению*, мы используем следующее ноу-хау: поток значений в диапазоне  $-1$  до  $1$  пропускается через передаточную кубическую функцию  $x^3$  («*pow 3*»). В этом диапазоне кубическая передаточная функция дает такой же диапазон значений  $-1...1$ , однако все поступившие значения, кроме экстремумов, становятся меньше по модулю и сосредотачиваются вокруг среднего значения  $0$ . Таким образом, в результате в сигнале мы имеем закономерность распределения значений: чем ближе к среднему значению, тем его возникновение более вероятно. Обычно для выполнения этого трю-

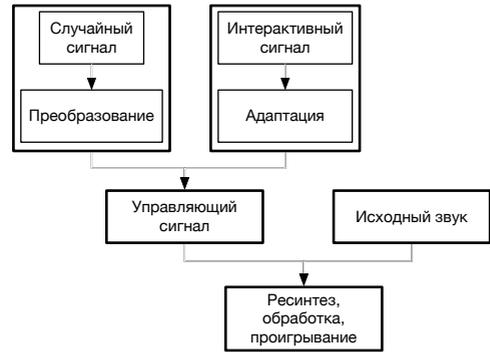


Рис. 1. Элементы интерактивной композиции

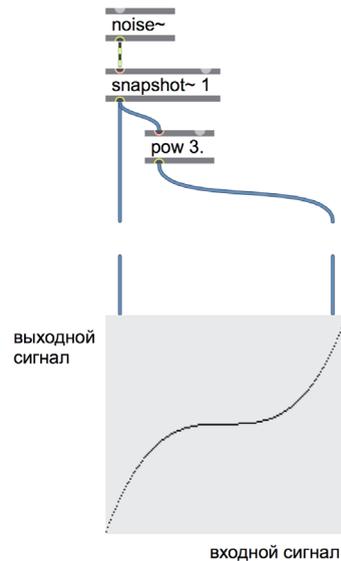


Рис. 2. Преобразование абсолютно случайного сигнала (белого шума) кубической передаточной функцией для получения псевдогауссова распределения значений

ка в среде «Max» мы используем цепочку объектов «noise~» > «snapshot~» > «pow 3» > «scale».

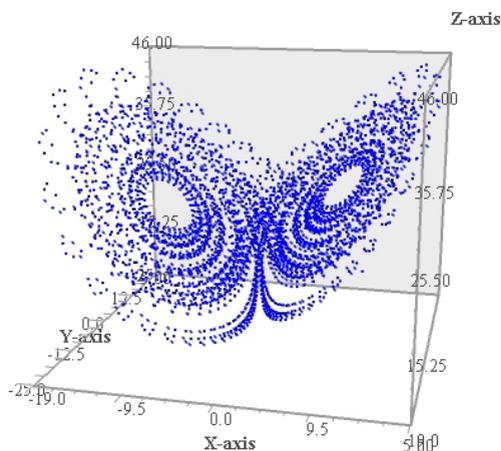


Рис. 3. График аттрактора Лоренца<sup>4</sup>

«эстетике естественности», уход от механистичности звукового потока.

**Интерактивное.** Интерактивное в алгоритме — это та информация, которая поступает непосредственно от человека — зрителя-слушателя. Само понятие интерактивности предполагает, что посетитель будет не просто созерцать инсталляцию, но как-то взаимодействовать с ней, совершать с ней некое действие, воздействовать и наблюдать результат собственного воздействия. Таким образом, интерактивная инсталляция предполагает некую вещественную часть, представляющую собой интерфейс взаимодействия. Это может быть музыкальный инструмент, являющийся частью инсталляции, резонатор, видеокамера, фотоэлемент, микрофон, сенсор любого вида, какой-либо манипулятор (мышь, напр.) и т. п.

Алгоритм инсталляции получает от этого интерфейса какой-то сигнал, сообщающий о характере воздействия человека. Этот сигнал может быть подвержен воздействию неких артефактов окружающей среды (напр., если алгоритм фиксирует громкость поступающего на микрофон звука, то на ин-

Есть и другие виды преобразования случайного сигнала с целью изменения распределения значений по вероятности. Например, Алексей Наджаров в своих инсталляциях «Sub 2»<sup>1</sup>, «Без названия / выставка посвященная авангарду СССР»<sup>2</sup>, «Кабинет волновой терапии»<sup>3</sup> использует для подобных целей имплементацию аттрактора Лоренца, имитирующего некоторые процессы, происходящие в природе.

Оба описанных вида преобразования преследуют похожую цель: придание случайному процессу характера естественности, природности, органичности, следование своеобразной

<sup>1</sup> Место показа: Москва, Центр современного искусства «Марс», 2016.

<sup>2</sup> Место показа: Москва, Всероссийский выставочный центр, павильон «РОСИЗО», 2016.

<sup>3</sup> Место показа: Москва, Центр современного искусства «Марс», 2017.

<sup>4</sup> Источник — «Википедия».

сталляцию случайно могут оказать влияние окружающие шумы, которые, вероятно, способны оказывать нежелательное воздействие на поведение инсталляции). Такой сигнал не только показывает тенденцию человеческого воздействия; он подвержен внезапным хаотичным колебаниям, кратковременным спадам и подъемам, делающим саму интерактивность менее предсказуемой и менее внятной. Даже если сам зритель-слушатель ведет себя хаотично (что почти всегда именно так и происходит), он не успевает отследить связь между своим воздействием на инсталляцию и получающимся хаотичным результатом.

Во избежание этого применяется физическая и алгоритмическая адаптация сигнала. Физическая адаптация нацелена на создание условий, в которых интерфейс будет максимально огражден от случайных факторов (напр., если таковым может стать микрофон, то он располагается как можно ближе к нужному источнику звука; кроме того, выбирается микрофон с направленной диаграммой), а сам отклик интерфейса делается более медленным. Но существуют и чисто алгоритмические средства адаптации такого сигнала: применяется сглаживание потока значений; смена состояний включается только после того, как новое полученное значение держится какое-то небольшое время, а не возникает однократно, как короткий всплеск. Это позволяет системе реагировать именно на *тенденцию*, на *тренд* сигнала, а не на кратковременные колебания.

**Взаимодействие интерактивного и случайного.** Интерактивное и случайное в композиции звуковой инсталляции имеют противоположное значение. Интерактивная информация — это символ контроля. Зритель-слушатель должен четко понимать, как его действия влияют на инсталляцию, улавливать соответствие между воздействием и результатом. Иначе для него не будет никакого взаимодействия, т. е. никакой интерактивности. Суть интерактивности — в контроле, управляемости, установлении однозначного соответствия между воздействием и результатом, между входными и выходными данными, прояснении этого соответствия. Напротив, случайное способствует появлению многовариантности, разнообразия и, как следствие, — неоднозначности, неодинаковости, несоответствия (напр., нынешнего состояния — предыдущему).

Иными словами, оба фактора действуют в противоположном направлении, уравновешивая друг друга: контролируемое и неконтролируемое, управляемое и самопорождающееся. Задача автора — установить область действия каждого из факторов. Интерактивная составляющая нужна для того, чтобы установить ясное для зрителя-слушателя соответствие между его действиями с инсталляцией и возникающим результатом. Случайная составляющая нужна, чтобы этот результат не был слишком тривиален, чтобы не превращать

инсталляцию в «игрушку с кнопкой», чтобы создавать сложный, непримитивный отклик, каждый раз неожиданно новый.

**Управляющий сигнал и область его применения.** Из указанных выше составляющих — случайного и интерактивного — формируется управляющий сигнал. Он используется, чтобы управлять звуковым результатом; от него зависит когда, с какой громкостью, какой звуковой файл будет проигран (если он присутствует в инсталляции), каковы будут параметры синтеза и обработки звука, и как они будут меняться.

**Звуковой материал.** К этой составляющей можно отнести источники звука и что с ними происходит в инсталляции. Источником звука может быть звуковой файл, содержащий некий предзаписанный звук, или это может быть звук какого-то звучащего в реальном времени тела, музыкального инструмента. Также звук может синтезироваться чисто электронным способом «с нуля».

Внутри алгоритма инсталляции звук может быть проигран, синтезирован, ресинтезирован, обработан. Синтез может обладать многими параметрами, изменяющимися во времени. Сам набор параметров может зависеть от типа синтеза (напр., от времени включения, громкости, частоты или скорости проигрывания, частоты фильтров, модуляции, повторений и т. д.). Поскольку перечисленные параметры могут изменяться во времени с помощью управляющего сигнала, для них могут формироваться различные *огibaющие*, то есть кривые изменения параметра. Управляющий алгоритм может быть построен и так, что происходит резкая смена состояния в момент преодоления управляющим сигналом некоего порога (такой алгоритм резкой смены состояния можно называть *триггером*).

Таким образом, формируется звуковой результат интерактивной инсталляции во всей своей сложности и изменчивости.

Ниже приводятся два примера интерактивных звуковых инсталляций, в которых мне довелось выступить в роли автора алгоритмической интерактивно-музыкальной части.

### «Вхождение в тему» Дмитрия Каварги

Эта инсталляция была создана в 2009 году. Помимо основного создателя, над ней работали скульптор Елена Каварга, психофизиолог Тимур Шукин, программист Сергей Монахов и Николай Хруст. Инсталляция была выставлена в Москве, в галерее «Pop/off/art». Спустя два года после премьерного показа аудиовидеOVERсия инсталляции была представлена на Международных днях новой музыки в Загребе (ISCM World Music Days) в рамках Загребского музыкального биеннале.

Дмитрий Каварга [2] – российский художник, создающий необычные интерактивные скульптуры из самых разных, подчас неожиданных, материалов: пластмассы, металла, камня, кости, шерсти, композитных материалов. Для творчества Каварги характерна острая поэтика живого, животного. Эстетически художник себя определяет как «биоморфный радикал» [3]. «Биоморфность» органично дополняет science-art-составляющая, присутствующая почти во всех проектах Каварги.



Рис. 4. Фрагмент инсталляции «Вхождение в тему», галерея «Pop/off/art», Москва, май 2009<sup>5</sup>

**Основная идея.** Как пишет Д. Каварга, «Инсталляция состоит из нескольких, выполненных из полимеров, биоморфных по пластике, объектов-сущностей, находящихся в противоборствующем диалоге друг с другом и завязанных в единую трехмерную сетевую структуру. Это своеобразная материализация призраков, населяющих сознание художника и приходящих ему во снах. С болезнями и смертями каждого существа, в прошлом домашнего животного, связана история, подчас душераздирающая и безвозвратно впечатавшаяся в самое ядро творческого сознания» [4]. Внутри скульптур находятся «рычащие» громкоговорители. Зритель-слушатель должен прикоснуться к специальным электродам и «войти в контакт с системой».

Сигнал с электродов интерпретируется специальным устройством биообратной связи, разработанным Тимуром Щукиным. Оно измеряет кожно-гальваническую реакцию. На этот параметр сильно влияет степень взволнованности человека. Данные с устройства интерпретируются написанной Сергеем Монаховым программой «БОС» [5]<sup>6</sup>, которая определенным обра-

<sup>5</sup> Фотографии с официального сайта используются с любезного разрешения автора.

<sup>6</sup> Аббревиатура словосочетания «биообратная связь».

зом адаптирует входящий сигнал, затем превращая его в MIDI-сообщения, поступающие затем с помощью MIDI-интерфейса в программу-патч<sup>7</sup>, написанную в среде «Мах». В ней формируется звук, проходящий через усилитель и громкоговорители, спрятанные в скульптурах.

Таким образом, слушатель своим психическим состоянием может влиять на звук. Идея реакции системы состоит в том, что сначала она «противодействует» слушателю: чем спокойнее слушатель — тем больше «волнуются» «биоморфные сущности» (звуковые события становятся прихотливее и интенсивнее). Затем, если зритель-слушатель, все же, преодолевает это сопротивление системы и «успокаивается» окончательно так, что «степень спокойствия» достигает заданного порогового

значения, то срабатывает триггер, переключающий систему в новое состояние: скульптуры начинают (сюрприз!) «говорить» голосами арт-критиков, искусствоведов и кураторов «наподобие очеловечивающегося Шарикова» [6], «рассуждать» на сложные пост-модернистские темы<sup>8</sup>. Гаснет свет, включается высвечивающая тексты критиков ультрафиолетовая лампа (так как надписи на плакатах сделаны специальной, отвечающей на ультрафиолетовое излучение, краской).

«Вся моя жизнь состоит из постоянно обосранных, подышающих лютыми смертями животных, искусства и весьма заковыристых взаимоотношений с арт-социумом... Этот вялогниющий пожизненный конфликт и лег в основание проекта», — в своем терпком стиле поясняет Каварга на странице своего журнала [6].

**Концепция звука.** Довольно быстро стало ясно, что если в «кульминации» должны звучать голоса критиков, то их необходимо сделать единственным



Рис. 5. Сергей Монахов тестирует биообратную связь

<sup>7</sup> Патч (англ. Patch — штепсельная коммутация) — так называется основной тип файлов, которые создаются в программе Мах. Объекты, которые обмениваются информацией, соединяются между собой виртуальными «проводами». Графическое представление программы выглядит как сложная коммутация модульной аппаратуры, чем объясняется название.

<sup>8</sup> Для озвучивания инсталляции были использованы аудиозаписи выступлений арт-критиков: Е. Деготь, Б. Гройса, А. Тер-Оганьяна и др.

источником звука, из которого конструируется весь звуковой поток путем ресинтеза. В то же время, хотелось сделать звук таким же разнообразным, гибким, пластичным и «животным», как сами скульптуры.

Так пришло очевидное решение — гранулярный синтез с постоянным изменением состояний, благодаря гибко управляемым параметрам.

**Гранулярный синтез.** Изобретателем этого вида синтеза звука считается Яннис Ксенакис (сочинение «Analogique A et B», 1959). Однако почти одновременно он был применен Карлхайнцем Штокхаузеном в «Контактах»<sup>9</sup>. Идея синтеза в том, что из исходного записанного звука берутся очень короткие фрагменты, называемые *гранулами*, и проигрываются так, что время между началом звучания соседних гранул в большинстве случаев не превышает 1/20 секунды. Если это условие соблюдается, человеческое восприятие не успевает различать отдельные гранулы на слух, но сама частота смены (повторения) гранул становится частотой нового звука. Изменение параметров проигрывания гранул (в качестве гранул постоянно выбираются разные фрагменты исходного звука, которые проигрываются с разной скоростью, длительностью и т. п.), позволяет получить большое разнообразие звуков: от упорядоченных тонов весьма различного тембра до всевозможных шумов, а также множество промежуточных звучаний. Речь оказывается богатным исходным материалом, т. к. обладает большим тембровым разнообразием: выбор в качестве гранулы фрагмента разных гласных или согласных звуков, произносимых с разной интонацией, существенно влияет на тембр звукового результата.

Основные параметры гранулярного синтеза, выбранные нами для управления:

- частота повторения гранул (являющаяся частотой повторения нового, формируемого звука);
- относительная скорость проигрывания гранулы (ее транспозиция, которая в результате влияет на изменение тембра звука);
- временное положение гранулы в исходном звуке (какой фрагмент проигрываем);
- степень и характер хаотичного изменения частоты проигрывания;
- громкость звука.

<sup>9</sup> Напр., в моменте X.

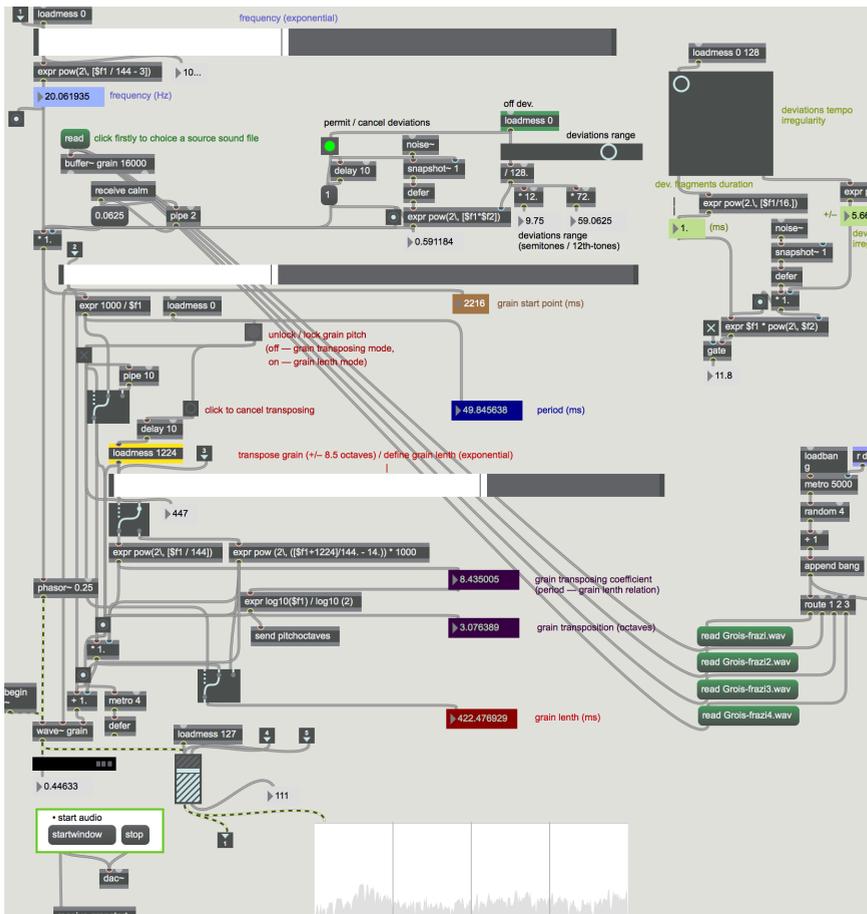


Рис. 6. Графическое представление одного из трех гранулярных синтезаторов. Патч «Вхождение в тему»<sup>10</sup>

**Автоматизация.** Звуковой поток был разделен на отдельные события («рычания») волнообразного характера: они возникали из тишины, нарастали, затем что-то происходило, после чего звуки уходили в тишину. Все указанные выше параметры плавно изменялись. Траектория изменения параметра соответствовала прихотливой, похожей на показательную функцию<sup>11</sup>, кривой и задавалась объектом «sigve~» среды «Max».

Для построения такой кривой объект руководствовался четырьмя величинами: начальным значением функции, ее конечным значением, временем, за которое нужно прийти от начального до конечного значения и величиной кривизны траектории. Одно звуковое событие, в зависимости от его заданной

<sup>10</sup> Длинные горизонтальные слайдеры показывают значение параметров 1, 2, 3.

<sup>11</sup> Показательная функция: функция вида  $a^x = y$ .

сложности и случайных факторов, строилось из 1–4 таких кривых, соединенных вместе. Такие сложносоставные траектории управляли всеми указанными параметрами звука: частотой, скоростью проигрывания гранулы, ее временным положением в исходном звуке (кроме задаваемой степени хаотичности частоты). Таким образом, получалось, что «рычание» наших «животных» имело от одного до четырех «коленец». Чтобы формировать такую траекторию, надо послать объекту «curve~» на вход начальное значение, затем — список из некоторого количества величин, кратного трем. Каждая тройка величин содержит конечное значение каждой отдельной кривой (которое становится начальным значением следующей кривой), время для достижения этого значения и величину кривизны.

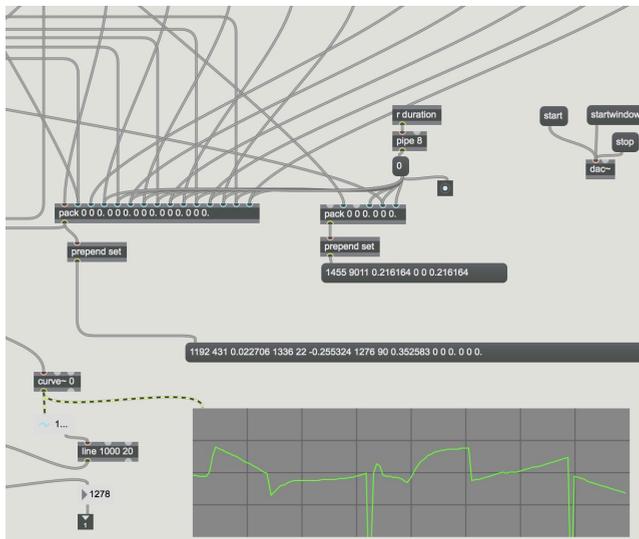


Рис. 7. Фрагмент патча автоматизации частоты звука<sup>12</sup>

**Соотношение случайного и интерактивного.** Каждый параметр звука управляется такой сложной, сгенерированной специально для него траекторией. Однако чтобы ее сгенерировать, надо откуда-то узнать нужные величины для управляющих объектов «curve~». О создаваемом нами звуковом событии известно лишь то, что его громкость в начале и в конце равна нулю (т. е., начальное значение «curve~», управляющего громкостью, и конечное значение его последней кривой равно 0).

<sup>12</sup> Объект pack~ (вверху слева) формирует список полученных значений и отправляет его на вход объекта curve~ (слева), который, в свою очередь, руководствуясь полученным списком величин, формирует сложную управляющую кривую (справа внизу).

Все остальные величины формируются случайным образом, однако эта случайность имеет строго выраженную тенденцию и рамки. Для величин определяется диапазон, в котором они могут появиться: его величина управляется значением «степенью спокойствия» зрителя-слушателя, который держится за электроды. Если никто не прикасается к электродам, то система находится в «максимально спокойном» состоянии. Время каждого «рычания» приближается к максимальному (т. е. скульптуры «медленно рычат»), число кривых минимально (1–2). Остальные величины для кривых выбираются из среднего, довольно узкого диапазона. Поскольку, чем более слушатель успокаивается, тем более (наоборот) система «волнуется», при увеличении «успокоенности» слушателя диапазоны возможных значений величин кривых увеличиваются. Также увеличивается число кривых, сокращается возможное время звучания событий и паузы между ними.

Таким образом, «степень спокойствия» слушателя задает рамки для параметров. Внутри этих рамок, выбор параметров происходит случайно. При этом средние значения диапазона появляются чаще, с большей вероятностью, чем крайние: это проявление нашей «эстетики естественности». Для достижения такого распределения вероятностей, мы применяем описанный ранее трюк с кубической передаточной функцией.

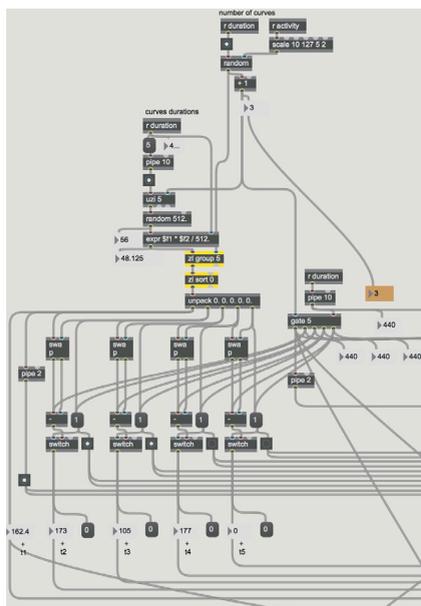


Рис. 8. Фрагмент патча автоматизации частоты звука, формирующий число кривых и их длительность

Интересно, что если параметр «временное положение гранулы в исходном звуке» плавно увеличивается во времени, это означает, что временное положение меняется параллельно реальному времени, т. е. исходный звук проигрывается сначала до конца (хоть и не совсем «правильным» способом). Тогда можно даже приблизительно расслышать этот исходный звук, услышать отдельные, произносимые критиками, слова (хотя они все равно будут искажены). Если этот параметр меняется очень медленно, то звук будет больше всего напоминать периодический, т. к. соседние гранулы будут мало отличаться друг от друга и восприниматься как повтор одной и той же гранулы. Периодический звук воспринимается нами как высотно определенный, т. е. мы будем слышать тон или звук очень близкий к тону; мы будем слышать его высоту (при условии, что задан-

ная хаотичность других параметров звука достаточно мала). Если параметр временного положения гранулы меняется каким-то иным образом, то мы будем слышать разнообразные шумоподобные звуки. Интересно наблюдать неожиданные плавные изменения звука между всеми этими состояниями.

**Триггер.** При преодолении (и нахождении за ним некоторое время) определенного порога «степени спокойствия», зритель считается «достигшим полного спокойствия». Описанные выше блоки автоматизации, управляющие кривыми, отключаются. Вместо них подключается переходный режим, плавно изменяющий параметры гранулярного синтеза для перехода в состояние «кульминации»: понижается частота проигрывания гранул. В результате, время звучания отдельных гранул увеличивается настолько, что их можно распознать как отдельные звуки (выражаясь штокхаузеновским языком, мы перемещаемся из «области высоты» в «область ритма»).

После переходного режима запускается «режим кульминации»: время звучания каждого звукового фрагмента составляет много секунд, точка начала воспроизведения выбирается свободно, звуковые фрагменты не транспонируются. Так мы слышим голоса критиков в их первоначальном варианте. Слушатель внезапно понимает, что весь звук сделан из их речей. Свободное сочетание разных фрагментов выступлений критиков создает еще больший иронический эффект, впечатление полной абсурдности того, что произносится. Такое положение принудительно держится какое-то время; «взволнованность» слушателя теперь считается лишь время от времени. Однако когда система, все же, регистрирует, что слушатель снова «взволнован» более чем нужно, или что он более не касается электродов, система возвращается в исходное состояние «рычания».

**Вывод.** Таким образом, в нашей инсталляции гранулярный синтез показывает свою амбивалентность: то мы слышим абсолютно новый, синтезированный нами звук, то вдруг доступными для восприятия становятся «исходники», из которых он сделан. Так наша концепция звука воплощает общую амбивалент-



Рис. 9. Одна из скульптур инсталляции «Вхождение в тему»

ность «Вхождения в тему»: сопоставление «животного» и «человеческого», «словесного» и «телесного». Этому сопутствует возникновение спонтанности, плавности, органичности звуковых форм, которые никогда не повторяются, сколько бы времени инсталляция ни экспонировалась.

### Инсталляция «Даже смерть мне явилась впервые» Анны Колейчук

Заказ на изготовление инсталляции поступил в 2015 году от Российского государственного литературного музея в рамках общего художественного оформления выставок, посвященных юбилею Осипа Мандельштама<sup>13</sup>. Остальное оформление выставки имело более прикладной характер. «Даже смерть мне явилась впервые» была единственным исключительно авторским объектом. Инсталляция была посвящена последнему трагическому периоду жизни поэта: аресту, этапированию в пересылочный лагерь «Черная речка» и смерти. В качестве выставочных экспонатов демонстрировались запрошенные музеем из архивов ФСБ документы, связанные с делом Мандельштама: рапорты следователей, приговоры, схема тюремного поезда, перевозившего О. Э. Мандельштама.

Анна Колейчук — художник, проявивший себя в разных областях художественной деятельности: видеоарт, инсталляция, синтетическое представление, театр и даже костюм. Сотрудничество автора настоящей статьи с Анной началось с акустической мистерии «Сотворение мира» и продолжилось в проектах Литературного музея.

**Основная идея.** Инсталляция (авторы: Колейчук и Хруст) была символическим произведением на тему смерти. В черном углу на тонких тросах перпендикулярно друг к другу были подвешены две металлические трубы диаметром около 10 см, образующие вместе крестообразную композицию. Под длинной вертикальной трубой был спрятан микрофон, звук из которого поступал в компьютер с патчем «Мах». Зритель-слушатель мог уда-



Рис. 10. Интерактивная звуковая инсталляция «Даже смерть мне явилась впервые»

<sup>13</sup> Это выставки: «Я скажу тебе с последней прямой» (экспонировалась в доме И. С. Остроухова в Москве), «Осип Мандельштам. Слово и судьба» (экспонировалась в Мемориале Фридриха Эберта (Friedrich Ebert Gedenkstätte Heidelberg) в Гейдельберге, а также в Гранаде).

ритель трубу-перекладину о вертикальную трубу, которая издавала при этом звук, напоминающий звук колокола. Попадая через микрофон в интерактивную звуковую программу, колокольный звук вступал в сложные взаимодействия с измененной копией самого себя и, многократно отражаясь, в конце концов, «истаивал в небесах». Общая звуковая картина дополнялась отдельными звуками, отдаленно намекающими на обстоятельства смерти поэта: криками чаек, перемещающимися в пространстве, кашлем, звуками мастерских инструментов.

**Концепция звука.** Центральное место в звуковой картине инсталляции занимает «колокол» — звук соударяющихся металлических труб. Звук колокола и ему подобные звуки обладают интересным негармоническим спектром, который может стать богатым материалом для дальнейших изменений. Мы решили воспользоваться этим богатством. Для манипуляции спектрами мы применили операцию *свертки* над звуком металлической трубки, который, с некоторой задержкой (дилэем<sup>14</sup>), транспонировался, *сворачивался* со своей (нетранспонированной) копией. Получившийся в результате звук опять транспонировался, снова поступал на задержку (дилэй), и через некоторое время опять сворачивался с транспонированным звуком металлической трубы, превращаясь в новый звук, и, в конце концов, гас. После первого преобразования возникали четыре варианта звука «колокола»: повторенный оригинальный звук, транспонированный звук и два транспонированных «свернутых» звука. Сопровождающие конкретные звуки возникали вторым планом.

**Свертка.** Сверткой называется математическая операция над двумя функциями, дающая в результате третью функцию, имеющую черты двух предыдущих. Свертка двух функций  $g(t)$  и  $h(t)$  имеет следующую формулу:

$$(g * h)(t) = \int_0^t g(\tau) h(t-\tau) d\tau \quad (1)$$

Словесно свертку можно примерно описать следующим образом: каждая точка  $g(t)$  умножается целиком на функцию  $h(t)$ , причем, каждая получившаяся в результате умножения функция располагается на координате  $t$  с тем же смещением, что и умноженная точка, затем все получившиеся функции, упрощенно говоря, складываются; в результате получается свертка.

Математическая операция свертки играет крайне важную роль в моделировании звуковых процессов: с ее помощью можно выразить любые линейные преобразования, включая такие явления, как резонанс, фильтрация, частотная коррекция, дилэй, реверберация и т. п. Свертка спектров описывает

<sup>14</sup> Дилэй (англ. Delay — задержка) — устройство или программа, задерживающая звук во времени.

поведение спектра звука при модуляции.

Особая область — создание новых звуков с помощью свертки, как уникального метода преобразования, не сводимого к иным, вышеупомянутым способам. Именно об этом случае идет речь в наших инсталляциях.

Свертка имеет тесную взаимосвязь с преобразованием Фурье (также очень важным для музыки) через операцию умножения. Если взять два звуковых колебания и свернуть их друг с другом, то спектр полученного звука будет произведением спектров исходных звуков:

$$\mathcal{F}[(g * h)(t)] = \mathcal{F}[g(t)] \times \mathcal{F}[h(t)], \quad (2)$$

Где  $\mathcal{F}[g(t)]$  и  $\mathcal{F}[h(t)]$  — условное обозначение Фурье-образов, т. е., по нашему, — спектров исходных звуков. Таким образом, сворачивая два звука, мы перемножаем их спектры.

Как уже было сказано, наш «колокольный» звук обладает очень богатым, интересным негармоническим спектром. Напомним, спектром (вернее, амплитудным спектром) называется представление звука в виде зависимости амплитуды (по вертикали) от частоты (по горизонтали). Амплитудный пик на определенной частоте показывает обертон.

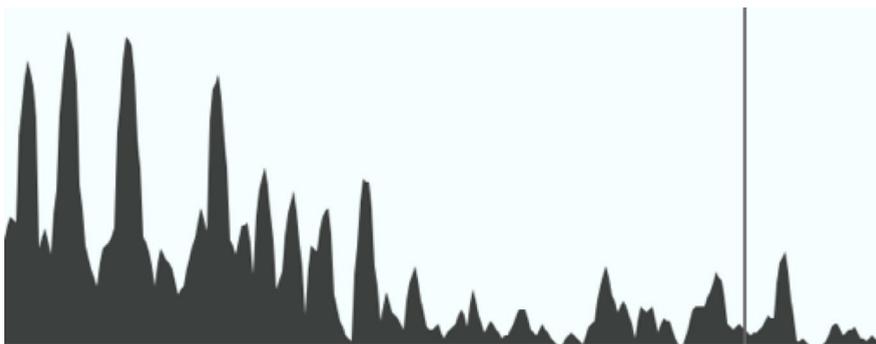


Рис. 11. Негармонический спектр звука удара по металлической трубе

Когда мы транспонируем звук, его спектр сдвигается влево (при понижении) или вправо (при повышении). Таким образом, свертка оригинального звука с транспонированным означает умножение спектра звука на свою копию, сдвинутую влево или вправо. На месте пиков исходного спектра окажутся иные пики или провалы того же самого спектра. Они каким-то прихотливым образом перемножатся между собой: одни пики исчезнут, другие, наоборот, станут громче, тембр звука изменится. Если пики совпадут с другими пиками, эти частоты многократно усилятся, и получающийся звук может быть очень громким. Поэтому после такого преобразования необходимо направить звуковой сигнал на *лимитер* — устройство, не допускающее превы-

шения заданного максимального уровня.

**Техническая реализация синтеза.** Поступающий в реальном времени на вход патча звук соударяющихся труб направляется на связку объектов «*tapin~*» — «*tapout~*», выполняющих задержку (дилэй). Далее мы транспонируем входящий звук с помощью быстрого преобразования Фурье (FFT) объектом «*gizmo~*». Для выполнения свертки мы записали оригинальный звук соударяющихся труб заранее в виде аудиофайла. Этот аудиофайл хранится в специальном буфере (объект «*buffer~*»). Чтобы выполнить свертку в стереорежиме мы воспользовались объектом «*multiconvolve~*» из внешней библиотеки «HISS Tools». Этот объект обращается к буферу, сворачивая уже содержащийся в нем оригинальный звук нашего «колокола» с поступающим на его вход в реальном времени транспонированным звуком. Полученный звук подвергается еще одной FFT-транспозиции, затем пропускается через лимитер. Результат направляется на выход (мы можем услышать его) и, одновременно, заново, на вход дилэя «*tapin~*». Так, уже преобразованный звук вновь подвергается преобразованию, и вновь получается звук иного тембра.

**Пространственное решение звука.** Звук на выходе организуется в четыре канала, соответствующие четырем громкоговорителям, расположенным в разных точках пространства: слева, справа, спереди (в углу) и сверху от слушателя. Вместе эти четыре колонки образуют фигуру, похожую на тетраэдр. Звуки, издаваемые громкоговорителями, можно виртуально поместить в любую точку этого тетраэдра, подобрав соотношение уровней сигнала в разных колонках так, что звук будет казаться исходящим из этой точки. Однако вопрос панорамы оказывается не так прост, если учесть, что все звуки, включая результат свертки, имеют стереоформат<sup>15</sup>. Для того чтобы сохранить стереозвучание, мы виртуально помещаем левый и правый каналы звука в близко расположенные, но разные точки пространства. Так мы сохраняем локализацию звуков (слушателю кажется, что звук исходит из определенной точки пространства), но при этом сохраняется стереозвучание.

«Колокол» звучит сначала слева от зрителя-слушателя, затем справа, затем из глубины спереди и, наконец, сверху. При этом виртуальное положение звуков каждый раз немного меняется. В реальности это означает, что все звуки звучат из всех четырех громкоговорителей, но каждый звук имеет свой баланс уровней, создающий впечатление его звучания из какой-то особой точки пространства.

То же относится и к проигрываемым конкретным звукам, хотя они в большей степени закреплены за определенным «местом», которое не меняется.

<sup>15</sup> Несмотря на то, что в микрофон поступает моносигнал, содержащийся в буфере образец для свертки записан в стерео, и, в результате, мы имеем двухканальный звук.

Звуки чаек, вдобавок, «летят» из верхней колонки к передней.



Рис. 12. Интерфейс внутренней программы-синтезатора<sup>16</sup>

**Роль случайности.** Параметры дилэев, транспозиции звука соударяющихся труб, панорамы (виртуального расположения в пространстве), времени проигрывания «конкретных» файлов, их длительность и выбранный фрагмент в определенных довольно узких рамках задаются абсолютно случайно (объектом «random~»). Это приводит к тому, что с каждым новым ударом металлических труб друг о друга звучание, хоть и подобно, но на самом деле никогда не повторяется. Особенно это относится к сворачиваемым звукам со случайными многократными конstellляциями пиков и провалов их спектра.

**Триггер.** Все процессы запускаются, когда зритель-слушатель ударяет в «рынду». Технически это сделано следующим образом. Патч, выполняющий синтез, проигрывание и панорамирование звуков, запускается как дочерняя программа внутри внешнего патча, отслеживающего уровень поступающего на вход звука. Он же включает и отключает внутренний патч, экономя, таким образом, ресурсы компьютера, когда обработка звука не требуется. Внешний патч отслеживает среднеквадратичный уровень звука (RMS), который замеряется на некотором коротком отрезке времени. К этому времени патч прибавляет еще 20 мс, и если в течение этого времени уровень входящего звука превышает заданное пороговое значение, то патч запускает внутренний патч и открывает его звуковой вход. Таким образом, программа будет реагировать только на сильный и протяжен-

<sup>16</sup> Видны диаграммы виртуального расположения звуков и слайдеры, определяющие их относительные уровни в каждом громкоговорителе.

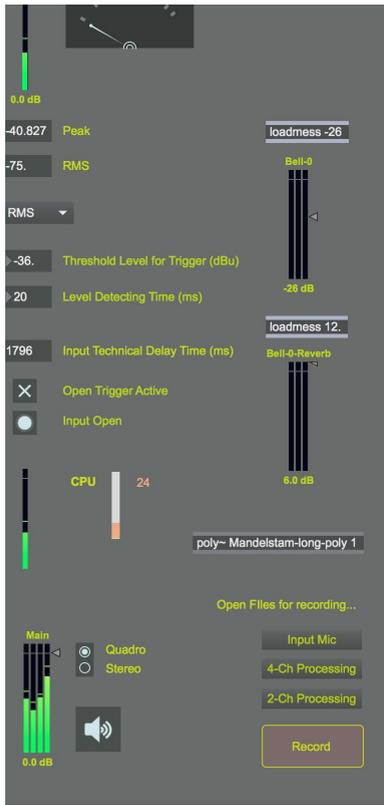


Рис. 13. Материнский патч с триггером

после начала звучания гасит и отключает дочерний патч, включает детектор.

**Вывод.** Так, ведущую роль в звуковой концепции «Даже смерть мне явилась впервые» играет «колокольный» звук соударяющихся труб и его свертка со своими измененными копиями. Благодаря случайному изменению параметров этот звук, хоть и воспроизводится каждый раз подобным образом, но живет своей жизнью, каждый раз открывая какие-то свои новые стороны. Можно много раз подходить к этой инсталляции, ударять в трубу и, вслушиваясь, каждый раз слушать нечто новое.

## Заключение

Мы попытались осветить в нашей статье ту особую роль случайности, которая у нее появляется в интерактивных звуковых инсталляциях. По нашему мнению, именно в этом виде искусства случайное может проявить себя в полной степени и имеет смысл. Поэтому такую ситуацию использования

ный звук, короткие звуковые всплески (например, случайный хлопок зрителя неподалеку) останется им незамеченным.

Внутренний патч со всеми звуковыми процессами включается на 40 с. На это время детектор уровня входящего звука отключается (чтобы звук из колонок не сделал патч «вечно включенным»), а когда звук самого колокола несколько стихает, отключается и звуковой вход внутреннего патча, чтобы не допускать до обработки лишние звуки и уже обработанные звуки из колонок. По прошествии 40 с. звук плавно затихает, а детектор уровня входного звука включается. Так программа возвращается в исходное положение ожидания.

Таким образом, мы видим, что внешний патч-триггер устроен тоже довольно сложным образом: он отслеживает время, когда звук начинает превышать пороговый уровень, отслеживает, длится ли это превышение более 20 мс, если да, то он включает патч с обработкой и его звуковой вход, отключает детектор входящего звука, через некоторое время отключает его вход, через 40 с. по-

случайного мы назвали «реальной алеаторикой». Мы рассмотрели этот вопрос как с эстетической, так и с практической точек зрения, применительно к конкретным ситуациям и типам синтеза.

Основная цель случайности в наших инсталляциях — разнообразие, охват всего возможного поля вариантов, придание звуковой инсталляции автономности, «своей собственной жизни», естественности. Так, звуковая инсталляция приобретает черты «живого организма», который существует «сам по себе», «развивается». Это автономное разнообразие дополняет противостоящий ей фактор интерактивности, который, наоборот, требует ясной, однозначно определяемой зависимости от поведения зрителя-слушателя.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Cycling '74: Tools for Sound, Graphics, and Interactivity [Электронный ресурс]. URL: <https://cycling74.com> (дата обращения: 26.09.2017).
2. Официальный сайт Дмитрия Каварги: Kawarga [Электронный ресурс]. URL: <http://www.kawarga.ru> (дата обращения: 26.09.2017).
3. Биоморфный радикал [Электронный ресурс]. URL: <http://www.kawarga.ru/news/text/Manifesto.htm> (дата обращения: 26.09.2017).
4. Вхождение в тему | pop/off/art. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.kawarga.ru/vistawki/tema-2009.html>. (дата обращения: 26.09.2017).
5. Журнал биоморфного радикала [Электронный ресурс]. URL: <http://kawarga.livejournal.com/36680.html>. (дата обращения: 26.09.2017).

#### REFERENCES

1. Cycling '74: Tools for Sound, Graphics, and Interactivity [Elektronnyj resurs]. URL: <https://cycling74.com> (data obrascheniya: 26.09.2017).
2. Oficial'nyj sajt Dmitriya Kavargi: Kawarga [Elektronnyj resurs]. URL: <http://www.kawarga.ru> (data obrascheniya: 26.09.2017).
3. Biomorfnyj radikal [Elektronnyj resurs]. URL: <http://www.kawarga.ru/news/text/Manifesto.htm> (data obrascheniya: 26.09.2017).
4. Vkhozhdenie v temu | pop/off/art. [Elektronnyj resurs]. URL: <http://www.kawarga.ru/vistawki/tema-2009.html>. (data obrascheniya: 26.09.2017).
5. ZHurnal biomorfного radikala [Elektronnyj resurs]. URL: <http://kawarga.livejournal.com/36680.html>. (data obrascheniya: 26.09.2017).

#### ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Н. Ю. Хруст — [nikolaykhrust@gmail.com](mailto:nikolaykhrust@gmail.com)

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Nikolay Yu. Khrust — [nikolaykhrust@gmail.com](mailto:nikolaykhrust@gmail.com)

УДК 787.61

«СЮИТА ЗЕРКАЛ» АНДРЕЯ ВОЛКОНСКОГО: К ВОПРОСУ  
ТРАКТОВКИ КЛАССИЧЕСКОЙ ГИТАРЫ В УСЛОВИЯХ  
ОТЕЧЕСТВЕННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО АВАНГАРДА

Ю. А. Финкельштейн<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина, ул. Садовническая, 35, Москва, 115035, Россия.

В статье рассматривается функция классической гитары в составе инструментального ансамбля в отечественном вокально-инструментальном цикле второй половины XX века на примере «Сюиты зеркал» Андрея Волконского. В центре внимания — особенности концепции сюиты, выразительные средства, музыкальный язык, черты стиля, особенности тембровой драматургии произведения. Определено, что в основе концепции произведения лежит идея зеркальности, отражения. Данная идея определяет драматургию произведения, влияет на выбор композитором ряда его выразительных средств, инструментария, формирование композиционных особенностей сюиты.

**Ключевые слова:** Андрей Волконский, русский авангард, авангард «второй волны», гитарная музыка второй половины XX века, классическая гитара, шестиструнная гитара, серийная техника, отечественная гитарная музыка

ANDREI VOLKONSKY'S MIRROR SUITE: TO THE PROBLEM OF  
CLASSICAL GUITAR IN THE RUSSIAN AVANT-GARDE MUSIC

Yuliya A. Finkelshtein<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Russian State University of Kosygin (Technologies. Design. Art), Sadovnicheskaya St., 35, Moscow, 115035, Russian Federation.

Classical guitar in the instrumental ensemble in the Russian vocal and instrumental cycle of the second half of the 20th century on the example of the *Mirror Suite* by Andrei Volkonsky is discussed in the article. Concept of the Suite, musical features, musical language, features of the style, the orchestral features of the piece are in the center of attention. We determined that the concept of the piece is based on the idea of mirror. This idea specifies the composition of the piece, influences the composer's choice of the means of expression, instruments, and the form of the Suite.

**Keywords:** Andrey Volkonsky, *Mirror Suite*, Russian avant-garde, second wave avant-garde, guitar music of the second half of the 20th century, classical guitar, six string guitar, serial technique, Russian guitar music

В XX веке гитара становится для композиторов источником новых звучаний и предметом новых интересных экспериментов с тембром. Именно она принимает на себя функцию носителя авангардной эстетики. Любопытны случаи использования гитары в составе инструментального ансамбля. Так, гитара звучит в сочетании с другими инструментами в сюите «Серенада» А. Шенберга (1920–1923), «Молотке без мастера» П. Булеза (1953), «Четырех русских песнях» И. Стравинского (1954), «Сюите зеркал» А. Волконского (1959) и других произведениях. Любопытно, что никто из перечисленных композиторов никогда не использовал гитару в своем творчестве как сольный инструмент. Так или иначе, эти композиции отвечают эстетике искусства периода времени, когда композиторы находятся в поисках новых концептуальных решений.

Из упомянутых сочинений особый исследовательский интерес вызывает «Сюита зеркал» Андрея Волконского.

Андрей Волконский стал одним из композиторов отечественного авангарда «второй волны». Исследователи дают его творчеству высокую оценку: «В начале движения, преобразившего лик русской музыки второй половины нашего столетия, стояло несколько талантливых молодых композиторов. Но на острие стрелы в середине 50-х годов был Андрей Волконский» [1, с. 5]. Современники передают впечатление от его музыки следующими словами: «В спорах о музыке А. Волконского нередко употребляется понятие „интеллектуализм“. Одни считают, что оно выражает самую суть его творческого мышления, другие это отрицают, указывая на отвлеченность и умозрительность музыкальных образов» [2, с. 137]. В последнем высказывании, на наш взгляд, подчеркивается, помимо прочего, и особое отношение композитора к идее воплощения в музыке визуального момента.

Интерес композитора к воплощению в музыке визуальных принципов, выразившийся в возникновении уникальных композиционных схем, тематизма, в котором композитор возводит музыкальную интонацию в квадрат и куб, определил направление его творчества, основным принципом которого стал поиск оригинальной идеи. В период увлечения авангардом одним из основных средств его музыки стал принцип серийности. «В „Сюите зеркал“, „Жалобах Щазы“ изысканность гармонических основ, особая экспрессия, утонченность, строгая симметричность и ясность форм напоминают манеру Веберна» [3, с. 71]. Позже композитор увлекается алеаторикой и сонорикой,

техникой коллажа, двенадцатитоновостью.

Вокальный цикл «Сюита зеркал» на стихи Федерико Гарсиа Лорки для сопрано, флейты, скрипки, гитары, ударных и органа Андрея Волконского стал откликом на произведение П. Булеза «Молоток без мастера». Новая программность музыки предполагала наличие особой концептуальной идеи зеркальности, лежащей в основе композиции.

«Сюита зеркал» Волконского открыла иную поэтику, чуждую советским идеалам. Миры зеркальности, отражений, калейдоскопичности, близкие искусству начала XX века, модерна и символизма, оказались не вполне современными. Композитор вольно или невольно делает отсылку к метафорам символизма, Серебряного века, которые, в свою очередь, имеют более древнюю историю.

Образность сюиты эксплуатирует мотивы, близкие искусству символизма — «отражение», «эхо», «зеркало». Образ зеркала стал одним из любимых в культуре Серебряного века с его «страстью к мистификации, с бесконечным карнавалом, когда не узнать, кто подлинный, кто — маска или отражение, с антиномичностью сознания, в котором противоположности конфликтуют, сосуществуют и переливаются друг в друга, с тягой к Иным Бытиям» [4, с. 8]. Рассматривая поэтический текст, лежащий в основе Сюиты, отметим, что в нем нет развития, а есть лишь экспозиция различных образов-символов со схожими смысловыми функциями, что дает композитору источник композиционной идеи. Композитор кладет в основу своих композиционных принципов идею отражения и его модификаций. В трактовке художников Серебряного века отражение есть символ двоemiрия, мистификаций, недоброго варианта реальности. Отражение в музыке второй половины XX века более конструктивно, так как становится основой структуры произведения, его формы, тематизма, тембровой и фактурной драматургии. В последнем случае имеет место воплощение принципа отражения в музыке (воспроизведение его музыкальными средствами). Отражения, грани, пересечения, соответствия, разломы составляют один из слоев эстетики постмодернизма, основу новой программности.

Описывая зеркальность сюиты, Т. Чередниченко выражает свое ощущение от этой музыки следующим образом: «В каждом изломе этого зеркального хрусталя, в каждой его поверхности смутно клубятся, обретают очертания и размываются разноликие образы, как при гаданиях перед зеркалом, когда в туманной дали отражающего стекла вдруг различим чей-то неведомый взгляд, всматривающийся в тебя с немим вопросом или сосредоточенным сочувствием... Видимости умножают друг друга, так что прозрачное сочинение наполняется неуловимой толпой ликов. Внутри опуса, не теряющего ясной просматриваемости в любом направлении, возникает какая-то призрачная

плотность. Если б можно было спрессовать смысл взглядов и лиц в зеркальной паутине, получилось бы духовное вещество „Сюиты зеркал“» [5, с. 57].

Рассмотрим далее девять вокально-инструментальных миниатюр<sup>1</sup>, объединенных общим смыслом. Для воплощения зеркальности в музыке композитор пользуется несколькими средствами. Композитор кладет в основу композиционной концепции идею сериальности. Сериальность дает композитору возможность создания почти визуальной игры со звуковыми рядами, их модификациями. Что касается драматургии, то в сериальной музыке не может быть тематического развития. Композитор использует различные модификации мотивов отражения (и по горизонтали, и по вертикали), в результате чего образуются различные виды канонов, используются ракоходные проведения, инверсии и ракоходные инверсии. Мотивы смещаются, сдвигаются относительно друг друга, накладываются друг на друга и смешиваются, «пересыпаются» по принципу калейдоскопа.

Как уже было отмечено, концепция зеркальности в музыке имеет довольно давнюю историю, однако ее воплощение путем использования серийной техники встречается нечасто. В этой связи вспоминается высказывание К. Голлейзовского (1892–1970): «Тема и сюжет вечны. Изменяется только их изобразительная форма, диктуемая временем. Поэтому любую тему и любой сюжет надо одевать в краски времени, иначе они не прозвучат» [6, с. 485]. Новое понимание содержания предмета изображения влечет за собой новые проявления в форме искусства.

Следует отметить, что композитор позволяет себе вносить изменения в серию, и они связаны с «изъятием звуков из ряда» [3, с. 252]. Кроме того, композитор иногда свободно трактует серию, позволяя себе вычленять ее производные, отходя от ортодоксальной серийной техники к новому претворению серии в своей музыке (см. об этом: [3, с. 254]).

Композитору удается использовать игру зеркальности в условиях серийной техники за счет внутренней симметричности звукорядов. Поначалу композитор опирается только на симметричное созвучие, образованное сцеплением двух малых терций. Отметим, что этот мотив («креста»)<sup>2</sup> им используется в Сюите в различных модификациях, в восходящем и нисходящем движениях (*es – ges – f – d*). Тональности как таковой в этой музыке нет, однако основным звуковым центром сюиты становится звук *es*. В результате образуется симметричный ряд «полутон – тон – полутон»,

<sup>1</sup> Названия частей цикла: «Символ», «Великое зеркало», «Отражение», «Лучи», «Отклик», «Синтоизм», «Глаза», «Начало», «Колыбельная уснувшему зеркалу».

<sup>2</sup> На наш взгляд, применение определения «крест» довольно логично в условиях религиозной направленности поэтического текста.

который становится частью звукоряда. Большую роль в звуковой системе цикла имеют интервал тритона, увеличенное трезвучие и пентатоника. В первой пьесе композитор проводит ряд, составленный из сцепления двух малых терций, расположенных на расстоянии интервала чистой квинты друг от друга:

$[es - c - des - fes] - [b - g - as - ces]$

В первой части («Символ») композитор проводит этот ряд в прямом движении, инверсии, ракоходе и ракоходной инверсии. Инструментарий сюиты он делит на пласты: сопрано, пласт «флейта – скрипка – гитара», малый орган. Композитор позволяет себе вносить изменения в серию. В тембровом пласте «флейта – скрипка – гитара» проходит вышеизложенный звукоряд в прямом и обратном направлениях, а далее в партию пласта постепенно проникает модификация звукоряда, рожденная в партии органа. Она также проходит в прямом и обратном движениях.

В партии органа появляется модифицированный звукоряд. Он основан на том же тетрахорде («полутон – тон – полутон»), но в ином сочетании: тетрахорды отстоят друг от друга на расстоянии интервала чистой квинты; появляется интонация тритона:

$[as - f - fis - a] - [es - c - cis - e] - [des - c - es - a] - [ges - f - as]$

В результате в частях композиции временами возникают различные виды контрапункта, каноны. Мелодические линии, образующиеся в условиях этой системы, характеризуются угловатостью, витиеватостью, нервностью, надломленностью.

Кроме серийной техники композитор использует зеркальность как визуальный принцип. Зеркальность возводится в принцип построения мелодических фраз, тем и форм, а также связывается с идеей поэтического текста<sup>3</sup>. Реализуя музыкальными средствами идею отражения, композитор использует зеркальность как временную (по горизонтали), так и пространственную (по вертикали), на уровне частей формы (создавая смысловые тематические арки-переключки) и внутри разделов (с различной степенью прозрачности и плотности), совсем близко друг от друга, в соседних тактах.

Яркий пример «отражения» мы обнаруживаем в первых же тактах Сюиты. В начале и в конце первого номера композитор проводит звуковой комплекс, в основе идеи которого лежит принцип вертикальной и горизонтальной зеркальности. Он обозначает грани в диапазоне малой децимы ( $es - ges$ ) и встраивает в нее малую секунду ( $b - ces$ ), отстоящую от крайних звуков на квинту с обеих сторон (ось симметрии). Замыкает композицию звуковое отражение

<sup>3</sup> Подробный серийный анализ «Сюиты зеркал» приведен в диссертации О. И. Дроздовой «Андрей Волконский» (1996).

первых двух тактов. Пример отражения по горизонтали можно наблюдать в партии органа в 3–4 тактах.

В третьей части («Отражение») композитор, наряду с созвучием, основанным на малых терциях, использует другое симметричное созвучие — сцепление больших терций, увеличенное трезвучие. В миниатюре «Лучи» (четвертая часть) композитор выстраивает двенадцатитоновый ряд, используя идею сериальности. Звукоряд возникает из сцеплений гармонических малых терций. Музыка поднимается из низкого регистра вверх, при этом серия проходит в прямом и обратном направлениях. В прямом движении композитор «шагает» малыми децимами, а в обратном — малыми терциями, приходя к повторению самого первого созвучия в высоком регистре. Здесь децима «собирается» в терцию, тем самым композитор как бы воспроизводит движение раскрывающегося и закрывающегося веера (или объятий). Уникальность этой части Сюиты заключается в ее форме. Достигнув оси симметрии композиции, композитор в точности «отражает» весь музыкальный материал, проводя его в обратном порядке как звуковысотно, так и ритмически.

Любопытна трактовка образного содержания этого номера («Лучи») самим композитором. В тексте Ф. Г. Лорки переплетаются образы лучей и веера, и в итоге они обозначают одно и то же. Образы луны, фонарика, светлячка, мотылька, птицы создаются композитором с помощью тембровых, фактурных средств.

Часть пятая — «Отклик» («Эхо») — лирическая миниатюрная зарисовка, парная предыдущему номеру, рифмующаяся с ним своей миниатюрностью и зеркальным отражением материала. От предыдущего номера она отличается трактовкой идеи отражения — в № 5 используется отражение в вертикальной проекции (см.: рис. 1).

Образ птицы композитор создает при помощи выразительной интонации у скрипки.

В поэтическом тексте № 6 — «Синтоизм» — рождается символика Востока: упоминаются образы колокольчиков, пагоды, дракона. В драматургии цикла эта часть выполняет функцию пейзажной зарисовки. Композитор внедряет в музыкальный язык сюиты соответствующие средства: он использует еще один симметричный звукоряд (на этот раз — пентатонику, символизирующую собой ориентальность). Пентатоника здесь является интерпретацией основного ряда серии. Элементы этого звукоряда возникают исключительно в партии сопрано. Композитор снова включает в состав ударные инструменты. Все тембры партитуры, в том числе и голос, подражают звучанию колокольчиков. Этому же соответствует ремарка в партии сопрано — *quasi campanelli* (итал. — почти колокола). Звук гитары извлекается у подставки. В репризе партия сопрано «отражена» по вертикали; тема проводится в инверсии.

## ОТКЛИК 5 ЭХО

The musical score is arranged in five systems. The first system includes Soprano solo, Flauto, Violino, Chitarra, and Organo. The Soprano part has the tempo marking 'Commodo' and the dynamic 'p'. The Flauto part has the marking 'frulato' and 'p'. The Organo part has 'Commodo' and 'p dolce'. The lyrics for the first system are 'Одинокая птица'. The second system includes a vocal line with 'Meno mosso' and 'Tempo I' markings, and the lyrics 'Воздух песню размножил.'. Below the vocal line are parts for Flauto (marked 'senza sord.' and 'p espr.') and Organo (marked 'Meno mosso' and 'Tempo I', with dynamics 'pp' and 'p dolce').

Рис. 1. Сюита зеркал. Ч. 5 (Отклик). Андрей Волконский

С точки зрения драматургии важна часть «Глаза» (№ 7). Этот номер расположен в точке золотого сечения цикла и является его смысловым центром. Как известно, образ глаза перекликается с образом лица / портрета / маски. Он довольно глубок и сложен с психологической точки зрения и может трактоваться двояко: глаза как зеркало души, выражение внутреннего состояния героя, с одной стороны, и глаза, как отражение внешнего мира, с которым

встречается взгляд (интерпретация внешнего мира). С одной стороны, это модификация образа портрета, маски (т. е. символ некоей данности), зеркало, возможно, и, скорее всего, — кристалл, рефлексия на мир.

Номер (часть) представляет собой довольно развернутое «полотно». Композитор использует двенадцатитоновую серию в прямом и обратном движениях. По форме эта часть перекликается с первой частью: возникают контрапункты, каноны. Во второй части миниатюры композитор вновь использует сцепления терцовых попевок (мотив креста), подобно тому, как он это делает в первой части. Композитор использует инструменты, способные к исполнению продолжительного звука — сопрано, флейта, скрипка, орган (гитара и ударные не участвуют). В этой части Сюиты встречаются довольно продолжительные разделы формы, в которых используются тембровые приемы, близкие к сонористике (см.: рис. 2).



Рис. 2. Сюита зеркал. Ч. 7 (Глаза). Андрей Волконский

С точки зрения серийности восьмая часть — «Начало» — представляет собой отход от структуры серии. В ней зеркальность выходит на первый план, каждая мелодическая фраза тут же отражается композитором. Эффект треснувшего зеркала воплощен в исчезновении одного звука серии. «Образы Адама и Евы связаны, по мнению Волконского, с самым простым — с мажорным трезвучием на С» [3, с. 97]. Повествование о разбившемся зеркале охарактеризовано тревожной музыкой, основанной на тембральном свойстве инструментов извлекать щелчок. Композитор трактует инструменты как ударные, используя их шумовые свойства (скрипка *pizz.*, гитара *secco*).

В финальной пьесе («Колыбельная уснувшему зеркалу») звучат только сопрано, гитара и темпл-блок. Минимальным количеством инструментария композитор подчеркивает «прощальную» функцию заключительного номера.

Финал цикла имеет интересную историю создания, изложенную в диссертации О. Дроздовой. «Волконский, путешествуя по Испании, прослушал неординарную, по его словам, этнографическую запись; в числе народных произведений была испанская колыбельная. Певица, исполняющая ее, покачивала детскую колыбель, которая постукивала пустым сухим деревянным звуком» [3, с. 105]. Намерение имитировать стук стало причиной использования темпл-блока в финале и во всем цикле. В этом номере в партии гитары звучат испанские мотивы. Проводя в последнем номере серийные ряды, композитор вводит мелизматические распевы некоторых интервалов серии, добиваясь эффекта стилизации под испанскую музыку. Возможно, гитара, как инструмент, имеющий испанское происхождение, подсказывает композитору идею подражания национальному мелосу.

Творчество Андрея Волконского вызывает живой отклик у современных исследователей. В отзывах о его музыке можно обнаружить и критику за неловкое обращение с тембровыми красками, неумелое использование инструментов [7, с. 7-10]. Авторы некоторых исследований приходят к выводу об открытости композитора эксперименту, свободе и смелости в трактовке тембровых колоритов и возможностей. Один из основных исследователей творчества композитора, О. Дроздова, утверждает: «Произведения Волконского — это сгусток интеллектуализма и душевности» [3, с. 145]. Отличительной чертой его творчества она считает тонкий выбор инструментальных составов, особое отношение к ударным, тяготение к звенящим тембрам, особое использование выразительных средств голоса. Что касается самого произведения, то Дроздова отмечает, что серийная техника в нем совмещается с приемами полифонического письма, усложнена зеркальностью, отражением отдельных элементов ряда и ряда целиком.

«Сюита зеркал» манит и привлекает исследователей своей загадочностью, неповторимостью музыкального языка, только для нее типичным тембровым колоритом. «Мелодии, созвучия, части формы отражают друг друга, звучание смещено в средне-высокий регистр, где флейта, скрипка, малый орган, треугольник, гонг и другие звонкие ударные создают нежный и в то же время острый тембровый колорит» [5, с. 57], — пишет Т. Чередниченко.

Эта музыка отличается особой, свойственной только ей тембровой драматургией, выстроенной, как и все остальные музыкальные средства, в соответствии с концепцией зеркальности, распространяющейся и на инструментарий сюиты. В сочинении, основная идея которого заложена в поэтическом тексте, очень сильным оказывается визуальный момент, и композитор довольно оригинальным способом воплощает его музыкальными средствами. По мнению О. Дроздовой, инструментарий сюиты — это подобие оркестра. Он включает духовые, струнные, клавишные и ударные [3, с. 95]. Композитор

использует звенящие острые тембры. В ансамбле участвуют сопрано, флейта, скрипка и гитара — высокие инструменты, способные извлекать «колючий» звук, — как в одноголосии (флейта, скрипка), так в двух, и более, голосах (скрипка, гитара). Орган тоже звучит преимущественно в высокой тесситуре. Ударные, использующиеся в сюите, символизируют хрупкость и разбивающееся стекло. Инструменты, в том числе и сопрано, трактуются как звуковысотные ударные. Говоря о вокальной партии цикла, отметим, что она носит, скорее, инструментальный характер и трактуется композитором как инструмент, в духе времени.

Усиленное внимание композитора к тембру демонстрируется достижением эффекта сонорности. Временами композитор создает плотную ткань, в которой ритм играет минимальную роль, а звуковое пространство организовано посредством повторяющихся на разной высоте и обращенных структур. Сонорный эффект также усиливается тембровой близостью инструментов.

Хочется отметить, что, несмотря на то, что «Молоток без мастера» сильно повлиял на возникновение цикла Волконского, композитор не копирует его композиционные принципы. Перечислим далее некоторые моменты сходства и различий циклов:

- в сюите Волконского такое же количество частей, как и в цикле Пьера Булеза «Молоток без мастера» (симметричность, центрированность);

- в отличие от произведения П. Булеза, в «Сюите зеркал» есть повторяющиеся симметричные структуры, появление которых логично проистекает из самой концепции произведения (зеркальность);

- одна из концепций, определяющих лик сюиты Булеза — сочетание тембровых возможностей ансамбля.

Игорь Стравинский назвал «Молоток без мастера» лучшим современным сочинением, заостряя внимание на следующем: «Каждое хорошее сочинение отмечено своим собственным характерным звучанием; например, „Молоток без мастера“ Булеза звучит так, как будто кубики льда звенят, сталкиваясь в стакане» [8, с. 159]. Высказывание композитора выводит на первый план тембровые характеристики произведения. Цикл Волконского, на наш взгляд, также имеет свой индивидуальный колористический облик, который, в отличие от цикла Булеза, эксплуатирует высокие звенящие тембры, создавая уникальную звуковую атмосферу сочинения.

Композитор на протяжении всей сюиты не использует весь ансамбль. В каждом номере обязательно участвует солирующее сопрано, однако состав сопровождающего ансамбля варьируется: в четвертой части — только сопрано и трио инструментов без органа и ударных; в пятой звучат все инструменты, кроме ударных. В последнем номере участвуют сопрано, гитара и темпл-блок.

Тембры инструментов тракуются композитором в соответствии с тенденциями времени. В отношении сопрано композитор использует в Сюите «шепот», «говор», технику *Sprechstimme* (части: 3; 4; 5; 7), в партии флейты (часть 5) используется *frullato*, скрипка с сурдиной звучат в четвертой части. Классическая гитара в основном используется композитором как инструмент, способный извлекать щелчок, щипок (как в мелодическом, так и в гармоническом виде). К тому же, гитара временами становится частью фактурного пласта, в котором проводится серия. В последнем номере в партии гитары звучат испанские мотивы, образующиеся путем мелизматического распевания некоторых интервалов серии. Композитор использует технику флажолетов, одноголосное тремоло как средство пролонгирования звука; технику игры у грифа, у подставки для смены тембра.

Что касается гитары, то, вероятно, композитор не был знаком со строем инструмента. В четвертой части композитор пишет в партии гитары *es* малой октавы, хотя нижняя струна у гитары настроена на звук *e* малой октавы. Конечно, можно перестроить нижнюю струну гитары, но тогда исполнителю придется тратить время между номерами. В этом случае предлагается исполнять звук *es*, который звучит в первом и последнем тактах пьесы, на октаву выше.

Для восьмой части («Начало») Волконский использует обозначение «*con unghio*» (итал. — «с ногтями»), вероятно, требуя от исполнителя более острого звукоизвлечения. Возможно, композитор представлял себе, что звукоизвлечение на инструменте происходит подушечками пальцев.

Воплощение концепции зеркальности в использовании серийной техники приводит к тому, что гитара становится частью ансамбля, воспроизводящего серию. «Сюита зеркал», с этой точки зрения, является еще одним образцом использования серийной техники в музыке для ансамбля, использующего гитару, наряду с концертом для гитары ркестром Эдисона Денисова.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Холопов Ю. Н. Инициатор: О жизни и музыке Андрея Волконского // Музыка из бывшего СССР: сб. ст. М.: Композитор, 1994. Вып. 1. С. 5–23.
2. Корее Ю. Вечер альтовых сонат // Советская музыка. 1959. № 8. С. 137–138.
3. Дроздова О. Андрей Волконский: дис. ... канд. искусствоведения. М. 1996. 210 с.
4. Сафонова О. Р. Мотивы кристалла и зеркала в русской музыкальной культуре начала XX века: дис. ... канд. искусствоведения. М. 2000. 191 с.
5. Чередниченко Т. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портрет. Случаи. М.: Новое литературное обозрение, 2002. 592 с.

6. *Голейзовский К. Я.* Размышления // Касьян Голейзовский. Жизнь и творчество. Статьи, документы, воспоминания. М.: Всероссийское театральное общество, 1984. 576 с.
7. *Молчанов К.* Творчество молодых // Советская музыка. 1953. № 7. С. 7–10.
8. *Стравинский И. Ф.* Хроника моей жизни. М.: Изд. дом «Композитор», 2005. 464 с.

#### REFERENCES

1. *Holopov Y. N.* Initiator: O zhizni i muzyke Andreya Volkonskogo // Muzyka iz byvshego SSSR: sb. st. Vyp. 1. М.: Kompozitor, 1994. S. 5–23.
2. *Koree Y.* Večer al'tovyh sonat // Sovetskaya muzyka. 1959. № 8. S. 137–138.
3. *Drozdova O.* Andrej Volkonskij: dis. ... kand. iskusstvovedeniya. М. 1996. 210 s.
4. *Safonova O. R.* Motivy kristalla i zerkala v russkoj muzykal'noj kul'ture nachala XX veka: dis. ... kand. iskusstvovedeniya. М. 2000. 191 s.
5. *Cherednichenko T.* Muzykal'nyj zapas. 70-e. Problemy. Portret. Sluchai. М.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2002. 592 s.
6. *Golejzovskij K. Y.* Razmyshleniya // Kas'yan Golejzovskij. Zhizn' i tvorchestvo. Stat'i, dokumenty, vospominaniya. М.: Vserossijskoe teatral'noe obshchestvo, 1984. 576 s.
7. *Molchanov K.* Tvorchestvo molodyh // Sovetskaya muzyka. 1953. № 7. S. 7–10.
8. *Stravinskij I. F.* Hronika moej zhizni. М.: Izd. dom «Kompozitor», 2005. 464 s.

#### ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Ю. А. Финкельштейн — канд. искусствоведения, доц.; ula\_df@mail.ru

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Yuliya A. Finkelshtein — Cand. Sci. (Arts), Ass. Prof.; ula\_df@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 / 17–40 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 – одинарный (**1**), 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 <https://vaganov.elpub.ru/jour>

## 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

<https://vaganov.elpub.ru/jour>

e-mail: [science@vaganovaacademy.ru](mailto:science@vaganovaacademy.ru)

**ВЕСТНИК**  
**АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА**  
им. А. Я. Вагановой

№ 4 (57) 2018

Главный редактор *С. В. Лаврова*  
Научный редактор *Ю. О. Новик*  
Дизайн обложки *Т. И. Александрова*

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](mailto: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