



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



№ 5 (58)  
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

Безуглая Г. А. О драматургической роли цитат в музыке балетов первой половины XIX века: « <i>Airs parlants</i> » . . . . .	6
Ваганова И. Б. На изломе судьбы: 1937 год в жизни А. Я. Вагановой . . . . .	18
Зозулина Н. Н. «Баядерка» М. Петипа: К вопросу о четвертом акте балета. . . . .	26
Илларионов Б. А. Метафоры Петипа: «Раймонда». . . . .	40
Крыловская И. И. Танцовщики ленинградского балета на Дальнем Востоке в 1920–1930-е годы . . . . .	54
Шабалина Н. С. «Гамлет» на балетной сцене второй половины XX – начала XXI веков . . . . .	78

### МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ

Гусейнли Л. Д. Анализ музыки лирических сцен балета «Бабек» Акшина Ализаде . . . . .	103
Сергеева Т. С. Танго в мировом кинематографе . . . . .	115

### ПОДГОТОВКА АРТИСТОВ БАЛЕТА

Антипин В. В. О понятии «современный танец» в отечественной хореографической педагогике. . . . .	125
Бадаева И. И. Принципы развития хореографической координации в методике А. Я. Вагановой (на примере изучения <i>battement tendus</i> ) . . . . .	135
Гендова М. Ю. Выпускной спектакль Агриппины Вагановой (Санкт-Петербург, 1897). . . . .	152
Козолова Л. И. Методика классического танца: <i>Allegro</i> и <i>assemblé</i> в младших классах . . . . .	161

### ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

Меньшиков Л. А. Жанрово-стилевые формы видеоарта: Нам Джун Пайк и флюксус-эстетика . . . . .	168
Щербак Н. Ф. Современная литературная теория о постмодернизме, деконструкции, сексуальности, метамодернизме. . . . .	186
Правила направления и опубликования научных статей . . . . .	201
Порядок рецензирования научных статей . . . . .	205
Редакционная политика журнала . . . . .	207
Редакционная этика журнала . . . . .	208
К сведению подписчиков . . . . .	209

## CONTENTS

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

### THEORY AND HISTORY OF CHOREOGRAPHIC ART

<i>Bezuglaia Galina A.</i> On the dramatic role of quotations in ballet music of the first half of the 19th century: ' <i>Airs parlants</i> ' . . . . .	6
<i>Vaganova Irina B.</i> At the turn of fate: The 1937th year in the life of A. Vaganova . . . . .	18
<i>Zozulina Natalia N.</i> To <i>La Bayadère</i> , Act IV by M. Petipa . . . . .	26
<i>Illarionov Boris A.</i> Petipa's metametaphors: <i>Raymonda</i> . . . . .	40
<i>Krylovskaya Izabella I.</i> Dancers of the Leningrad ballet in the Far East in the 1920th – the 1930th years . . . . .	54
<i>Shabalina Natalia S.</i> <i>Hamlet</i> on the ballet stage of the late 20th – early 21st centuries . . . . .	78

### INTERDISCIPLINARY RESEARCH IN THE FIELD OF CHOREOGRAPHIC ART

<i>Huseynli Lala D.</i> Analysis of the lyrical scenes in Akshin Alizadeh's ballet <i>Babek</i> . . . . .	103
<i>Sergeeva Tatiana S.</i> Tango in the world cinematography . . . . .	115

### DANCE TECHNIQUE PEDAGOGY

<i>Antipin Vladimir V.</i> Concerning the modern dance concept in domestic pedagogy . . . . .	125
<i>Badayeva Irina I.</i> Vaganova's principles of the development choreographic coordination abilities (on the example of <i>battement tendus</i> ) . . . . .	135
<i>Gendova Maria Yu.</i> The graduation performance of Agrippina Vaganova (St. Petersburg, 1897) . . . . .	152
<i>Komolova Ludmila I.</i> Classical dance technique: ' <i>Allegro</i> ' and ' <i>assemblé</i> ' in elementary grades . . . . .	161

### THEORY AND HISTORY OF ARTS

<i>Menshikov Leonid A.</i> Genre and stylistic forms of the videoart: Nam June Paik and Fluxus-aesthetics . . . . .	168
<i>Scherbak Nina F.</i> Postmodernism, deconstruction, sexuality, meta-modernism, contemporary literary theory . . . . .	186
Requirements for author's manuscripts . . . . .	201
Peer-review . . . . .	205
Editorial policy . . . . .	207
Ethics policy . . . . .	208
To data of followers . . . . .	209

# ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 782.91; 78.085.5

## О ДРАМАТУРГИЧЕСКОЙ РОЛИ ЦИТАТ В МУЗЫКЕ БАЛЕТОВ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА: «AIRS PARLANTS»

Г. А. Безуглая<sup>1</sup>

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

Статья посвящена рассмотрению драматургической роли «говорящих» арий (англ. *airs parlants*, фр. *eloquent airs*) — особого приема цитирования, получившего распространение в европейских балетных партитурах конца XVIII – первой половины XIX века. *Airs parlants* (называемые также «музыкальными изречениями» (фр. *proverbes musicaux*)) представляли собой небольшие фрагменты (фразы, мотивы) мелодий популярных арий и других вокальных жанров (сольных или хоровых эпизодов оперетт, песенок из театральных постановок, народных песен и т. д.), включаемых в музыкальный текст балета с целью усиления нарративной функции музыки, создания определенного драматургического эффекта.

Изучение вопроса о значении *airs parlants* осуществляется в русле исторического и интертекстуального методов исследования. Рассматриваются семантические значения и межтекстуальные свойства *airs parlants*, их роль в инициации композиторского интереса к разработке полистилистических средств музыкальной выразительности. Делается вывод об особом художественном значении указанного приема цитирования, позволяющего осуществлять подготовительную работу, состоящую в «тренировке» музыкальной памяти театральной аудитории, воспитании опыта слушательского восприятия в эпоху формирования музыкальной драматургии лейт-мотивов.

**Ключевые слова:** *airs parlants*, *proverbes musicaux*, цитирование, музыкальный текст балета, музыкальная драматургия, межтекстовое взаимодействие, музыка балета

## ON THE DRAMATIC ROLE OF QUOTATIONS IN BALLET MUSIC OF THE FIRST HALF OF THE 19TH CENTURY: 'AIRS PARLANTS'

*Galina A. Bezuglaia*<sup>1</sup>

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

The article is devoted to the dramatic role of “airs parlants” — (fr. „eloquent“ airs) a special citation technique that became popular in the European ballet scores of the late 18th and early 19th centuries.) Airs parlants (also referred as “proverbes musicaux” (“musical proverbs”)) presented as small fragments (phrases, motifs) of popular arias and other vocal genres melodies (solo or choral episodes of operettas, songs from theatrical productions, folk songs, etc.) included in the musical text of the ballet in order to enhance the narrative function of music, to create a certain dramaturgic effect.

The study of the question of the meaning of “airs parlants” is carried out along the lines of the system-historical and intertextual research method. The semantic and intertextual properties of the airs parlants are considered, their role in initiating compositional interest in the development of polystylistic means of musical expressiveness. A conclusion is drawn about the special artistic significance of this method of citation, which makes it possible to carry out preparatory work consisting in “training” theatrical audience’s musical memory, forming the experience of musical perception in the era of the musical leitmotifs formation.

**Keywords:** airs parlants, proverbes musicaux, citation, ballet text, musical dramaturgy, intertextual interaction, ballet music

Известно, что в европейском балетном театре XVIII столетия для музыкального сопровождения спектаклей широко применялись сборные партитуры, составленные из фрагментов популярной театральной музыки.

С утверждением балетной реформы Ж.-Ж. Новерра, создатели нового жанра ballet d’action заново оценили важность композиторской работы над оригинальным музыкальным текстом спектакля. Однако практика применения заимствованной музыки не была оставлена ими полностью. Спустя полстолетия после реформаторских преобразований, авторские партитуры, пришедшие на смену ремесленным компиляциям прошлого, дополнялись «чужими» текстами — музыкой песен и танцев, фрагментами опер и симфоний.

Среди разнообразных форм заимствований, применявшихся в балетной музыке конца XVIII — первой половины XIX века, наиболее традиционными были вставные танцевальные номера и вариации, вносимые в музыкальный

текст балета вследствие хореографических изменений, вызванных перенесением или возобновлением спектакля. Применение сочинений других композиторов осуществлялось и в форме цитат.

Данная статья посвящена рассмотрению особого приема цитирования, встречающегося в авторских балетных партитурах первой половины XIX столетия — *airs parlants*.

Наименование *airs parlants* («говорящие» арии) [1, p. 101; 2, p. 97; 3, s. 125], или *proverbes musicaux*<sup>1</sup> («музыкальные изречения») [4, p. 178-179] получили небольшие фрагменты (фразы, мотивы) мелодий популярных арий и других вокальных жанров (сольных или хоровых эпизодов оперетт, песенок из театральных постановок, народных песен и т. д.), включаемые в текст музыки балета с целью усиления нарративной функции музыки, создания определенного драматургического эффекта. Термин *airs parlants* был предложен американским музыковедом Мэриан, Смит в монографии [1, p. 101], посвященной балетному театру первой половины XIX века. Выделяя *airs parlants* в особое «подмножество заимствованной музыки» Смит отмечала, что благодаря своей «... способности доносить подходящие, объясняющие сюжет слова до сознания аудитории, *airs parlants*, вошедшие в применение в парижских балетных партитурах сразу после прихода *ballet d'action* в Опере XVIII века, оставались любимым инструментом балетных композиторов вплоть до 1840-х годов» [1, p. 102].

Одним из самых известных случаев применения *airs parlants* является эпизод гибели главной героини в «Сильфиде» Р. Шнейцхоффера, в котором звучит запев из «Орфея и Эвридики» К.-В. Глюка. Слова популярной арии даны здесь в виде инципита «*J'ai perdu mon Euridice*», вписанного композитором в текст партитуры, над партиями струнных и деревянных духовых инструментов, исполняющих мотив. Эту же цитату чуть позднее использовал и А. Адан в сцене отчаяния героя балета «Дева Дуная»: «Зрители, знавшие оперу Глюка, по этой цитате (ария «Потерял я Эвридику») могли понять, какие мысли обуревают только что появившегося на сцене Рудольфа» [5, с. 66].

Прием *airs parlants* применялся многими европейскими композиторами, но преимущественно встречался в балетных партитурах Парижской оперы. Наиболее часто «говорящие мотивы» заимствовались из опер<sup>2</sup> и вокальных произведений других жанров. В качестве *airs parlants* использовались также

<sup>1</sup> Под таким названием этот род цитат занесен в словарь Кастиль Блаза 1824 г.

<sup>2</sup> Например, цитата из начального хора из «Севильского цирюльника» Дж. Россини «*Piano, pianissimo*» («Тихо, чуть слышно нам надо идти»), сопровождает момент появления крадущейся на цыпочках Лизы в «Тщетной предосторожности» (1828) Ф. Герольда.

и фрагменты народных песен<sup>3</sup>. Несколько меньшее распространение подобный способ цитирования получил в итальянских балетах, поскольку мастера хореодрамы Сальваторе Вигано и Гаэтано Джойя в своих постановках продолжали применять составные композиции, включающие произведения оперной и симфонической музыки [2, р. 97].

Механизм действия «говорящих арий» был основан на хорошей осведомленности аудитории, посещающей оперные и балетные спектакли. *Airs parlants* были обращены к подготовленному слушателю, сохраняющему в памяти большой запас популярных мелодий<sup>4</sup>. При воспроизведении музыкальной цитаты словесный текст не пропевался, однако, в силу большой ее популярности, он был хорошо знаком слушателям. Благодаря этому цитата приобретала силу «говорящего» выразительного средства.

Остановимся подробнее на условиях и причинах применения *airs parlants* в балетной музыке конца XVIII — первой половины XIX века.

Основанием для возникновения подобной традиции явилась парадоксальная ситуация, сложившаяся в практике хореографического искусства того времени. С одной стороны, концентрация внимания создателей действенного балета на драматургической стороне спектакля привела к тому, что балеты-пантомимы обрели сложные, хорошо разработанные либретто, включающие в себя множество сюжетных деталей. С другой стороны, утвердившись в качестве самостоятельного жанра музыкального театра, балет-пантомима одновременно расстался и с важной составляющей балетной музыки прошлого (пением, вокальным началом), и не располагал более возможностью передачи сюжета с помощью пропеваемых слов.

Осознавая ограниченные возможности пантомимы в передаче драматургии, хореографы-создатели балетов-пантомим стремились максимально использовать нарративные возможности каждого из элементов постановки. В первую очередь, задача «объяснения» сюжета решалась путем публикации текстовых либретто — отпечатанных брошюр. С развитием жанра балета-пантомимы такие брошюры становились все более объемными; так, например, либретто балета Ж.-Ж. Новерра «Психея и Амур», поставленного в 1762 году, составило 16 страниц [6], а изложение сюжета балета «Психея» в постановке Пьера Гарделя (1790) занимало уже 31 страницу [7].

---

<sup>3</sup> Например, французская песенка «*Mon mari n'est pas là*» («Мой муж сейчас не здесь»), взятая для темы мазурки в «Дьяволе на четверых» А. Адана, сообщала, что героиня может предаваться танцам в отсутствие строгого и ревнивого мужа.

<sup>4</sup> Кастиль Блаз, приводя примеры «говорящих мелодий» в своем словаре, ограничился перечислением словесных фраз, сопутствующих мотивам, полагая их мелодии всем хорошо известными, чем сильно затруднил выявление и изучение *airs parlants* современными исследователями.

Наряду с текстовой программой, выполнение функции «рассказчика», разъясняющего аудитории драматургические тонкости либретто, драматург и хореограф возложили на музыку.

По замыслу творцов «действенного балета», музыка должна была максимально точно следовать замыслу хореографа, выразительно иллюстрировать важнейшие события, действия, эмоции в точном временном соответствии с ходом развития сюжета, «применительно для каждой фразы и каждой мысли» [8, с. 90]. «Композитору следовало «уметь приноровить музыкальный рисунок ко всем ситуациям, последовательно изображаемым танцовщиком» [8, с. 92].

К каждой новой постановке балета сочинялась музыка, наполненная танцевальными ритмами, призванная обрисовывать все драматические ситуации, обогащать последние эмоциональной выразительностью и характеристичностью. Работая над постановкой в тесном сотрудничестве с балетмейстером, композитор сочинял музыку в потактовом соответствии с подробно излагаемым сценарием. «И музыкант послушно импровизировал (порой прямо в комнате балетмейстера) все, что от него хотели. Вы можете догадаться, насколько боевитым должно было быть его перо, и как быстро его воображение», — характеризовал приемы работы сочинителя балетной музыки в первой половине XIX столетия композитор Альфонс Дювернуа (цит. по: [1, р. 11]).

В сложившихся условиях балетные композиторы активно разрабатывали эффективные средства музыкальной драматургии, используя все возможные на тот момент способы выразительной звукописи. Для изображения широкого разнообразия действий и эмоциональных состояний в музыке драматических сцен балетов применялись и инструментальные речитативы, передающие вокально-речевые интонации, и богатый ассортимент средств тембровой и ритмической изобразительности. По словам критиков, балетная музыка обрела «особый характер: более акцентированный, более *parlante* (т. е., говорящий, живой), более выразительный, чем оперная музыка, потому что ему суждено было не только сопровождать и усиливать слова либреттиста, но быть самим либретто» [9, р. 5].

Поскольку во многих случаях от музыки требовалось пояснить конкретные драматические сцены, создатели балетов были вынуждены искать и словесный способ их толкования. В случае *airs parlants* роль «слов» (не произносимых и не пропетых вслух, но проясняющих ситуацию) выполняли подходящие к случаю «музыкальные изречения».

Применение «говорящих цитат» было обусловлено также и противоречием, заключенным в самом статусе балетной музыки. Ей придавалось важное драматургическое значение; к ней предъявлялись высокие художественные

требования. Особенно чувствительны были создатели балетов-пантомим к эмоциональной выразительности и мелодическим достоинствам музыки. Нередко они критиковали балетные мелодии прошлого за однообразие, монотонность и вялость: «Если мелодии однообразны и неизящны, балет окажется им под стать: будет холоден и вял. <...> И те самые монотонные мелодии, которых ему более всего следовало бы остерегаться, которые сообщают танцу вялость и нагоняют на зрителей сон, как раз более всего прельщают его, ибо их ничего не стоит написать, ...не требует от него ни вкуса, ни возвышенного гения», — заявлял Ж. Ж. Новерр [8, с. 78; 90].

Однако при всем этом музыке отводилась лишь предустановленная, прикладная, подчиненная роль. В подобных условиях музыкант-композитор, подобно чуткому инструменту, послушно выполнял волю хореографа. Не претендуя на творческую самостоятельность, он был призван быстро и эффективно поддерживать и наполнять хореографию выразительным смыслом и колоритным звучанием.

Таким образом, сфера балета требовала от композитора решений образных и ярких, но (с учетом ее богатой традиции компиляций и заимствований) не обязательно новых и оригинальных. Поэтому хореографы с удовольствием принимали в работу драматические сцены, «начиненные» известными цитатами.

В числе тридцати наиболее популярных *proverbes musicaux*, перечисленных в «Словаре современной музыки» Кастиль Блаза [4, с. 177-178], упомянута французская песенка о Генрихе IV. Довольно сложно определить с общим количеством применений этого мотива в балетной музыке XIX века, но доподлинно известно<sup>5</sup>, что он звучал в балете «Нинетт при дворе» (1778) в постановке Максимилиана Гарделя на музыку неизвестного композитора; в балете «Ацис и Галатей» (1805) в постановке Луи-Антуана Дюпора на музыку Анри-Франсуа Дарондю и Луиджи Джанелла; а также и в «Счастливом возвращении» (1815) Пьера Гарделя на музыку Луи-Люка де Персюи, Анри-Монтана Бертона в аранжировке Родольфа Крютцера. Наконец, в 1889 году, в соответствии с пожеланием Мариуса Петипа, «мотив Генриха IV» был включен П. Чайковским в финальный апофеоз балета «Спящая красавица».

Некоторые цитаты в результате многократных ротаций обрели богатую историю. Так, например, в сцене ведьм в партитуре «Сильфиды» (1832) Жан-Мадлен Шнейтсхоффер процитировал тему вариаций Н. Паганини «Le

---

<sup>5</sup> Сведения о применении заимствованной музыки балетными композиторами, почерпнутые из высказываний театральных критиков эпохи, представлены в монографии М. Смит (2000).

Streghe» («Ведьмы»)<sup>6</sup>. Примечательно здесь то, что сам Паганини заимствовал тему вариаций [10, р. 167] из балета «Свадьба Беневенто» («Le nozze di Benevento») в постановке Сальваторе Вигано на музыку Фердинандо Орланди [11]. С музыкой этого балета Паганини познакомился в Милане в 1812 году. В свою очередь, Орланди взял процитированную Паганини тему из сцены пляски колдуний одноименного, созданного ранее (1802) балета Франца Ксавера Зюсмайера [12].

Выразительные функции *airs parlants* не исчерпывались помощью в «пересказе» деталей либретто. Они, в частности, создавали и дополнительные эффекты, основанные на контрастных противопоставлениях музыки и визуального действия. Так, например, по мнению М. Смит [1, р. 106], комический эффект проявлялся вследствие «несуразного» совмещения ситуации и музыкального ее изображения, благодаря звучанию начальных тактов «*Tuba mirum*», позаимствованных Робертом Галленбергом из реквиема В. А. Моцарта. Цитата была применена в балете Филиппо Тальони «Брецилия, или Племя женщин» (1835) в сцене восхода солнца, когда главный герой обнаруживал в темном лесу группу спящих молодых красавиц.

Нет оснований думать, что «говорящие арии» использовали лишь забытые ныне, или малоталантливые композиторы. Так, например, балет «Черт на четверых» (1845) А. Адана, содержал семь цитат, включающих популярные французские песни, а также мотивы из опер Э. Мегюля и М. Глинки [1, р. 107].

Вернемся к рассмотрению причин популярности *airs parlants*. Еще одной возможной причиной их убедительности и особой привлекательности для хореографа могла быть специфика балетной постановочной работы.

Репетиции нового спектакля осуществлялись под аккомпанемент скрипки: «Как только была написана сцена или поставлены па, они репетировали с помощью скрипки, одной только скрипки, в качестве единственного аккомпанемента» (цит. по: [9, с. 11]). Именно *мелодический* (а не колористически-тембровый, к примеру) способ воплощения характеров и ситуаций был самым заметным в условиях, когда вместо оркестрового звучания балетмейстер слышал только мелодию, исполняемую скрипачом. И, тем самым, еще на стадии репетиций он мог убедиться в эффективности воздействия примененной цитаты.

Обратим теперь внимание на форму и характерные свойства рассматриваемого вида цитат. *Airs parlants* обычно представляли собой краткое изре-

---

<sup>6</sup> Начальный запев «Па-де-катра» Ч. Пуньи также воспроизводит фразу из «Ведьм» Н. Паганини «Le Streghe», возможно, придавая явлению четырех знаменитых балерин романтической эпохи характер символического «действия».

чение, организованное в виде мотива или музыкальной фразы. Подобная форма обнаруживает родство не только со словесными синтаксическими конструкциями, но также и с лексическими структурами языка классического танца. Свойственные балету комбинируемые сочетания жестов, поз, па и связующих элементов, образующие хореографический текст, обладают аналогичной временной протяженностью и строением, благодаря чему естественно сочетаются с музыкой. Образующееся при соединении выразительного жеста и интонации единство обрело в условиях *airs parlants* особую силу воздействия.

М. Смит называет *airs parlants* «семиотическими инструментами» («semiotic tools») [1, p. 110], Й. Роткамм, автор монографии о балетной музыке XIX-XX веков, характеризует их как «бессловесные семантически обозначенные мелодии» [3, s. 142]. Проблематика семантики музыки, в силу сложности и многозначности самого понятия «музыкальное содержание», а также неизбежно возникающих вопросов о сходстве и различии языковых средств, присущих словесному и музыкальному искусству, представляет собой весьма дискуссионное поле исследований. Однако нет сомнения в том, что в силу своей тесной и неразрывной связи с вербальной составляющей, участия указующих на смысл (хоть и не произносимых, но «мыслимых») слов, *airs parlants* могли успешно выполнять функцию проводника, сплавливающего воедино слово и музыкальную интонацию.

Известно, что многие театральные композиторы одинаково успешно работали и в оперном, и в балетном жанрах. Поскольку задача поиска средств воплощения драматического содержания в балетном искусстве была даже более актуальной, чем в опере, именно в балете, в «менее притязательной», «легкой» театральной сфере, где в одной партитуре могли соседствовать и элементы искусно сплетенной симфонической ткани, и грубо скомпонованные, наподобие «пэчворка», компиляции, осуществлялись экспериментальные композиторские пробы.

Важно отметить, что расцвет такого простого, но эффективного приема, как *airs parlants*, получил распространение и пришелся именно на эпоху, предшествующую становлению и распространению методов лейтмотивной драматургии. Примерно к 1840-м годам применение *airs parlants* стало более редким, они постепенно ушли из балетного обихода.

Конечно, было бы слишком большим допущением утверждать, что *airs parlants* оказали серьезное влияние на формирование интонационно-лейтмотивной драматургии оперы<sup>7</sup>. Однако они, без сомнения, осуществили важную

---

<sup>7</sup> Некоторые исследователи называют «лейтмотивами» подобного рода краткие повторяющиеся цитаты, встречающиеся в сборных музыкальных композициях Сальваторе

подготовительную работу, состоящую в «тренировке» памяти и восприятия слушательской аудитории.

Благодаря своей простоте и семантической доходчивости, «говорящие арии» во многом предвосхитили открытие новых форм и средств музыкальной драматургии грядущих эпох.

Известно, что творческое соприкосновение с искусством балета, общение музыкантов с выдающимися хореографами (К.-В. Глюка с Г. Анджолини и Ж.-Ж. Новерром; А. Адана с Ж. Перро; Л. Делиба с А. Сен-Леоном; и, наконец, П. Чайковского и А. Глазунова с М. Петипа) давало импульс для вызревания новых драматургических идей. Есть основания предполагать, что применение многих *airs parlants* было инициировано хореографами. Такие балетмейстеры, как, например, Шарль Дидло и Артюр Сен-Леон, в работе с композиторами часто проявляли «музыкальную» инициативу, предлагая конкретные темы. Балетмейстер А. П. Глушковский, описывая совместную работу Дидло с композитором Катерино Кавосом, в частности, вспоминал: «Дидло, устав от больших трудов на репетиции, напевал капельмейстеру охриплым голосом мотивы музыки, которые Кавос выполнял; после уже он приводил всю музыку в порядок согласно с программой и желанием балетмейстера» [14, с. 178]. Исследователи творчества, отмечая выдающееся музыкальные компетенции Артюра Сен-Леона, отмечали: «Скрипач и композитор, Сен-Леон работал в тесном сотрудничестве с авторами музыки своих балетов. Мемуары современников, его собственные письма свидетельствуют о том, что нередко он сам предлагал композитору ту или иную музыкальную тему» [15, с. 5].

Аналогичные предложения высказывал М. Петипа. Известно, что, выполняя указания балетмейстера, П. Чайковский включил в музыкальный текст «Щелкунчика» и «Спящей красавицы» ряд цитат, помогающих выстроить и ярче реализовать пластическую концепцию спектакля. Однако силой творческого гения Чайковского «чужие» тексты обрели в новом контексте иное музыкально-художественное значение, возвысившись до уровня многослойных метафор и обнаружив осмысленную эстетическую связь с авторским стилем [16, с. 32-33].

Новые выразительные возможности, открывающиеся в жанровых и стилистических пересечениях, пробудили композиторский интерес к осмыслению и интерпретации «текста в тексте». Многообразие музыкально-пластических межтекстовых взаимодействий, реализуемых в полижанровом и полистилистическом аудиовизуальном «пространстве» спектакля, воплощенное в художественных открытиях И. Стравинского и Дж. Баланчина, обрело значение центральных эстетических доминант в искусстве XX столетия.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Smith M.* Ballet and Opera in the Age of «Giselle». Princeton: Princeton University Press, 2000. 306 p.
2. *Ertz M.* Nineteenth-Century Italian ballet Music before National Unification: Sources, Style and Context: PhD dissertation. Oregon: University of Oregon Graduate School, 2010, 627 p. [Электронный ресурс]. URL. [https://scholarsbank.uoregon.edu/xmlui/bitstream/handle/1794/11296/Ertz\\_Matilda\\_Ann\\_Butkas\\_phd2010su.pdf?sequence=1](https://scholarsbank.uoregon.edu/xmlui/bitstream/handle/1794/11296/Ertz_Matilda_Ann_Butkas_phd2010su.pdf?sequence=1) (дата обращения: 30.06.2018).
3. *Rothkamm J.* Gattungsspezifisch komponiert? Französische und deutsche Musik zur Pantomime in Ballett, Oper und Schauspiel zwischen 1828 und 1841. - Hildesheim: Olms, 2009. S. 115 – 144. [Электронный ресурс]. URL. <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa-23589> (дата обращения 30.06.2018).
4. *Kastil-Blaze M.* Dictionnaire de musique moderne par M. Kastil-Blaze. Paris: Diuixienne Edition, 1821-1825, Т. 2. 590 s. [Электронный ресурс]. URL. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6530021d.texteImage> (дата обращения: 29.06.2018).
5. *Груцынова А. П.* Романтический балет. М.: Мос. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2009. 96 с.
6. *Psyché et L'Amour.* Ballet, Héroi-Pantomime, de Composition de Monsieur Noverre, A Londres, Imprimé par H. Keynell, 21 Piccadilly, 1762, 16 s. [Электронный ресурс]. URL. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8506093.r=ballet%20noverre?rk=21459;2> (дата обращения: 28.06.2018).
7. *Psyché.* Ballet-Pantomime par M. Gardel: Représenté pour la premiere fois, fur le Théâtre de l'Académie Royale de Musique, le 14 Décembre 1790, A Rouen, De l'Imprimerie de Montier-Dumesnil, rue Saint-Lo, 6. 1790. 31 s. [Электронный ресурс]. URL. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8413096/f1.image.r=ballet%20Gardel> (дата обращения: 28.06.2018).
8. *Новая Ж.* Письма о танце / пер. А. Гвоздевой, вст. ст. И. Соллертинский. Л: Academia, 1927. 316 с.
9. *Guest I.* The Romantic Ballet in Paris, Pitman, 1966. 314 p.
10. *Stratton S. S.* Nicolo Paganini: His Life and Work. London: The Strad office, New York: C. Scribner, 1907. 205 p.
11. *Noce di Benevento.* Ballo in Quattro atti, Milano, Teatro alla Scala, 1812: Dalla società tipografica de' Classici Italiani, contrada del Cappuccio, Milano, 1812, 48 p. [Электронный ресурс]. URL. <https://www.loc.gov/resource/musschatz.14055.0/?sp=25> (дата обращения: 30.06.2018).
12. 'Il Noce di Benevento' torna nel Sannio. Consegnato a Cimitile lo spartito originale dell'opera di Sussmayr NTR24L'informazione sull web. Di 21 Mag, 2012. [Электронный ресурс]. URL. <http://www.ntr24.tv/2012/05/21/il-noce-di-benevento-torna-nel-sannio-consegnato-a-cimitile-lo-spartito-originale-dellopera-di-sussmayr/> (дата обращения: 30.06.2018).

13. *Celi C. Viganò Salvatore* // International Encyclopedia of Dance / Ed. Selma Jeanne Cohen et al. Vol. 5. New York: Oxford University Press. Chapman, John. 1978, p. 337-339.
14. *Глушковский А. П.* Воспоминания балетмейстера / вст. ст. Ю. И. Слонимского. Л.; М.: Искусство, 1940. 248 с.
15. *Свешникова А. Л.* Творчество Артура Сен-Леона в Петербурге (1859-1869). Становление музыкально-хореографической структуры академического балета: дис. ... канд. искусствоведения. 17.00.02. СПб. 1999. 228 с.
16. *Безуглая Г. А.* О «чужих» текстах в балетах Чайковского // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2018. № 3(56). С. 26-37.

#### REFERENCES

1. *Smith M.* Ballet and Opera in the Age of «Giselle». Princeton: Princeton University Press, 2000. 306 p.
2. *Ertz M.* Nineteenth-Century Italian ballet Music before National Unification: Sources, Style and Context: PhD dissertation. Oregon: University of Oregon Graduate School, 2010, 627 p. [Elektronnyj resurs]. URL. [https://scholarsbank.uoregon.edu/xmlui/bitstream/handle/1794/11296/Ertz\\_Matilda\\_Ann\\_Butkas\\_phd2010su.pdf?sequence=1](https://scholarsbank.uoregon.edu/xmlui/bitstream/handle/1794/11296/Ertz_Matilda_Ann_Butkas_phd2010su.pdf?sequence=1) (data obrascheniya: 30.06.2018).
3. *Rothkamm J.* Gattungsspezifisch komponiert? Französische und deutsche Musik zur Pantomime in Ballett, Oper und Schauspiel zwischen 1828 und 1841. - Hildesheim: Olms, 2009. S. 115 – 144. [Elektronnyj resurs]. URL. <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa-23589> (data obrascheniya 30.06.2018).
4. *Kastil-Blaze M.* Dictionnaire de musique moderne par M. Kastil-Blaze. Paris: Diuixienne Edition, 1821-1825, T. 2. 590 s. [Elektronnyj resurs]. URL. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6530021d.texteImage> (data obrascheniya: 29.06.2018).
5. *Grucynova A. P.* Romanticheskij balet. M.: Mos. gos. konservatoriya im. P. I. CHajkovskogo, 2009. 96 s.
6. Psyché et L'Amour. Ballet, Héroi-Pantomime, de Composition de Monsieur Noverre, A Londres, Imprimé par H. Keynell, 21 Piccadilly, 1762, 16 s. [Elektronnyj resurs]. URL. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8506093.r=ballet%20noverre?rk=21459;2> (data obrascheniya: 28.06.2018).
7. Psyché. Ballet-Pantomime par M. Gardel: Représenté pour la premiere fois, fur le Théâtre de l'Académie Royale de Musique, le 14 Décembre 1790, A Rouen, De l'Imprimerie de Montier-Dumesnil, rue Saint-Lo, 6. 1790. 31 s. [Elektronnyj resurs]. URL. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8413096/f1.image.r=ballet%20Gardel> (data obrascheniya: 28.06.2018).
8. Noverre Zh. Pis'ma o tance / per. A. Gvozdevoj, vst. st. I. Sollertinskij. L: Academia, 1927. 316 s.
9. *Guest I.* The Romantic Ballet in Paris, Pitman, 1966. 314 p.

10. *Stratton S. S. Nicolo Paganini: His Life and Work.* London: The Strad office, New York: C. Scribner, 1907. 205 p.
11. *Noce di Benevento. Ballo in Quattro atti,* Milano, Teatro alla Scala, 1812: Dalla società tipografica de' Classici Italiani, contrada del Cappuccio, Milano, 1812, 48 p. [Elektronnyj resurs]. URL. <https://www.loc.gov/resource/musschatz.14055.0/?sp=25> (data obrascheniya: 30.06.2018).
12. 'Il Noce di Benevento' torna nel Sannio. Consegnato a Cimitile lo spartito originale dell'opera di SussmayrNTR24 L'informazione sull web. Di 21 Mag, 2012. [Elektronnyj resurs]. URL. <http://www.ntr24.tv/2012/05/21/il-noce-di-benevento-torna-nel-sannio-consegnato-a-cimitile-lo-spartito-originale-dellopera-di-sussmayr/> (data obrascheniya: 30.06.2018).
13. *Celi C. Viganò Salvatore // International Encyclopedia of Dance / Ed. Selma Jeanne Cohen et al. Vol. 5. New York: Oxford University Press. Chapman, John. 1978, p. 337-339.*
14. *Glushkovskij A. P. Vospominaniya baletmejestera / vst. st. YU. I. Slonimskogo. L.;M.: Iskusstvo, 1940. 248 s.*
15. *Sveshnikova A. L. Tvorchestvo Artura Sen-Leona v Peterburge (1859-1869). Stanovlenie muzykal'no-khoreograficheskoy struktury akademicheskogo baleta: dis. ... kand. iskusstvovedeniya. 17.00.02. SPb. 1999. 228 s.*
16. *Bezuglaya G. A. O «chuzhikh» tekstakh v baletakh CHajkovskogo // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. YA. Vaganovoj. 2018. № 3(56). S. 26-37.*

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Г. А. Безуглая — канд. искусствоведения, доц.; [bezuglaya@inbox.ru](mailto:bezuglaya@inbox.ru)

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Galina A. Bezuglaya — Cand. Sci. (Arts), Ass. Prof.; [bezuglaya@inbox.ru](mailto:bezuglaya@inbox.ru)

УДК 792.8

## НА ИЗЛОМЕ СУДЬБЫ: 1937 ГОД В ЖИЗНИ А. Я. ВАГАНОВОЙ

*И. Б. Ваганова*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Российская национальная библиотека, ул. Садовая, 18, Санкт-Петербург, 191069, Россия.

Статья посвящена малоизученному периоду в жизни А. Я. Вагановой, когда она была художественным руководителем балетной труппы Государственного театра оперы и балета. В исследовании рассматриваются события, предшествующие ее уходу из театра (поиски «врагов народа» после убийства С. М. Кирова, статьи в прессе, направленные против Вагановой как художественного руководителя, собрание артистов балетной труппы с критикой ее работы). Впервые публикуется письмо артистов балета Кировского театра в Комитет по делам искусств с просьбой пригласить А. Я. Ваганову в Кировский театр в качестве педагога.

**Ключевые слова:** А. Ваганова, Государственный театр оперы и балета, Ю. Слонимский, К. Сергеев, Г. Уланова, В. Чабукиани, балет, ученицы А. Вагановой

## AT THE TURN OF FATE: THE 1937TH YEAR IN THE LIFE OF A. VAGANOVA

*Irina B. Vaganova*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> The National Library of Russia, 18, Sadovaya, Saint Petersburg, 191069, Russian Federation.

The article discusses poorly explored period in life of A. Vaganova. It is concerned with the time, when she worked as an Art director of Ballet Company in the State Opera and Ballet Theatre. Into consideration are taken events, which took place before her exit from the Theater: hunt for «enemies of the people» after assassination of Sergei Kirov, social media bullying against Vaganova as an Art Director, meeting of ballet-dancers aimed to criticize her work. For the first time there is published a request-letter of Kirov Theater ballet-dancers, where they ask The Committee for Arts to invite A. Vaganova as a ballet mistress.

**Keywords:** A. Vaganova, State Opera and Ballet Theatre and ballet, Yu. Slonimsky, K. Sergeev, G. Ulanova, V. Chabukiani, ballet, pupils of A. Vaganova

В конце 1920-х годов Государственный театр оперы и балета<sup>1</sup> пригласил А. Я. Ваганову вести занятия в «школе мастеров хореографии», названной позже классом усовершенствования балерин Кировского театра. Кроме того, с 1927 года она исполняла обязанности помощника художественного руководителя театра<sup>2</sup>, а в 1931 возглавила художественное руководство балетной труппой. На сцене театра в редакции Вагановой были поставлены балеты «Лебединое озеро» (1933) и «Эсмеральда» (1935). В 1936 году она получила звание Народной артистки РСФСР; в 1937 на сцене Кировского театра состоялось ее чествование в связи с 40-летием сценической и педагогической деятельности.

В декабре 1934 года после убийства С.М. Кирова<sup>3</sup> в Ленинграде начались репрессии и поиски врагов народа, которые коснулись также театра. Начали с оперной труппы, выполняя наказ «законопатить все щели, в которые может проникнуть враг» [1, с. 32].

В 1937 году был арестован директор театра Н.Я. Гринфельд<sup>4</sup> и снят с должности администратор Н.И. Шапиро<sup>5</sup>. «То обстоятельство, что в театре в течение долгого времени орудовал Шапиро, приведший театр к многочисленным прорывам, обязывало газету («За советское искусство»<sup>6</sup>. – И. В.) с особой настороженностью и энергией бороться за выправление последствий гнусной, вредительской деятельности прежнего руководства» [2, с. 58].

Репрессии коснулись и городских властей. В 1937 году арестовали начальника управления по делам искусств М.А. Рафаила<sup>7</sup> и управляющего ленинградским Комитетом по делам искусств Э.О. Цильштейна<sup>8</sup>.

---

<sup>1</sup> С 28 июня 1935 года — Государственный театр оперы и балета имени С.М. Кирова.

<sup>2</sup> Балетной труппой театра в 1922–1930 годы руководил артист балета, балетмейстер, педагог Ф.В. Лопухов (1886–1973).

<sup>3</sup> Киров Сергей Миронович (1886–1934) – государственный и политический деятель.

<sup>4</sup> Гринфельд Натан Яковлевич (1884–1962) – деятель советского кинематографа, дипломат. С 1935 года — директор Театра оперы и балета имени С.М. Кирова. Арестован 16 ноября 1937 года 3 февраля приговорен к расстрелу, который заменили на 10 лет исправительно-трудовых лагерей. После освобождения вновь арестован в 1948 г. Пробыл в ссылке в Красноярском крае до 1954 года.

<sup>5</sup> Шапиро Николай Исаакович (р. 1899).

<sup>6</sup> Газета «За советское искусство» — орган парткома и месткома Театра оперы и балета имени С.М. Кирова.

<sup>7</sup> Рафаил Михаил Абрамович (1896–1938) — начальник Управления по делам искусств. Арестован 4 июля 1937 года Расстрелян 17 февраля 1938 года.

<sup>8</sup> Цильштейн Эммануил Осипович (1902–1938) – управляющий ленинградским Комитетом по делам искусств. Арестован 28 октября 1937 года. Расстрелян 17 февраля 1938 года.

Отметим, что в первых публикациях тех лет имя А.Я. Вагановой как художественного руководителя балетной труппы не упоминалось. «В лучшем балетном театре Союза многое неблагоприятно. Ни солисты балета, ни масса не знают и не видят отчетливо художественных перспектив своего театра. Движение молодежи не носит планового характера... Недостаточен персональный подход к артистам, требующим бережного взращивания их дарований и, наконец, в театре сплошь и рядом нет настоящего внимания к человеку, его достоинству, заботы о кадрах» [3, с. 2].

В 1937 году августовский номер журнала «Рабочий и театр» продолжил эту тему большой статьей балетоведа и драматурга-сценариста Ю.И. Слонимского «Балетный сезон в Ленинграде», подводящей итоги работы Малого оперного и Кировского театров. В отношении последнего говорилось о «небогатом заготовочном портфеле», а также значительном разрыве между репертуарным планом и насущными творческими интересами ведущих актеров. Кроме того, Слонимский писал о поисках артистами работы «на стороне» (гастроли Г. Улановой и К. Сергеева в Москве) вследствие «безработицы», стремлении к совместительству и даже уходах из театра. Автор сетовал, что «лучшая в СССР танцовщица лирического склада Г. Уланова вот уже полтора года не имеет новой работы. Для Н. Дудинской и О. Иордан за премьеру „сошло“ возобновление „Пламени Парижа“, где они и без того выступали в течение 4 лет» [4, с. 16]. Правда, в том же номере журнал сообщает, что к 750-летнему юбилею Ш. Руставели театр выпустит премьеру балета в постановке В. Чабукиани «Витязь в тигровой шкуре» с участием Г. Улановой, О. Иордан, Т. Вечесловой и других артистов<sup>9</sup>.

Слонимский писал, что в труппе немало талантливых артистов, бесплодно ожидающих своего сценического «открытия». Затронул он и проблему балетмейстеров, призывая к тому, чтобы приобщить к работе Ф. Лопухова и Р. Захарова, поскольку только В. Вайнонен и Л. Лавровский не могут обеспечить потребности театра.

Спустя два месяца, в ноябре 1937 года журнал «Рабочий и театр» публикует статью В. Чабукиани «Драматический образ в балете», где артист сетует на то, что либреттисты и композиторы мало уделяют внимания балету, вдохновляясь исключительно заказами дирекции театра: «Это создает очень тяжелое положение в театре и тяжело отражается на той молодежи, которая горит желанием работать и двигать вперед советское балетное искусство» [5, с. 25].

---

<sup>9</sup> В связи с тем, что постановка балета «Витязь в тигровой шкуре» была отменена вследствие «недоброкачественной музыки» композитора И.Р. Гокиели, в Кировском театре возобновлялся балет А.К. Глазунова «Раймонда» в новой постановке В.И. Вайнонена (премьера – 22 марта 1938 года). В.М. Чабукиани в это же время работал над балетом «Сердце гор» А.М. Баланчивадзе (премьера состоялась 28 июня 1938 года).

7 и 9 декабря 1937 года в Кировском театре состоялось производственное совещание балетной труппы, а месяц спустя газета «За советское искусство» опубликовала некоторые его материалы под громким названием «Плоды негодного руководства» [6, с. 2]. Есть основания полагать, что этот своеобразный «отчет» газеты был ответом на критическую статью о работе ее редакции, появившуюся в ноябрьском номере журнала «Рабочий и театр». В ней, в частности, говорилось о том, что «больные вопросы производства... тонут в общей массе „благополучного“ материала» [2, с. 58]. Наконец, «неблагополучный» материал был найден.

Как же проходило собрание? После отчетного доклада Вагановой выступавшие, а их набралось около сорока человек, подвергли ее работу резкой критике<sup>10</sup>. В вину художественному руководителю вменялось неумение распознать врага в Управлении по делам искусств и внутри театра; претензии предъявлялись также к репертуарной политике, загрузке труппы, к разгону высококвалифицированных старых специалистов.

Артисты выступали против своего руководителя, не стесняясь в выражениях. Так, например, ученица Вагановой Н. Стуколкина в своем страстном выступлении назвала бывшего педагога «политической шляпой», поскольку та не видела связь между недостатками балетной труппы и вредительской работой администрации. В. Чабукиани сказал, что четыре новых балета<sup>11</sup>, поставленные в годы руководства Вагановой, создавались зачастую вопреки ее желанию. Артисты Т. Вечеслова, Т. Шмырова, К. Сергеев и многие другие обвиняли художественного руководителя в игнорировании роста кадров, бессистемной, бесплановой работе, отсутствии репертуарного плана. Г. Уланова заявила, что на посту художественного руководителя балета должен быть новый человек. Резюмировал сказанное на собрании исполняющий обязанности директора театра А.П. Асланов: «...тов. Ваганова не сумела реагировать вовремя на многочисленные сигналы о развале работы... и, как художественный руководитель, потеряла свой авторитет» [6, с. 2]. Таким образом, участь Агриппины Яковлевны Вагановой была решена. Но она опередила события, написав заявление об уходе из театра.

16 декабря 1937 года в ленинградской газете «Смена» появилась статья «Результаты порочного руководства. Быстрее ликвидировать последствия вредительства в Театре оперы и балета имени С.М. Кирова» [7, с. 3 об.]. В ней,

---

<sup>10</sup> Из всех учениц А.Я. Вагановой не выступили против своего педагога лишь Наталия Дудинская и Алла Шелест.

<sup>11</sup> «Пламя Парижа» (1932), «Бахчисарайский фонтан» (1934), «Утраченные иллюзии» (1936), «Партизанские дни» (1937).

в частности, говорилось: «Вредительские махинации с репертуаром всех трех бывших директоров театра привели балетную труппу к творческому застою. Талантливейшие актеры театра годами не получали новых ролей. <...> Не справляясь со своей обязанностью художественного руководителя балета, А.Я. Ваганова насаждала в труппе подхалимство, угодничество...», которые были свойственны «отвратительным чертам старого „императорского“ балета» [7, с. 3 об.].

В эти же дни в театре состоялось выборное собрание членов цехового комитета балета. 22 декабря газета «За советское искусство» опубликовала выступления артистов К. Сергеева («Навести порядок в балетной труппе»), Л. Дорфман («Смелее привлекать новые кадры») и А. Улитиной («Не пренебрегать мнением масс»). Председатель цехового комитета театра Сергеев обвинял А.Я. Ваганову в отсутствии производственных совещаний и оторванности от масс, пренебрежительном отношении к цеховому комитету и обществу, в бесплановости и неумении управлять балетом.

Дорфман говорила о том, что Ваганова не допускает в театр людей, которые могут угрожать ее авторитету. Художественного руководителя обвиняли в бездействии, как при возобновлении старых балетов, так и в создании новых постановок, а также в том, что она игнорировала молодых, талантливых композиторов [8, с. 2]. Отметим, что последний вопрос уже затрагивался в 1935 году на производственном совещании балетной труппы, где выступавшие указывали на то, что кроме композитора Б.В. Асафьева, который монополизировал право на создание музыки к балетам, есть и другие композиторы, например, Дмитрий Шостакович.

Улитина в своем выступлении возмущалась пренебрежением А.Я. Вагановой к мнению масс и отсутствию согласованности работы цехкома с руководством театра. Чего стоит ее последняя фраза: «...каждый руководитель погибнет, если масса его перешагнет» [8, с. 2].

Выделенная жирным шрифтом редакционная врезка, помещенная под публикацией выступлений, подвела итог: «В своих выступлениях т. т. засл. арт. респ. Леонтьев, Костанди, Гаврилова, Шмырова, Милешко и др. резко осуждали бесплановую, бессистемную работу управления балетом, методы голого администрирования, применяемые художеств. руководителем балетной труппы нар. арт. А.Я. Вагановой» [8, с. 2].

23 декабря 1937 г. центральная газета «Советское искусство» опубликовала статью «О ленинградском балете», подписанную ведущими артистами балета Кировского театра. Кроме бывших учениц Вагановой – Т. Вечесловой, О. Иордан и Г. Улановой здесь стояла подпись Е. Люком, а также артистов Л. Леонтьева, А. Лопухова, К. Сергеева и В. Чабукиани [9, с. 5]. В вину Вагановой вменялось значительное сокращение балетного репертуара и ре-

пертуарная бесперспективность театра, потеря балетмейстеров (Р. Захаров, Л. Лавровский), отсутствие новых ролей у ведущих артистов балета и творческой атмосферы. Не обошлось и без упоминания о вредительской деятельности врагов народа, которым Ваганова предоставила возможность разрушать «замечательный балетный организм». Подытожила статью фраза «...с самого начала работы А. Вагановой в театре всем было ясно, насколько ее деятельность в качестве художественного руководителя неизмеримо ниже ее педагогической работы» [9, с. 5].

Дополняет вышесказанное «Годовой отчет о работе театра за 1937 г.», в котором отмечалось, что за прошедший год театр, не выполнив плановых постановок по опере и балету, допустил значительный денежный перерасход. В частности, при работе над балетом «Партизанские дни» было потрачено четыреста три тысячи рублей вместо запланированных двухсот тысяч. Говорилось и о снятой с производства постановке «Витязь в тигровой шкуре», в то время как театр выделил на нее большие деньги. Пункт 27 гласил: «Установить, что все эти нарушения и прорывы в выполнении плана на 1937 г. являются в значительной степени результатом вредительской деятельности врагов народа, ранее руководивших театром» [10, л. 15].

19 декабря 1937 года Всесоюзный Комитет по делам искусств при СНК СССР удовлетворил просьбу Вагановой об освобождении ее от работы в Кировском театре [11, с. 40]. Спустя несколько дней появился приказ, в котором отмечалась большая и разносторонняя работа А.Я. Вагановой как художественного руководителя балета и педагога. Хореографическому училищу рекомендовалось «использовать А.Я. Ваганову по этой линии», а издательству «Искусство» – переиздать ее учебник «Основы классического танца». Последним пунктом приказа было предложение, адресованное дирекции Кировского театра, сохранить за А.Я. Вагановой содержание, получаемое за художественное руководство балетом впредь до назначения пенсии.

На сегодняшний день существуют разные версии такого благополучного исхода дела для Вагановой. Наиболее вероятной нам представляется ее известность как педагога не только в нашей стране, но и за рубежом.

После ухода из театра А.Я. Ваганова преподавала в Ленинградском хореографическом училище. Спустя некоторое время ее пригласили в Кировский театр вести класс усовершенствования артистов балета. С этим событием связан документ, обнаруженный в архиве Народных артистов СССР Н.М. Дудинской и К.М. Сергеева<sup>12</sup>. Это черновой вариант письма артистов балетной труппы, адресованного, вероятно, в Комитет по делам искусств.

<sup>12</sup> Архив Н.М. Дудинской и К.М. Сергеева (Ф. 1477) хранится в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки.

Примечательно, что черновик написан Константином Сергеевым: «Мы просим Вас рассмотреть вопрос о приглашении в качестве педагога в театр им. Кирова нар. арт. РСФСР А.Я. Ваганову. Занятия такого выдающегося педагога хореографического искусства как А.Я. Ваганова с артистами-профессионалами, были бы чрезвычайно плодотворны для их роста. Мы обращались по этому вопросу в дирекцию театра, однако до сих пор ответа не последовало. Поэтому мы просим учесть изложенное выше соображение, согласившись с целесообразностью осуществления нашей просьбы» [12, л. 1].

Несмотря на то, что события 1937 года роковым образом отразились на профессиональной судьбе А.Я. Вагановой, она нашла в себе силы, чтобы вернуться к любимому делу, которому посвятила всю жизнь.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Фрейдков Б.* Непроизнесенная речь // Рабочий и театр. 1937. № 10. С. 32.
2. Во власти «академизма» // Рабочий и театр. 1937. № 10. С. 58.
3. *Львов Н.* Больше внимания людям // За советское искусство. – 1936. – Окт. – С. 2.
4. *Слонимский Ю.* Балетный сезон в Ленинграде // Рабочий и театр. 1937. № 8. С. 16.
5. *Чабукиани В.* Драматический образ в балете // Рабочий и театр. 1937. № 11. С. 25.
6. Плоды негодного руководства. На производственном совещании балетной труппы 7-9 декабря 1937 г. // За советское искусство. – 1938. – 6 янв. – С. 2.
7. *Каган Г.* Результаты порочного руководства. Быстрее ликвидировать последствия вредительства в Театре оперы и балета имени С.М. Кирова // Смена. – 1937. – 16 дек. – С. 3 об.
8. *Сергеев К.* Навести порядок в балетной труппе // За советское искусство. – 1937. – 22 дек. – С. 2.
9. *Вечеслова Т., Иордан О. и др.* О ленинградском балете // Советское искусство. – 1937. – 23 дек. – С. 5.
10. Годовой отчет театра за 1937 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 337 (Театр оперы и балета им. С.М. Кирова). Оп. 1. Д. 137. Л. 15. 22 мая 1938 г.
11. Бюллетень Всесоюзного Комитета по делам искусств при СНК СССР. 1937. № 12. С. 40.
12. Театр оперы и балета им. С.М. Кирова. Балетная труппа. Письмо в [Комитет по делам искусств]. Черновой вариант. [Конец 1940-х] // ОР РНБ. Ф. 1477 (Н.М. Дудинская и К.М. Сергеев). Оп. 3. Ед. хр. 247. Л. 1.

#### REFERENCES

1. *Frejtkov B.* Neproiznesennaya rech' // Rabochij i teatr. 1937. № 10. S. 32.
2. Vo vlasti «akademizma» // Rabochij i teatr. – 1937. – № 10. – S. 58.
3. L'vov N. Bol'she vnimaniya lyudyam // Za sovetskoe iskusstvo. – 1936. – Okt. – S. 2.
4. Slonimskij YU. Baletnyj sezon v Leningrade // Rabochij i teatr. 1937. № 8. S. 16.
5. *CHabukiani V.* Dramaticheskij obraz v balete // Rabochij i teatr. 1937. № 11. S. 25.
6. Plody negodnogo rukovodstva. Na proizvodstvennom soveshanii baletnoj truppy 7-9 dekabrya 1937 g. // Za sovetskoe iskusstvo. – 1938. – 6 yanv. – S. 2.
7. *Kagan G.* Rezul'taty porochnogo rukovodstva. Bystree likvidirovat' posledstviya vreditel'stva v Teatre opery i baleta imeni S.M. Kirova // Smena. – 1937. – 16 dek. – S. 3 ob.
8. *Sergeev K.* Navesti poryadok v baletnoj truppe // Za sovetskoe iskusstvo. – 1937. – 22 dek. – S. 2.
9. *Vecheslova T., Jordan O. i dr.* O leningradskom balete // Sovetskoe iskusstvo. – 1937. – 23 dek. – S. 5.
10. Godovoj otchet teatra za 1937 g. // TSGALI SPb. F. 337 (Teatr opery i baleta im. S.M. Kirova). Op. 1. D. 137. L. 15. 22 maya 1938 g.
11. Byulleten' Vsesoyuznogo Komiteta po delam iskusstv pri SNK SSSR. 1937. № 12. S. 40.
12. Teatr opery i baleta im. S.M. Kirova. Baletnaya trупpa. Pis'mo v [Komitet po delam iskusstv]. S Chernovoj variant. [Konets 1940-kh] // OR RNB. F. 1477 (N.M. Dudinskaya i K.M. Sergeev). Op. 3. Ed. khr. 247. L. 1.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

И. Б. Ваганова — канд. искусствоведения; irfel33@gmail.com

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Irina B. Vaganova — Cand. Sci. (Arts); irfel33@gmail.com

УДК 792.8

## «БАЯДЕРКА» М. ПЕТИПА: К ВОПРОСУ О ЧЕТВЕРТОМ АКТЕ БАЛЕТА

*Н. Н. Зозулина*<sup>1</sup>

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

В статье проясняются обстоятельства утраты четвертого акта в балете «Баядерка» и устанавливается, когда балет в последний раз представлялся на сцене Мариинского театра в четырех действиях.

**Ключевые слова:** Петипа, «Баядерка», четвертый акт балета, Ольга Спесивцева, Елизавета Гердт, Елена Люком, Екатерина Гейденрейх, Марина Семенова

## TO LA BAYADÈRE, ACT IV BY M. PETIPA

*Natalia N. Zozulina*<sup>1</sup>

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

The article clarifies the circumstances of the loss of the fourth act in the ballet *La Bayadère* and the last appearance of *La Bayadère* as a four acts ballet is established.

**Keywords:** Petipa, *La Bayadere*, the fourth act of ballet, Olga Spesivtseva, Elizabeth Gerdt, Elena Lukom, Ekaterina Heidenreih, Marina Semenova

Балет «Баядерка» относится к жанру гран-спектаклей, которым прекрасно владел Петипа, сделавший этот жанр вершиной своего творчества. Такой гран-спектакль, состоявший из трех/четырёх/пяти актов и еще большего числа картин, был рассчитан на многочисленную императорскую труппу, размах и роскошь сценографии, танцевальное изобилие, встроенные в каркас занимательной, в той или иной степени, истории. Сценическая жизнь этих больших балетов XIX века была разной, но нельзя не отметить, что труппа могла сохранять их в течение десятилетий. «Эликсиром молодости», продлевавшим жизнь старым спектаклям, служили время от времени их капитальные возобновления. Ими занимался сам Петипа, часто создавая новые редакции балета, а после Петипа — балетмейстеры и педагоги труппы, которые,

как правило, старались просто вспомнить, повторить текст спектакля. К примеру, ушедшие из репертуара, но возобновленные в двадцатые годы XX века в своем полном виде «Дочь фараона», «Царь Кандавл», «Ручей», «Талисман», в целом, выглядели, как и прежде, как их помнили артисты и зрители. Собственно, не время как таковое, а время другой, уже советской, идеологии смело эти балеты с афиши, невзирая на их возобновления и, казалось, возможность дальнейшей жизни. В этом смысле рубеж 1920–30-х годов оказался для них непреодолимым, роковым. Но могло оказаться так, что вместе с ними в Лету канули бы и известные нам сегодня шедевры Петипа. И, прежде чем говорить о том, что произошло с четвертым актом «Баядерки», хотелось бы осветить вопрос, как театр едва не лишился всего спектакля.

На заседании художественно-политического совета балетной труппы 22 марта 1930 года при решении вопроса, какие балеты следует сохранить в репертуаре, звучали предложения снять с репертуара «Спящую красавицу» (как «устарелый скучный спектакль»), «Дон Кихота» и «Баядерку» (которые «не представляют из себя ценности ни с какой стороны») и «Раймонду» («прекрасная музыка, но в целом плохой спектакль»). В итоге постановили: «„Дон Кихота“ и „Баядерку“ снять с репертуара, как балеты, *не имеющие художественной ценности* (выделено мной. — Н. З.). „Раймонду“ ставить в сезоне не более 2-3 раз» [1]. Среди выступивших с таким мнением и проголосовавших за постановление были и наши великие балетные авторитеты: руководитель Мариинского балета Федор Лопухов и его сподвижник Петр Гусев. В печати молодой балетмейстер Якобсон выражался еще радикальнее: «Присутствие в репертуаре такой дребедени как „Баядерка“, „Дон Кихот“, „Корсар“, „Эсмеральда“, „Конек-Горбунок“ и пр., не может быть оправдано ни с исторической, ни с художественной точек зрения. ...Действительно критическое отношение к этим вещам может выразиться лишь в одном: в немедленном их изъятии из репертуара, ...потому что они воспитывают мещанские вкусы и пропагандируют эстетство» [2].

Если судить по прессе, то казаться «будничной и серой» «Баядерка» начала с середины 1920-х годов. Нельзя не удивиться этому в статье Н. Н., адресованной открытию сезона в 1926 году. Ведь за инициалами скрывался Николай Насилов — сын первой исполнительницы Никии — Екатерины Вазем. Кто-кто, а уж он должен был этот балет ценить и любить. Однако Н. Н. пишет: «Сезон открыли архаической „Баядеркой“, прошедшей чрезвычайно вяло и скучно. Общее тоскливое впечатление рассеивалось лишь временами: в таких моментах, как индусская пляска во главе с В. Ивановой или танцы Е. Люком в „Тенях“» [3]. Возможно, на его отношении к балету косвенно сказалось недовольство матери уровнем спектакля в ту пору, когда труппа переживала серьезные трудности с исполнительским составом на всех уровнях.

Не порадовал Насилова и ввод в главную партию юной Марины Семеновой, которая, по его словам, хотя и хорошо станцевала «Тени», не была готова к драматическим переживаниям героини. Другой критик, Гвоздев, напротив, увидел в этом повод для нападок не на Семенову, а на сам балет: «Только 5-я картина этого балета („Тени“) имеет большую художественную ценность. Классические танцы этого действия надо сохранить, но без первых двух актов. От такого сокращения будет только польза, так как артисты избавятся от необходимости повторять скучнейшие сцены ложного драматизма» (цит. по: [5]). Таким образом, пресса подготавливала общественное мнение и мнение тех, кто вершил судьбами театра к тому, что старые балеты следовало «сбросить с парохода современности». «Баядерка» оказалась первой жертвой в этой очереди, и ее сценическая жизнь должна была закончиться представлением 29 сентября 1929 года, после которого последовало указанное выше решение руководства изъять ее из репертуара.

Только волей случая старая «Баядерка» Петипа еще дважды предстала на сцене – 13 декабря 1932 года и 18 января 1933 года, благодаря гастролям Марины Семеновой, к тому времени уже работавшей в Большом театре. О возобновлении тогда «Баядерки» распорядилась Ваганова, сменившая в 1931 году на посту руководителя Лопухова. Но спасительницей спектакля Ваганова не стала, за последующие годы более ни разу не включив его в афишу. Это ей вменил в вину Вахтанг Чабукиани в самый неподходящий момент – в декабре страшного 1937 года, когда балетная труппа на общем собрании устроила «судилище» над Вагановой. Если бы не этот контекст, то слова Чабукиани, как напоминание о судьбах классического наследия, были очень своевременны: «...Разве мало имеется образцов классического балета, которые можно бы восстанавливать? ...Разве это невозможно? Ведь нашла же тов. Ваганова возможным в одну неделю поднять для гастрولي артистки Семеновой такой большой спектакль, как „Баядерка“. Труппой была проделана колоссальная работа. Семенова станцевала два раза и уехала. К сожалению, с ней уехала и „Баядерка“» [5].

Чтобы вернуться к «закрытому» вопросу о старом репертуаре и попытаться исправить перегибы времени, вновь должна была произойти смена руководства. Новый худрук балета Леонид Лавровский среди спектаклей «совершенно незаслуженно», по его словам, сошедших со сцены, первым номером назвал «Баядерку». На совещании 11 марта 1940 года, говоря о репертуарных планах, Лавровский несколько раз возвращался к разговору о ее возобновлении: «„Баядерка“ – интересный спектакль по художественной значимости. ...Но для того, чтобы поставить Баядерку, надо иметь хорошую бутафорию. Надо сделать хороших слонов, красивых попугаев, то есть всю театральную чушь, ее надо сделать блестящей... на этом зиждется этот спектакль» [6].

10 февраля 1941 года состоялась премьера возобновленной «Баядерки». Это был симбиоз, назовем условно, старой «Баядерки», воскрешенной хранителем текстов Петипа Владимиром Пономаревым, и новой «Баядерки», перестроенной и измененной в ряде картин и танцевальных номеров Вахтангом Чабукиани. Вероятно, в гармонии их соединения и заключается тот секрет бессмертия, которым наделена современная «Баядерка». Но столь успешное сценическое воскрешение балета предстало в трехактном виде, за что впоследствии Слонимский обвинил театр в искажении замысла Петипа, поскольку идея возмездия богов из спектакля исчезла [7]. Объяснение, почему в спектакле 1941 года отсутствовало последнее действие, можно найти в воспоминаниях танцовщика Михаила Михайлова: «На возобновление „Баядерки“ дирекция пошла охотно, так как в наличии имелись уникальные декорации и костюмы. Правда, не было декорации четвертого акта. Но ведь в балете все возможно, и обошлись вообще без четвертого акта» [8, с. 209].

Причина, названная М. Михайловым для объяснения отказа постановщиков от финального акта Петипа, не кажется, однако, серьезной. Отсутствие декорации одной из картин театр вполне мог позволить себе восполнить. Как писала «Петроградская правда», при возобновлении балета в 1920 году оказались удачными «новые декорации Аллегри,<sup>1</sup> особенно же — последней картины». [9] Следовательно, воспроизвести еще раз утраченную декорацию в конце 1930-х годов гипотетически было возможно. Другое дело, что монтировать это была самая сложная картина. К написанию новой декорации дворца раджи необходимо было приложить технологию «распада» этой декорации на фрагменты для изображения землетрясения («возмездие богов»), как требовал сюжет. А секреты машинерии из-за прерванной традиции могли быть уже утрачены... И все-таки, думается, не это было причиной отсекаания четвертого акта в редакции Чабукиани. Предположу, что истинной причиной стала выработанная задолго до возобновления «Баядерки» и у труппы, и у зрителей привычка видеть спектакль, состоящий только из трех действий. Иными словами, четвертый акт начал исчезать задолго до Чабукиани, в 1920-е годы.

Четвертое действие было весьма лаконичным, при этом, по словам Ф. Лопухова, «танцы последнего акта складывались в единую мощную композицию» [10, с. 174].

Акт начинался с выходов участников свадебного празднества «сипманди». Состав персонажей описан в рабочих записях Петипа, опубликованных в том же сборнике [10, с. 173–175], что и комментарии Лопухова, и в «Ре-

---

<sup>1</sup> Имеется в виду Орест Карлович Аллегри, художник императорских театров, в 1921 году эмигрировавший за границу.

жиссерских списках спектаклей» за разные сезоны 1920-х годов, хранящихся в ЦГАЛИ<sup>2</sup>. В марше участвовали разные группы воинов: «гуропы» (статисты), «Великий брамин», «брамины» (статисты), «баядерки» (6 мимисток), а также «кшатрии», «с попугаями», «негры» (12 воспитанников) [11]. Далее они присутствовали на сцене, но танцевальных номеров для них не предусматривалось. Последним в марше выходил состав *pas d'action* и начинался праздник<sup>3</sup>.

Вторым, после марша, номером шел праздничный танцевальный ансамбль — «танец с гирляндами» или, по-другому, — «Танец лотосов»<sup>4</sup> в исполнении воспитанниц балетной школы. Как указывала «Петербургская газета» при возобновлении «Баядерки» в 1900 году, этот танец «ни для кого никакого интереса не представляет» [12]. Трудно доверяться этой оценке. Ведь массовый детский номер, декоративно украшенный, соединяющий движения с узорами цветочной атрибутики, не мог не быть красочным и «благоухающим», каковыми являются подобные номера Петипа в «Корсаре» и «Спящей красавице». Лопухов писал об этом танце: «Вслед за выходом всех персонажей, участвующих в свадебном марше, шел ритуальный танец лотосов: лотос, как известно, у индусов — цветок священный. Исполняли этот танец самые малорослые воспитанницы Театрального училища. Танец строился по типу *pas de deux*, но без вариаций: первая часть — так называемое антре, вторая часть — развитие и третья — кода. В финале дети образовывали тесный круг на середине сцены и, разбежавшись в стороны, открывали тень Никии, которая поднималась из люка» [10, с. 175]. Лопухов далее пишет о вариации тени Никии, исполняемой как будто еще до *pas d'action*: «Никия исполняла весьма трудную вариацию, поставленную в стиле картины теней предыдущего акта» [10, с. 175], но никаких указаний о танце призрака в этом месте нет ни в перечислении номеров в «Режиссерских списках...», ни в рабочем плане четвертого акта Петипа<sup>5</sup>.

После «Танца лотосов» и появления тени Никии наступало время главной хореографической формы, заключавшей в себе драматургическую кульминацию балета. *Pas d'action* с участием героев — Солора, Гамзатти, Никии-тени, четверки баядерок и вставного солиста соблюдал известный канон: антре, адажио, вариации и кода. Рецензенты еще премьеры 1877 года писали, что

<sup>2</sup> ЦГАЛИ — Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга.

<sup>3</sup> В записях Петипа: «Появляются жених и невеста».

<sup>4</sup> В записях Петипа: «Па дельфийских лотосов — танцуют девушки».

<sup>5</sup> В записях Петипа участие тени Никии обозначено во время аллегро, адажио и коды *pas d'action*, тогда как среди вариаций Никии нет.

Петипа сотворил в *pas d'action* «чудеса хореографического искусства» [13]. В дальнейшем отношение критиков к *pas d'action* менялось: Аким Вольтинский писал, что «балет заканчивается томительно ненужным *pas d'action*. Номер этот в современной постановке (1900 года. — Н. 3.) очень скомкан. Но даже при участии Павловой он не производит впечатление, несмотря на всю ее элевацию» [14, с. 70]. Кудрин, напротив, считал, что «месть Никии на свадебном празднестве дает возможность г-же Павловой проявить ее чудный драматический талант» [15]. Н. Стайницкий же в 1921 году давал высшую оценку: «с внешней стороны сцена эта — одно из лучших достижений М. Петипа, превосходящая по замыслу и выполнению сцену ревности и сцену теней» [16].

В старинном либретто подробно описано содержание *pas d'action*, рождавшегося из идеи появления на свадьбе Солора тени Никии, чьим желанием было воспрепятствовать свадьбе возлюбленного с Гамзатти: «Гамзатти между тем употребляет все усилия, стараясь понравиться своему жениху, который все время грустит и не перестает думать о Никии» [17, с. 24]. Прекрасной режиссерской находкой, заданной уже в либретто, являлось решение включить в действие корзину цветов — точную копию той, которая передавалась Никии в ее танце на площади и служила причиной ее гибели, когда из цветов выползла змея. Четыре участницы *pas d'action* теперь передавали эту корзину Гамзатти. «Гамзатти в ужасе отталкивает корзину, так как она напоминает ей соперницу — причину всех ее бед и несчастий. Воспоминание о корзине воскрешает в памяти Гамзатти отравленную баядерку» [17, с. 25]. В этот момент тень Никии, до того смущавшая покой только Солора, показывается и Гамзатти. Это происходило уже в коде *pas d'action* или сразу после нее, так как охваченная ужасом принцесса молит отца быстрее закончить свадебный обряд.

В *pas d'action* прежде пантомимная (в рамках первого и второго актов) партия Гамзатти превращалась в танцевальную, поскольку балерине требовалось исполнить виртуозные *pas* антре и адажио, и выйти на вариацию. Данная вариация была вставной, заменяемой в зависимости от индивидуальности исполнительницы. Так, при жизни Петипа в его возобновлении «Баядерки» 1900 года для Гамзатти в исполнении Ю. Седовой была выбрана вариация из балета «Весталка», когда-то поставленная балетмейстером для итальянской балерины Е. Корнальбы. Свидетельство об этом осталось в скрипичном репетиторе «Баядерки», находящемся в Гарвардской коллекции [18]. Авторство музыки, как написано на нотах, принадлежит Р. Дриго. В ней можно узнать известную вариацию Китри-Дульцинеи из балета «Дон Кихот». По своей хореографии — это, скорее всего, другая вариация. А. Вольтинский, освещая выступление А. Павловой в 1913 году в «Дон Кихоте», назвал автором вариации во «Сне» Н. Легата: «В „Саду Дульцинеи“ вариация, превосходной

композиции Легата, полна движения и красоты. Прыжки по косой линии...» [19, с. 100]. Исполнялась ли именно эта вариация в партии Гамзатти и в 1920-е годы, сказать трудно, но при возобновлении «Баядерки» в 1941 году Чабуркиани выбрал для Гамзатти вариацию с другой музыкой.

После *pas d'action* наступала пантомимная развязка сюжета. Легенда, связанная с финалом «Баядерки», была одной из самых ярких театральных легенд XIX века. Она говорила о том, как потрясала зрителей эффектная картина разрушения царского дворца, когда боги обрушивали свой гнев на погубителей Никии. Как тень Никии напоминала герою о клятве любви и предостерегала от совершения брака. И вот наступал час расплаты, описанный в либретто так: «Когда брамин берет руки Солора и Гамзатти, чтобы соединить их, раздается страшный раскат грома и следует землетрясение. Молния ударяет в залу, которая обрушивается и засыпает своими развалинами раджу, его дочь, Великого брамина и Солора» [17, с. 25]. А затем тень Никии увлекала дух Солора к горным высям.

В 1900 году декорации к балету делались заново, и автором оформления четвертого действия стал художник императорских театров Константин Иванов. В Театральной библиотеке сохранился альбом фотографий, в которых запечатлен дворец раджи до и после землетрясения. Здесь отчетливо видно, что казавшиеся монолитными колонны дворца с двух сторон рассыпались грудой камней, а в центре задника в сияющем ореоле появлялась фигура индусского бога, от которого исходило возмездие всем нарушившим законы неба. Но если в балете дворец рушился под карающими молниями бога, то в реальности досталось самому четвертому акту, в итоге исчезнувшему из спектакля вместе с идеей божественной справедливости. Чтобы выяснить, когда это могло произойти, необходимо обратиться ко всем возможным источникам — рецензиям, программкам, архивным документам и репертуарным книгам Мариинского театра.

Впервые Баядерку без финала дали 23 ноября 1919 года в бенефис Николая Соляникова. Во главе труппы тогда короткое время стоял Борис Романов, вскоре смещенный с этого поста. Возможно, в результате его неудачного руководства спектакль не был подготовлен как должно, а отсутствие последнего акта особо отмечала критика: «Возобновление было спешное, с малым числом репетиций, не тщательное в деталях и без последнего акта, весьма эффектного по постановке, что лишило балет драматической развязки, оставив большинство зрителей, смотревших балет впервые, в недоумении» [20].

В возобновлении через год, 26 декабря 1920 года, театр себя реабилитировал. Похвалу критики заслужил опытный Александр Чекрыгин — за удачную постановку спектакля в полной четырехактной версии, для которой Б. Асафьев

сделал новую инструментовку<sup>6</sup>. Никию — Ольгу Спесивцеву хвалили за безукоризненное исполнение всех сцен балета [9].

До весны 1922 года нет никаких оснований подозревать, что «Баядерка» сокращалась. Так, спектакль 11 марта 1922 года, на котором присутствовали дети балетмейстера, был дан в честь 100-летия со дня рождения Мариуса Петипа с Елизаветой Гердт в главной роли и, разумеется, не мог быть сокращен (что подтверждено программкой театра). В 1923 году Баядерка не шла. Начиная с 1924 года в документах появляются противоречивые факты, не позволяющие доподлинно установить, была ли эта трехактная или четырехактная версия спектакля.

Так, анонсы «Баядерки», публикуемые в городском еженедельнике [21], являются типографскими шаблонами. В них печатается либо фраза «Балет в 4-х действиях, 6 картинах» (как 7 мая 1924 года), либо фраза «Балет в 3-х действиях, 5 картинах» (как 28 мая 1924 года); но в каждом случае перечень танцевальных номеров завершается «Танцем теней», а изложение сюжета — разрушением дворца. Обращает на себя внимание тот факт, что балет при участии в партии Никии Гердт анонсировался как четырехактный, а при участии Елены Люком — как трехактный.

Обращение к хранящимся в ЦГАЛИ архивным документам — посезонным «Режиссерским спискам спектаклей», включающим в себя «Баядерку», — не только не вносит ясности, а, пожалуй, еще больше запутывает дело. Это внутренние списки балетной труппы, где репертуарные спектакли на тот или иной сезон расписывались по действиям, сценам, номерам и исполнителям. Мною были просмотрены списки (с 1923 по 1930 годы), в которых упоминалась «Баядерка» [22]. Кажется, что тексты напечатаны многократно под копируку. В них выписываются сразу все исполнители, назначенные на ту или иную партию в «Баядерке» в данном сезоне, и не указываются даты представлений. По этой причине сравнить их с программкой на конкретный спектакль не представляется возможным. Внесение изменений фамилий в режиссерские списки последующих сезонов осуществлялось вручную поверх машинописного текста. Списки «Баядерки» за все годы одинаковы в составе танцев и всегда завершаются на картине, которая по сюжету балета принадлежит четвертому акту. То есть в нем перечисляются: Шествие, Танец Лотосов и Па д'аксьон с участием тени Никии, Солора и Гамзатти. Этот последний лист списков «Баядерки» идет за картиной «Тени», где исполнительницы — 32 танцовщицы — расписаны по линиям в композиции адажио.

У списков «Баядерки» есть две особенности. Первая — структура действия указана здесь не в актах, а картинах. Вторая — счет картин расходится

<sup>6</sup> В последующем театр вернулся к старой инструментовке Л. Минкуса.

с привычным делением. Так, картина «Тени» всегда (и в программках самого театра, и в анонсах театральных еженедельников, и в либретто) считается пятой. В режиссерских списках балета она – четвертая, так как не отделена от четвертой же картины («Комната Солора»), а является ее продолжением как «Сон Солора». В связи с этим искомая нами финальная картина после «Теней» подписана как «5-я картина», на которой списки завершаются. Ее наличие хотелось бы принять за доказательство того, что четвертый акт находился в составе спектакля все 1920-е годы, и каждый сезон его танцевальные номера репетировались. Однако, в равной мере, это может быть лишь свидетельством того, что машинистка напечатала заранее много экземпляров таких списков под копирку, перечислив все картины и состав танцев в них, что не означало, что последняя «5-я картина» воспроизводилась в том или ином афишном спектакле.

И все-таки именно режиссерские списки (а именно: запись в режиссерских списках «Баядерки» 1923-1924 года) дают разгадку этой тайны [23]. Она сделана рукой самого Федора Лопухова (на странице имеется его автограф), карандашом. Напротив партии Гамзатти указаны четыре исполнительницы – по две на двух строчках – с припиской: «Без 5-й картины» и «с 5-й картиной».

Против слов «Без 5-й картины» (то есть с завершением балета на «Тенях») Лопуховым указаны фамилии: «Макарова, Лешевич». Обе эти исполнительницы являлись в труппе мимистками, не исполнявшими танцевальные партии на пуантах. Макарова, которая поступила в труппу в начале XX века, уже была в предельном для сцены возрасте, однако считалась хорошей драматической актрисой для пантомимных ролей и, следовательно, роль Гамзатти в первом и втором действиях ей, на взгляд руководства, подходила. Именно Макарова всегда присутствует в программке спектаклей с Е. Люком, что подтверждает, что в этом случае шла трехактная версия «Баядерки».

Напротив указания «С 5-й картиной» (то есть с завершением на финальной картине с *pas d' action*) Лопухов выписывает в роли Гамзатти Данилову и Гейденрейх – двух молодых классических солисток, которым могло быть поручено исполнение *pas d' action* с вариацией. Александра Данилова в 1924 году покидает труппу, уезжая на гастроли за границу (с Баланчиным), и в качестве исполнительницы партии «танцующей» Гамзатти остается только Гейденрейх. При ее присутствии в программке можно с большой долей вероятности утверждать, что «Баядерка» в тот день шла в полной четырехактной версии.

Так, 21 сентября 1924 года на открытии сезона в театре показывалась «Баядерка» с Е. Гердт в главной партии. Партию Гамзатти исполняла Е. Гейденрейх, что означало представление спектакля с финальной картиной. Из репертуарной книги Мариинского театра также следует, что это была «Баядерка» в четырех действиях [24]. Написавший отзыв на спектакль поэт М. Кузмин

ни словом не обмолвился о каком-либо сокращении балета, наоборот, высказался, что «„Баядерка“ балет „большой“ и пышный...». Об исполнительнице Гамзатти в его статье сказано после оценки Индусского танца (второго действия), так, что, скорее всего, имелся в виду ее танец в *pas d' action*: «Гейденрейх была несколько бесцветна, но вполне прилична, и имела приличный же успех» [25].

В 1924 году «Баядерка» задала историкам балета еще одну загадку. Через два дня после открытия сезона, 23 сентября, в Петрограде произошло катастрофическое наводнение, и газеты писали, что в Мариинском театре «значительно пострадали» декорации опер и балетов, в том числе «Баядерки» [26]. Версия о том, что «Баядерка» потеряла свой четвертый акт тогда до сих пор бытует среди исследователей. Она встречается в книге «Наши любимые балеты» А. Дегена: «В середине 1920-х годов произошло несчастье – погибли декорации последнего акта (возможно, по вине петербургского наводнения 1924 года)» [27, с. 51].

Однако в репертуарную книгу Мариинского театра за 1924 год вклеена информация о «Баядерке» после наводнения – за 1 октября и 10 декабря этого года – как четырехактном балете [24]. Оба эти спектакля танцевала Гердт в паре с Гамзатти – Гейденрейх, что позволяет, опираясь на подсказку Лопухова, считать, что это были четырехактные представления. И все-таки доля сомнений в присутствии четвертого акта в двух этих спектаклях остается. Ведь что было с декорациями, как они выглядели, поврежденные водой, никто из тогдашних критиков не написал. Нельзя забывать и о том, что после них «Баядерка» не присутствовала на афише более года – с 10 декабря 1924 года до 18 апреля 1926 года! Не было ли это все-таки связано с необходимостью реставрировать масштабные декорации балета? И не стало ли тогда очевидно, что декорации четвертого акта не поддаются восстановлению? Поскольку, когда «Баядерка» 18 апреля 1926 года вновь появилась на сцене, спектакль шел уже без четвертого акта. При том, что в партии Никии выступала Е. Гердт, партию Гамзатти исполняла на этот раз «мимистка» Макарова, и, следовательно, *pas d' action* идти не мог. Об отсутствии четвертого действия балета написал критик Н. Насилов: «По каким-то особым соображениям режиссуры из балета выброшен последний акт, дающий разрешение интриги. Едва ли можно мириться с такими явлениями» [28]. Впрочем, использованное критиком выражение «по каким-то особым соображениям режиссуры» говорило о том, что ему ничего не известно об утрате декорации «Дворец раджи», скажем, по воле стихии; о чем, конечно, хотелось бы найти какие-то более определенные свидетельства.

«Баядерка» 18 апреля 1926 года оказалась для Гердт ее последним выступлением в партии Никии. После нее главная партия перешла к юной Мари-

не Семеновой. Но, к сожалению, это не вернуло балет к его полному виду. Несколько спектаклей, которые Семенова станцевала до своего перехода в Большой театр (1930), она исполняла в паре с Гамзатти – Макаровой. Следовательно, это была всякий раз трехактная версия «Баядерки», хотя в «Режиссерских списках спектаклей» за сезоны 1927/28 и 1928/29 годов в описании «Баядерки» по-прежнему присутствовала «5-я картина» и *pas d'action*.

Таким образом, если нам удалось верно выстроить систему аргументов, ответом на вопрос, когда же в последний раз «Баядерка» Петипа шла на сцене Мариинского театра в четырех действиях, будут две даты 1924 года: либо 21-е сентября, либо 10-е декабря.

### Послесловие

После выхода в свет книги «Драматургия балетного театра XIX века» Ю. Слонимского, объяснявшего в главе о «Баядерке» важное идейное и хореографическое значение четвертого акта [7, с. 296–298], деятели балета начали проявлять интерес к его возвращению в спектакль. В 1980 году появилась первая современная редакция балета с финальным актом и происходившем в нем разрушением дворца раджи; она была создана на Западе и принадлежала балерине Н. Макаровой. В России балетмейстеры П. Гусев, Ю. Григорович и Н. Боярчиков предложили свои варианты нового финала<sup>7</sup>. Так, у Григоровича балет завершался эпилогом «Возмездие богов» с землетрясением, создаваемым светотехническим эффектом. Боярчиков после сцены «Теней» дополнил третье действие картиной, в которой воссоздал ситуацию описанного в либретто *pas d'action* (Солор, Гамзатти и тень Никии) и последующего гнева богов, прибегнув к компьютерным технологиям.

В 2002 году в Мариинском театре была предпринята попытка полноценного воспроизведения четырехактного балета Петипа (по записям из Гарвардской коллекции). Постановщиком выступил С. Вихарев. Эта историческая реконструкция не получила зрительской поддержки и должна была вновь уступить место на сцене прежней трехактной версии балета.

---

<sup>7</sup> «Баядерка» в редакции П. Гусева была поставлена в Свердловском театре оперы и балета в 1985 г. Ю. Григорович осуществил возобновление «Баядерки» на сцене Большого театра в 1991 г. Н. Боярчиков показал свою версию балета в 2000 г. в Театре им. Мусоргского (бывшем Малом театре оперы и балета, ныне Михайловском).

ЛИТЕРАТУРА

1. Протокол № 8 заседания художественно-политического совета балета ГАТОБА от 22 марта 1930 г. // ЦГАЛИ. Ф. 337. Оп. 1. Д. 71. Л. 5-6.
2. *Яacobсон Л.* На повестке — балетный театр. Пути советской хореографии // Рабочий и театр. 1931. № 26. С. 6.
3. *Насилов Н.* Баядерка // Жизнь искусства. — 1926. — № 51. — 21 дек. С. 14.
4. *Гвоздев А.* Семенова в «Баядерке» // Красная газета. Веч. вып. — 1927. — 18 янв.
5. Плоды негодного руководства // За советское искусство. — 1938. — № 1. — 6 янв. С. 2.
6. Протокол совещания творческих работников балета совместно с дирекцией 11 марта 1940 г. // ЦГАЛИ. Ф. 337. Оп. 1. Д 197. Л. 35, 35 (об).
7. *Слонимский Ю.* Драматургия балетного театра XIX века. Очерки. Либретто. Сценарии. М.: Искусство, 1977. 269 с.
8. *Михайлов М.* Жизнь в балете. Л.; М.: Искусство, 1966. С. 209.
9. Н. Баядерка // Петроградская правда. — 1920. — 29 дек.
10. Балетмейстерские экспликации [Петипа]. Комментарии Ф. Лопухова. «Баядерка» (Акт IV) // Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи. Л.: Искусство, 1971. С. 173-175.
11. Режиссерские списки спектаклей балетной труппы за сезон 1924-1925 гг. // ЦГАЛИ. Ф. 337. Оп. 1. Д. 31. Л. 36.
12. Театральное эхо [Возобновление балета «Баядерка»] // Петербургская газета. — 1900. — № 341. — 11 дек.
13. Первое представление балета «Баядерка» // Голос. — 1877. — 26 янв. (Внутренние новости. Хроника).
14. *Волынский А.* Последнее сказание. «Баядерка» // А. Л. Волынский. Статьи о балете. СПб: Гиперион, 2002. С. 70.
15. К-рин [А. Кудрин]. Театральный курьер // Петербургский листок. — 1913. — 26 февр.
16. *Стайницкий Н.* Спесивцева и «Баядерка» // Жизнь искусства. 1921. 4 января. С. 1.
17. Баядерка: либретто. СПб.: б/и, 1877. 26 с.
18. Minkus. L., 1826-1917, composer. Bayadere: répétiteur for violin: microfilm... [Электронный ресурс] URL: [https://iif.harvard.edu/manifests/view/drs:435169544\\$299i](https://iif.harvard.edu/manifests/view/drs:435169544$299i) (дата обращения: 01.06.2018).
19. *Волынский А.* Танцы А. П. Павловой // А. Л. Волынский. Статьи о балете. СПб.: Гиперион, 2002. С. 100.
20. 20. Д. Л. [Лешков Д.]. Балет // Бирюч Петроградских государственных академических театров. Петроград: Издание Петроград. Гос. театров, 1921. Сб. II. С. 378.

21. Еженедельник Академических театров в Ленинграде (Приложение к журналу «Театр»). – 1924. – № 1-16.
22. ЦГАЛИ. Ф. 337. Оп. 1. Д.: 24, 29, 31, 35, 42, 48, 66.
23. Режиссерские списки спектаклей балетной труппы за сезон 1923-1924 гг. // ЦГАЛИ. Ф. 337. Оп. 8. Д. 5. Л. 50-55.
24. Вклейки программ // Репертуарная книга Мариинского театра за 1924 г. СПб.: Архив Мариинского театра.
25. Кузмин М. «Баядерка» (Открытие балетного сезона) // Красная газета. Веч. вып. – 1924. – 22 сент.
26. Последствия наводнения в Ак.-театрах // Красная газета. Веч. вып. – 1924. – 25 сент.
27. Деген А. Б. Наши любимые балеты. СПб.: Театралис, 2004. 51 с.
28. Насилов Н. Баядерка // Жизнь искусства. – 1926. – № 17–18. – 27 апр.– 4 мая.

## REFERENCES

1. Protokol № 8 zasedaniya hudozhestvenno-politicheskogo soвета baleta GATOBA ot 22 marta 1930 g. // CGALI. F. 337. Op. 1. D. 71. L. 5-6.
2. Yakobson L. Na povestke – baletnyj teatr. Puti sovetskoj horeografii // Rabochij i teatr. 1931. № 26. S. 6.
3. Nasilov N. Bayaderka // Zhizn' iskusstva. – 1926. – № 51. – 21 dek. S. 14.
4. Gvozdev A. Semenova v «Bayaderke» // Krasnaya gazeta. Vech. vyp. – 1927. – 18 yanv.
5. Plody negodnogo rukovodstva // Za sovetskoe iskusstvo. – 1938. – № 1. – 6 yanv. S. 2.
6. Protokol soveshchaniya tvorcheskikh rabotnikov baleta sovместno s direktiej 11 marta 1940 g. // CGALI. F. 337. Op. 1. D 197. L. 35, 35 (ob).
7. Slonimskij Yu. Dramaturgiya baletnogo teatra XIX veka. Oчерki. Libretto. Scenarii. M.: Iskusstvo, 1977. 269 s.
8. Mihajlov M. Zhizn' v balete. L.; M.: Iskusstvo, 1966. S. 209.
9. N. Bayaderka // Petrogradskaya pravda. – 1920. – 29 dek.
10. Baletmejesterskie ehksplikacii [Petipa]. Kommentarii F. Lopuhova. «Bayaderka» (Akt IV) // Marius Petipa. Materialy. Vospominaniya. Stat'i. L.: Iskusstvo, 1971. S. 173-175.
11. Rezhisserskie spiski spektaklej baletnoj truppy za sezon 1924-1925 gg. // CGALI. F. 337. Op. 1. D. 31. L. 36.
12. Teatral'noe ehkho [Vozobnovlenie baleta «Bayaderka»] // Peterburgskaya gazeta. – 1900. – № 341. – 11 dek.
13. Pervoe predstavlenie baleta «Bayaderka» // Golos. – 1877. – 26 yanv. (Vnutrennie novosti. Hronika).
14. Volynskij A. Poslednee skazanie. «Bayaderka» // A. L. Volynskij. Stat'i o balete. SPb:

- Giperion, 2002. S. 70.
15. K-rin [A. Kudrin]. Teatral'nyj kur'er // Peterburgskij listok. — 1913. — 26 fevr.
  16. *Stajnickij N.* Spesivceva i «Bayaderka» // ZHizn' iskusstva. 1921. 4 yanvarja. S. 1.
  17. Bayaderka: Libretto. SPb.: b/i, 1877. 26 s.
  18. Minkus. L., 1826-1917, composer. Bayadere: répétiteur for violin: microfilm... [Elektronnyj resurs] URL: [https://iiif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:435169544\\$299i](https://iiif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:435169544$299i) (data obrashcheniya: 01.06.2018).
  19. *Volynskij A.* Tancy A. P. Pavlovoj // A. L. Volynskij. Stat'i o balete. SPb.: Giperion, 2002. S. 100.
  20. D. L. [Leshkov D.]. Balet // Biryuch Petrogradskih gosudarstvennyh akademicheskikh teatrov. Petrograd: Izdanie Petrograd. Gos. teatrov, 1921. Sb. II. S. 378.
  21. Ezhenedel'nik Akademicheskikh teatrov v Leningrade (Prilozhenie k zhurnalu «Teatr»). — 1924. — № 1-16.
  22. CGALI. F. 337. Op. 1. D.: 24, 29, 31, 35, 42, 48, 66.
  23. Rezhisserskie spiski spektaklej baletnoj truppy za sezon 1923-1924 gg. // CGALI. F. 337. Op. 8. D. 5. L. 50-55.
  24. Vklejki programmok // Repertuarnaya kniga Mariinskogo teatra za 1924 g. SPB.: Arhiv Mariinskogo teatra.
  25. *Kuzmin M.* «Bayaderka» (Otkrytie baletnogo sezona) // Krasnaya gazeta. Vech. vyp. — 1924. — 22 sent.
  26. Posledstviya navodneniya v Ak.-teatrah // Krasnaya gazeta. Vech. vyp. — 1924. — 25 sent.
  27. *Degen A. B.* Nashi lyubimye balety. SPb.: Teatralis, 2004. 51 s.
  28. *Nasilov N.* Bayaderka // ZHizn' iskusstva. — 1926. — № 17-18. — 27 apr. — 4 maya.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Н. Н. Зозулина — канд. искусствоведения; zonatzu2@mail.ru

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Natalia N. Zozulina — Cand. Sci. (Arts), zonatzu2@mail.ru

УДК 792.8

## МЕТАМЕТАФОРЫ ПЕТИПА: «РАЙМОНДА»

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 «Раймонда» рассматривается с точки зрения сюитного построения: противопоставления, конфликта и взаимодействия сюит характерного и классического танцев, приводящих к синтезу классической и характерной лексики в финале. Одновременно отмечается роль последовательно выстраиваемой Петипа по ходу действия «классической формы» как еще одного уровня метафоричности рассматриваемого балета. Поднимается вопрос об особенностях либретто балетного спектакля.

**Ключевые слова:** М. И. Петипа, «Раймонда», структура хореографического действия, выразительные средства балетного театра, либретто в балетном театре

## PETIPA'S METAPHORS: *RAYMONDA*

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

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

Petipa's *Raymonda* is considered from the point of view of the Suite construction: opposition, conflict and interaction of the suites of character dance and classical dance, and finally the synthesis of the classical dance vocabulary and the character dance vocabulary. At the same time, the developing role of the 'classical form' as another level of metaphoricity of the ballet in question is noted. The question about the features of the libretto of the ballet is raised.

**Keywords:** Marius Petipa, *Raymonda*, structure of the choreographic actions, means of expression in the ballet theatre, libretto in the ballet theatre

В классическом балетном репертуаре «Раймонда» стоит особняком. Это последний великий балет Петипа (1898 год), но в широком репертуаре он появляется нечасто. «Раймонда», в отличие от «Жизели», «Лебединого озера» и даже «Дон Кихота», мало ассоциируется в обыденном сознании с балетной классикой. Главные российские балетные труппы Мариинского и Большого

театров до недавнего времени не вывозили «Раймонду» на гастроли. Если бы не редакция Рудольфа Нуреева, «Раймонду» целиком вообще вряд ли бы знали за рубежом.

Мариинский театр остается верен редакции Константина Сергеева, которая, по нашему мнению, несмотря на редактуру, определенные утраты и изъятие образа Белой Дамы, ближе духу Петипа, сохраняет многое из его хореографии, пластической ткани и сценических решений<sup>1</sup>. Партия же главной героини — сложнейшая в балеринском репертуаре (сольный выход, пять виртуозных вариаций: такого больше нигде нет!), и, как правило, она становится венцом карьеры.

Справедливости ради надо сказать, что зритель, случайно купивший билет, обычно на «Раймонде» начинает скучать. Там нет особого действия<sup>2</sup>, танцы (за исключением экзотической испано-мавританской сюиты второго акта) на первый взгляд, выглядят довольно однообразными. И спектакль с двумя антрактами длится более трех с половиной часов, по нынешним меркам, — слишком долго.

«Раймонда» — это такой шедевр для своих, для посвященных. Ему требуется и подготовленный зритель, и проницательный интерпретатор, будь то артист, репетитор, хореограф-реставратор, и даже критик, или исследователь-аналитик.

Тем не менее, «Раймонда» — один из трех главных шедевров Петипа, наряду с «Баядеркой» и «Спящей красавицей». Во-первых, все три — полностью оригинальные произведения нашего балетного мэтра, дожившие до сего дня. Все три имеют четкую структуру, точнее, — четко структурированную, стройную, законченную, целостную хореографическую драматургию с гармоническим балансом выразительных средств, с абсолютным приматом балерины и движением к идеальной классической форме, предполагающей виртуозность классического танца, функционирующую согласно закономерностям, близким музыкальному симфонизму. Наконец, два из трех названных балетов поставлены на музыку выдающихся композиторов-симфонистов — Чайковского и Глазунова, сочинивших эту музыку по плану-заказу Петипа, в соответствии с его требованиями и пожеланиями.

---

<sup>1</sup> Проблема редактирования и сравнительный анализ различных редакций «Раймонды» — важный аспект сценической истории данного балета и вообще искусствоведческого курса в связи с этим произведением, однако в контексте настоящего исследования центральным является структурный анализ балета. Структура премьерного спектакля М. И. Петипа зафиксирована в отчете в «Ежегоднике Императорских театров» [1, с. 250–269]. Как источник анализа структуры «Раймонды» также важен план-заказ Петипа Глазунову, впервые опубликованный и прокомментированный А. Г. Мовшенсоном [2, с. 543–555].

<sup>2</sup> В фабульно-драматическом смысле.

И еще одно замечание. «Раймонда» балетмейстера Мариуса Петипа и композитора Александра Глазунова — явление русской культуры, произведение целиком и полностью русского хореографического театра, но в то же время это, пожалуй, самый европейский балет Петипа. «Раймонда» — своеобразное завещание Петипа, подведение итогов всего балетного XIX века, а русский балет особенно в первую и вторую трети столетия находился в абсолютном контексте всего европейского балета, всегда был его составной частью. В последней трети века контекст исчез, и полноценный художественный процесс фактически остался только в русском балете. Так что европейскость «Раймонды» проявляется не только во времени и месте действия (европейское Средневековье, Прованс, южная Франция), но и в самом происхождении спектакля, суммировавшего поиски и достижения всего европейского балетного театра XIX века.

Со времени премьеры серьезной критике неизменно подвергается либретто «Раймонды», написанное светской писательницей Лидией Пашковой, подготовленное в процессе создания балета директором Императорских театров Иваном Всеволожским и Петипа. Так, российско-французский музыковед Андрей Лишке безапелляционно замечает: «Либретто „Раймонды“ — совершеннейшая банальность»<sup>3</sup> [3, р. 224]. В либретто указано [4, с. 1], что сюжет заимствован из рыцарской легенды, (правда, неизвестно, из какой именно). Действие происходит в условном Средневековье (XIII век), в одном из Провансальских графств, расположенном на юге Франции. Фабула либретто Пашковой незамысловата: героиня — Раймонда — ожидает возвращения из крестового похода своего жениха — рыцаря Жана де Бриена, сражавшегося под флагом венгерского короля Андрея II. В то же время, возбужденный известиями о необыкновенной красоте Раймонды, с Иберийского полуострова в окружении экзотической свиты к героине навевывается сарацинский шейх Абдерахман<sup>4</sup>. Он моментально сражен прелестями Раймонды и намеревается завладеть ею, пусть даже и силой. Мифическая покровительница рода Раймонды — Белая Дама — в виде ожившей статуи в фантастическом видении открывает героине сцены счастливого соединения с возлюбленным, но одновременно предрекает и вероломство Абдерахмана. Во время праздника Абдерахман предпринимает попытку соблазнения и похищения Раймонды, но рыцарь-жених преграждает путь шейху. Исход решается поединком: рыцарь-христианин наносит смертельную рану мусульманину и побеждает его. Действие заканчивается свадьбой Раймонды и Жана де Бриена, которая про-

<sup>3</sup> Перевод Л. И. Абызовой.

<sup>4</sup> В момент премьеры имя сарацина писалось с двумя «р» («Абдеррахман»), однако впоследствии в отечественной литературе установилась традиция написания с одним «р».

исходит в венгерской стилистике, в соответствии с национальной принадлежностью суверена суженого нашей героини.

Уже на уровне фабулы провансальский замок Раймонды становится ареной пересечения, столкновения цивилизаций. С одной стороны — это христианская латинская цивилизация, это сам Прованс и Раймонда как его олицетворение. Второй стороной является цивилизация, которую условно можно назвать южной. Это культура мусульманская: мавритано-арабский шейх, в свите которого есть даже испанцы, бывшие в тот период под властью арабов-мавритан. С третьей стороны, мы имеем Восточную Европу, восток Европы христианской. Его олицетворяют венгры, еще к ним можно прибавить поляков, поскольку на свадьбе танцуются и мазурка. Конечно, это не Византия, не греческое христианство в чистом виде, но такой вектор наличествует (тем более что Крестовые походы упомянуты, а период условного действия балета — XIII век — соответствует 1204 году — году завоевания крестоносцами Константинополя). Любопытно, что рукописный вариант либретто, хранящийся в Российском государственном историческом архиве, указывает, что «Действие происходит в средние века, в 1228 и 1229 году» [5, л. 92]. Крестовые походы, повторимся, присутствуют в сюжетной линии спектакля. Те культурные традиции, которые приносят крестоносцы Западной Европе, включают и Европу Восточную, и подразумеваемую Византию.

С точки зрения профессионального историка, этнографа, с точки зрения строго научных представлений об историческом процессе, конечно, происходящее в балете — это такая солянка, винегрет, воляпюк. Действие «Раймонды» мало соответствует историческим реалиям. В частности, реальный венгерский король Андрей II вовсе не был победителем в Крестовых походах, а потерпел со своим войском сокрушительное поражение. Да и какие поляки с мазуркой на свадьбе в Провансе в 1200-е годы?! А. Лишке справедливо пишет: «Сюжет, как видим, представляет собой курьез и сильно неправдоподобную франко-венгерскую смесь, относящуюся к истории XIII века»<sup>5</sup> [3, р. 228]. Однако есть любопытное исследование под названием «Код Петипа, или В поисках Раймонды» танцовщика Большого театра и интернет-энтузиаста Ивана Семиреченского [6]. Автор пытается найти реальные исторические персонажи, бывшие прообразами героев балета; и он их находит. Он подчеркивает: все думали, что Пашкова, писавшая сценарий, — недалекая светская дама, но, оказывается, что это не совсем так. Она была весьма образованной женщиной, историю знала. Придуманый ею сюжет был, конечно, вымышленным, но имел подоплеку из реальных событий, из реальных лиц. И далее уже встает вопрос о правде художественной, а не исторической. Мы же не

<sup>5</sup> Перевод Л. И. Абызовой.

требуем, например, от Э. Скриба в «Стакане воды» документальной точности хроник двора королевы Анны?

Возникает вопрос — а что же такое либретто для балетного театра? Либретто — это изложение фабулы, внешней цепи событий, которые являются только основой, базой, поводом для настоящего сюжета балета — разворачивания хореографических форм. В «Раймонде» сюжет как внутреннее действие, взаимодействие, конфликтность, движение хореографических пластов, различной хореографической лексики, разнообразных хореографических форм представлен более явно, более четко и наглядно, чем, например, в «Спящей красавице» и «Баядерке».

«Раймонде» в нашем искусствоведении посвящена не слишком обширная, но достаточно глубокая литература, представленная, прежде всего, музыковедческими работами Б. Асафьева [7, с. 86–97]<sup>6</sup> и К. Мелик-Пашаевой [8]. Хореография там подразумевается, но разговор сосредоточен на Глазунове, на его музыке, музыкальном языке и музыкальных формах. Фундаментальна статья Ю. Слонимского в глазуновском двухтомнике 1959 года [2, с. 377–503]. Подробный анализ хореографии есть в «Русском балетном театре второй половины XIX века» В. Красовской [9, с. 310–328], где автор дает блистательные примеры художественного описания хореографии, при этом в поэтических пассажах ей удается точно зафиксировать фрагменты хореографического текста. Тем не менее, Вера Михайловна затрагивает концептуальную сторону хореографической драматургии данного балета лишь вскользь. Любопытны (хотя, с нашей точки зрения, отчасти, довольно спорны) подробные рассуждения В. Гаевского о художественных особенностях «Раймонды» в книге «Дом Петипа» [10, с. 137–150]. Статьи о «Раймонде» О. Розановой [11] и В. Лелеко [12], опубликованные в разные годы в «Вестнике Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой», мы к данному корпусу исследований не относим, поскольку они носят, по преимуществу, обзорный, а не изыскательский характер.

Борис Асафьев в 1922 году дал основную фундаментальную характеристику «Раймонды», которая в равной степени относится и к ее музыке, и к ее хореографии — сюитное построение и симфоническая конфликтность танцевальных сюит [6, с. 86–97]. Но еще в 1918 году Андрей Левинсон писал: «„Раймонда“ отнюдь не носит характер произвольно нанизанной сюиты. <...> Необычной балетной музыке гармонической „Раймонды“ отвечают столь же сложные и грандиозные в своей архитектонике сочетания хореографических форм» [13, с. 4].

---

<sup>6</sup> Статья была впервые опубликована в «Еженедельнике Петроградских государственных Академических театров» № 9 за 1922 год.

Асафьев называет три разновидности сюит: характерную-национальную, полухарактерную (с точки зрения балетной лексики мы бы ее назвали историко-бытовой) и классическую (здесь Асафьев особо оговаривает, что использует балетную терминологию и имеет в виду вид сюиты, основанной на классическом танце и его формах). Также он вводит идею обратной симметрии сюит I и II актов, III акт он рассматривает как нейтрализацию конфликта I и II актов.

С нашей точки зрения, принцип обратной симметрии сюит отхватывает все три акта балета. При этом I акт представляет собой развернутую, может быть, слишком многословную экспозицию. Это своего рода пролог, до-действие, тем более, что в либретто (фабуле) на I акт падает главным образом предсказание Белой Дамы, пусть и слишком развернутое. Основной конфликт реализуется во II и III актах, и это конфликт характерного и классического танцев. Схема обратной симметрии сюит приводится ниже (см.: рис. 1):



Овал – характерные. Прямоугольник – классические. Шестиугольник – синтез характерного и классического.

Рис. 1. «Раймонда». Обратная симметрия сюит (по Б.А. Асафьеву, дополненная III актом)

Антитеза классического и характерного танца — это антитеза не просто условно возвышенного и условно приземленного, абстрактного и конкретного. Это антитеза танцевальных, пластических техник и даже шире — технологий. Федор Лопухов в «Путях балетмейстера» писал: «На совершенно противо-

положных (классическому танцу — Б. И.) принципах построен танец характерный. Если основа классического танца — мягкое плие, то основа характерного — жесткое плие. Если классическому танцу свойственны невесомость и нереальность, то в характерном доминирует притяжение к земле и явная человечность, подчеркиваемая прикосновением к полу всей ступни, ясно показывающая всю его земность. <...> Классический и характерный танцы — это два противоположных полюса, два вечно враждующих начала» [14, с. 39].

Классическому танцу свойственны:

- полупальцы и пальцевая техника — стремление оторваться от пола;
- проходящий («безусильный») характер поз в танце, развернутость (легкость, воздушность) поз;
- движение «от земли».

В противоположность классическому характерный танец предполагает:

- полную стопу и, как правило, каблук — прикрепленность к полу пяткой;
- статическую фиксацию поз, показ усилия в позах, и, как правило, особого (по-разному характерного для разных национальностей, но одинаково подчеркиваемого) противоположения в позах корпуса, плеч, бедер, рук;
- движение «к земле».

Характерные танцы широко присутствуют в балетах Петипа. Отчасти — это наследие романтизма. Но также это и потребность в контрастах, необходимость внутреннего членения танцевального действия, без которых невозможны большие, многоактные полотна. Сюитность, точнее, принцип чередования сюит, противопоставление классического и характерного возникли у Петипа (и, вообще, в балете) задолго до Чайковского и Глазунова. Это внутренняя потребность балетного театра.

Вспоминая о проблеме фабулы и сюжета в балете, приведем чрезвычайно точное замечание о «Раймонде» Поэля Карпа: «...и додейственная картина сна, и последующая картина свадьбы там не привески к сюжету (имеется в виду драматический сюжет. — Б. И.), не украшения, а вместе с сюитой характерных танцев главные составляющие балетного сюжета» [15, с. 96].

В «Раймонде» на антитезах классического и характерного танца Петипа столкнул цивилизации, культуры, о которых мы говорили выше.

В центре сюжета (и фабулы, и всей сценической композиции, и всех танцевальных пластов) — героиня, графиня Раймонда де Дорис. Она томится в своем замкнутом мире провансальского замка, в мире историко-бытового танца. Грезами она стремится в возвышенный мир, мир романов, мадригалов (нечто аналогичное воплотил в «Неистовом Роланде» Ариосто), где мечтает соединиться со своим избранником — рыцарем; и — это мир «чистого» классического танца. Но ее искушает арабо-мавританский Восток; искушает экзотическими характерными плясками. Успокоение же своей душе она на-

ходит в союзе с рыцарем, принесшим дары иного Востока — Востока христианского, что выражено сюитой благородных, «элегантных» характерных танцев (венгерских и польских). Апофеозом становится синтез благородного характерного и классического танца — венгерское классическое па (Grand pas classique hongrois), где Петипа удивительно совместил лексику и форму классического танца с «венгерским характером». Ключевые элементы сюжета, развивающегося хореографически, и их взаимодействие представлено на схеме ниже (см.: рис. 2):

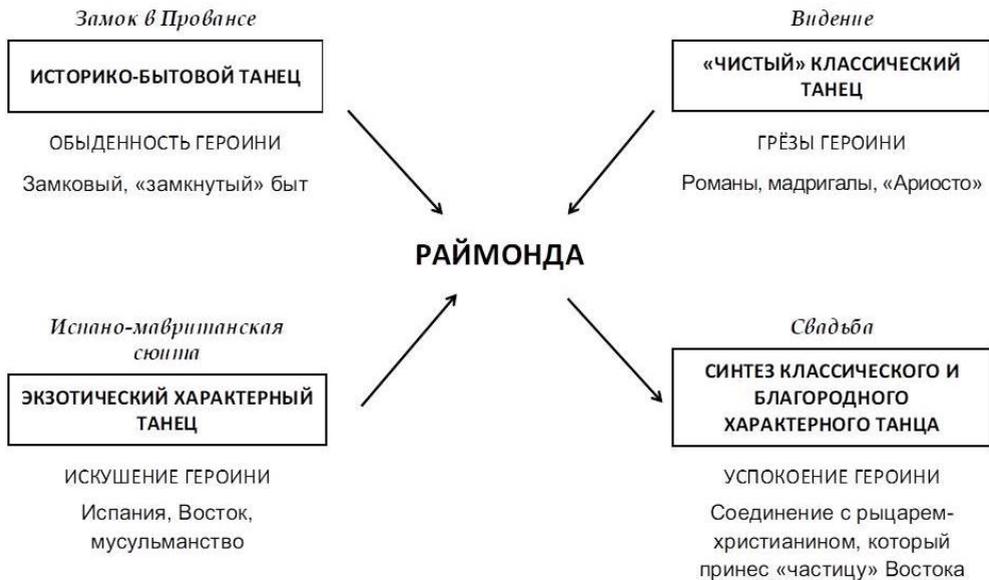


Рис. 2. Схема взаимодействия ключевых элементов хореографического сюжета балета «Раймонда»

Петипа дает глобальный образ столкновения культур, цивилизаций. Это не только столкновение противоречий, но и взаимообогащение. Все представлено, реализовано на уровне выразительных средств (разной лексики) балетного театра, которыми Петипа блестяще владел. Противопоставление лексических (классического и характерного) пластов, их последующее столкновение и синтез в результате произошедшего конфликта дает особый род метафоричности сценического зрелища: **сюитная структура «Раймонды» сама является глобальной метафорой**, художественным иносказанием, становящимся «зерном» произведения, частью его «месседжа» и одним из инструментов достижения катарсиса. По нашему мнению, сюитно-лексико-графическая структура «Раймонды» — первый, но не единственный, уровень организации художественного текста данного балета.

Кроме лексического плана, хореографическая драматургия Петипа имеет и другой важный план — план формообразования. Условно называемая «классическая форма» — вершина танцевальных форм в хореографическом театре Петипа. Нами ранее была дана характеристика «классической формы» (см.: [16, с. 22])<sup>7</sup>. Разворачивание хореографического сюжета «Раймонды» — не только столкновение и последующий синтез характерного и классического. Это также движение к выстраиванию, к кристаллизации «классической формы». Далее представлена схема данного процесса (см.: рис. 3):

<i>«Раймонда»</i>	
<i>Движение к «Классической форме»</i>	
	<div style="display: flex; justify-content: space-between; font-size: 0.8em;"> <span>Курсив – эпизоды (номера, танцы) вне «Классической формы»</span> <span>Выделение жирным – эпизоды (номера, танцы), являющиеся проявлением «Классической формы»</span> </div>
I картина	<i>La Traditrice</i> – <b>Выход Раймонды</b> – Провансальский вальс с <b>Pizzicato Раймонды</b> – Романеска придворных и <b>Фантазия Раймонды</b>
II картина	Адажио – Фантастический вальс – <b>Вариации</b> – <b>Кода</b>
II акт	Адажио с Абдерахманом – <b>Вариации</b> – <b>Кода</b> <span style="float: right; padding-left: 100px;">Три сарацинских танца – Пандерос – Вахханалия</span>
III акт	<i>Детский венгерский</i> – Палотас – Мазурка <span style="float: right; padding-left: 100px;"><b>Grand pas classique hongrois:</b> <b>Выход</b> – Адажио – <b>Вариации</b> – <b>Кода</b></span>

Рис. 3. «Раймонда». Движение к «классической форме»

В I картине есть лишь вкрапления элементов «классической формы» в достаточно тяжеловесное действие; короткие вариации героини появляются в нем как своеобразные вспышки.

<sup>7</sup> Размышляя о хореографических формах, А. Полубенцев отмечал: «...любой вид искусства достигает полной самостоятельности лишь тогда, когда создает собственные, только ему присущие формы. Такими формами в хореографии являются вариация и все виды pas d'ensemble: pas de deux, pas de trois, pas de quatre и т. д., вплоть до grand pas и grand pas d'action. В них инструментальный танец обретает идеальную структуру. Им нет аналогов в других видах искусств» (доклад «О хореографических формах балетного театра» на II Научно-теоретической конференции «Hommage à Petipa» 11 марта 2016 года в Академии Русского балета им. А.Я.Вагановой). Сведениями о публикации данного доклада автор не располагает; цитата приводится по имеющейся в распоряжении автора аудиозаписи конференции. Опубликованная на аналогичную тему статья А. Полубенцева «Еще раз о хореографических формах» [17, с. 222–229] не содержит текста в приведенной редакции. Нами используется словосочетание «классическая форма», объединяющее, в том числе, и все упомянутые А. Полубенцевым хореографические структуры.

Во II картине три вариации классических солисток (в том числе, Раймонды) идут блоком внутри более сложно-структурированной хореографической конструкции — Большой многофигурной композиции (см. ее характеристику: [16, с. 22]), каковыми являются Адажио, Фантастический вальс и кода.

Во II акте «классическая форма» почти претворена в *pas de six* с Абдераманом, но адажио не является чисто классическим, оно действенное (и это главная его характеристика!).

Лишь в III акте мы имеем законченную, полноценную «классическую форму», осуществленную через синтез классической и характерной лексики.

**Выстраивание, формирование «классической формы»** — это тоже поиск героиней себя. Формообразование — **вторая большая метафора**, охватывающая весь балет и составляющая, соответственно, второй уровень организации художественного текста. В финале планы совмещаются: синтез различных лексик происходит в рамках выстроенной «классической формы» — *Grand pas classique hongrois*. Героиня, как мы уже говорили, находит себя, находит успокоение своей душе в синтезе лексик классического и благородного характерного танца и, одновременно, в полноценно выстроенной «классической форме». Возникает, в известном смысле, стереоскопический эффект. Совмещение двух больших метафор (охватывающих полностью весь балет) дает эффект, который мы бы назвали **метаметафорой**.

Термин «метаметафора» в 1983 году был употреблен поэтом и философом Константином Кедровым: «метаметафора — это метафора, где каждая вещь — вселенная» (цит. по: [18]). Термин и стоящая за ним идея трактовались как новый взгляд на поэтическое творчество. Определение «метаметафора» («метафора генеральная, сверхметафора») использовано В. Гаевским при характеристике открытий А. Вольнского в литературном описании хореографии [10, с. 155]. Мы предлагаем использовать понятие метаметафоры, разумеется, не в кедровском отвлеченно-поэтическом понимании, а в трактовке, близкой В. Гаевскому, однако же, не в лингвистическом, а в сугубо искусствоведческом плане. Метаметафора — глобальная метафора, сверхметафора, своим художественным иносказанием и поэтическим обобщением охватывающая всю образную структуру произведения искусства, использующая частные метафоры, базирующаяся на них, но выводящая произведение в целом на новый уровень образности.

Метаметафора — поэтическая сущность хореографического театра Петипа. Образность, метафоричность хореографии содержатся у Петипа в отдельных фрагментах, танцах, вариациях, более сложноорганизованных хореографических формах, целых картинах. Но над всем этим, как правило, довлеет структура большого балета, имеющая более высокий уровень метафоричности, переводящая банальную фабулу сказочки или мелодрамы на более

«благородный» жанровый уровень. Так, матримониальный дамский роман либретто «Раймонды» приобретает на уровне хореографического действия метафоричность и значимость легенды.

Тем не менее, остается вопрос: если сюжет в балете — явление сугубо хореографическое (или музыкально-хореографическое), зачем вообще фабула и «плохое» либретто? Так, В. Гаевскому в «Раймонде» грезятся баланчинизмы и «...порой кажется, что балерины танцуют в бессюжетном балете» [10, с. 138]. Более того, резюмируя свои размышления о «Раймонде», он приходит к выводу, что следствием «саморазвития симфонических ансамблей и сюит, из которых складывался „большой спектакль“ (или иначе „большой балет“») стали более сильные, чем в «Спящей красавице», «центробежные стремления» развернутых эпизодов по отношению к общей теме спектакля, и «это означало, что время „большого спектакля“ стремительно движется к концу» [10, с. 149-150].

На наш взгляд, «центробежности» в «Раймонде» не больше, чем в других больших балетах Петипа. Как мы пытались показать выше, сюитное построение — не просто принцип организации сценического действия, а выражение, суть **хореографического сюжета**, «зерно» метафоричности «Раймонды». Без фабулы танцы — это просто цепь сюит, последовательность без цели. Фабула (пусть примитивная и неточно проработанная) дает осмысленность, делает движение танца, музыки, пластических форм поступательным, направленным к цели. Балетовед О. Петров точно подметил: «...любой балетный спектакль рассказывает историю, танец как будто подчинен внешнему сюжету. Вместе с тем в этой истории тело танцовщика... говорит о себе, и только о себе. <...> Обе „истории“ — сюжетная история и „история“ тела — на деле представляют собой одну; составляют неразрывное единство. Правильное толкование этого единства должно служить методологической предпосылкой исследованию сюжетов классического балета» [19, с. 175]. Немаловажно, что фабула скрепляет внешним действием крупную многоактную форму: бессюжетные, точнее бесфабульные балеты почти все сплошь одноактные.

В конце концов, нам же важно, что девушка не просто вышла потанцевать в разных нарядах, а что метавшаяся душа Раймонды обрела успокоение!

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Ежегодник Императорских театров. Сезон 1897-1998 / ред. А. Е. Молчанов. СПб.: Дирекция Император. театров, 1899. 453 с.
2. Глазунов: Музыкальное наследие: исследования, материалы, публикации, письма, в 2 т. Л.: Музгиз, 1959. Т. 1. 556 с.

3. *Lischke A. Un chef-d'oeuvre «fin de siècle»: Raymonda de Glazounov-Petipa / De la France à la Russie: Marius Petipa contexte, trajectoire, héritage. Édité par Pascale Melani // Slavica Occitania. Toulouse. 2016. No 43. P. 223-234.*
4. Раймонда. Балет в 3-х действиях (4-х картинах). Сюжет г-жи Л. Пашковой. Музыка А. К. Глазунова. Танцы и постановка балетмейстера М. И. Петипа. [Либретто]. СПб.: Тип. Император.театров, 1898. 24 с.
5. РГИА. Ф. 497. Оп. 8. Д. 578. Л. 92.
6. *Семиреченский И.* Код Петипа, или В поисках Раймонды (в 5 ч.) [Электронный ресурс]. URL: <http://www.balletbase.com/ru/ballet/petipacode>; <http://www.balletbase.com/ballet/petipacode-2?lang=ru>; <http://www.balletbase.com/ru/publications/petipacode-3>; <http://www.balletbase.com/ballet/petipacode4?lang=ru>; <http://www.balletbase.com/ballet/petipacode5?lang=ru> (дата обращения: 17.01.2018).
7. *Асафьев Б.* О балете. Статьи, рецензии, воспоминания. Л.: Музыка, 1974. 296 с.
8. *Мелик-Пашаева К.* Роль сюитности в музыкальной драматургии «Раймонды» А. Глазунова // Музыка и хореография современного балета: сб. ст. Вып. 5. Л.: Музыка, 1987. С. 167–196.
9. Красовская В. Русский балетный театр второй половины XIX века. Л.; М.: Искусство, 1963. 534 с.
10. *Гаевский В. М.* Дом Петипа. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000. 432 с.
11. *Розанова О.* Блистательная Раймонда // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2002. № 11. С. 167–182.
12. *Лелеко В.* «Раймонда» А. К. Глазунова. Горизонты искусствоведческого дискурса // Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 4 (39). С. 97–109.
13. *Левинсон А.* Балет «Раймонда» // Жизнь искусства. 1918. № 7 (4 нояб.). С. 4.
14. *Лопухов Ф.* Пути балетмейстера. Берлин: Петрополис, 1925. 179 с.
15. *Карп П.* Балет и драма. Л.: Искусство, 1980. 246 с.
16. *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.
17. *Полубенцев А.* Либретто моей жизни. СПб.: Композитор: Санкт-Петербург, 2015. 240 с.
18. *Кедров, Константин Александрович* [Электронный ресурс]. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Кедров,\\_Константин\\_Александрович](https://ru.wikipedia.org/wiki/Кедров,_Константин_Александрович) (дата обращения: 18.05.2018).
19. *Петров О.* Трактовка «органического»: к вопросу о сравнении классического и современного танца // Музыкальная академия. 2015. № 1. С. 174-179.

## REFERENCES

1. Ezhegodnik Imperatorskikh teatrov. Sezon 1897-1998 / red. A. E. Molchanov. SPb.: Direktsiya Imperator. teatrov, 1899. 453 s.
2. Glazunov: Muzykal'noe nasledie: issledovaniya, materialy, publikatsii, pis'ma, v 2 t. L.: Muzgiz, 1959. T. 1. 556 s.
3. *Lischke A.* Un chef-d'oeuvre «fin de siècle»: Raymonda de Glazounov-Petipa / De la France à la Russie: Marius Petipa contexte, trajectoire, héritage. Édité par Pascale Melani // *Slavica Occitania*. Toulouse. 2016. No 43. P. 223-234.
4. Rajmonda. Balet v 3-kh dejstviyakh (4-kh kartinakh). Syuzhet g-zhi L. Pashkovej. Muzyka A. K. Glazunova. Tantsy i postanovka baletmejstera M. I. Petipa. [Libretto]. SPb.: Tip. Imperator.teatrov, 1898. 24 s.
5. RGIA. F. 497. Op. 8. D. 578. L. 92.
6. *Semirechenskij I.* Kod Petipa, ili V poiskakh Rajmondy (v 5 ch.) [EHlektronnyj resurs]. URL: <http://www.balletbase.com/ru/ballet/petipacode>; <http://www.balletbase.com/ballet/petipacode-2?lang=ru>; <http://www.balletbase.com/ru/publications/petipacode-3>; <http://www.balletbase.com/ballet/petipacode4?lang=ru>; <http://www.balletbase.com/ballet/petipacode5?lang=ru> (data obrascheniya: 17.01.2018).
7. Asaf'ev B. O balete. Stat'i, retsenzii, vospominaniya. L.: Muzyka, 1974. 296 s.
8. *Melik-Pashaeva K.* Rol' syuitnosti v muzykal'noj dramaturgii «Rajmondy» A. Glazunova // *Muzyka i khoreografiya sovremennogo baleta: sb. st. Vyp. 5*. L.: Muzyka, 1987. S. 167–196.
9. *Krasovskaya V.* Russkij baletnyj teatr vtoroj poloviny XIX veka. L.; M.: Iskusstvo, 1963. 534 s.
10. *Gaevskij V. M.* Dom Petipa. M.: Artist. Rezhisser. Teatr, 2000. 432 s.
11. *Rozanova O.* Blistatel'naya Rajmonda // *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. YA. Vaganovoj*. 2002. № 11. S. 167–182.
12. *Leleko V.* «Rajmonda» A. K. Glazunova. Gorizonty iskusstvovedcheskogo diskursa // *Akademii Russkogo baleta im. A. YA. Vaganovoj*. 2015. № 4 (39). S. 97–109.
13. *Levinson A.* Balet «Rajmonda» // *ZHizn' iskusstva*. 1918. № 7 (4 noyab.). S. 4.
14. *Lopukhov F.* Puti baletmejstera. Berlin: Petropolis, 1925. 179 s.
15. *Karp P.* Balet i drama. L.: Iskusstvo, 1980. 246 s.
16. *Illarionov B. A.* Struktura khoreograficheskogo dejstviya v «Spyashej krasavitse» M. I. Petipa // *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. YA. Vaganovoj*. 2017. № 2 (49). S. 16-30.
17. *Polubentsev A.* Libretto moej zhizni. SPb.: Kompozitor: Sankt-Peterburg, 2015. 240 s.
18. Kedrov, Konstantin Aleksandrovich [EHlektronnyj resurs]. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Kedrov,\\_Konstantin\\_Aleksandrovich](https://ru.wikipedia.org/wiki/Kedrov,_Konstantin_Aleksandrovich) (data obrascheniya: 18.05.2018).
19. *Petrov O.* Traktovka «organicheskogo»: k voprosu o sravnenii klassicheskogo i sovremennogo tantsa // *Muzykal'naya akademiya*. 2015. № 1. S. 174-179.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

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

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

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

УДК 792.56; 792.8; 7.071.2

## ТАНЦОВЩИКИ ЛЕНИНГРАДСКОГО БАЛЕТА НА ДАЛЬНОМ ВОСТОКЕ В 1920–1930-Е ГОДЫ

*И. И. Крыловская*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Дальневосточный федеральный университет, ул. Суханова, 8, г. Владивосток, 690091, Россия.

Статья посвящена истории гастролей и пребывания на Дальнем Востоке танцовщиков ленинградского балета. Вводятся в научный оборот неизвестные материалы дальневосточной периодики, запечатлевшие приезд в Хабаровск и Владивосток передвижного балетного коллектива под руководством И. Ф. Кшесинского. Балетный коллектив привозит на российский Дальний Восток лучшие образцы классического балета и первый советский балетный спектакль «Красный мак», приобщая к ним дальневосточную публику. Отзывы местной периодики запечатлевают этапы сложного для искусства балета периода — периода его утверждения в советском театральном искусстве, с одной стороны, и рождения нового современного балетного репертуара, с другой. Автор полагает, что полемика в прессе о судьбах отечественного балета объединила в единое культурное пространство центр и дальние окраины страны.

Оставшиеся во Владивостоке танцовщики ленинградского ансамбля Ф. Шевлюгин и А. Роговская, открывшие балетный класс в музыкальной школе Владивостока, способствовали становлению в крае профессионального хореографического образования. Их педагогическая деятельность осуществлялась с учетом ведущей для методики отечественной балетной школы тенденции — подготовки молодого артиста не только в классе, но и на сцене. Деятельность танцовщиков в Китае совпала с периодом расцвета школы отечественного балета в этой стране.

**Ключевые слова:** балет, И. Ф. Кшесинский, Ф. Ф. Шевлюгин, А. С. Роговская, ленинградский передвижной балет И. Ф. Кшесинского, музыкальный театр Дальнего Востока, балет Харбина и Шанхая

DANCERS OF THE LENINGRAD BALLET IN THE FAR EAST IN THE 1920TH – THE 1930TH YEARS

*Izabella I. Krylovskaya*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Far Eastern Federal University, Sukhanov St., 8, Vladivostok, 690091, Russian Federation.

Article is devoted to history of tours and stay in the Far East of dancers of the Leningrad ballet. The unknown materials of the Far East periodical press which have imprinted arrival to Khabarovsk and Vladivostok of mobile ballet collective under the leadership of I. F. Kshesinsky are introduced for scientific use. The ballet collective brings the best samples of the classical ballet and the first Soviet ballet performance “Red Poppy” to the Russian Far East, acquainting with them the Far East public. Withdrawals of the local periodical press imprint stages of the ballet of the period, difficult for art, - the statement of his place in the Soviet theater and the births of the new modern repertoire. The author believes that similar polemic in the press united center and distant suburbs of the country in uniform cultural space.

The dancers of the Leningrad ensemble, F. Shevlyugin and A. Rogovskaya who have remained in Vladivostok, having opened a ballet class at music school of Vladivostok, promoted formation in the region of professional choreographic education. Their pedagogical activity was based on the leading tendency in a technique of domestic ballet school – communication with a scene in training of the young actor. Activity of dancers in China has coincided with blossoming of school of the domestic ballet in this country.

**Keywords:** ballet, I. F. Kshesinsky, F. F. Shevlyugin, A. S. Rogovskaya, Leningrad mobile ballet by I. F. Kshesinsky, musical theater of the Far East, ballet of Harbin and Shanghai

Деятельность танцовщиков отечественного балета на Дальнем Востоке с середины 1920-х годов была сосредоточена в двух регионах: на юге советского Дальневосточного края (далее — ДВК) — в Хабаровске и Владивостоке и за границей — на территории Китая. Именно в обозначенный период времени из западных регионов СССР на российский Дальний Восток начинают прибывать высококлассные танцовщики и хореографы<sup>1</sup>, а также балетные коллективы. Как правило, это были гастрольные турне, после которых некоторые артисты оставались в ДВК и включались в театральную-концертную жизнь. При случае они могли выехать в Китай и стать участниками оперных, опереточных и балетных трупп, выступающих в театрах Харбина и Шанхая. В этих городах была сосредоточена культурная жизнь российской эмиграции.

Заметный след в музыкальной культуре ДВК оставили гастроли передвижной молодежной ленинградской балетной труппы под руководством заслу-

---

<sup>1</sup> Одной из первых была балетная пара солистов Одесского государственного оперного театра Б. А. Серова и О. П. Манжелей. Об их жизни и творчестве в ДВК и за его пределами (см.: [1]).

женного артиста республики Иосифа Феликсовича Кшесинского<sup>2</sup> — потомка знаменитой балетной династии. Важные свидетельства о деятельности ленинградского балетного коллектива в ДВК зафиксированы в периодике Хабаровска и Владивостока. С помощью обзора рецензий и анонсов дальневосточной прессы в настоящей статье мы попытались восстановить неизвестные для знатоков балетного искусства страницы истории легендарной труппы.

Коллектив исполнял классический репертуар, право на существование которого активно дискутировалось в те годы (равно как и существование самого искусства балета и его роли в новой советской театральной культуре). Периодическая печать ДВК достаточно полно отразила перипетии «балетной» дискуссии, которая, как можно будет убедиться, на дальних окраинах страны была не менее жаркой и пафосной, чем в центре.

Другая важная задача статьи обозначилась уже в процессе выявления и анализа источников. По окончании первого гастрольного турне ансамбля Кшесинского во Владивостоке остались двое танцовщиков балетного коллектива — Феодосий Шевлюгин и Анна Роговская. Для них Владивосток стал транзитным пунктом на пути эмиграции из России в Китай. Несмотря на непродолжительное пребывание во Владивостоке, результаты творческой деятельности танцовщиков на сценических площадках города и их сотрудничество с музыкальной школой могут быть вписаны отдельными страницами в историю музыкально-театральной культуры города и края. Пребывание балетной пары в Китае совпало с расцветом хореографического искусства в этой стране. Реконструкция обстоятельств жизни и творчества Ф. Шевлюгина и А. Роговской на Дальнем Востоке стала возможной также благодаря материалам российских газетных публикаций и харбинской периодики<sup>3</sup>, которые впервые вводятся в научный оборот.

### **Гастроли ленинградского передвижного балетного коллектива в Хабаровске и Владивостоке**

Иосиф Феликсович Кшесинский в 1928 году организовал передвижную молодежную балетную труппу, исполнявшую классический репертуар. До 1930 года включительно под его неизменным руководством коллектив вел активную гастрольную деятельность по всей стране. На российский Дальний

---

<sup>2</sup> Иосиф-Михаил Феликсович Кшесинский — характерный танцовщик и балетмейстер Мариинского, впоследствии Кировского театра, сын танцовщика Мариинского театра Феликса Ивановича Кшесинского и старший брат знаменитой прима-балерины Мариинского театра Матильды Феликсовны Кшесинской.

<sup>3</sup> В статье использованы данные, приведенные в монографии А. Хисамутдинова [2], опубликовавшего некоторые материалы харбинского журнала «Рубеж».

Восток ленинградская балетная передвижная труппа приезжала дважды — в 1928 и 1930 годах.

В июне 1928 года в газете «Тихоокеанская звезда» появилась заметка, в которой сообщалось, что в начале августа в Хабаровск приезжает «Ленинградский государственный балет под управлением заслуженного артиста государственных театров Кшесинского», имеющий в репертуаре постановки «Лебединое озеро», «Эсмеральда», «Красный мак» и другие [3, с. 4]. Гастроли начались в середине месяца: 16 августа на сцене Хабаровского городского театра в первой части вечера был поставлен двухактный балет А. Адана<sup>4</sup> «Жизель», а во второй — «Танцы и пляски народностей» (рис. 1).



Рис. 1. Анонс открытия гастролей труппы ленинградского балета под управлением И. Ф. Кшесинского в Хабаровске в газете «Тихоокеанская звезда». 16 августа 1928 г.

В спектаклях участвовал и сам художественный руководитель И. Ф. Кшесинский. Знаменитому танцовщику к тому времени исполнилось 60 лет, но он с успехом продолжал выступать в постановках.

Некоторыми комментариями следует сопроводить фрагмент названия коллектива — «государственный балет». В 1920-е годы достаточно свободно оперировали подобным статусом, наделяя им коллективы и театры. На местах отделения профессионального союза работников искусств (далее — Рабис) во второй половине 1920-х годов повели активную кампанию против неправомерного использования в афишах незаслуженных званий и наи-

<sup>4</sup> В газетных анонсах и публикациях фамилию автора музыки балета «Жизель» А. Адана указывали как «Адам», что заметно в приведенном анонсе (см.: рис.1). Это вариант прочтения фамилии композитора (Adolphe Charles Adam), так же бытовавший в отечественной практике. Согласно букве в конце фамилии во французском произнесении не озвучивается: транскрипция — [adolf ʃarl adʁ]. В одном из анонсов встретился еще один вариант написания фамилии композитора — «А. Ад».

менований коллективов. Так, например, в 1928 году юридическая часть Народного комиссариата труда в своих разъяснениях от 12/XI- 1928 г. за № 6050 по поводу статуса Хабаровского городского театра указала, что театр не имеет право именоваться «государственным» (в документах и афишах писали «гостеатр»), если он не включен в сеть государственных театров [4, д. 3, л. 58]. В Ленинграде в 1920-е годы статус «государственного» имел Театр оперы и балета имени С. М. Кирова и некоторые драматические театры. «Государственной» могла именоваться и балетная труппа, если она работала в таком театре. Гастролирующий на российском Дальнем Востоке коллектив таковым не являлся. Это был *самостоятельный передвижной балетный ансамбль*. Обращает на себя внимание и звание, которым в анонсе наделили руководителя И. Ф. Кшесинского — «заслуженный артист государственных театров»<sup>5</sup>, в то время как следовало указать — «заслуженный артист республики»<sup>6</sup>. В 1920-е годы для рекламодателей не существовало проблемы корректной передачи статусов гастролирующих коллективов и званий артистов. Что касается ленинградского передвижного балетного коллектива, то, наличие или отсутствие статуса «государственный», полагаем, для него было не принципиальным, потому что залогом успеха и свидетельством мастерства было имя руководителя — талантливого танцовщика, продолжателя лучших традиций национальной балетной школы И. Ф. Кшесинского.

В ленинградском балетном коллективе в разные годы начинали свою деятельность танцовщики, сникавшие впоследствии большую известность и признание, — К. М. Сергеев, Ф. И. Балабина, Р. И. Гербек, В. М. Чабукиани. На Дальний Восток России балетный коллектив приехал в количестве двадцати одного человека. Очень ценным среди газетных анонсов является анонс, опубликованный во владивостокской газете «Красное знамя» 22 августа 1928 года (см.: рис. 2).

В оповещении были поименно указаны все члены гастролирующего коллектива<sup>7</sup>: заслуженный артист республики И. Ф. Кшесинский (художественный руководитель), В. М. Гран (ответственный руководитель), М. А. Сумароков (уполномоченный коллектива), Б. Ф. Кирхгейм (балетмейстер и солист), Я. Розенфельд (зав. музыкальной частью и композитор), М. А. Иванов (режиссер-администратор и солист), Н. В. Кузнецова (прима-балерина),

---

<sup>5</sup> Вероятно, по аналогии с дореволюционным артистическим «титолом» — «заслуженный артист императорских театров».

<sup>6</sup> Звание «Заслуженный артист РСФСР» было присвоено И. Ф. Кшесинскому за год до упомянутых гастролей в 1927 году.

<sup>7</sup> «Красное знамя». — 1928. — 22 августа (№ 191). С. 4.



Рис. 2. Анонс первых спектаклей во Владивостоке с указанием состава труппы в газете «Красное знамя». 22 августа. 1928 г.

Ф. И. Балабина (балерина), М. В. Барт, В. С. Каргополова, Ц. И. Кшесинская<sup>8</sup> (характерная солистка балета), М. В. Никитина, З. Н. Полякова, А. С. Роговская, К. В. Ткаченко, А. К. Шенк, М. Э. Эверфорс, Ю. Ю. Савицкий, К. М. Сергеев (премьер), Ф. Ф. Шевлюгин (солист), А. Я. Каменский.

Репертуар гастролей включал четыре полных балетных спектакля («Жизель» А. Адана, «Лебединое озеро» П. Чайковского, «Эсмеральда» Ц. Пуни и «Фея кукол» Й. Байера), сюиту «Шопениана» и несколько больших дивертисментов, один из которых — «Танцы и пляски народностей».

Отзыв на первый балетный вечер, состоявшийся 16 августа в Хабаровском городском театре, когда исполнялся балет «Жизель» и дивертисмент «Танцы и пляски народностей», появился 18 августа в газете «Тихоокеанская звезда». С первых же строк его автор выразил солидарность с «тысячами жалоб» по поводу отсутствия балетов, созвучных эпохе и необходимости из-за этого «пользоваться старым „классическим“ бараклом» [5, с. 4]. Из статьи следовало, что кроме репертуарных сложностей, ансамбль столкнулся со значительными трудностями из-за непригодности для балета сцены местного театра<sup>9</sup>. Она была маленькой и плохо оборудованной, чем очень нервировала

<sup>8</sup> Целина Иосифовна Кшесинская (1909 (1911) – 1959) — дочь И. Ф. Кшесинского и его второй супруги балерины Целины Владиславовны Спрышинской (1882 – 1930).

<sup>9</sup> В 1928 году городской театр Хабаровска размещался в здании бывшего Общественного собрания на ул. Муравьева-Амурского, д.10. Для постановок местных театральных трупп помещение также признавалось малопригодным: непригодная для массовых и сложных постановок сцена, маленький зрительный зал. Со временем здание было ре-

танцовщиков: бóльшая часть их усилий уходила на то, чтобы не задеть и не уронить декорации. Тем не менее, зал был полон, и публика встречала балет очень тепло. В отношении самого спектакля отмечалось прекрасное исполнение Н. Кузнецовой партии Жизели и партии Ганса заслуженным артистом республики И. Кшесинским. «Были также вполне на месте Сергеев (Альберт), Ц. Кшесинская (невеста Альберта и старшая вилиса)» [5, с. 4]. Успех сопутствовал дивертисменту. Корреспондент выделил венгерский танец в исполнении И. Кшесинского и Ц. Кшесинской и дважды повторенную на бис Кузнецовой и Ивановым мазурку: «Высокую технику показали Роговская и Шевлюгин в танце „Сувенир“» [Там же].

Рецензии на следующие три спектакля были написаны корреспондентом с инициалами «К. Р.». По содержанию публикаций заметно, что их автор знал толк в балетном искусстве, ему были известны традиции постановок классических балетов, что он имел возможность познакомиться с ранними выступлениями некоторых танцовщиков из труппы Кшесинского и, как следствие, дать оценку их творческому росту.

На балеты «Корсар» и «Эсмеральда» упомянутым автором была написана общая рецензия. По аналогии с отзывом на первую гастроль, статья начиналась с определения места упомянутых балетов в хореографическом искусстве: «...два романтических балета, издавна занимающих отведенное им место в перечне традиционных постановок русского балетного искусства» [6, с. 6]. Традиционность, по мнению рецензента, в условиях мизерных сценических возможностей хабаровского театра, усугублялась до крайней степени, «навевая на зрителя „полусны“ провинциального<sup>10</sup> кустарничества на провинциальных подмостках прошлых российских десятилетий. Поэтому безжизненностью и отчужденностью, впечатление которых оставляют эти спектакли, отличаются все эти фигуры в плащах корсаров и мантиях монахов, гуляющие на фоне жиденьких декораций» [Там же]. В такой ситуации, сетовал рецензент, никакой речи о строгой оценке исполнения быть не может, равно как и об оценке массовых сцен и выходов, потому что артистам развернуться совершенно невозможно. Тем не менее, корреспондента удивило умение ленинградцев приспособливаться к стесненным гастрольным условиям. В качестве примера он привел классическое трио у танцовщиц кордебалета Роговской, Эверфорс и Шенк, требовавшее для исполнения значительного сценического пространства, которого так не хватало. Трио достойно справилось с этой проблемой: «...с большим умением, расчетом и так легко, что казалось — лучших условий и не надобно. Это,

---

конструировано. Сейчас в нем размещается Театр юного зрителя.

<sup>10</sup> Сохранено написание оригинала.



Рис. 3. Анонсы утреннего и вечернего спектаклей на 19 августа 1928 г. в газете «Тихоокеанская звезда». 19 августа. 1928 г.



Рис. 4. Анонс спектакля «Лебединое озеро» в газете «Тихоокеанская звезда». 21 августа. 1928 г.

балет на сюжет древней германской легенды о заколдованных девушках в обрамлении чарующей музыки великого Чайковского всегда пользовался большим успехом, где бы он ни был поставлен. Хабаровск не стал исключением: огромный интерес к балету подтверждался переполненным залом (см.: рис. 4).

конечно, большое достижение актерского состава труппы. В этом, прежде всего, сказывается умение владеть собой, в этом сказывается серьезная школа» [6, с. 6].

Была отмечена многообещающая талантливость молодой, выдвигающейся ростовской балерины Ф. Балабиной в ролях Флор-де-Лиз («Эсмеральда») и невольницы («Корсар»). В танцах перед купцом в «Корсаре» и в общих сценах артистка показала «обладание отчетливым ритмом и прекрасную пластику» [Там же]. Яркий образец балетной техники в ролях Эсмеральды и Медоры в обоих спектаклях демонстрировала прима Кузнецова. Ее адажио и вариации в «Корсаре», по мнению рецензента, свидетельствовали о большом мастерстве и изумительной музыкальной чуткости. Из мужского персонала был выделен Сергеев, названный «высоко тренированным актером», доведшим искусство владения телом «до пределов мастерской техники» [Там же].

Все балеты и дивертисменты ансамбля были поставлены балетмейстером труппы Б. Ф. Кирхгеймом, в том числе «танцы и группы» (как следует из газетного анонса) в сюите «Шопениана» (см.: рис. 3).

Последним спектаклем перед отъездом во Владивосток стал балет «Лебединое озеро». Как написал «К. Р.», этот наиболее популярный фантастический

Тем не менее, рецензент и здесь не упустил возможности в ироничном тоне охарактеризовать сюжет спектакля: «Средневековая романтика, история грустной любви, мягкие звуки музыкальной мелодии, нежные и ритмичные движения балерин, — все в этом балете не от мира сего, *от всего веет вековой нетронутостью, замшелой сказочностью* тихой лебединой заводи, застывшей в сонном покое» (курсив наш. — И. К.) [7, с. 6]. Эта вековая «нетронутость» оказалась настолько прочной, что никакие новшества, введенные балетмейстером Кирхгеймом, по мнению рецензента, положения нисколько не улучшили, а, скорее, дали обратный эффект: «...новый финал, придуманный для балета, без классического танца умирающего лебедя, замененного апофеозом торжествующей добродетели, ломает „музейную“ ценность и легенды, и балета» [Там же].

Много внимания было уделено исполнителям ответственных ролей. Главную партию Одетты/Одиллии вела Ф. Балабина. По мнению рецензента, весь спектакль стал ее триумфальным выступлением на хабаровской сцене. В «Лебедином озере» ей была предоставлена полная возможность раскрыть свой талант, который восторженно приветствовался публикой. «К. Р.» писал, что ему несколько лет назад довелось наблюдать выступление начинающей тогда балерины Балабиной, и он ясно видел, какой огромный путь в достижениях проделала танцовщица за небольшой промежуток времени: «В ее исполнении роли Одетты мы видели ярко выраженный талант, редкостную грациозность, нежнейшую пластику и прекрасную технику» [7, с. 6]. Все это сулило балерине будущее новой звезды русского балета и блестящее имя впереди.

Вновь как большой актер был выделен К. Сергеев, исполнявший партию Зигфрида. Ф. Шевлюгин, выступавший в третьей роли, произвел хорошее впечатление своей техникой. Похвалы так же удостоились артистки кордебалета — «лебеди»: Роговская, Каргополова, Шенк и особенно Эверфорс, отличившаяся в своих танцах «крайним изяществом и легкостью» [7, с. 6]. Было отмечено выступление И. Ф. Кшесинского и Ц. Кшесинской, исполнивших в третьем акте спектакля мазурку и продемонстрировавших в исполнении «классические приемы старой балетной школы и умение владеть ими» [Там же]. Единственную «ложку дегтя» в общее положительное впечатление от спектакля внесло его музыкальное сопровождение: лопались струны, вызывая некоторые замешательства. И в целом, как иронично оценил его рецензент, оно «страдало...» [Там же].

С 28 августа и до 21 сентября 1928 года гастрольный балетный труппы продолжались во Владивостоке. Первым в газете «Красное знамя» появился отзыв на балет «Корсар». Написан он был известным в то время в городе театральным критиком Д. Турским, подписывавшемся «Д. Тур». Его рецензии всегда отличались категоричностью суждений и оценок. Критик начал

упомянутую статью с заявления, что «старенький» балет «Корсар» доживает свои последние дни, потому что с настоящего сезона его уже исключили из репертуара Академического балета и в Москве, и в Ленинграде, и жалеть об этом не приходится. Резко отрицательная оценка была также дана музыке балета и его содержанию: «*Жиденькая и примитивная музыка* Адама<sup>11</sup> и Минкуса<sup>12</sup> безнадежно далека от строгих строф поэмы Байрона. То же самое надо сказать и о содержании балета — *он неинтересен и никому не нужен*» [курсив наш. — И. К.] [8, с. 3]. В таком «обескровленном» виде балет, как полагал рецензент, мог служить отдыхом *только для дворянско-чиновничьей публики* старого Петербурга. Для *современной же публики* «Корсар» не более чем «музейный экспонат» [Там же]. Как и хабаровский коллега, владивостокский журналист проявил осведомленность в традициях балетных постановок, о которых писал. Как ему виделось, с «балетной» точки зрения «Корсар» на владивостокской сцене был поставлен достаточно эффектно. Единственное сожаление критика вызвало сокращение постановки до трех актов: четвертый акт, где действие должно было разворачиваться на корабле корсаров, со сценами бури, кораблекрушения, гибели корсаров и спасения главных героев, был пропущен. Но и в поставленных трех актах, писал корреспондент, удалось создать яркое театральное зрелище, «в котором стильные костюмы неплохо сочетались с наивно-убедительными красками старинных декораций» [8, с. 3]. Впрочем, как это часто бывает в гастрольной практике на периферии, не обошлось без «вампуки»: во втором акте, как заметил журналист, лодка плыла сама, заставляя думать о том, что корсары уже тогда знали, как пользоваться моторами, а из-за криво висящих декоративных полотен, избражавших берег моря, проглядывали современная софа и столики.

Исполнением танцев рецензент, в целом, остался доволен. Особенно были выделены Кузнецова (Медора), невольница (Балабина) и Сергеев, которому, как писал Д. Турский, пришлось танцевать за троих — за Конрада, купца и невольника. Как можно было понять из замечаний, несколько партий одновременно исполнял не только Сергеев, но и Кузнецова. Однако, исполненный

---

<sup>11</sup> Ранее мы сообщали, что имя автора музыки А. Адама в дальневосточной периодике указывалось как «Адам».

<sup>12</sup> Дополнительные музыкальные номера для парижских и петербургских постановок «Корсара» во второй половине XIX века были написаны Л. Делибом, Ц. Пуни и Р. Дриго. В отношении Л. Минкуса рецензент проявил большую осведомленность, потому что «Вариации Медоры» (из музыки к балету Минкуса «Приключения Пелея») в сцене «Оживленный сад» были включены в возобновленную постановку «Корсара» в Мариинском театре в 1899 году. Авторство вставного номера могли определить только знатоки балетной музыки Л. Минкуса либо знатоки различных вариантов постановок балета «Корсар». Как следует из рецензии, с упомянутыми вариациями балет «Корсар» исполнялся и труппой И. Кшесинского.

ею танец маленького корсара, которому надлежало быть «остро-динамическим», прошел «бледно и невыразительно». Очень удачными критик назвал характерные партии, проведенные Кирхгеймом (Исаак), Ивановым (Бирбанто), Каменским (паша) и Ткаченко (евнух). Похвал удостоились и массовые сцены. Некоторая «неувязка» выходила с Кшесинским, упомянутого в числе характерных исполнителей, и в качестве исполнителя партии Конрада [8, с. 3]. Выходило, что в какой-то момент спектакля Сергееву пришлось «подменить» художественного руководителя. Но, возможно, автор рецензии что-то перепутал сам, указав не того персонажа, либо при публикации была допущена опечатка.

Два отзыва на спектакли ленинградцев — «Эсмеральда» и «Шопениана» — в газете «Красное знамя» за 5 сентября 1928 года были опубликованы без указания имени их автора. Однако, судя по категоричности оценочных суждений, наиболее возможным их автором мог так же быть Д. Турский. Посещение спектакля «Эсмеральда» было провозглашено «следующей экскурсией в прошлое хореографического искусства». Здесь автор статьи сделал небольшое «открытие»: он выяснил, что ансамбль только находился под руководством И. Кшесинского, а не состоял из его учеников.

Балет «Эсмеральда», писал критик, унаследовал драматизм романа В. Гюго, из-за чего хореография в нем в значительной степени уступала место мимической драме. Эта особенность обуславливала и некоторую специфику самого исполнения, поскольку от артистов, кроме владения танцем, требовалась хорошая драматическая игра: «Подвизающийся у нас балетный ансамбль вполне удовлетворительно справился с такими требованиями» [9, с. 5]. Была отмечена прима-балерина Кузнецова, с большой драматической экспрессией проведшая заглавную партию, создав при этом «цельный и жизненный образ цыганки Эсмеральды». Высоко было оценено актерское мастерство «в мимико-драматической передаче сценических образов» аббата (Кирхгейм), поэта Гренгуара (Сергеев), Квазимодо (Иванов) и Феба (Кшесинский).

Собственно танцевальным в балете был указан третий акт, в котором Кузнецовой, писал критик, «...очень удались наполненные большим внутренним содержанием танцы Эсмеральды» [9, с. 5]. Рецензент назвал «беспечно-шаловливыми» вариации невесты Феба, которые блестяще провела Балабина. Увлеченному исполнению кордебалета, по мнению рецензента, не хватило четкости. По достоинству оценили опытность и мастерство балетмейстера Кирхгейма. В условиях малочисленного состава он «путем быстрой смены поз, жестов и движений отдельных групп» сумел создать «иллюзию многолюдного спектакля. Поэтому его немногочисленная „масса“ казалась достаточной для заполнения нашей сцены» [Там же]. Постановка в целом была названа «приемлемой», хотя местами — «условно», потому что вид старого

Парижа, по мнению рецензента, можно было принимать только условно. Завершая рецензию, ее автор вновь вспомнил предыдущие спектакли ансамбля («Жизель» и «Корсар»), констатируя при этом, что такими старыми балетами *наш* зритель *может поинтересоваться*, но *взволновать или захватить* его «такие *отжившие* вещи, конечно, не в состоянии» [курсив наш. — И. К.] [9, с. 5]. В конце статьи выражалась надежда, что ленинградский балет в следующий свой приезд на Дальний Восток познакомит публику не с прошлым балета, а с его настоящим, начинающимся с балета «Красный мак» [Там же].

Следующий рецензируемый спектакль прошел не совсем ровно. Сюита «Шопениана» не произвела впечатления цельного балета, а походила, скорее, на дивертисмент из-за преобладания отдельных танцев. Для кордебалета, как представилось рецензенту, спектакль оказался трудным. Сказалась, вероятно, усталость от дневного выступления, либо плохая «срепетовка». Большой успех имел собственно дивертисмент, исполнявшийся во второй части вечера. Мастерство исполнителей было на высоте: «Кузнецова <...> танцевала так, как еще ни разу во Владивостоке — четко, легко, выразительно, пленяя красивым хореографическим рисунком, особенно эффектными взлетами» [10, с. 5]. Отменным партнером балерины в спектакле был Иванов, вместе с которым она исполнила характерный татарский танец. Огромный успех пришелся на выступление даровитой балетной пары Балабиной-Сергеева: «Классическое „па-де-де“ из балета „Ручей“ было проведено ими превосходно, сочетав балетную технику с одухотворенным исполнением» [10, с. 5]. Танец Балабиной критик назвал «лирико-хореографической песней без слов» и отметил ее чеканные «фуетэ»<sup>13</sup>. Сергеева он назвал «безупречным кавалером», которому, как солисту, современный балет, полагал рецензент, давал ему мало простора. «Все же прыжки Сергеева легки, изящны и воздушны» [10, с. 5]. Ряд номеров были отмечены как заслуживающие внимания. Однако «Кадриль», исполнявшаяся квартетом (Кирхгейм, Ткаченко, Барт и Каменский), оставила нехороший «осадок». Танцевали ее «смешно и забавно», но «классовый» подход к танцу, по мнению рецензента, был выбран неправильно: «...на самом танце лежит нестерпимый шарж и несомненный *привкус высокомерного пренебрежения к танцам простых людей*» [курсив наш. — И. К.] [10, с. 5].

Последний спектакль во Владивостоке прошел 21 сентября. Были даны две одноактные постановки Кирхгейма — «Половецкий стан» и «Балет гротеск». Подводя итоги летнего сезона во Владивостоке, все тот же корреспондент Д. Турский писал, что ленинградский балет завершил богатый на театральные события летний сезон: «Он наглядно продемонстрировал перед зрителем бодрую радость красивого танца, ритмических движений, пластических поз

<sup>13</sup> Сохранено написание оригинала.

и жестов» [11, с. 5]. 28 и 29 сентября ленинградский балет дал два прощальных спектакля («Лебединое озеро» и «Корсар») в Хабаровске, после чего, как следует из сообщения газеты «Тихоокеанская звезда», труппа должна была вернуться в Ленинград [12, с. 6].

Во второй раз ленинградский передвижной балетный коллектив приехал с гастролями на российский Дальний Восток летом 1930 года. В плане гастролей вновь были города Хабаровск и Владивосток, но на этот раз Владивосток был заявлен первым пунктом пребывания. В обоих городах в центральных газетах появились предваряющие приезд коллектива заметки, содержащие краткую, но важную информацию. Владивостокское «Красное знамя» дважды извещало о приезде ленинградцев. Первая заметка напоминала жителям города, что коллектив знаком горожанам по гастролям 1928 года, но состав труппы значительно расширился. Ожидался приезд артистов, хорошо себя зарекомендовавших в прошлый раз — прима-балерины Н. В. Кузнецовой, солистки Ф. И. Балабиной и балетмейстера Б. Ф. Кирхгейма. Анонсировалось включение в репертуар нескольких новых вещей, в том числе — ожидавшегося еще с 1928 года балета «Красный мак» [13, с. 7]. Вторая заметка уточняла дату начала гастролей ленинградцев в городском театре — 5 июля. В репертуаре коллектива перечислялись балеты «Жизель», «Раймонда», «Лебединое озеро» и «Красный мак» [14, с. 7]. К перечню добавим еще два наименования из анонсов — сюиту «Шопениана» и балет Р. Дриго «Волшебная флейта». В «Тихоокеанской звезде» были также опубликованы заслуживающие внимания сведения, прежде всего, о двукратном увеличении состава коллектива в новый приезд (И. Ф. Кшесинский в Ленинграде сформировал балет в составе 40 человек). Прибытие труппы в Хабаровск ожидалось 20 июля [15, с. 3]. К сожалению, полный список труппы не был опубликован ни в одной из газет, поэтому сведения о составе (включая упомянутых выше артистов) почерпнуты нами из анонсов и публикаций владивостокской периодики. В объявлении о выступлении ансамбля 13 июля во Владивостоке на площадке сада на 19 версте были указаны имена артистов: Маслюковой, Червоной, Бельской, Мераби, Гай и Верховской<sup>14</sup>. Фамилии еще трех танцовщиков (Щадного, Филипповского и Тимма) были обнаружены нами в одной из рецензий. О балете «Красный мак» хабаровская газета уточняла, что постановка будет впервые показана на Дальнем Востоке [15, с. 3]. В периодике на этот раз статус коллектива и почетное звание его руководителя были указаны верно — «Ленинградский балет под художественным руководством заслуженного артиста республики И. Ф. Кшесинского» (см.: рис. 5).

<sup>14</sup> Красное знамя. — 1930. — 13 июля (№ 156). С. 8.

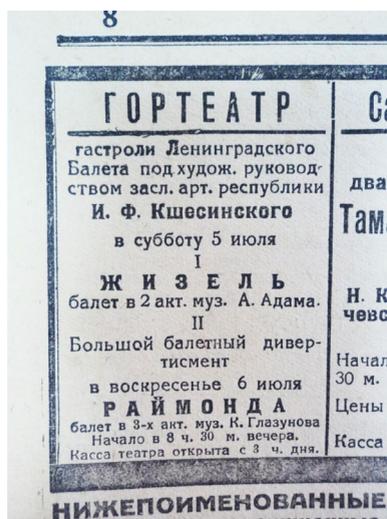


Рис. 5. Анонс начала гастролей ленинградского балета во Владивостоке в газете «Красное знамя». 5 июля. 1930 г.

и раймонды — это искусство дворянское. Хотя, как искусство, балет и стоит на высоте, но оно «все же, в некотором роде, музейное» [Там же]. Даже в Москве и Ленинграде, утверждал рецензент, балет рассчитан на любителя, т. к. чтобы смотреть классический спектакль, кроме «желания окунуться вглубь веков», нужно быть знакомым с некоторыми «балетными аксессуарами». Но в столицах хотя бы есть новые хореографические студии, разные новые школы и течения в области танца. Для Владивостока же, при его «зрелищной бедности и музыкальной нищете», приезд балета все же был значительным событием [16, с. 7].

Далее автор рецензии бегло «прошелся» по репертуару: «„Жизель“, несмотря на приписываемые ей музыкальные и хореографические достоинства — все же в достаточной мере *трухлявая вещь*. Мы уже видели этот балет в исполнении этой же труппы несколько лет назад. *Ни одного нового жеста*» (курсив наш. — И. К.). «Лебединое озеро» отмечено как сильная вещь и в музыкальном, и в хореографическом отношении по сравнению с «Жизелью», но благодаря мастерству Ф. Балабиной [16, с. 7].

Главное обсуждаемое событие в рецензиях Владивостока и Хабаровска — первый советский многоактный балет «Красный мак». Основные вопросы, которые интересовали рецензентов обоих городов, — современность темы, революционный сюжет, а также музыкальные достоинства спектакля. Исполнительский аспект при этом затрагивался очень скромно.

На гастрольные выступления балета периодические издания откликнулись по одному разу, как во Владивостоке, так и в Хабаровске. Тем не менее, отзывы очень информативны и продолжают линию публикаций 1928 года. Владивостокский автор под инициалами «Ч. Ш. Ш.» начал свой обзор с размышлений о самом искусстве балета, которое, по его мнению, ленинградцы привезли на Дальний Восток *в его нетронутым виде*, потому что все спектакли из их репертуара танцевали в Москве и Петербурге 10, 20, 30 и большее количество лет назад: «Перед нами — консервативнейшее из искусств», — сразу констатировал критик [16, с. 7]. Он писал, что новые веяния в области танца практически оставили академический балет равнодушным, потому что новой музыки нет, и даже опера ушла намного вперед, по сравнению с балетом. Все жизели

Владивостокский критик со свойственной ему едкостью «разгромил» и сам сюжет, и музыку Глиэра. Композитор создал балет на «революционный» сюжет. Кавычки в тексте статьи подчеркивали его сомнительность. Революции было так много, писал рецензент, что даже местами вплетались звуки «Интернационала»: «Но тем больше остается от этого балета впечатления фальши» [16, с. 7]. Далее, кратко пересказав сюжет, критик объяснял значение в балете красного мака. Достаточно иронично он констатировал, что оказывается — это символ революции, в то время как для владивостокцев — это символ опиума. Причина такого восприятия действительно была связана с одной из городских проблем. Во Владивостоке в китайских кварталах существовали подпольные курильни опиума, с которыми вели постоянную борьбу. Поэтому городская проза снижала революционный пафос балета. На протяжении всего спектакля, писал «Ч. Ш. Ш.», цветок передавали из рук в руки: «То его Тая Хоа передает капитану, то капитан (этакий душка!) передает его кули и пр. Одним словом — революция с цветочком в петличке. Фальшь неимоверная!» [16, с. 7].

Музыка, хотя и имела, по мнению критика, отдельные сильные моменты, но была разнохарактерной и не цельной. Стремление же приблизиться к китайской музыке, было дано «как иллюстрация отдельных эпизодов». Новация, выглядевшая, скорее, как дань эпохе, проявлялась во введении современных танцев — фокстрота, чарльстона, вальса-бостона, и в характерной их подаче. Тем не менее, «приговор» спектаклю был суров: «Вообще же, балет так и тянется к старым своим, нерушимым академическим традициям (классический танец маков, адажио с фениксами). Революция же здесь, надо прямо сказать, не при чем» [Там же]. Была упомянута московская постановка, приобретающая известность благодаря танцу «яблочко», который исполняют советские моряки. Однако в местной постановке это был «далеко не сильнейший момент».

Впечатление от гастролирующего балета значительно было испорчено «оркестром», наличие которого, писал рецензент, «изображают пять человек», а также «дешевенькими провинциальными<sup>15</sup> декорациями и небольшой сценической площадкой» [16, с. 7]. В заключении автор статьи отмечал, что гастролирующий балет имеет в составе выдающихся танцовщиц и танцовщиков и, несмотря ни на что, Владивосток в состоянии разглядеть настоящее искусство танца, «которое к нам заглядывает весьма редко» [Там же].

Единственная рецензия, опубликованная в хабаровской «Тихоокеанской звезде», целиком была посвящена балету «Красный мак». По сравнению с владивостокской статьей, ее тон был более сдержанным, но проблемы под-

<sup>15</sup> Сохранено написание оригинала.

нимались аналогичные. Хабаровский корреспондент «Э. Н.» отметил, что «Красный мак» *почти единственный современный балет, где предпринята слабая попытка приблизить это искусство к запросам советского зрителя*. Но в самой постановке спектакля «есть только несколько отдельных моментов, понятных современному зрителю» [17, с. 4]. Ряд сцен вызвали у автора недоумение. Например, почему кули вдруг бросили разгрузку судна, а советские моряки сами взялись за это дело? Другое недоумение вызвало появление советских матросов, к тому же пьяных, как заметил критик, в опекурильне.

Музыка у хабаровского автора вызвала, однако, большую симпатию: «Для балета Глиэром написана прекрасная, понятная массам музыка, чрезвычайно ярко иллюстрирующая ряд характерных явлений» [17, с. 4]. Он отметил вступление к первому акту, музыку к сцене работ кули по погрузке, танец кули. Критика вновь прозвучала в адрес «оркестра», который оказался «до убожества малочисленный» (еще меньше, чем во Владивостоке, — трио) и портил все впечатление, не помогая ни зрителю, ни балету. Небрежной постановка была признана и в техническом отношении. Позитив рецензент нашел только в балетном исполнении: «Наряду со всем этим, в балете есть несколько хороших и к тому же неплохо исполненных выступлений» [17, с. 4].

Гастроли ленинградского балета оставили яркие впечатления и необычайно всколыхнули интерес к этому искусству, который проявился в желаниях городской общественности развивать хореографическое обучение в Хабаровске и Владивостоке, тем более, что функционирующие в крае две музыкально-театральные труппы (оперная и опереточная) нуждались в пополнении профессиональными балетными кадрами.

### **Танцовщики Ф. Ф. Шевлюгин и А. С. Роговская во Владивостоке и Китае**

Артисты передвижного балетного коллектива И. Кшесинского — Феодосий Шевлюгин и Анна Роговская — остались во Владивостоке после окончания гастролей коллектива в 1928 году. Их задержка, как представляется, изначально была продиктована намерением (при возможности, легально, или же нелегально) эмигрировать в Китай. Дождаясь подходящего случая, они, несомненно, встали на учет в местном отделении профессионального союза Рабис. Иначе и быть не могло, т. к. профсоюз контролировал рынок труда в художественной сфере, и «несоюзным» артистам очень трудно было найти работу на сценических площадках города. С 1927 года в ДВК работали две труппы (оперная и опереточная) передвижного музыкального театра. Но ни Шевлюгин, ни Роговская не предприняли усилий, чтобы заключить контракты на сезоны 1928/1929 или 1929/1930 годов. Данный факт подтверждается

архивными документами Управления театрально-зрелищными предприятиями ДВК, — списками артистического состава музыкального театра на указанные сезоны [18, д. 9; 5; 18].

Информацию о местах работы балетной пары Роговской и Шевлюгина во Владивостоке содержат анонсы газеты «Красное знамя». В них находим объявления о сборных концертных программах, о концертах гастролирующих певцов и симфонического оркестра, к участию в которых, среди прочих, привлекались и Роговская с Шевлюгиным. Еще одной сферой профессиональной реализации интересующих нас артистов были концерты, предваряющие или завершающие киносеансы в местных иллюзионах<sup>16</sup>. Среди газетных анонсов, в частности, заслуживает внимание объявление о совместной русско-китайской программе для концерта 1 октября, организованного в помещении Китайского театра (см.: рис. 6)<sup>17</sup>. Наряду с исторической китайской пьесой и трюковой постановкой<sup>18</sup>, артисты «государственного ленинградского балета» Ф. Шевлюгин и А. Роговская в концерте исполнили классический танец из балета «Ручей» и пантомиму «Татарский танец».



Рис. 6. Анонс русско-китайской программы с участием артистов владивостокского китайского и пекинского театров и артистов ленинградского балета Роговской и Шевлюгина в газете «Красное знамя». 30 сентября 1928 г.

<sup>16</sup> Всего в газете «Красное знамя» с 1928 по 1930 год нами было выявлено 23 анонса: семь — за 1928 г.; четырнадцать — за 1929 г.; два — за 1930 г.

<sup>17</sup> Во Владивостоке работали две китайские театральные труппы — Северная и Южная.

<sup>18</sup> Из-за обрезанного края газетного листа не представляется возможным указать полное название пьесы.

Подобные концертные программы демонстрировали особенности дальневосточной театральной культуры в целом, которая носила ярко выраженный полинациональный, мультикультурный характер. Участие Роговской и Шевлюгина в совместной русско-китайской программе – это пример сосуществования разных культур даже *на одной сценической площадке*.

Важной составляющей деятельности Роговской и Шевлюгина было сотрудничество с музыкальной школой Владивостока. До открытия городского музыкального техникума эта школа была единственным учебным заведением (с 1924 года), которое занималось подготовкой профессиональных кадров – вокалистов и инструменталистов. Постепенно в школе открылось отделение драматической подготовки, а в 1929 году появился хореографический класс. Учитывая тот факт, что до 1929 года никаких упоминаний об этом классе нет ни в архивных документах, ни в периодике, можно предположить, что класс был открыт (либо начал активно функционировать) в музыкальной школе Владивостока при участии Шевлюгина и Роговской. Об их продуктивной работе свидетельствует поставленный силами учащихся хореографического класса и преподавателей школы балет П. И. Чайковского «Лебединое озеро». Премьера состоялась 11 марта 1929 года на сцене городского театра «Золотой Рог». Главные партии (Одетты/Одиллии и Зигфрида) исполняли А. С. Роговская и Ф. Ф. Шевлюгин. В этом спектакле Ф. Ф. Шевлюгин выступил и как балетмейстер-постановщик (см.: рис. 7).

Участвующие: Вронская Н. С., Озюмлина Г. Г., Зиничева Г. Ф., Шварцман М. М., Шварцман М. М., Зорин В. В., Швацов В. Ю., Кузнецов Г. А.

Директор Рейнгард-Шаевич Г. С. Пост. гл. режисс. Багдасарова Г. М.  
Прима-балерина Златопольская Э. М. Балетмейстер Зайцев Н. Г. Художник Проконин Б. А.  
Начало репетиции в 8 часов веч. Касса открыта с 11 до 2 ч. дня и с 3 ч. веч.  
После 3 зрительный зал ЗАКРЫТ. Вход в зал с 7 1/2 час. вечера.  
9 марта «Веселая вдова», 10 «Пиковая дама». Готовится Чю-чю-сан. Аэлит.

В понедельник 11-го марта хореографический класс Музыкальной школы ставит полностью  
**ЛЕБЕДИНОЕ ОЗЕРО,**  
фантастический балет в 3-х актах, 4 карт. муз. Чайковского.  
В главных ролях: **Одетты, Одиллии – А. С. Роговская, Зигфрида – Ф. Ф. Шевлюгин.**  
Тенцы и мизансцены в постановке балетмейстера **Ф. Ф. Шевлюгина.**  
Балет в сопровождении музыкального трио в составе: **М. И. Кудраватых** – препод. Музшколы (рояль)  
**З. Г. Вайнштейн** – концертмейстер оперы (скрипка), **А. Т. Яковлев** – концертмейстер оперы (виолончель).  
Заблаговременно билеты можно получить в кассе школы (Пушкинская, 30) смен. от 3 до 7 ч. веч.

**УССУРИ** Телефон 8-11.  
Начало сеансов: в 4, 6, 8 и 10 час.  
Сегодня последний день ЧЕТЫРЕ СЕАНСА германский боевик  
**Шесть девушек идут ночного пристанища**  
В главной роли Жанна Юго.  
Режиссер Ганс Бернхарт.  
II  
Совкино-Журнал № 7.

**А Р С** Телефон 13-41.  
Начало сеансов: в 5, 7.15, 9.30 м.  
В виду успеха еще один день Новая работа режиссера Лео Мур.  
Постановочный боевик  
**Дочь Гильяна**  
по тене романа Юрия Славкина.  
«Бронзовая лунка»  
II  
Славный кино-лаунгетон

**Буревестник** Телефон 41.  
Начало сеансов: в 3, 7.15 и 9.30 мин.  
В 8, 9, 10 марта с. г. Новая фильма последний выпуск Госвоенкино  
**К новым берегам**  
драма в 6 частях.  
II  
«Человек под водой»

Рис. 7. Анонс премьеры балета «Лебединое озеро» на сцене гортеатра «Золотой Рог» в газете «Красное знамя». 8 марта 1929 г.



Рис. 8. Анонс «Вечера молодого балета» в газете «Красное знамя». 18 февраля. 1930 г.

Постановка балета совпала со временем работы во Владивостоке оперно-опереточной труппы дальневосточного музыкального театра. Спектакль музыкальной школы украсил театральную афишу гортеатра и компенсировал отсутствие самостоятельного балетного коллектива в летнем гастрольном сезоне. Школьная постановка свидетельствовала о проявлении и продолжении в ДВК, благодаря Шевлюгину и Роговской, одной из устойчивых тенденций в развитии отечественной балетной школы, указанных М. Ведерниковой: *«При формировании танцовщиков в процессе обучения проявлялась стойкая взаимосвязь со сценой, что благотворно сказывалось на формировании артистов»* [курсив наш. — И. К.] [19, с. 119].

Сотрудничество с коллективом музыкального театра у танцовщиков все же состоялось, благодаря совместному участию в концертных программах 16 (с участием китайских артистов) и 23 декабря 1929 года в клубе водников<sup>19</sup>. В феврале 1930 года в этом клубе состоялся также концерт в 3-х отделениях учащихся хореографического класса музыкальной школы «Вечер молодого балета». Постановщиком танцев и балетмейстером в афише был указан Ф. Ф. Шевлюгин (см.: рис. 8).

Ко времени повторного приезда на гастроли во Владивосток ленинградской балетной труппы И. Кшесинского в июле 1930 года Роговская и Шевлюгин уже покинули город. Но по их стопам пошел еще один известный танцовщик и педагог — А. И. Графцов. Из публикации в харбинском журнале «Рубеж» стало известно, что А. И. Графцов, будучи талантливым танцовщиком, прославился в СССР и как балетмейстер-постановщик. Под его непосредственным руководством ставился нашумевший балет «Красный мак». Некоторое время он преподавал *в хореографическом техникуме и хореогра-*

<sup>19</sup> Красное знамя. — 1929. — 15 декабря (№ 289). С. 4; Красное знамя. — 1929. — 22 декабря (№ 295). С. 4.

фическом институте в Ленинграде. Затем получил специальное приглашение во Владивосток, где поставил несколько балетов<sup>20</sup>, после чего в июне 1930 года выехал в Харбин [20, с. 15]<sup>21</sup>. Уже с 1 июля 1930 года в Харбине в помещении кинотеатра «Арс» им была открыта хореографическая школа, имевшая большую популярность [21, с. 16]<sup>22</sup>.

Полагаем, что специальное приглашение во Владивосток А. И. Графцов мог получить от дирекции музыкальной школы, в том числе при содействии Ф. Шевлюгина и А. Роговской. Судя по приведенному далее анонсу, балетный класс пользовался популярностью и численность учеников (50 человек) позволяла осуществлять постановки массовых сцен (см.: рис. 9).

Шевлюгин и Роговская прибыли в Китай нелегально, как следует из воспоминаний танцовщика и балетмейстера В. К. Ижевского:

«...но были и перешедшие, т.е. не имевшие официального разрешения на пересечение границы, перешедшие ее нелегально. <...> В 1930 – 1932 годы было таких две пары: Роговская – Шевлюгин. Она сильная классическая танцовщица. Он более среднего класса. Его я помню по Ленинградскому училищу, он учился на вечерних курсах, вместе с Чабукиани и Чесноковым...»<sup>23</sup>. Несмотря на недостаточно лестную оценку Ф. Шевлюгина как танцовщика, В.

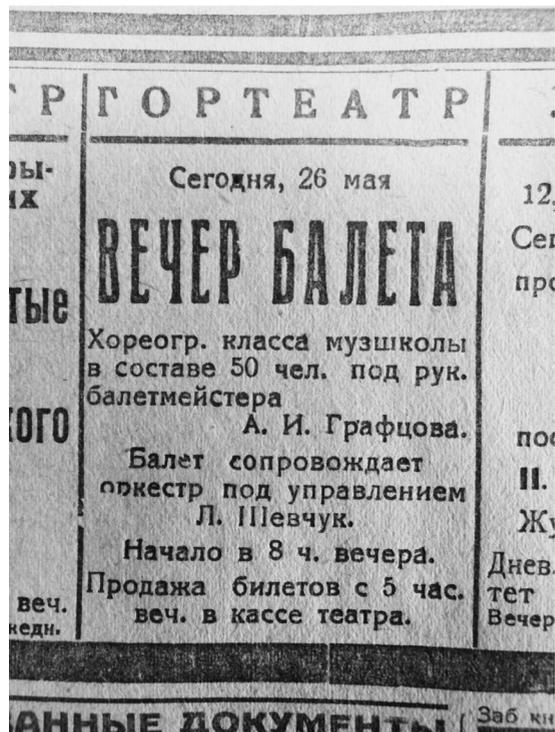


Рис. 9. Анонс вечера балета 26 марта 1930 года в городском театре «Золотой Рог». Участники – ученики хореографического класса музыкальной школы под руководством балетмейстера А. И. Графцова. Газета «Красное знамя». 26 мая. 1930 г.

<sup>20</sup> Сведений об этих постановках во владивостокской прессе не обнаружено.

<sup>21</sup> Журнал из фондов Приморского государственного объединенного музея им. В. К. Арсеньева (далее Музей Приморского края – МПК): МПК. 1521/30/11747.

<sup>22</sup> МПК. 1521/30/11747.

<sup>23</sup> Цит. по: [19, с. 214]. Вторая балетная пара, незаконно перешедшая китайскую границу – Кравченко и Фокин (Пахомов).

К. Ижевский отмечал его добротное образование [19, с. 220].

Статья из харбинского журнала «Рубеж» за 1942 год, приведенная в монографии А. Хисамутдинова [2], позволила узнать больше фактов из биографии Ф. Шевлюгина и А. Роговской. Феодосий Федорович Шевлюгин, судя по приводимым данным, начал заниматься балетом с 1919 года, впервые попав в балетную студию в Киеве. В журнальной статье указано, что Ф. Ф. Шевлюгин — ученик «строгой классической школы», которую постигал в киевской балетной студии «Школа движения» Брониславы Нижинской<sup>24</sup> — сестры В. Нижинского. После этого он занимался и выступал в Петрограде в Михайловском и Мариинском театрах. Бежав в Манчжурию во время гастролей в Приморье в 1930 году, Шевлюгин и Роговская некоторое время преподавали в одной из харбинских балетных студий, а затем поступили в организованную балетмейстером Н. М. Сокольским труппу «Русский балет». Здесь Ф. Шевлюгин всерьез занялся усовершенствованием своего мастерства танцовщика и вскоре стал одним из лучших премьеров «Русского балета», станцевал 27 премьерных спектаклей. Одновременно раскрылся его незаурядный талант балетмейстера и педагога, ученики которого были в Харбине и Шанхае. По данным упомянутого журнала, поставленный Шевлюгиным в Шанхае балет «Лебединое озеро» прошел с рекордным для «Русского балета» сбором [2, с. 39-40]<sup>25</sup>.

Судя по материалам монографии А. Хисамутдинова, где приведен некролог из газеты «Русская жизнь» (Сан-Франциско) за 6 декабря 1984 года, можно заключить, что Ф. Ф. Шевлюгин репатриировался из Шанхая вместе с волной русских беженцев в 1949 году, которых согласилась принять Республика Филиппины, разместив их на острове Тубабао (провинция Восточный Самар) — последнем пристанище русской дальневосточной эмиграции. Вместо планируемых четырех месяцев, пребывание там для многих растянулось более чем на два года. Судя по сведениям, что Шевлюгин организовал в 1949 году на Тубабао балетную студию, можно утверждать, что его пребывание на острове также длилось более четырех месяцев. Далее он эмигрировал в Австралию. Скончался артист в 1984 году, как следует из некролога, на юге США в Сан-Франциско [2, с. 15]. О судьбе балерины А. С. Роговской сведения не сохранились.

\*\*\*

Пребывание ленинградских танцовщиков на Дальнем Востоке в 1920–

<sup>24</sup> Киевскую студию Б. Нижинской окончил также С. Лифарь.

<sup>25</sup> См.: [22]. Упомянутая статья опубликована в монографии А. Хисамутдинова [2].

1930-е годы было важным для упрочения позиций отечественной балетной школы в Тихоокеанском регионе. Гастроли передвижной балетной труппы под руководством заслуженного артиста республики И. Ф. Кшесинского способствовали *приобщению публики российского Дальнего Востока к лучшим достижениям отечественной музыкальной и хореографической школы в жанре балета*. Поездки ленинградского ансамбля в ДВК в годы становления советского балетного театра нашли живой отклик в дальневосточной прессе, которая запечатлела *сложный процесс сохранения классического балетного наследия и рождения нового современного балетного репертуара, связав тем самым центр и периферию в единое культурное пространство*.

Деятельность во Владивостоке артистов ленинградского балета Ф. Ф. Шевлюгина и А. С. Роговской также способствовало укреплению связи между столицами и дальневосточным регионом. Руководимый балетной парой хореографический класс городской музыкальной школы *зложил основы профессионального балетного образования в ДВК, продолжил лучшие отечественные традиции в методике подготовки танцовщиков балета*. Пребывание Ф. Ф. Шевлюгина и А. С. Роговской в Китае совпало со временем расцвета в нем балетного искусства и появления *лучших балетных коллективов*. В эмиграции в полной мере раскрылся талант балетной пары как танцовщиков и педагогов, и дарование Ф. Ф. Шевлюгина как балетмейстера-постановщика.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Крыловская И.И. Танцовщики О. П. Манжелей и Б. А. Серов на российском Дальнем Востоке и в эмиграции // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2018. № 3 (56). С. 75–94.
2. Хисамутдинов А. Русский балет в Китае [Электронный ресурс]: монография / науч. ред. Т. В. Прудкогляд. Владивосток: Изд-во Дальневост. ун-та, 2015. 80 с. URL: <https://evols.library.manoa.hawaii.edu/> (дата обращения: 26.03.2018).
3. К приезду ленинградского балета // Тихоокеанская звезда. — 1928. — 9 июня (№ 132). С. 4.
4. РГИА ДВ. Ф. Р-2480. Оп. 1.
5. Жизель. Гастроли Ленинградского государственного балета // Тихоокеанская звезда. — 1928. — 18 августа (№ 191). С. 4.
6. К. Р. «Корсар» и «Эсмеральда» [Театр и кино] // Тихоокеанская звезда. — 1928. — 21 августа. (№ 193). С. 6.
7. К. Р. Лебединое озеро [Театр] // Тихоокеанская звезда. — 1928. — 3 августа (№ 195). С. 6.
8. Тур Д. Корсар [Театр] // Красное знамя. — 1928. — 1 сентября (№ 203). С. 3.

9. Балет «Эсмеральда» [Театр] // Красное знамя. — 1928. — 5 сентября (№ 206). С. 5.
10. «Шопениана» [Театр] // Красное знамя. — 1928. — 5 сентября (№ 206). С. 5.
11. Турский Д. Театральные итоги и перспективы // Красное знамя. — 1928. — 15 сентября (№ 215). С. 5.
12. Ленинградский балет вернулся в Хабаровск // Тихоокеанская звезда. — 1928. — 28 сентября (№ 226). С. 6.
13. Приезжает балет // Красное знамя. — 1930. — 24 июня (№ 141). С. 7.
14. К приезду ленинградского балета // Красное знамя. — 1930. — 4 июля (№ 149). С. 7.
15. К приезду ленинградского балета в Хабаровск [Театр] // Тихоокеанская звезда. — 1930. — 1 июля (№ 153). С. 3.
16. Ч. Ш. Ш. Ленинградский балет // Красное знамя. — 1930. — 12 июля (№ 155). С. 7.
17. Э. Н. «Красный мак» [Театр] // Тихоокеанская звезда. — 1930. — 3 августа (№ 182). С. 4.
18. РГИА ДВ. Ф. Р-2480. Оп.1.
19. Ведерникова М. А. Русский балет в контексте взаимосвязей традиций и новаций серебряного века: дис. ... д-ра культурологии. М. 2013. 319 с.
20. Балетная школа в Харбине [Зачем приехал балетмейстер А. И. Графцов?] // Рубеж. — 1930. — 28 июня (№ 27). С. 15.
21. Когда тело говорит без слов [В балетной школе А. И. Графцова] // Рубеж. — 1930. — 26 июля (№ 31). С. 16–17.
22. А. П. Шанхайская Терпсихора и ее служители [Город-гигант Восточной Азии стал местом сбора русских балетных сил] // Рубеж. — 1942. — 20 октября (№ 40). С. 14–21.

#### REFERENCES

1. Krylovskaya I. I. Tancovschiki O. P. Manzhelej i B .A. Serov na rossijskom Dal'nem Vostoke i v ehмиграции // Vestnik Akademii russkogo baleta im. A. YA. Vaganovoj. 2018. № 3 (56). S. 75 – 94.
2. Hisamutdinov A. Russkij balet v Kitae [Электронный ресурс]: monografiya/ nauch. red. T. V. Prudkoglyad. Vladivostok: Izd-vo Dal'nevost. un-ta, 2015. 80 s. URL: <https://evols.library.manoa.hawaii.edu/> (data obrascheniya: 26.03.2018).
3. К приезду ленинградского балета // Тихоокеанская звезда. — 1928. — 9 июня (№ 132). С. 4.
4. РГИА ДВ. Ф. Р-2480. Оп. 1.
5. Zhizel'. Gastroli Leningradskogo gosudarstvennogo baleta // Тихоокеанская звезда. — 1928. — 18 августа (№ 191). С. 4.
6. К. Р. «Korsar» i «Эсмеральда» [Театр и кино] // Тихоокеанская звезда. — 1928. — 21 августа. (№ 193). С. 6.
7. К. Р. Lebedinoe ozero [Театр] // Тихоокеанская звезда. — 1928. — 3 августа (№

- 195). S. 6.
8. *Tur D.* Korsar [Teatr] // Krasnoe znamya. — 1928. — 1 sentyabrya (№ 203). S. 3.
  9. Balet «Ehsmeral'da» [Teatr] // Krasnoe znamya. — 1928. — 5 sentyabrya (№ 206). S. 5.
  10. «Shopeniana» [Teatr] // Krasnoe znamya. — 1928. — 5 sentyabrya (№ 206). S. 5.
  11. *Turskij D.* Teatral'nye itogi i perspektivy // Krasnoe znamya. — 1928. — 15 sentyabrya (№ 215). S. 5.
  12. Leningradskij balet vernulsya v Habarovsk // Tihookeanskaya zvezda. — 1928. — 28 sentyabrya (№ 226). S. 6
  13. Priezhaet balet // Krasnoe znamya. — 1930. — 24 iyunya (№ 141). S. 7.
  14. K priezdu leningradskogo baleta // Krasnoe znamya. — 1930. — 4 iyulya (№ 149). S. 7.
  15. K priezdu leningradskogo baleta v Habarovsk [Teatr] // Tihookeanskaya zvezda. — 1930. — 1 iyulya (№ 153). S. 3.
  16. *Ch. Sh. Sh.* Leningradskij balet // Krasnoe znamya. — 1930. — 12 iyulya (№ 155). S. 7.
  17. *Eh. N.* «Krasnyj mak» [Teatr] // Tihookeanskaya zvezda. — 1930. — 3 avgusta (№ 182). S. 4.
  18. RGIA DV. F. R-2480. Op. 1.
  19. *Vedernikova M. A.* Russkij balet v kontekste vzaimosvyazej tradicij i novacij serebryanogo veka: dis. ... d-ra kul'turologii. M. 2013. 319 s.
  20. Baletnaya shkola v Harbine [Zachem priekhal baletmejster A. I. Grafcov?] // Rubezh. — 1930. — 28 iyunya (№ 27). S. 15.
  21. Kogda telo govorit bez slov [V baletnoj shkole A. I. Grafcova] // Rubezh. — 1930. — 26 iyulya (№ 31). S. 16–17.
  22. *A. P.* Shanhajskaya Terpsihora i eyo sluzhiteli [Gorod-gigant Vostochnoj Azii stal mestom sbora russkih baletnyh sil] // Rubezh. — 1942. — 20 oktyabrya (№ 40). S. 14–21.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

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

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

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

УДК 792.8

## «ГАМЛЕТ» НА БАЛЕТНОЙ СЦЕНЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКОВ

*Н. С. Шабалина*<sup>1</sup>

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

Статья посвящена особенностям интерпретаций трагедии У. Шекспира «Гамлет» на балетной сцене второй половины XX – начала XXI веков. Выполнен сравнительный анализ структуры балетных спектаклей: «Гамлет» Р. Хелпманна (*Sadler's Wells Ballet*, «Новый театр», Лондон, 1942, возобновление в 1964, Королевский театр «Ковент-Гарден», Лондон), «Гамлет» К. Сергеева (Ленинградский Академический театр оперы и балета имени С. М. Кирова, 1970), «Гамлет. Прелюдия» Ф. Аштона (Королевский театр «Ковент-Гарден», Лондон, 1977), «Гамлет» Дж. Ноймайера (Гамбургская государственная опера, 1997), «Гамлет» Р. Поклитару – Д. Доннеллана (Большой театр, 2015).

С учетом фактора близости к шекспировскому оригиналу выявлены три группы спектаклей. Рассмотрены основные подходы, использованные хореографами для создания сценических интерпретаций пьесы. Проведен источниковедческий и историографический анализ темы постановок «Гамлета». Определены особенности художественной формы спектаклей.

Сделан вывод о многовариантности интерпретаций «Гамлета» в балетном искусстве второй половины XX – начала XXI веков. Выявлены трудности, с которыми сталкивались балетмейстеры при «переводе» трагедии на язык балета. В приложении к статье дан список отечественных и зарубежных балетов на сюжет «Гамлета».

**Ключевые слова:** балетные интерпретации, «Гамлет», К. Сергеев, Р. Хелпманн, Ф. Аштон, Дж. Ноймайер, Р. Поклитару, Д. Доннеллан

## HAMLET ON THE BALLET STAGE OF THE LATE 20TH – EARLY 21ST CENTURIES

*Natalia S. Shabalina*<sup>1</sup>

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

The article concerns peculiarities of interpretation of the tragedy *Hamlet*

by W. Shakespeare on the ballet stage of the late 20<sup>th</sup> – early 21<sup>st</sup> centuries. The following performances are analyzed: *Hamlet* by R. Helpmann (Sadler's Wells Ballet, The New theatre, London, 1942, revival in 1964, *Royal Opera House Covent Garden*, London), *Hamlet* by K. Sergeev (S. M. Kirov Academic Leningrad Theatre of Opera and Ballet, 1970), *Hamlet. The Prelude* by F. Ashton (*Royal Opera House Covent Garden*, London, 1977), *Hamlet* by J. Neumeier (*Hamburg Ballett, Staatsoper*, 1997), *Hamlet* by R. Poklitaru and D. Donnellan (*The Bolshoi theatre*, Moscow, 2015).

The performances are divided into three groups depending on the relation to Shakespeare's play. The main approaches used by choreographers for creation of the scenic interpretations are analyzed. Source study and historiographic analysis of the theme of *Hamlet* performances are made. The peculiarities of the art form of the productions are determined.

Variety of interpretations of *Hamlet* on the ballet stage in the late 20<sup>th</sup> – early 21<sup>st</sup> centuries is drawn up at the conclusion. The difficulties of a tragedy's 'translation' to the ballet language are revealed. A list of the Russian and foreign ballets based on the tragedy *Hamlet* is placed in the supplement to the article.

**Keywords:** Ballet interpretations, *Hamlet*, K. Sergeev, R. Helpmann, F. Ashton, J. Neumeier, R. Poklitaru, D. Donnellan

В истории мировой культуры «Гамлет» — уникальная пьеса, с вечными философскими вопросами и скрытыми смыслами, которые каждое поколение открывает по-своему. Постепенное расширение диапазона видов искусства, в которых воплощалась бессмертная пьеса, говорит о ее несомненной актуальности и многовариантности форм интерпретации в различных сферах культуры. Трагедия находила претворение в драматическом театре, на оперной и балетной сцене; ее образы вдохновляли художников на создание произведений живописи, симфонической музыки, поэтических сочинений, кинолент. Одним из видов искусства, в которых воплощение «Гамлета» представляется наиболее трудным и неоднозначным, является балет. Действительно, перевести философские монологи, выраженные у Шекспира поэтическим языком, в балетную лексику — задача крайне сложная, если вообще выполнимая. И, тем не менее, к теме «Гамлета» обращались выдающиеся хореографы: Р. Хелпманн, Ф. Аштон, Дж. Ноймайер, К. Сергеев, М. Бежар, П. Лакотт, К. Уилдон, К. Макмиллан и многие другие. Гамлетами становились такие знаменитые танцовщики, как: Р. Хелпманн, Р. Нуреев, М. Барышников, М. Лиэпа, Н. Долгушин.

Первый балет «Гамлет» появился в 1788 году в Венеции в театре «Сан-Бенедетто». Это был трагико-пантомимический балет в пяти актах Ф. Кле-

рико на его же собственную музыку; сам хореограф исполнял роль Гамлета. Затем гамлетовская тема в балете была продолжена Л. Анри, который создал одноактную версию на знаменитый сюжет в 1816 году в Париже в театре «Порт-Сен-Мартен» на музыку Р. Галленберга. Иных сведений о балетных постановках трагедии в XIX веке автору найти не удалось. И уже в XX веке тема «Гамлета» в балетном искусстве нашла дальнейшее воплощение во множестве интерпретаций<sup>1</sup>.

С «Гамлета» Б. Нижинской (1934, Гранд-опера) началась череда постановок на сюжет трагедии на балетной сцене в XX веке. Одноактный спектакль был сочинен на музыку Симфонической поэмы «Гамлет» Ф. Листа (1858). Б. Нижинская сама танцевала заглавную партию. Балет имел спорную трактовку и, по мнению специалистов, стал не самой удачной попыткой интерпретации Шекспира. Заметной постановкой пьесы стал балет «Гамлет» хореографа Р. Хелпманна с труппой *Sadler's Wells Ballet* в «Новом театре» Лондона в 1942 году на музыку увертюры-фантазии «Гамлет» П. И. Чайковского. Затем балет был возобновлен в 1964 и 1981 годах для Лондонского Королевского театра «Ковент-Гарден» (в версии 1964 года роль Гамлета исполнял Р. Нуреев) и в 1970-м для Австралийского балета. В 1950 году появилась оригинальная интерпретация В. и Т. Гзовских в Баварской государственной опере в Мюнхене на музыку Б. Блахера.

Знаменитый балетмейстер Дж. Ноймайер, не раз обращавшийся к шекспировской тематике в своем творчестве, четыре раза ставил «Гамлета» (в 1976, 1985, 1997 и 2013). Другие именитые хореографы также не обошли вниманием гамлетовскую тему. В 1977 году Ф. Аштон поставил одноактный балет «Гамлет. Прелюдия» (или «Гамлет и Офелия») на музыку Ф. Листа для Р. Нуреева и М. Фонтейн. В 1985 году К. Макмиллан создал балет «Море бед» в Лондоне на музыку Б. Мартину и А. Веберна. «Гамлета» в балете поставили даже в Австралии. В 1992 году австралийский хореограф В. Паупер создала свою хореографическую версию пьесы на музыку П. Клатцова в Кейптауне. В 1993 в г. Перт, Западной Австралии, появился еще один «Гамлет» Б. Морланда. В 1996 году немецкий хореограф П. Шауффусс поставил «Гамлета» в Эльсиноре, в эпицентре действия пьесы Шекспира (музыка Р. Лангаарда). Необычной попыткой интерпретации пьесы стал одноактный балет К. Уилдона «Эльсинор» (другое название - «*Misericordes*», 2007; музыка А. Пярта), созданный с балетной труппой Большого театра. Премьера проходила в театре «Колизей-5» в Лондоне. В 2016 году английский балетмейстер Д. Дин поставил «Гамлета» на музыку П. И. Чайковского совместно с Шан-

<sup>1</sup> Список балетов на сюжет трагедии «Гамлет» У. Шекспира представлен в Приложении к настоящей статье

хайским балетом и Большим театром Шанхая [1; 2; 3; 4; 5; 6].

С конца 1960-х начинается история постановок трагедии на отечественной балетной сцене. На рубеже 1960–70-х годов в СССР появилось почти одновременно пять «Гамлетов» в балете<sup>2</sup>. В это время становится актуальным не прямой разговор о болезненных темах российской действительности. Внутреннее смятение, мучительные гамлетовские вопросы становятся необходимым материалом для выражения мыслей поколения шестидесятников. В 1969-м вышел фильм-балет «Гамлет» В. Камкова на музыку Д. Шостаковича с М. Лиепой в заглавной партии. В том же году в Ленинградском Малом театре оперы и балета Н. Долгушин поставил балет «Размышления» на музыку П. И. Чайковского, в котором сам танцевал Гамлета. В 1970-м К. Сергеев создал трехактного «Гамлета» на музыку Н. Червинского в Ленинградском Театре оперы и балета имени С. М. Кирова. В 1971-м В. Чабукиани поставил свою интерпретацию пьесы в Театре оперы и балета имени З. Палиашвили в Тбилиси (композитор Р. Габичвадзе). В 1972 году Б. Аюханов воплотил «Гамлета» с труппой «Молодой балет» в Алма-Ате (музыка А. Исаковой).

В России «Гамлета» в балете активно ставили как на столичных сценах, так и в провинции. Свои спектакли в дальнейшем создали: А. Полубенцев (1978, Пермь), А. Дементьев (1982, Саратов), А. Фадеечев и Ю. Клевцов (2008, Ростов). В СССР выходили фильмы-балеты: «Шекспириана» Ф. Сливовкера, Н. Рыженко и В. Смирнова-Голованова (1988) с Н. Долгушиным и Г. Комлевой и другие. В конце 1960-х – 1980-е годы трагедию на отечественной балетной сцене трактовали традиционно: режиссура не выходила за рамки психологического театра, хореография была в основном классической (с элементами современного стиля). В 1990-е годы, в связи со сломом политической и культурной ситуации в стране, новыми открывшимися творческими возможностями и свободой от идеологии начинают появляться более свободные постановки по мотивам пьесы в отечественном балете, например, фильм-балет «Размышление на тему. Гамлет» С. Воскресенской – С. Конончук (1991) на музыку Д. Шостаковича. И хореография, и режиссерский язык поднимаются здесь на новый уровень. В 2015 году «Гамлет» появился на сцене Большого театра в спектакле Р. Поклитару и Д. Доннеллана [5; 6; 8; 9].

---

<sup>2</sup> В это время советскую сцену захлестнула целая волна «Гамлетов» (как в балетном, так и в драматическом театре). В 1971 году появился знаменитый спектакль «Гамлет» Ю. Любимова в Театре на Таганке со сценографией Д. Боровского и Гамлетом – В. Высоцким. Это явление кажется неслучайным. Всего три года прошло после ввода советских войск в Чехословакию. По словам известного шекспироведа А. В. Бартошевича, «...эти танки были завершением важного этапа нашей истории и поколения шестидесятников. "Гамлет" Высоцкого и Любимого с точностью отразил этот существенный взрыв и поворот» [7, с. 19].

Все перечисленные постановки «Гамлета» можно условно разделить на три группы в зависимости от характера их отношения к шекспировскому тексту. Первую группу составляют спектакли, которые следуют сюжетной канве пьесы, и в которых сохранена историческая достоверность действия. Ко второй группе можно отнести постановки, которые дают оригинальную интерпретацию шекспировского сюжета с неожиданным смещением смысловых акцентов, с отходом от исторических реалий пьесы. Наконец, в третью группу входят спектакли постмодернистской направленности, радикально «деформирующие» драматургию первоисточника, активно включающие в действие приемы коллажа, монтажа, интертекстуальности, мультимедийности и пр.

Опыты балетного «иллюстрирования» шекспировской пьесы растянулись на довольно длительный период (с конца XVIII вплоть до последней трети XX века). Дольше всего задержался этот тип трактовки «Гамлета» в советской России, где царили традиции драмбалета. Показателен в этом отношении «Гамлет» В. Чабукиани (1972, Тбилисский театр оперы и балета им. З. Палиашвили), в котором преобладал иллюстративный пересказ событий, а отношения между героями приобрели налет мелодраматизма и излишней романтизации. Значительным событием, спектаклем, отличавшимся от других подобных попыток воплотить трагедию в балете, стал «Гамлет» К. М. Сергеева, поставленный в 1970 году в Ленинградском театре оперы и балета имени С. М. Кирова (на музыку Н. П. Червинского). Это был трехактный спектакль — одна из первых масштабных постановок «Гамлета» в балете; первая многоактная версия трагедии на российской сцене. Сергеев годами вынашивал замысел. Для него вопрос, быть или не быть «Гамлету» в балете, оказывался разрешим: хореограф был твердо убежден, что воплощение возможно. Ключевым для спектакля стал символ «Дании-тюрьмы». Вынесенный на задний планшета сцены (сценография — С. Юнович) и размноженный на кулисах образ сетки (вызывающей ассоциации с каменной кладкой), окутывающей и сдавливающей королевство, прочитывался более чем явно. Выдающийся отечественный искусствовед, балетовед В. Ванслов отмечал, что «...создается постоянный для всего спектакля образ каменного мешка, символизирующий мир, враждебный человечности» [10, с. 41]. Декорационное оформление было лаконично, не иллюстративно и давало простор для развертывания мощной хореографической драматургии Сергеева. По словам В. Ванслова, «...оформление здесь способствует раскрытию идеи в обобщенной форме, а тем самым и философской значительности спектакля, что отвечает замыслу балетмейстера, который попытался приблизиться к воплощению грандиозных шекспировских конфликтов» [10, с. 41].

Следование оригинальному тексту стало основой для выстраивания хореографической драматургии (либретто Н. Д. Волкова и А. Г. Хандамировой).

Поэтому балет может быть отнесен к первой группе, согласно типологии, предложенной в данной работе. Отхождения от линейного развития шекспировского сюжета были незначительными и касались добавления сцены похорон отца Гамлета, расширения «дворцовых» эпизодов (например, бала - свадьбы Клавдия с Гертрудой) и сокращения побочных сюжетных линий, несущественных для развития действия. Сразу после выхода спектакля вокруг него возникла активная полемика. Мнения ведущих критиков разделились: одни были яростными сторонниками новой версии (В. Ванслов, Н. Эльяш, Л. Энтелис), другие активно критиковали спектакль (М. Тараканов).

К достоинствам балета Н. Эльяш относит то, что «постановщик прежде всего стремится к динамике в развитии танцевального действия, к острым пластическим характеристикам персонажей. Он хочет быть возможно точным в передаче их столкновений, конфликтов, в их внутренней группировке, в определении кульминаций их яростной и трагической борьбы. Это и позволяет говорить о верности духу, строю шекспировского произведения» [11, с. 3]. Ему вторит Л. Энтелис: «В конце 1970 года на сцене Театра имени Кирова родился серьезный, годами выношенный спектакль, имеющий много оснований вступить в соревнование за достойное место в мировой Шекспириане. Балет „Гамлета“ — лучшая работа Сергеева в области хореографической режиссуры» [12, с. 99]. В. Ванслов выделяет постановку К. Сергеева среди других балетных интерпретаций «Гамлета», появившихся на рубеже 1960–70-х годов<sup>3</sup>: «Здесь более, чем в других спектаклях, заметно стремление связать личное с социальным, дать характеристику окружающего мира в целом» [10, с. 40].

В то же время существовали и резко противоположные мнения, связанные с убеждением, что для балета выбрана слабая музыка и в нем не выражена многоплановость шекспировских образов. М. Тараканов пишет: «Вслед за либреттистами он (Н. Червинский — *Н. Ш.*) не сумел сохранить в своей концепции „Гамлета“ дух шекспировской трагедии. Музыка балета последовательно иллюстрирует перипетии сюжета, внешнее „событийное действие“. Но она не прорывается к внутреннему, глубинному смыслу происходящего» [13, с. 21]. Исследователь высказывается и в целом о спектакле весьма критич-

---

<sup>3</sup> Среди пяти рассматриваемых «Гамлетов» — фильм-балет «Гамлет» В. Камкова (1969), балеты «Размышления» Н. Долгушина (1969), «Гамлет» К. Сергеева (1970), «Гамлет» В. Чабукиани (1971) и «Гамлет» Б. Аюханова (1972). В статье В. Ванслова допущены две неточности относительно дат постановок: автор приводит 1970 год как дату выпуска балета «Размышления» Н. Долгушина, но энциклопедии и последующие издания дают ссылку на 1969 год. То же касается постановки Б. Аюханова: в статье приведена дата премьеры — 1973 год, в то время как энциклопедические издания называют 1972 год. Поэтому в данной работе указаны даты постановок, взятые из следующих изданий: [5; 8; 9].

но: «Все „выпрямлено“, прояснено: повода для сомнений нет. Упрощенные персонажи, окружающие героя, не заслуживают снисхождения, не вызывают сочувствия. Подобная концепция далека от современного прочтения шекспировских тем... Мы стали свидетелями поучительной в своей безуспешности попытки пересказа великой трагедии языком музыки и танца» [13, с. 27].

Судьба спектакля складывалась непросто. Некоторые участники постановки отказывались танцевать или по каким-то причинам не смогли участвовать<sup>4</sup>. В результате в премьерных спектаклях Гамлета танцевали В. Панов, М. Барышников. С 1972 по 1973 эту партию исполнял Н. Долгушин. Роль Офелии воплощали в разных составах А. Сизова, Г. Комлева, Е. Евтеева. Гертруду танцевали К. Федичева, О. Моисеева, М. Алфимова; Клавдия — А. Сапогов, Г. Селюцкий.

Режиссерское и хореографическое решение (классический язык хореографии сочетался с современной балетной лексикой) было воплощено в отдельных сценах очень выразительно. По мнению Н. Эльяша, «Сергеев избегает пантомимы, бытовой разработки сцен, так называемых „игровых“ эпизодов, создает непрерывный и бурный танцевальный поток» [11]. В некоторых наиболее убедительно поставленных сценах хореографический язык точно отражает состояние героев, например, в вариации сумасшествия Офелии (кстати сказать, эта сцена «пережила» спектакль и в дальнейшем много раз исполнялась как концертный номер У. Лопаткиной). К сожалению, этого нельзя сказать о главном гамлетовском монологе «Быть или не быть». Здесь нерешительность и муки героя выражены маловыразительным пластическим языком: Гамлет стоит в *attitude*, балансируя на одной ноге, приложив руки к голове, в позе мыслителя. Развитие монолога решено хождением героя по сцене и прямолинейно-иллюстративной жестикуляцией, о чем также пишет пресса: «Порой создается впечатление едва ли не пародии. Вот принц выдвигает вперед обе руки (на разном уровне) ладонями вверх, словно пытается что-то взвесить, вот по очереди прикладывает их ко лбу. Помимо воли создателей спектакля складывается ощущение нарочитой позы (видите — я мыслю, а это — страдаю)» [13, с. 25].

Однако в целом роль Гамлета отличалась большой технической и эмоциональной сложностью. Балет, длившийся более двух часов, требовал от главного исполнителя немало психологического напряжения. Недаром после отъезда В. Панова за границу и отказа от участия в спектакле М. Барышникова на эту роль пригласили из Малого театра оперы и балета Н. Долгу-

---

<sup>4</sup> Ю. Соловьев отказался от главной партии, М. Барышников, назначенный на роль Гамлета, после нескольких спектаклей отказался от роли из-за несовершенства и одноплановости хореографии, по его мнению; Н. Макарова, которая планировалась на роль Офелии, уехала на Запад.

шина. Ему оказалось под силу воплотить столь сложный, противоречивый и интеллектуальный образ. Л. Энтелис справедливо писал о фигуре Гамлета в этом балете: «Он (Сергеев — Н. Ш.) сделал рельефными характеристики действующих лиц, наделив их постоянными, им присущими пластическими „лейтдвижениями“. Мятущаяся душа Гамлета ненавидит ложь, притворство, рвется ввысь, в иные сферы — и трактована лейтдвижениями полета, хоть на мгновение дающего иллюзию отрешенности, освобождения. В полете же, в прыжках и вращениях находит выход отчаяние Гамлета, почти безумие при мысли о преступном ложе Гертруды и Клавдия» [12, с. 97]. По словам критика Е. Луцкой, «у Гамлета есть все — классические вариации, дуэты, ансамбли... развернутые соло и пространные объяснения с Клавдием, Полонием, Гертрудой, синхронный дуэт-клятва с Тенью и адажио с Офелией...» [14, с. 28].

Несмотря на такую тщательную проработку центрального образа, некоторые персонажи потеряли свойственную им многоплановость и сложность. Л. Энтелис, который в основном высказывается о балете положительно, отмечает односторонность решения роли Клавдия (преступник, злодей): «Страшна зловещая фигура Клавдия. Грубая, грузная эта фигура, чуть ссутуленная, с широко расставленными ногами, рождает мысли о тяжком бремени пороков, пригнувших братоубийцу к земле. Но, может быть, в такой трактовке не хватает светотеней, еще каких-то дополнительных штрихов. Не следует ли вспомнить совет Станиславского: „Играя злого, ищи, где он добрый“» [12, с. 98]. Н. Эльяш критикует хореографическое воплощение образа Полония: «Герои трагедии обрисованы определенно и ярко. Может быть, им в чем-то не хватает шекспировского многообразия. Особенно это сказалось в решении роли Полония. Талантливый актер А. Миронов выразительно воплощает намеченный постановщиком пластический рисунок — крадущаяся, осторожная походка соглядастая, сыщика, доносчика. Но у Шекспира Полоний намного сложнее» [11]. Некоторые герои получились и вовсе невнятными, к примеру, роль Призрака: «Особый просчет постановщиков сопряжен с трактовкой призрака погибшего короля — в нем ни на йоту нет мощи, истинно королевского величия. Зрителю предстает жалкий и слабый старик, скорбно воздевающий руки, взывающий к сочувствию. И мы тщетно стремимся пробудить в себе такое чувство» [13, с. 26]. Но в спектакле мощно и необычно решена партия кордебалета, подданных короля. Танцы кордебалета в общих сценах создают атмосферу придворной жизни, а во время дуэтов и сольных номеров усиливают или оттеняют переживания главных героев.

На идею балета «работало» хореографическое, музыкальное, сценографическое, световое решение, создавая выстроенное «полотно», в котором все элементы постановки должны были раскрывать ее основную концепцию: показать шекспировское произведение понятным современному зрителю язы-

ком, в то же время не упрощая содержание пьесы, но стараясь проникнуться поэтикой Шекспира и донести ее до зрителя.

«Гамлет» К. Сергеева принадлежал своему времени, являлся отражением эпохи драмбалета, которая к тому времени уже заканчивалась. Возможно, именно начавшаяся в советском балете смена эстетических ориентиров и повлияла на столь противоречивое восприятие балета современниками. Но, тем не менее, постановка оставила заметный след в балетной шекспириане как серьезная попытка воплотить трагедию на балетной сцене.

Если в советской России театральная эстетика диктовала верность классике, то на Западе хореографы относились к шекспировскому первоисточнику более свободно, позволяя себе создавать на основе пьесы собственные драматургические прочтения. Таким был одноактный балет «Гамлет» Р. Хелпманна на музыку увертюры-фантазии П. И. Чайковского в «Новом театре» Лондона с труппой *Sadler's Wells Ballet* (1942). Роль принца Датского исполнил Р. Хелпманн, который был, как известно, успешным танцовщиком, хореографом, режиссером, актером<sup>5</sup>. Офелией стала его постоянная партнерша М. Фонтейн. Позднее этот спектакль был возобновлен в 1964 году (Гамлета танцевал Р. Нуреев, Офелию – Л. Сеймур). Это возобновление – один из первых балетов по трагедии «Гамлет», фрагментарно сохранившийся в видеозаписи. О нем остались свидетельства критиков, например, следующий комментарий обозревателя газеты «Sunday Observer»: «Хотя „Ромео и Джульетту“ танцуют намного чаще, чем остальные [пьесы Шекспира – Н. Ш.], я думаю, что „Гамлет“ находится далеко впереди, традиционно танцуемый без единого диалога» [15]. Это был пантомимный балет со стилизованными под елизаветинскую эпоху костюмами. Хелпманн не следовал за шекспировским текстом. Сюжет был воплощен фрагментарно наиболее яркими сценами: в спектакле были представлены вспышки воспоминаний в сознании Гамлета перед тем, как тот умирал. По справедливому выражению критика Е. Кравцун, балет «был концентрированным портретом умирающего Гамлета, перед взором которого проплывают эпизоды его жизни» [16]. Благодаря этому решению, а также прекрасному исполнению знаменитых танцовщиков, как в первой версии, так и во второй, спектакль пользовался большим успехом. О значимости постановки говорит тот факт, что на нее откликнулась и советская пресса [17; 18].

Судя по видеозаписи сохранившихся фрагментов с Нуреевым в этой партии в возобновленной постановке, роль Гамлета была остродраматической

---

<sup>5</sup> Р. Хелпманн исполнял роль Гамлета и в драматическом театре, в спектаклях «Гамлет» Т. Гатри (1944, «Олд Вик», Лондон) и «Гамлет» М. Бентэлла (1948, Шекспировский Мемориальный театр, Стратфорд-на-Эйвоне).

(надо отдать дань преувеличенной, местами аффектированной манере игры артистов в те времена). Английский критик Гвен Херат пишет об исполнении Гамлета Нуреевым: «Рудольф Нуреев танцевал с огромной самоотдачей, он привнес больше одухотворенности и искренности в роль Гамлета, чем в партию Ромео. У Нуреева была способность сохранять в сменяющих друг друга сценах образ человека высшего сословия, который готов отказаться от своего пылкого чувства к невинной доверчивой девушке» [15].

Нуреев исполнял роль Гамлета и в другой постановке – тринадцатиминутном одноактном балете<sup>6</sup> «Гамлет. Прелюдия» (1977), или «Гамлет и Офелия», как его еще называют, балетмейстера Ф. Аштона (роль Офелии танцевала М. Фонтейн). Этот балет можно считать также примером авторского видения шекспировского сюжета, притом сведенного к одной лирической линии. Он сохранился целиком в черно-белой и, фрагментами, в цветной записях исторической кинохроники. «Гамлет. Прелюдия» был показан в Лондонском Королевском театре «Ковент-Гарден» в концерте, посвященном празднованию двадцатипятилетнего юбилея восхождения на престол королевы Елизаветы II. В качестве музыкальной основы хореограф использовал музыку Симфонической поэмы «Гамлет» Ф. Листа.

Это было уже другое время и иной хореографический язык, по сравнению со спектаклем Хелпманна. Ф. Аштон, создатель национального английского балета, соединял в своих работах, в том числе и в этой, стилистику классики и модерна. С необыкновенной поэтичностью хореограф передает нюансы отношений Гамлета и Офелии. Возникая вначале как романтический дуэт, любовный сюжет переходит в драматическую фазу. Аштон сочинил па-де-де на музыку Листа, в котором, по образному выражению критика, «Офелия (Фонтейн) трепетала, как прозрачный мотылек, вокруг изменчивого, то полнасмешливого, то увлеченного принца (Нуреева), тонко развивая вибрации этого столь драматичного дуэта» [22, с. 30]. Нервозность и смятение в музыке очень точно отражены в сцене сумасшествия Офелии. Медленные жесты героя, шокированного этой сценой, контрастируют с тревожными движениями, охватывающими тело героини.

На протяжении действия зритель наблюдает за взаимоотношениями Гамлета и Офелии; другие мотивы пьесы не вошли в ткань этой постановки (неслучайно хореограф хотел назвать свой балет «Hamlet with Ophelia»). Возможно, для драматического театра такое усечение пьесы было бы неубедительно, а в балете концентрация на лирико-драматической составляющей выглядит вполне органично.

Ярким примером оригинального прочтения сюжета, во многом переос-

---

<sup>6</sup> Этот номер в концерте называет одноактным балетом ряд источников [19; 20; 21].

мысливающего или «домысливающего» Шекспира, являются балеты Джона Ноймайера. Самый «шекспировский» хореограф, многократно обращавшийся к наследию знаменитого драматурга и, в частности, к гамлетовской теме в своем творчестве, Ноймайер создал как одноактные, так и развернутые трехактные балеты на сюжет «Гамлета». В 1976 году он поставил одноактный балет «Гамлет-Коннотации»<sup>7</sup> на музыку А. Копленда в Американском Балетном театре в Нью-Йорке. В этом спектакле роль Гамлета исполнил М. Барышников<sup>8</sup>, а роль Клавдия танцевал Э. Брун. В 1985 году Ноймайер создал трехактного «Амлета»<sup>9</sup> в Датском Королевском театре Копенгагена на музыку М. Типпета. В 1997 году он возобновил этот балет уже с оригинальным названием «Гамлет» для своей труппы в Гамбургской государственной опере. В 2013-м он поставил балет «Шекспир танцует» в том же театре: «Гамлет» наряду с другими пьесами Шекспира представал в одноактной версии — «выжимке» из его трехактного «Гамлета» 1997 года.

В своем первом, одноактном, балете по трагедии, «Гамлет-Коннотации», Ноймайер затронул лишь небольшой сюжет из шекспировской пьесы, связанный с началом действия — смертью отца Гамлета. Изначально хореограф считал, что смысл такой пьесы, как «Гамлет», невозможно передать в многоактном балете: «„Гамлет“ Шекспира предлагает мало ситуаций, которые дансатны. В пьесе нет внешнего действия, там действие внутреннее: размышление, мысли, монологи. Поэтому мой небольшой балет действует всецело на внутреннем, эмоциональном, духовном уровнях. Многоактный балет кажется мне невозможным» (цит. по: [23, с. 77]). Однако позднее он пришел к идее создания трехактных хореографических версий на сюжет «Гамлета». Хореограф говорил в своей открытой лекции о сложностях, связанных с воплощением трагедии на балетной сцене: «„Гамлет“ традиционно считается антибалетной пьесой. Но таковых нет вовсе. Есть либо уже открытые ключом балета, либо пока им не открытые. Каждый автор волен предложить свой

<sup>7</sup> Оригинальное название балета — «Hamlet-Connnotations» — можно перевести как «Гамлет-Коннотации». В переводе с английского слово «connotation» означает: «дополнительный», «подразумеваемое», «коннотация», «подоплека», «созначение», «вторичное значение», «контекст», «окраска», «оттенок».

<sup>8</sup> Знаменательно, что М. Барышников воплощал образ Гамлета в трех совершенно разных постановках: у К. Сергеева (1970), Дж. Ноймайера (1976) и М. Бежара (1986). У М. Бежара это был небольшой юмористический этюд «Сумасшествие великого человека» — сольный номер из балета «Столь нежный гром» на одноименную сюиту Дюка Эллингтона, — поставленный хореографом в 1960 году и исполненный М. Барышниковым в Банкетном зале «Мулен Руж» в Париже в 1986 году.

<sup>9</sup> Название балета взято по имени главного героя — Амлета — из хроники Саксона Грамматика «Деяния датчан», или «Деяния данов», первоисточника шекспировского «Гамлета» (предположительно конца XII — начала XIII вв.).

„ключ“ к первоисточнику, но пользоваться им следует с оглядкой на природу танца, чувствовать и знать которую необходимо хореографу» (цит. по: [23, с. 71]). Постановкой балета «Гамлет-Коннотации» и, в особенности, двумя последующими своими масштабными работами Ноймайер показал возможности, которые открывает язык балета в интерпретации великих драматических произведений.

Его трехактные балеты «Амлет» (1985) и «Гамлет» (1997) были спектаклями с авторской, не всегда следующей Шекспиру, концепцией, новыми сюжетными линиями, детально и нестандартно проработанными мотивировками персонажей. Хореограф увидел в трагедии «большую сагу о мире, бесконечно находящемся в состоянии войны» [23, с. 77]. Поэтому Ноймайер взял за основу спектаклей не только шекспировскую пьесу, но и ее первоисточник — хронику «Деяния датчан» Саксона Грамматика.

Гамбургскую версию (1997) можно считать итоговой трехактной интерпретацией «Гамлета» Ноймайера. В балете нашли отражение и тема борьбы за власть, и мирная жизнь, и философские обобщения. Так, романтические дуэты Гамлета и Офелии контрастируют с военными баталиями, а тленность Эльсинора, в котором ведется беспощадная борьба за власть, приводит его к тому, что, разрушенный изнутри, он становится легкой добычей для завоевателей (армии Фортинбраса). Сцены битв и кровопролитных сражений «прослаивают» этого «Гамлета». Ничто не может остановить бесконечные войны, и в конце балета показано, что мир обречен на самоистребление, идя таким путем. Как пишет исследователь творчества Ноймайера Н. Н. Зозулина, военные сцены, «...возможно, и не лучшие сцены ноймайеровского „Гамлета“, поскольку для танца они слишком иллюстративны и „предметны“, но, как носители концепции, бесспорно оправданы в спектакле» [23, с. 77].

Ноймайер расширил действие шекспировской трагедии, показав предысторию описываемых событий. Весь первый акт посвящен «пред-действию». Показано время, предшествующее рождению Гамлета: бесконечные войны, битвы его отца и дяди с внешним противником. Затем идет (опять-таки военизированное) детство главного героя, его юность, дуэты Гамлета с Офелией, их сближение, связь Гертруды (которая здесь зовется Герутс) с Клавдием (Фенге)<sup>10</sup>. Сложность взаимоотношений братьев, Клавдия и отца Гамлета (Фенге и Хорфендела), усилена обстоятельствами родства: они в этом балете — близнецы. Герутс с самого начала любила Фенге, но в борьбе братьев за престол победил Хорфендел, и она вынуждена выйти за него, жаждая власти и сильного покровительства, но в то же время продолжая любить Фенге. Любовные дуэты Герутс и Фенге в первом акте в периоды отъезда Короля на

<sup>10</sup> Имена героев взяты из хроники Саксона Грамматика.

войну необычайно драматичны. Немецкий хореограф С. Ширер справедливо заметила по этому поводу: «Это действительная история королевы Гертруды. Ее дуэты с братьями-близнецами, полные борьбы, страха, гнева и нежности, передают больше смысла, чем могут выражать слова» (цит. по: [23, с. 79]).

Необходимость «домысливания» сюжета за Шекспира хореограф объясняет различием возможностей драматического и балетного театров: словом можно быстрее обрисовать взаимоотношения, характер и предысторию героев, чем сделать это языком танца: в балете нужно развернуть сложные связи и внутреннюю характеристику персонажей, выраженные в слове, чтобы они стали явными. Это помогает передать реакцию героев на сиюминутные события: например, их отношение к смерти отца Гамлета (для чего Ноймайер показывает в балете сцену похорон, которой нет в пьесе).

Хореографу удастся создать удивительные по поэтичности и нежности любовные дуэты двух главных героев — Гамлета и Офелии — в контрасте с «военной линией». Он развивает их в традициях психологического театра, с множеством интимных подробностей и бытовых деталей, превращающихся в символы. Так, цветочный венок, который Офелия сплела для принца перед его отъездом в Виттенберг, становится предвестником смерти и самой героини, и Гамлета.

Финал спектакля существенно отличается от шекспировского. Поединок Гамлета с Лаэртом отсутствует (Лаэрта вообще в спектакле нет). Гамлет восходит на престол после убийства Клавдия (Фенге). Но новая война охватывает Эльсинор. Все смешивается во взаимной перестрелке и нагромождении тел. А Гамлет, оставшийся в живых, с ужасом и надеждой на освобождение от этих бесконечных войн, смотрит вдаль. В таком решении пьесы Шекспира прослеживаются явные аналогии с мировыми войнами и глобальными катастрофами XX века.

Если Джон Ноймайер в конце XX века создает эпохальную, цельную «авторскую» версию, то XXI век предлагает зрителю уже совсем другой подход к интерпретации классики. В современных балетных спектаклях зачастую так же, как в драматическом театре, трагедия превращается в иронический постмодернистский трагифарс. На российской сцене этот поворот представлен такими драматическими постановками, как «Гамлет» Ю. Бутусова (МХТ им. А. П. Чехова, 2005), «Гамлет» Н. Коляды («Коляда-театр», 2008), «Однажды в Эльсиноре. Гамлет» Р. Габриа («Мастерская» п/р Г. Козлова, 2014) и другими. Конечно, у этих спектаклей различные концепции, совершенно разный язык, стиль. И все же, по словам А. В. Бартошевича, «...история последних постановок шекспировских трагедий — это история попыток обратить трагедию в иронический трагифарс — жанр, в котором сегодняшний театр чувствует себя комфортно, чего о трагедии не скажешь» [24, с. 590].

Балетный театр встал также на путь передачи шекспировской трагедии с элементами трагифарса. Пример тому — спектакль «Гамлет» в Большом театре (Москва, 2015)<sup>11</sup>. Создателями этой версии стали трое постановщиков, работавших прежде в Большом театре над спектаклем «Ромео и Джульетта» (2003): молдавский балетмейстер Раду Поклитару, английский режиссер Деклан Доннеллан и сценограф Ник Ормерод. Главные роли в первом составе «Гамлета» исполнили солисты, ранее участвовавшие в их постановке «Ромео и Джульетты»: Д. Савин, А. Сташкевич, А. Петухов, В. Барькин и др. Во втором и третьем составах участвовали не менее сильные танцовщики: В. Лантратов и А. Овчаренко в роли Гамлета; Д. Хохлова и Д. Косырева — Офелия; М. Лобухин и Ю. Клевцов — Клавдий; К. Карасева и В. Борисенкова — Гертруда. Музыкальной основой спектакля стали Пятая и Пятнадцатая симфонии Д. Шостаковича. Пятая целиком использовалась для первого акта, вторая и третья части Пятнадцатой симфонии звучали во втором акте.

Двухактную двухчасовую постановку Поклитару-Доннеллана сложно назвать балетом. Это пластический спектакль с акцентом на драматическое действие. Неслучайно режиссер принимал более активное участие в его создании, чем хореограф. Об этом свидетельствует и один из исполнителей роли Гамлета Владислав Лантратов: «...мы больше работали с Декланом, естественно, как с режиссером. Он ставил именно драматический спектакль на балетной сцене»<sup>12</sup>.

Либретто создавали Д. Доннеллан, Н. Ормерод и Р. Поклитару. Пьеса в этой интерпретации стала семейной историей. Основной идеей спектакля явилась трагедия потери — потери родственников, смерти любимых людей, с которой невозможно смириться. Об этом повторяют в многочисленных интервью постановщики и исполнители главных партий. Например, Р. Поклитару так отвечает на вопрос журналиста о смысле постановки: «Наш спектакль в первую очередь о потере, о том, что не совсем удачно создан человек. Ведь все мы с большим трудом, неумело и болезненно, переживаем потери — прежде всего уход близких. Во все времена это нелегко» [25]. Конечно, это спектакль и об одиночестве Гамлета. В нем присутствует тема власти. Но основная концепция, на которой строится действие, — тема утраты. Недаром так часто возникают в постановке зияющие врата смерти, открывающиеся в глубине сцены.

---

<sup>11</sup> Спектакль сейчас снят с репертуара. Он шел на Новой сцене Большого театра в период с 11 марта 2015 года по 19 февраля 2016 года.

<sup>12</sup> Приводится фрагмент интервью с Владиславом Лантратовым, исполнителем главной роли в постановке «Гамлет» Р. Поклитару–Д. Доннеллана в Большом театре (2015), из личного архива автора.

Трагедийный накал постоянно «остраняется»<sup>13</sup> иронично-гротесковыми приемами. Постмодернистская направленность спектакля сказывается в его драматургии — прерывистости действия, нелинейности событийного ряда, активном использовании мультимедиа-эффектов, жанровой эклектичности, что было отмечено критикой: «Сергей Филин, заказавший „Гамлета“ спустя 400 лет, захотел увидеть на сцене Большого... триллер, мелодраму, детектив, то есть занять всю труппу в захватывающем спектакле с элементами „экшн“» [26].

Жанр трагифарса проявляется в иронически изломанной пластике персонажей, введении в балетное либретто и, соответственно, в действие новых героев, по сравнению с пьесой Шекспира, — например, клоуна Йорика, образ которого построен на приемах иронии и трагифарса<sup>14</sup>; в истерическом смехе героев, которым буквально пронизана постановка. «Негероическая» пластика Гамлета является отражением его внутреннего надлома (главный герой в некоторых сценах ходит на присогнутых ногах). Принц в отдельных эпизодах вызывает ассоциации с Петрушкой, Арлекином или Пьеро, поскольку замирает в изломанной трагифарсовой позе с подвешенными как бы за ниточки руками, скрещенными ногами, с носками, повернутыми вовнутрь, с загадочной полуулыбкой на устах. Характерность и юмор, с помощью которых передается пластика властолюбивого хитрого Клавдия, нарочитая безвольность Гертруды, истеричность сумасшедшей Офелии, смеющейся над собственной судьбой и играющей с окружающими, также выдают трагифарсовую направленность спектакля. Гротескно выглядят суетливо пресмыкающиеся «одинаковые» придворные Эльсинора, в некоторых сценах буквально стелющиеся по сцене, пребывая в ужасе после смерти отца Гамлета, но выстраивающиеся в ровные ряды и марширующие под предводительством Клавдия (постепенно превращаясь из простых жителей Эльсинора в зомбированных солдафонов) в других эпизодах.

Время действия перенесено в XX век. Это в основном касается решения костюмов (дамы — в платьях начала века, кавалеры — в мундирах, военные (войска Фортинбраса) — в камуфляжной форме), а также подбора реквизита: пистолеты, деловые кейсы, кинокамеры и пр. При этом, временные рамки довольно размыты: например, платья и мундиры у придворных, костюмы Клавдия и Гертруды характерны для викторианской Англии, а камуфляжная форма и комбинезоны у рабочих (могильщиков), кинокамеры, кейсы имеют

---

<sup>13</sup> «Остранение» — термин, широко применяемый в науке, в том числе и в театроведении. В основе принципа остранения лежит противопоставление нормы и аномалии, столкновение странного и обыкновенного для создания необходимого художественного эффекта.

<sup>14</sup> Внешним видом, на который откликается зал, Йорик напоминает известного клоуна О. Попова (клетчатый черно-белый костюм, светлый парик, цветные носки и пр.).

отношение ко второй половине XX столетия. Но временные рамки не определяют сути происходящего. Эта история разворачивается вне времени, а Гамлет, Клавдий, Гертруда, Офелия, Полоний и др. — «вечные» персонажи.

Эльсинор представляется мрачным зловещим царством теней с армией из толпы Клавдиев, которые множатся в сознании Гамлета (эффект достигается благодаря мультимедиа, поскольку декорации в спектакле практически не используются). Визуальные эффекты играют определяющую роль при решении некоторых сцен. Например, эпизод, в котором тонет Офелия, необычайно красив, эффектен и жуток, во многом благодаря мультимедийному решению. Блики света в полутьме, создающие игру волн реки, придают лаконичной хореографии магическую выразительность. Четкие движения героини «размываются» световыми эффектами, усиливающими впечатление от пошатнувшегося расплывчатого зыбкого мира Офелии.

В постановке так же, как и у Ноймайера, раздвинуты рамки происходящих событий. В самом начале фрагментарно показано детство Гамлета и Офелии (это воспоминания принца, который смотрит на игры детей, исполняющих роли главных персонажей), проводы героя в Виттенбергский университет (т. е. период времени до начала трагических событий, описанных у Шекспира). В постановке, с целью показать жизнь героя в юные годы, высветить яркие эпизоды, добавив к известному сюжету ноту ностальгии и в то же время юмора, иронии, в воспоминаниях Гамлета «оживает» клоун Йорик.

Действие развивается нелинейно, за счет сцен-воспоминаний принца, которые вклиниваются в повествование. События пролетают стремительно. У кого-то из критиков такая калейдоскопичность и быстрота развития сюжета вызвала недовольство: «Перед зрителем с молниеносной скоростью проносятся эпизоды-воспоминания Гамлета о детстве, возвращение домой, смерть отца, свадьба матери с дядей и т. д., и т. п. Все на бегу и „понарошку“. Задумываться не успевает ни зритель, ни сам Гамлет» [27]. Но все же критик высказывается слишком категорично: в спектакле есть остановки, в которых Гамлет размышляет, осмысляет происходящее (в своих монологах, довольно развернутых дуэтах с Офелией, Гертрудой, отцом). Но за пределами этих «островков» размышлений и переживаний спектакль, действительно, представляет постмодернистский «бег» событий, наслаивающихся одно на другое.

В рецензиях на эту постановку можно часто встретиться с критическими отзывами и о пластическом решении: «Вместо хореографии — не слишком изобретательная акробатика, вместо правды чувств и горечи мыслей — скупая пантомима» [27]. «Много примитивной пантомимы, призванной пере-сказать то, что заведомо яснее и живее выражается словами. Пластике же эмоциональности не хватает» [28]. Конечно, выбор пантомимы как основной выразительной силы значительно ограничивает хореографический язык

по сравнению с теми возможностями, которые дает танцевальная пластика. Пластический язык Р. Поклитару — сжатый, скупой, прямолинейный, но при всем том он не лишен метафоричности и смысловой наполненности. Направление «contemporary» диктует более свободный, чем в классическом танце, способ существования артистов в формах самовыражения, что также служит дополнительным средством выразительности в этом пластически-драматическом спектакле.

По поводу образа главного героя Р. Поклитару справедливо замечает: «...Не готов сказать, что увиденный нами Гамлет — герой нашего времени. Он такой, каким мы его мыслим. Точно не невротик, каким часто делают принца, потому что невротик не интересен, с точки зрения психологизма и сопереживания персонажу. Скорее, это человек с параличом действия. Он знает, что ему надо совершить, но почему-то решиться на это не может. Наш Гамлет очень сильно меняется: вначале мы видим одного человека, во втором акте — он совершенно другой, в финале — третий» [25]. Но изменяющийся Гамлет в соответствии с множеством трагифарсовых черт, думается, не дорастает до подлинно трагедийного героя.

Особо надо сказать о финале спектакля, точнее, о двух финалах. Первый — смерть Гамлета и его уход в зияющие врата смерти, безусловно, трагический. Важно, что в финале содержится необходимый для понимания пьесы Шекспира посыл. На протяжении действия и в самом конце воплощен образ света — потустороннего мира, открывающегося за воротами в глубине сцены, куда уходят все умершие герои. В таком решении прослеживается интертекстуальность. У знаменитых режиссеров, таких, как Э. Някрошюс, образ света в виде пробивающегося пространство всепоглощающего спасительного зарева присутствует даже в постановках самых мрачных трагедий Шекспира — «Макбет», «Отелло» — и, конечно, этот образ замечательно воплощен в финале спектакля «Трагедия Гамлета» П. Брука (2000). Свет заливает весь зал и сцену, мертвые и живые герои встают и идут вперед «поклониться Тому, кто придет, Тому, чей суд еще впереди...» [29].

Второй финал — выход в современность: на сцене появляются военные в камуфляжной форме с автоматами, направленными в зал. Так решен шекспировский эпизод прихода войск Фортинбраса. Этот прием в интерпретации шекспировской трагедии не новый (можно вспомнить спектакль «Гамлет» И. Бергмана, «Драматен», 1986), но, тем не менее, он вызвал противоречивые отклики зрителей. Кому-то такое решение напомнило трагические события «Норд-Оста», кто-то был удивлен провидческим даром Р. Поклитару, ведь вскоре после премьеры произошел политический переворот на Украине, где балетмейстер учился и создал свою труппу «Киев модерн-балет».

Как заканчивается эта история? Положительный ли это исход для Эльси-

нора (и всего человечества!) — остается загадкой, как и в трагедии Шекспира. «Гамлет» был создан на рубеже XVI–XVII веков (предположительно в 1600 или 1601 году). Трагедия отразила крушение идеалов эпохи гуманизма и кризис сознания автора. Но это не беспросветная пьеса, как часто ее трактуют в последнее время. Однако слова принца «Дальнейшее — молчанье...» звучат загадочно. Неизвестность — то, что наступает после трагических событий в пьесе. И выход войск незнакомого нам Фортинбраса — ознаменование такого этапа. В этом смысле создатели постановки идут след за Шекспиром. Это подтверждают и слова артиста В. Лантратова, который с самого начала участвовал в создании спектакля: «Разрушен замок, разрушен этот мир. Все. Виной ли они — эти автоматчики — тому, что все разрушилось в этом доме, или они — спасители? Вопрос»<sup>15</sup>. При всей свободе прочтения мы видим выход на глубинные шекспировские смыслы, вскрывающиеся в этой постановке.

XX век дал несколько вариантов интерпретаций «Гамлета» в балетном искусстве. Они были и значительными, масштабными, и сокращенными — сводились к монологу Гамлета или к лирическим дуэтам Гамлета и Офелии. Наибольшая сложность при перенесении трагедии на балетную сцену заключается в передаче гамлетовских монологов и философского пласта пьесы, которые не так просто воссоздать средствами танца. Очень точно говорит об этих проблемах В. Ванслов: «Особая трудность балетного воплощения „Гамлета“ состоит в том, что именно в этой трагедии Шекспира, как ни в какой другой, выражение философской мысли реализуется именно в тексте. Поэтому „Гамлет“ может удаться в балете лишь в том случае, если утрата шекспировского слова не поведет к утрате шекспировской мысли. Последняя должна быть воплощена в хореографическом действии столь же ярко, как в слове, и столь же полно слита с музыкой, как мысль и текст в драме» [10, с. 37]. Каждый хореограф выбирает свое решение и свой ракурс для прочтения этой пьесы. Судя по вновь и вновь появляющимся версиям, в XXI веке актуальность данной темы и проблем, связанных с ее воплощением, не ослабевает.

При интерпретации трагедии важным является критерий того, насколько поэтика Шекспира передана хореографическим языком. В некоторых из представленных спектаклей, как в «Гамлете» К. М. Сергеева, есть попытка «дотянуться до Шекспира», масштаб замысла, цельность концепции, отвечающей духу шекспировского произведения, выразительность хореографии отдельных сцен. Однако постановке не хватает пластически точно найденных воплощений гамлетовского монолога и образов некоторых персонажей. В балете «Гамлет» Р. Хелпманна выражением шекспировской мысли служит пантомимная лексика. Накал страстей трагедии передан аффектированными

<sup>15</sup> Интервью с Владиславом Лантратовым (из личного архива автора).

жестами, мощными по драматизму сценами. Идеализированные образы балета составляли «спасительный» контраст трагическим событиям реальной жизни, в годы Второй мировой войны. В одноактной постановке Ф. Аштона, несмотря на ее «короткометражность», усеченность пьесы до одной лирической линии не мешает созданию цельного впечатления. Пластический язык классической хореографии и танца модерн отвечает поэтичности музыкального решения (музыке Ф. Листа) и отражает сложность образов трагедии. Впечатление от балета усиливается в значительной мере за счет исполнения ролей Гамлета и Офелии великой парой танцовщиков — Р. Нуреевым и М. Фонтейн. На новом витке развития танцевального искусства, в эпоху свободного обращения с источником Дж. Ноймайер иначе решал задачи воплощения пьесы в балете. Он смог выразить хореографическим языком мощные смысловые пласты и конфликты трагедии Шекспира, выводящие на глобальные проблемы современности. «Гамлету» Р. Поклитару и Д. Доннеллана, несмотря на спорность пластического решения, нельзя отказать в оригинальности прочтения и своеобразном отражении шекспировской поэтики. Создание образа врат смерти и пластический «разговор» Гамлета с небытием, возникающий по ходу всего спектакля, сообщают постановке смысловую наполненность, корреспондирующую с шекспировской метафоричностью.

Несмотря на то, что далеко не все хореографические версии пьесы можно считать успешными, обращение к шекспировскому «Гамлету» в танце, существующее уже более двух столетий, свидетельствует о бесспорном интересе хореографов к трагедии, нахождении новых, недоступных другим видам искусства средств выразительности, и постепенном утверждении гамлетовской темы в балете.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Hamlet // *The Oxford Dictionary of Dance* / Ed. by D. Craine, J. Mackrell. Oxford: Oxford University Press, 2002. P. 222.
2. Hamlet // *International dictionary of ballet* / Ed. by M. Bremser. Detroit: St. James press, 1993. Vol. 1. A–K. P. 632.
3. Hamlet // *The Dance Encyclopedia* / Ed. by A. Chujoy, P. W. Manchester. New York: Simonand Schuster, 1967. P. 439–440.
4. Hamlet // *A dictionary of Ballet* / Ed. by G. B. L. Wilson. London: Gassel, 1957. P. 146.
5. Губайдуллина Е. Р. «Гамлет», балеты на сюжет одноименной трагедии У. Шекспира // *Русский балет: энциклопедия* / ред. кол. Е. П. Белова, Г. Н. Добровольская, В. М. Красовская, Е. Я. Суриц, Н. Ю. Чернова. М.: Большая Российская энциклопедия; Согласие, 1997. С. 120.
6. Гамлет. Балет. Основные постановки // *Гамлет: Балет Деклана Доннеллана и Раду*

- Поклитару в 2-х действиях. Музыка Дмитрия Шостаковича [Буклет к спектаклю] / под ред. В. Вязовкиной, 2015. М.: [Издательство Большого театра]. С. 106–116.
7. Бартошевич А. В. Театральные хроники. Начало двадцать первого века. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2013. 504 с.
  8. Петербургский балет. Три века: хроника / сост. Н. Н. Зозулина, В. М. Миронова. СПб.: Академия рус. балета, 2016. Т. V. 1951–1975. 430 с.
  9. Размышления // Петербургский балет (1903–2003): справочное издание /под ред. А. Б. Дегена, И. В. Ступникова. СПб.: Балтийские сезоны, 2003. С. 325–326.
  10. Ванслов В. «Гамлету» в балете быть! // Советская музыка. 1974. № 3. С. 36–44.
  11. Эльяш Н. Смелость мысли // Советская культура. 1971. № 34. 23 марта. С. 3.
  12. Энтелис Л. Три балета Константина Сергеева // Константин Сергеев: сб. ст. / под ред. Е. Л. Луцкой. М.: Искусство, 1978. С. 86–100.
  13. Тараканов М. Быть или не быть «Гамлету» в балете? // Советская музыка. 1973. № 5. С. 20–27.
  14. Луцкая Е. В калейдоскопе красок // Театральная жизнь. 1971. № 17. С. 27–28.
  15. Herat G. Hamlet without dialogue // Sunday Observer. 2014. 01. 05. URL: <http://archives.sundayobserver.lk/2014/01/05/mon03.asp> (дата обращения: 24.03.2018).
  16. Кравицун Е. Тени Гамлета // Коммерсантъ. 2015. 09. 03. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/2682580> (дата обращения: 07.02.2018).
  17. Английский балет на музыку Чайковского // Огонек. 1944. № 11. С. 14.
  18. Хелпман – постановщик балета // Советская культура. 1964. № 62 (26 мая). С. 4.
  19. Hamlet Prelude. Ballet: Work details // Royal Opera House. URL: <http://www.rohcollections.org.uk/work.aspx?work=49> (дата обращения: 27.02.2018).
  20. Symphonic Variations – Hamlet – Gloriana Choral Dances – La Valse [1977, London, Royal Opera House] // Архив «Чикаго-фильм». URL: [http://www.chicagofilmarchives.org/collections/index.php/Detail/Object/Show/object\\_id/9215](http://www.chicagofilmarchives.org/collections/index.php/Detail/Object/Show/object_id/9215) (дата обращения: 27.02.2018).
  21. Hamlet Prelude (Hamlet with Ophelia) // Объединенный портал информационной поддержки танцевального искусства. URL: <http://www.balletbase.com/ru/performances/hamlet-prelude-a> (дата обращения: 27.02.2018).
  22. Bland A. From rioting to rhapsody // Observer. 1977. June, 5. P. 30.
  23. Зозулина Н. Н. Проблема интерпретации драматургии Шекспира в балетном театре Джона Ноймайера «Ромео и Джульетта»: дисс. ... канд. искусствоведения. СПб., 2005. 241 с.
  24. Бартошевич А. В. Для кого написан «Гамлет»: Шекспир в театре. XIX, XX, XXI... М.: Рос. ун-т театр. искусства – ГИТИС, 2014. 638 с.
  25. Федоренко Е. Раду Поклитару: «Невротик никому не интересен, даже если он – Гамлет» // Культура. 2015.03.03. URL: <http://portal-kultura.ru/articles/balet/89209-radu-poklitaru-nevrotik-nikomu-ne-interesen-dazhe-esli-on-gamlet/> (дата обращения: 22.11.2017).

26. *Беляева Е.* Гамлет не танцует, он в трауре // Сайт «Бельканто». 2015. 23. 05. URL: <http://www.belcanto.ru/15032501.html> (дата обращения: 22.09.2017).
27. *Витвицкая Н.* Шекспир с фотоаппаратом // Ваш досуг. 2015.15.03. URL: <https://www.vashdosug.ru/msk/theatre/performance/608121/tab-reviews/review75211/> (дата обращения: 18.10.2017).
28. *Звенигородская Н.* Спецназ в финале «Гамлета» // Независимая газета. 2015 (16 марта). URL: <http://www.biletexpress.ru/articles/3884.html> (дата обращения: 20.02.2018).
29. *Исаева Н.* «Гамлет» П. Брука // Интернет-проект «Журнальный зал». 2001. URL: <http://magazines.russ.ru/vestnik/2001/3/isaev.html> (дата обращения: 07.10.2017).

#### REFERENCES

1. Hamlet // The Oxford Dictionary of Dance / Ed. by D. Craine, J. Mackrell. Oxford: Oxford University Press, 2002. P. 222.
2. Hamlet // International dictionary of ballet / Ed. by M. Bremser. Detroit: St. James press, 1993. Vol. 1. A–K. P. 632.
3. Hamlet // The Dance Encyclopedia / Ed. by A. Chujoy, P. W. Manchester. New York: Simon and Schuster, 1967. P. 439–440.
4. Hamlet // A dictionary of Ballet / Ed. by G. B. L. Wilson. London: Gassel, 1957. P. 146.
5. *Gubaydullina Ye. R.* «Gamlet», balety na syuzhet odnoimennoy tragedii U. Shekspira // Russkiy balet: entsiklopediya / red. kol. Ye. P. Belova, G. N. Dobrovolskaya, V. M. Krasovskaya, Ye. Ya. Surits, N. Yu. Chernova. M.: Bolshaya Rossiyskaya entsiklopediya; Soglasie, 1997. S. 120.
6. Gamlet. Balet. Osnovnye postanovki // Gamlet: Balet Deklana Donnellana i Radu Poklitaru v 2-kh deystviyakh. Muzyka Dmitriya Shostakovicha [Buklet k spektaklyu] / pod red. V. Vyazovkinoy, 2015. M.: [Izdatelstvo Bolshogo teatra]. S. 106–116.
7. *Bartoshevich A. V.* Teatralnye khroniki. Nachalo dvadtsat pervogo veka. M.: Artist. Rezhisser. Teatr, 2013. 504 s.
8. Peterburgskiy balet. Triveka: khronika / sost. N. N. Zozulina, V. M. Mironova. SPb.: Akademiya rus. baleta, 2016. T. V. 1951–1975. 430 s.
9. Razmyshleniya // Peterburgskiy balet (1903 2003): spravochnoe izdanie / pod red. A. B. Degeny, I. V. Stupnikova. SPb.: Baltiyskie sezony, 2003. S. 325–326.
10. *Vanslov V.* «Gamletu» v balete byt! // Sovetskaya muzyka. 1974. № 3. S. 36–44.
11. *Elyash N.* Smelostmysli // Sovetskaya kultura. 1971. № 34. 23 marta. S. 3.
12. *Entelis L.* Tribaleta Konstantina Sergeeva // Konstantin Sergeev: sb. st. / pod red. Ye. L. Lutskoy. M.: Iskusstvo, 1978. S. 86–100.
13. *Tarakanov M.* Bytili ne byt «Gamletu» v balete? // Sovetskaya muzyka. 1973. № 5. S. 20–27.
14. *Lutskaya Ye.* V kaleydoskope krasok // Teatralnaya zhizn. 1971. № 17. S. 27–28.
15. *Herat G.* Hamlet without dialogue // Sunday Observer. 2014. 01. 05. URL: <http://>

- archives.sundayobserver.lk/2014/01/05/mon03.asp (data obrashcheniya: 24.03.2018).
16. Kravtsun Ye. Teni Gamleta // Kommersant. 2015. 09. 03. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/2682580> (data obrashcheniya: 07.02.2018).
  17. Angliyskiy balet na muzyku Chaykovskogo // Ogonek. 1944. № 11. S. 14.
  18. Khel'pman – postanovshchik baleta // Sovetskaya kultura. 1964. № 62 (26 maya). S. 4.
  19. Hamlet Prelude. Ballet: Work details // Royal Opera House. URL: <http://www.rohcollections.org.uk/work.aspx?work=49> (data obrashcheniya: 27.02.2018).
  20. Symphonic Variations – Hamlet – Gloriana Choral Dances – La Valse [1977, London, Royal Opera House] // Arkhiv «Chikago-film». URL: [http://www.chicagofilmarchives.org/collections/index.php/Detail/Object/Show/object\\_id/9215](http://www.chicagofilmarchives.org/collections/index.php/Detail/Object/Show/object_id/9215) (data obrashcheniya: 27.02.2018).
  21. Hamlet Prelude (Hamlet with Ophelia) // Obedinenny portal informatsionnoy podderzhki tantsevalnogo iskusstva. URL: <http://www.balletbase.com/ru/performances/hamlet-prelude-a> (data obrashcheniya: 27.02.2018).
  22. Bland A. From rioting to rhapsody // Observer. 1977. June, 5. P. 30.
  23. Zozulina N. N. Problema interpretatsii dramaturgii Shekspira v baletnom teatre Dzhona Noymayera «Romeo i Dzhuletta»: diss. ... kand. iskusstvovedeniya. SPb, 2005. 241 s.
  24. Bartoshevich A. V. Dlya kogo napisan «Gamlet»: Shekspir v teatre. XIX, XX, XXI... M.: Ros.un-t. teatr. iskusstva – GITIS, 2014. 638 s.
  25. Fedorenko Ye. Radu Poklitaru: «Nevrotik nikomu ne interesen, dazhe esli on – Gamlet» // Kultura. 2015.03.03. URL: <http://portal-kultura.ru/articles/balet/89209-radu-poklitaru-nevrotik-nikomu-ne-interesen-dazhe-esli-on-gamlet/> (data obrashcheniya: 22.11.2017).
  26. Belyaeva Ye. Gamlet ne tantsuet, on v traure // Sayt «Belkanto». 2015. 23. 05. URL: <http://www.belcanto.ru/15032501.html> (data obrashcheniya: 22.09.2017).
  27. Vitvitskaya N. Shekspir s fotoapparatom // Vashdosug. 2015.15.03. URL: <https://www.vashdosug.ru/msk/theatre/performance/608121/tab-reviews/review75211/> (data obrashcheniya: 18.10.2017).
  28. Zvenigorodskaya N. Spetsnaz v finale «Gamleta» // Nezavisimaya gazeta. 2015 (16 marta). URL: <http://www.biletexpress.ru/articles/3884.html> (data obrashcheniya: 20.02.2018).
  29. Isaeva N. «Gamlet» P. Bruka // Internet-proekt «Zhurnalnyuzal». 2001. URL: <http://magazines.russ.ru/vestnik/2001/3/isaev.html> (data obrashcheniya: 07.10.2017).

## ПРИЛОЖЕНИЕ

### СПИСОК БАЛЕТОВ НА СЮЖЕТ ТРАГЕДИИ «ГАМЛЕТ» У. ШЕКСПИРА

1. «Гамлет» (1788, театр «Сан-Бенедетто», Венеция). Хореограф: Ф. Клерико.

- Музыка Ф. Клерико. Гамлет: Ф. Клерико.
2. «Гамлет» (1816, театр «Порт-Сен-Мартен», Париж). Хореограф: Л. Анри. Музыка Р. Галленберга.
  3. «Гамлет» (1934, «Гранд-опера», Париж). Хореограф: Б. Нижинская. Музыка Ф. Листа. Гамлет: Б. Нижинская.
  4. «Гамлет» (1942, труппа Sadler's Wells Ballet, «Новый театр», Лондон). Хореограф: Р. Хелпманн. Музыка П. И. Чайковского. Гамлет: Р. Хелпманн, Офелия: М. Фонтейн. В 1964 году восстановлен для Лондонского Королевского театра «Ковент-Гарден». Гамлет: Р. Нуреев, Офелия: Л. Сеймур.
  5. «Гамлет» (1950, Баварская государственная опера, Мюнхен). Хореограф: В. Гзовский, совместно с Т. Гзовской. Музыка Б. Блахера. Гамлет: В. Гзовский.
  6. «Гамлет, или Благородный безумец» (1957, Театр «Казино», Ангьен-ле-Бэн, Франция). Хореограф: С. Лифарь. Одноактный балет на музыку М. Деллануа. Исполнители: Н. Вырубова, К. Сомбер и др.
  7. «Сумасшествие великого человека» (1960, «Балет XX века», Брюссель). Хореограф: М. Бежар. Сольный номер из балета «Столь нежный гром» на одноименную сюиту Д. Эллингтона. Исполнитель: М. Бежар (1986 – М. Барышников, Банкетный зал «Мулен Руж», Париж).
  8. «Гамлет» (1964, труппа «Музыкальная молодежь Франции»). Хореограф: П. Лакотт. Одноактный балет на музыку У. Уолтона. Исполнители: М. Денар, Г. Тесмар и др.
  9. «Гамлет» (1969, фильм-балет, СССР). Хореограф: В. Камков. Режиссер: С. Евлахишвили. Музыка Д. Шостаковича. Гамлет: М. Лиена, Офелия: И. Холина, Клавдий: С. Радченко, Гертруда: М. Алфимова и др.
  10. «Размышления» (1969, Ленинградский Малый театр оперы и балета). Хореограф: Н. Долгушин. Одноактный балет на музыку увертюры-фантазии «Гамлет» П. И. Чайковского. Гамлет: Н. Долгушин, Офелия: Л. Климова и др.
  11. «Гамлет» (1970, Ленинградский Академический театр оперы и балета имени С. М. Кирова). Хореограф: К. Сергеев. Музыка Н. П. Червинского. Гамлет: В. Панов, Н. Долгушин, М. Барышников; Офелия: А. Сизова, Г. Комлева, Е. Евтеева; Гертруда: К. Федичева, О. Моисеева, М. Алфимова; Клавдий: А. Сапогов, Г. Селюцкий и др.
  12. «Гамлет» (1971, Театр оперы и балета им. З. Палиашвили, Тбилиси). Хореограф: В. Чабукиани. Музыка Р. Габичвадзе. Гамлет: В. Абуладзе.
  13. «Гамлет» (1971, Петрозаводск). Хореограф: М. Мнацакян. Художник Б. Мессерер. Гамлет - Ю. Сидоров, Офелия - С. Губина.
  14. «Гамлет» (1972, Ереван). Хореограф: М. Мнацакян. Гамлет: Р. Харатян.
  15. «Гамлет» (1972, Дворец Культуры им. В.И. Ленина, Алма-Ата). Хореограф: Б. Аюханов. Музыка А. Исаковой. Гамлет: Б. Аюханов.
  16. «Гамлет» (1975, труппа «Бостон балле», Бостон). Балетмейстер: Л. Монреаль.

17. «Гамлет–Коннотации» (1976, Американский Балетный театр, Нью-Йорк). Хореограф: Дж. Ноймайер. Музыка А. Копленда. Одноактный балет. Гамлет: М. Барышников, Клавдий: Э. Брун и др.
18. «Гамлет. Прелюдия», или «Гамлет и Офелия» (1977, Королевский театр «Ковент-Гарден», Лондон). Хореограф: Ф. Аштон. Музыка: Симфоническая поэма №10 («Гамлет») Ф. Листа. Гамлет: Р. Нуреев, Офелия: М. Фонтейн.
19. «Фрески Эльсинора» (1978, Пермский Академический театр оперы и балета). Хореограф: А. Полубенцев. Музыка Д. Шостаковича.
20. «Гамлет, принц Датский» (1982, Саратовский Академический театр оперы и балета). Хореограф: А. Дементьев. Музыка Р. Габичвадзе.
21. «Гамлет» (1984, Норвежская опера, Осло). Хореограф: В. Панов. Музыка Д. Шостаковича.
22. «Амлет» (1985, Датский Королевский театр, Копенгаген). Хореограф: Дж. Ноймайер. Музыка М. Типпета. Гамлет: А. Рябко, Офелия: С. Аццоли. Трехактный балет.
23. «Море бед» (1985, труппа Dance Advance, Лондон). Хореограф: К. Макмиллан. Музыка Б. Мартину и А. Веберна.
24. «Гамлет» из фильма-балета «Шекспириана» (1988, СССР, Чехословакия, ФРГ). Режиссер: Ф. Слидовкер. Музыка увертюры-фантазии «Гамлет» П. И. Чайковского. Фильм-балет «Шекспириана» создан по мотивам трагедий У. Шекспира «Ромео и Джульетта» (хореографы: В. Смирнов-Голованов и Н. Рыженко), «Гамлет» (хореограф: Н. Рыженко) и «Отелло» (в фильме-балете «Павана мавра» Х. Лимона). Исполнители: Г. Комлева, Н. Долгушин и др.
25. «Гамлет» (1989, труппа «Бежар Балле Лозанн», Лозанна). Хореограф: М. Бежар. Одноактный балет на музыку Д. Эллингтона и Г. Перселла. Гамлет: Ж. Романо.
26. «Размышление на тему. Гамлет» (1991, фильм-балет). Хореограф: С. Воскресенская. Режиссер: С. Конончук. Музыка Д. Шостаковича. Гамлет: В. Малахов, Офелия: Л. Васильева и др.
27. «Гамлет» (1992, Кейптаун). Хореограф: В. Паупер. Музыка П. Клатцова.
28. «Гамлет» (1992, Данидин, Южный остров Новой Зеландии). Хореограф: Дж. Тейлор.
29. «Гамлет» (1992, Рига). Хореограф: О. Титова.
30. «Гамлет» (1993, Перт, Западная Австралия). Хореограф: Б. Морланд.
31. «Шут» [“Antic”] (1993). Хореограф: К. Брандштруп. Музыка Я. Дьярдена.
32. «Гамлет» (1996, Эльсинор, Дания). Хореограф: П. Шауфусс. Музыка: Sort Sol / Black Sun и Р. Лангаарда.
33. «Гамлет» (1997, Гамбургская государственная опера). Хореограф: Дж. Ноймайер. Музыка М. Типпета. Новая версия «Амлета».
34. «Гамлет» (1998, «Балет Петера Шауфусса», Холстебро, Дания). Хореограф: П. Шауфусс. Танцевальная драма на музыку Р. Лангаарда.

35. «Гамлет» (2000, «Ballet Austin», Аугсбург). Хореограф: С. Миллс. Музыка Ф. Гласса. Возобновление для труппы «Atlanta Ballet», 2005.
36. «Гамлет» (2006, Малый театр оперы и балета, Санкт-Петербург). Хореограф: М. Большакова. Одноактный балет. Композитор: С. М. Слонимский. Гамлет: Н. Семенов.
37. «Эльсинор» (другое название - «Misericordes», 2007, балетная труппа Большого театра, «Колизей-5», Лондон). Хореограф: К. Уилдон. Музыка: Третья симфония А. Пярта. «Не Гамлет»: Д. Гуданов.
38. «Гамлет» (2008, Northern Ballet Theatre, Лондон). Хореограф: Д. Никсон.
39. «Гамлет» (2008, Ростовский государственный музыкальный театр). Хореографы: А. Фадеечев, Ю. Клевцов. Музыка Д. Шостаковича. Гамлет: А. Смольянинов, Офелия: В. Литвинова и др.
40. «Гамлет» (2013, Пекин). Хореограф: Ванг Юаниян.
41. «Шекспир танцует» (2013, Гамбургская государственная опера). Хореограф: Дж. Ноймайер. Одноактная версия на основе трехактного «Гамлета» Дж. Ноймайера (1997). Музыка М. Типпета. Гамлет: Э. Ривазов.
42. «Гамлет» (2015, Большой театр, Москва). Хореограф: Р. Поклитару, режиссер: Д. Доннелан. Музыка Д. Шостаковича. Гамлет: Д. Савин, В. Лантратов, А. Овчаренко; Офелия: А. Сташкевич, Д. Хохлова, Д. Косырева; Клавдий: М. Лобухин, Ю. Клевцов; Гертруда: А. Балукова, К. Карасева, В. Борисенкова и др.
43. «Гамлет» (2016, Большой театр Шанхая). Хореограф: Д. Дин. Музыка П. И. Чайковского.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Н. С. Шабалина – аспирант; [Natusya-shabalina@mail.ru](mailto:Natusya-shabalina@mail.ru)

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Natalia S. Shabalina – Postgraduate student; [Natusya-shabalina@mail.ru](mailto:Natusya-shabalina@mail.ru)

## МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ

УДК 7.08

### АНАЛИЗ МУЗЫКИ ЛИРИЧЕСКИХ СЦЕН БАЛЕТА «БАБЕК» АКШИНА АЛИЗАДЕ

*Л. Д. Гусейнли*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Бакинская академия хореографии, ул. Р. Бейбутова 75, г. Баку, Азербайджан AZ1014.

Статья посвящена исследованию музыкального стиля композитора Акшина Ализаде на примере балета «Бабек». Выявляется специфика выразительных средств лирики балета, доказывается органическое единство музыки балета со стилевой системой А. Ализаде, предлагается результат анализа лирических сцен балета «Бабек».

**Ключевые слова:** балет, музыка, стиль, композитор

### ANALYSIS OF THE LYRICAL SCENES IN AKSHIN ALIZADEH'S BALLET *BABEK*

*Lala D. Huseynli*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Baku Academy of Choreography, 75, Rashid Behbudov St., Baku city, AZ1014.

The article is devoted to the study of the musical style of the composer Akshin Alizade on the example of the ballet *Babek*. The specificity of expressive means of the ballet lyrics is revealed. The organic unity of the music of the ballet with A. Alizadeh's style system is proved and the result of the analysis of the lyric scenes of the ballet *Babek* is proposed.

**Keywords:** ballet, music, style, composer

Музыка обладает исключительными возможностями в передаче душевных переживаний человека, передаче разнообразного спектра лирических эмоций и психологических состояний. По словам В. Медушевского, музыка способна «не просто описать ситуацию чувства, но как бы „изнутри“ воспроизвести его» [1, с. 21]. «Лирическое» в музыке — это своеобразный мир, связанный с отражением чувств, настроений и переживаний героев произведения. Лирическое мировосприятие нашло отражение в стилевых особенностях музыки азербайджанских композиторов, прежде всего, в индивидуализации мелодической линии, насыщении ее национальными интонациями, дифференцировании голосов фактуры, в особенностях динамического развития и средств формообразования.

В лирических страницах балетов Акшина Ализаде («Бабек» и «Вальс надежды») ярко проявляются свойственные композитору черты стиля. А. Тагизаде пишет, что лирике А. Ализаде присущи «особая чистота и возвышенность, мечтательная созерцательность, хрупкость, иногда недосказанность, горечь» [2, с. 115]. Лирическое в музыке композитора, по словам ученого, является олицетворением красоты, поэзии и духовности. Любовь Бабека и Перишад в балете «Бабек», Сельминаз и Эльмурада в балете «Вальс надежды» проходит путь от мечты, надежды до страданий и душевной драмы.

Балет «Бабек» — это первое сценическое произведение А. Ализаде, над которым он работал многие годы. Сюжет балета, навеянный образами трагедии И. Сельвинского, повествует о народно-освободительной борьбе азербайджанского народа под предводительством Бабека против арабского халифата. А. Ализаде создал первый азербайджанский балет на историческую тему, который продолжил традиции героических балетов Б. Асафьева («Пламя Парижа»), Р. Глиэра («Красный цветок»), Ю. Крейна («Лауренсия»).

«Бабек» был поставлен в 1986 году коллективом Академического театра оперы и балета имени М. Ф. Ахундова<sup>1</sup>. Создавая сценарий, авторы либретто Рафига Ахундова и Максуд Мамедов совместили в нем линию героической борьбы народа против иноземных захватчиков с лирической линией любви главного героя. Любовь Бабека к Перишад столь же сильна, как любовь к родине. Лирическая сфера балета оказывается подчиненной центральной драматической теме, оттеняя ее своим возвышенным звучанием.

Главные герои имеют в каждом действии развернутые дуэтные сцены, которые служат развитию их взаимоотношений. Первая сцена «У огня» представляет нежную встречу влюбленных, во второй сцене («Любовь Перишад и Бабека») демонстрируется восторженное упоение счастьем, третья сцена («Прощание Бабека с Перишад») пронизана предчувствием драматической развязки. Композитор стремится раскрыть во всей полноте внутренний мир героев (вначале — трепетно-лирических, а затем трагических). Музыкаль-

ное развитие отличается логичностью и стройностью, достигая кульминации в финальной сцене.

Первая сцена «У огня» отличается тонкой поэтичностью и задушевностью лирического переживания (см.: рис.1)

Рис. 1. Сцена «У огня» (д. I, сц. 1)

Своим плавным течением, спокойствием, внутренней чистотой этот номер балета приближается к образцам возвышенной лирики А. Ализаде. Здесь наиболее выразительна мелодия гобоя, а оркестр выполняет функцию со-

провожения. Хрупкая и утонченная тема характеризуется интонационно-гибкими ходами, своеобразным ритмом, «ломающим» метр настойчивыми синкопами.

В характере лирических тем А. Ализаде появилось существенно новое: на смену широкой напевности пришла выразительность кратких «говорящих» интонаций, отмеченных возросшей экспрессией. А. Тагизаде пишет: «Строительными единицами мелоса композитора являются микроинтонации, в основе которых простейшие интервалы — секунды, терции, кварты. Эти микроинтонации либо вливаются в темы небольшого диапазона, либо сами играют роль тем, субмотивов» [2, с. 121]. Мелодические формулы в музыке А. Ализаде складываются из микроинтонаций простейших интервалов, которые многократно повторяются и варьируются. Их универсализм заключается в том, что они органически связаны с национальной ладовой системой и ее типическими попевками.

Важную роль в процессе мелодического развития в первой сцене играет кварто-квинтовая интонация лада «Раст» с тоникой — звуком *соль*. Квинтовый тон начинает многие песни лада «Раст» и часто служит отправной точкой для развертывания напева. Более высокие ступени звукоряда воспринимаются слухом, как более «светлые», и, соответственно, подобное начало придает теме определенную эмоциональную окраску. Отметим, что А. Ализаде отвержен к использованию светлых по эмоциональной окраске ладов, среди которых выделяется своим мажорным характером лад «Раст».

Главным среди общелирических средств выразительности является прием опевания, потому как «противоречащие общему движению интонации или шаги мелодии способствуют ее внутренней напряженности» [3, с. 12]. Опевание признается ведущим принципом интонационного развития в азербайджанской музыке; выступает в качестве фактора высшего порядка и подчиняет своим закономерностям характерные для национального мелоса формулы. «Хорошо известно, что азербайджанское ладовое интонирование — сложная система, организующим центром которой является главный устой — тоника. Особым образом централизована и мелодика: отдельные звуки и целые попевки группируются вокруг мелодических устоев, приобретающих в тот или иной момент стержневое значение. Ведущим принципом в процессе такой централизации становится принцип опевания», — подчеркивает И. Абезгауз [3, с. 15].

В мелодии первого дуэта Бабека и Перишад образуется особый вид опевания, который В. Цуккерман называет «опеванием пространства» или «опеванием интервала». Этот вид опевания представляет собой «сочетание более или менее широких восходящих и нисходящих шагов, оставляющих незаполненное и как бы опетое крайними звуками пространство... Опеванию тако-

го типа свойственны широта звучания, покой» [4, с. 18]. В нашем примере квинта *ре-ля*, опетая близлежащими звуками, становится стержневой лейт-интонацией номера, приобретая ведущее значение для мелодического развития. Интонационная семантика звука *ля* полностью сохраняет свою важность как разрядка напряжения, и как линейный центр (даже в случае метрического сдвига на слабую долю такта). В результате, метрически ослабленный опеваемый звук и его окружение подвергаются воздействию эмоционального наполнения, что имеет большое значение в музыке лирического содержания.

До цифры 2 мелодическая линия концентрируется на опевании двух двух-опорной интонации, каждый из тонов которой становится своеобразной «микротоникой». В этом фрагменте показательны способы подачи мелодических устоев, отличающиеся в каждом случае неповторимым обликом. Причем, как правило, опевания диатоничны и дифференцируются в соответствии с типом взаимодействия центрального тона с близлежащими звуками. Наиболее часто композитор использует вид «предъёмного опевания», который принадлежит к существенным признакам национального мелоса. Смысл его определяется тем, что опорный звук каждого звена подготавливается в опевающей формуле предыдущего мотива. Однонаправленное опевание ступенью снизу, асимметричное окружение, сочетание скачков с секундовыми ходами — все это содействует развитию лирической эмоции. Краткость интонационных ячеек сочетается с их волновой природой. При этом частое большое секундовое ниспадание *си-ля*, завершающее почти каждый этап мелодического движения, семантически коррелируется интонацией «вздоха». Все эти качества характеризуют выразительные средства лирики.

Насыщенность интонаций определяет возможность их сочетаемости. Мелодия то удаляется от основного квартового тезиса, то вновь возвращается к нему, и с этим связана ее внутренняя активность и целеустремленность. Вокальная природа темы выступает в синтезе с инструментальностью, проявляясь в непрерывности развития и применении гаммообразных фигураций шестнадцатыми длительностями. Тонкий лиризм образа подчеркнут гармонизацией — выдержанными педалями в басах и секундовыми «гроздьями», словно повисающими в средних голосах музыкальной ткани. Большое значение здесь имеют и тембровые эффекты, образованные сочетанием мелодии и ее «окружения». Камерный и «тихий» вначале, образ со временем активизируется и насыщается импровизационными пассажами.

Дуэт «У Огня» написан в трехчастной форме с развивающей серединой: *А В А1*. С цифры 2 начинается средняя часть, построенная на развитии квартовой лейтформулы. Драматизация образа осуществляется, в первую очередь, методом мотивно-тематической работы и ладового переинтонирования. Происходит плавное смещение в сферу лада «Баяты-Шираз» с тоникой *соль*.

Выразительные мугамные интонации мелодии вскрывают эмоциональный подтекст основного образа. «Чаще всего мугамная монодия предстает в тематизме произведений композитора в концентрированном виде, используя в виде упрощенных до значения символов ладовых каденций», — пишет А. Тагизаде [2, с. 124].

Основу интонирования составляет типологически значимая каденция лада, а именно: опевание тоники в диапазоне уменьшенной кварты, образованной звуками верхней медианты и нижним вводным тоном. Напевность мотива достигается плавным голосоведением, первоначально не знающим ни одного скачка. Опевание среднего звука — верхнего вводного тона тоники — также способствует кантиленности и выразительной концентрации мотива. Вместе с тем, определенное соперничество двух мелодических тонов создает дополнительный стимул для эмоционального наполнения и развития музыкального образа. Небольшой, но достаточный для ощущения подъема разбег подготавливает наступление репризы.

С цифры 3 начинается динамическая реприза дуэта Бабека и Перишад, которая строится на постепенном затухании звучности. Выразительный эффект этого раздела создается тембровой и фактурной перекраской материала. Основная тема звучит у флейты пикколо в высоком регистре; фон сопровождения образуют фигурации в партии челесты, арфы и струнных инструментов на басовой педали *соль-до*. Перенос всего музыкального текста на октаву выше в сочетании с прозрачностью оркестрового звучания придает музыке особую трепетность и возвышенность.

Поэтична и вдохновенна вторая дуэтная сцена главных героев («Любовь Бабека и Перишад») (см.: рис. 2).

Между двумя лирическими сценами ярко ощущается интонационно-тематическая и эмоциональная связь. «Любовь Бабека и Перишад» строится на тематическом комплексе первого дуэта, который превращается здесь в эмоциональный гимн любви. Музыка проникнута глубоким и искренним чувством. Она выражает высший расцвет человеческой личности в стремлении к идеалу. Композиционная идея темы любви заключается в постепенном развитии и укрупнении лирического образа, его медленном разворачивании и последовательном росте. Происходит обогащение диапазона темы, регистровое расширение оркестровыми средствами и, соответствующее лирической семантике, ладовое движение. Проведение темы любви в этой сцене становится генеральной кульминацией лирической линии в балете и звучит как гимн жизни и счастью. Вырастая из квартового «зерна», вдохновенная мелодия постепенно растет, «расцветает», устремляясь к кульминации, в качестве которой выступает реприза основной темы.

Уже при первом своем проведении тема любви звучит в терцовом изложе-

Рис. 2. Сцена «Любовь Перишад и Бабека» (д. I, сц. 2)

нии на фоне выдержанной линии баса и средних голосов. Настойчиво возвращается мелодия к исходному уровню, отдельные интонации закрепляются многократными вариантными повторами. Гармония является резонатором мелодии, обогащая ее фоническими призвуками кластеров, то «обнаженными», то едва уловимыми. Функциональные тяготения в последовании созвучий завуалированы, а их смена подчинена логике голосоведения. Несколькими тонкими штрихами композитор придал знакомому образу новый оттенок, углубляя лирическую экспрессию образа и способствуя его драматизации.

А. Шнитке различает два типа композиторов-новаторов. Первые дерзко

отвергают привычные нормы, вторые, не претендуя на внешнюю новизну, всячески подчеркивают в своей музыке связь с традициями. Музыка авторов второго типа отличает «уравновешенность формы, экономия гармонических и тембровых средств, эмоциональная сдержанность». Ей присуще «какое-то неясное обаяние глубины»; «поиски направлены в сторону более тонких компонентов музыки: силы выражения, искусной тематической работы, пластичности формы» [5, с. 16]. Именно к такому типу композиторов-новаторов относится А. Ализаде, сохраняющий преемственные связи с народным искусством и традициями предшественников.

Сжатость изложения, стремление ограничиться минимально необходимыми средствами — это одна из основных черт музыкального стиля А. Ализаде. Пространное изложение музыкальной мысли в творчестве азербайджанского композитора уступает место последовательной разработке краткого исходного тезиса. Смысл становления формы у него заключается в непрерывной смене разнообразных вариантов главной мысли. Здесь сказывается связь с принципами мугамного мышления, которые воздействуют на творчество А. Ализаде, не только на уровне тематического, но и композиционно-драматургического плана. Форма А. Ализаде одновременно как традиционна, также, и новаторски оригинальна. Повторяя схему трехчастности, она насыщена цепью непрерывных вариаций исходной группы мотивов. В конечном счете рождается особое единство, внутренняя сущность которого далека от классического принципа и обращена к национальным истокам.

Подобная трактовка формы ярко выражена во втором дуэте Бабека и Перишад, где наиболее важна непредвиденность поворотов развития и его ограничение исходным тематическим комплексом любви. В конечном итоге форма дуэта имеет следующий вид:  $A B C A1 B1 C1 A2 B2 A3$ .

Если воспользоваться терминологией В. Цуккермана, то можно определить форму второго дуэта как прогрессирующую трехчастную. Эта форма движется от простой структуре к сложной. Она также предполагает укрупнение репризы, на которую приходится генеральная кульминация композиции. Широта лирического диапазона запечатлена в контрастах душевных переживаний, которым соответствуют контрасты средств выразительности во втором дуэте героев. Звукоряду света и радости, спокойствия и мирной мечты отвечает лад *соль*-«Раст»; «теплому» тембру струнных и высоких деревянно-духовых инструментов противостоит расширенная минорная сфера лада *соль* «Баяты-Шираз», звучание низких тембров фагота, тромбона, виолончелей и контрабасов. Углубленная разработка выразительных возможностей минорной сферы содействует экспрессивному накалу чувств и предвещает трагический финал балета. Благодаря умело проведенным реминисценциям тематизма из сцены «У огня» второй дуэт воспринимается как дальнейшее

развитие лирической линии сюжета.

На первый план в сцене «Любовь Бабека и Перишад» выдвигается непрерывность развертывания эмоции. Течение мысли, наподобие струящегося потока, здесь сменяется динамическим нарастанием, напряженным эмоциональным развитием. Основной пафос этой сцены заключается в тонкой фиксации различных душевных состояний. Как известно, широкое напряженное развертывание эмоции чаще всего опирается на постоянное обновление мелодии без возвращения пройденных этапов. Однако в рассматриваемом примере безостановочная повторность тематических фрагментов приводит не к статичной, но движущейся и активно развивающейся форме. Напомним слова А. Тагизаде: «Композитор мыслит крупными пластами, целостными динамическими волнами, не исключая сложности, тонкости внутреннего строения: ритмического, интонационно-ладового, тембрового» [2, с. 129]. Исследователь обращает внимание на то, что А. Ализаде предпочитает не разработочное и полифоническое развитие, но простую варьированную повторность. Для всех элементов музыкального ткани композитора характерно «ступенчатое варьированное развитие, касающееся не столько мелодии, сколько фактуры, ритма, инструментовки» [2, с. 130].

Драматургия дуэтной сцены построена на сопоставлении тематического комплекса любви и нового драматического раздела (*a tempo*).

Перенос мелодии в нижний регистр и учащение ритмической пульсации коррелирует с драматизмом ситуации. Повышенная ладоинтонационная экспрессивность небольших тематических ячеек создает динамику развития мелодической линии в целом. Подобный способ развития горизонтали, постепенно вырастающей из первоначального зерна, близок мугамной импровизации. Основу мелодического развития составляет вариантное опевание двух устоев лада «Баяты-Шираз» — верхней кварты и квинты тоники звука *соль*. Настойчивое утверждение и обострение одних и тех же эмоционально-насыщенных интонаций способствует нагнетанию напряжения. Композитор мастерски использует всю силу непосредственного воздействия элементарных ритмических импульсов, смещая опорный тон на слабую долю такта, активизируя зерно приемом ритмического дробления и пунктирования. При этом общая линия развертывания музыкального материала очень логична: опевание временных устоев лада сменяется секвенцированием кратких нисходящих звеньев, направленных вниз к его тонике.

Искренность интонаций темы любви перерастает, по мере развития, в эмоциональность чувства, достигающего своей кульминации на заключительном этапе формы (*meno mosso, molto espressivo*). Обогащенная выразительными оркестровыми и гармоническими деталями, мелодия достигает масштабов одухотворенного лирико-драматического повествования. Драматургия мо-

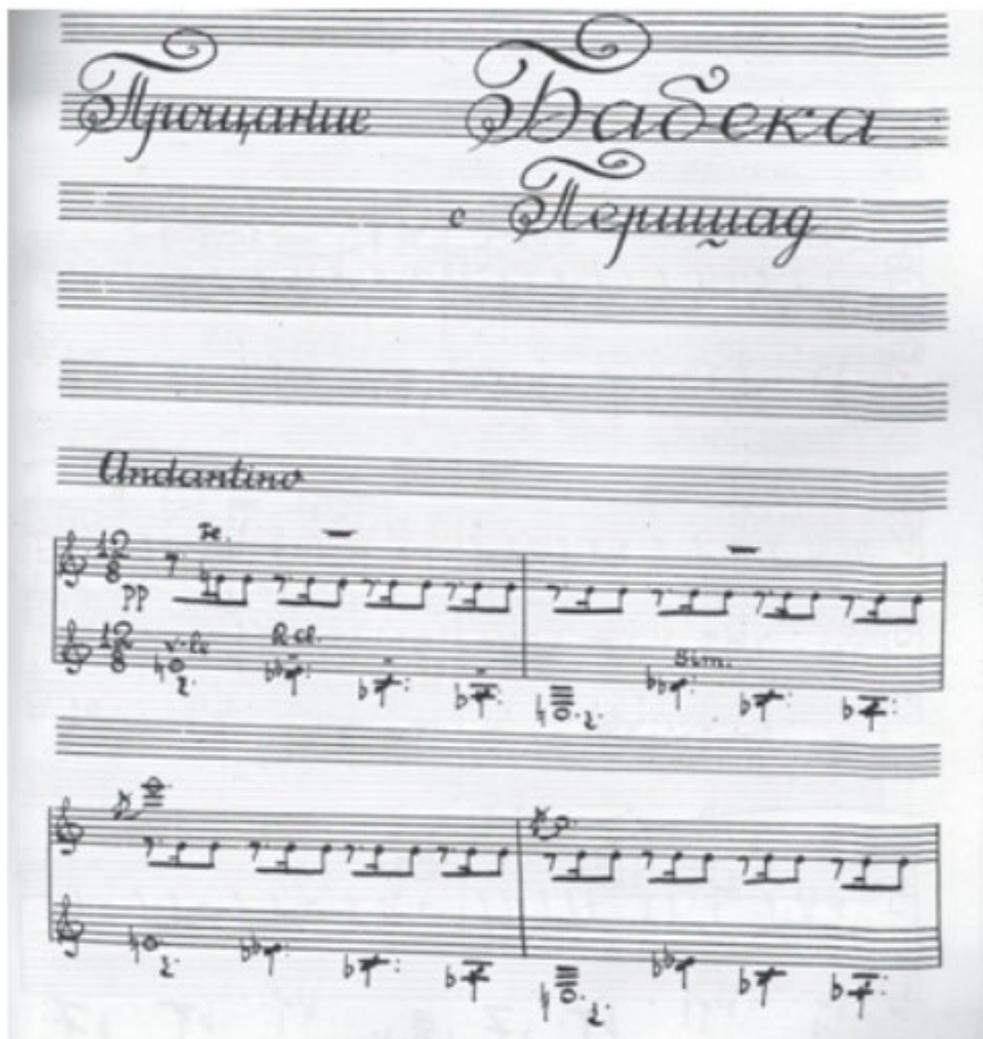


Рис. 3. Сцена «Прощание Бабека и Перишад» (д. II, сц.1)

тивного развития, имеющая ярко выраженную национальную природу, обуславливает цельность и непрерывность мелодии, несмотря на ее строение из сравнительно небольших, ясно отделенных друг от друга звеньев.

Важным этапом развития лирической драмы героев является третья дуэтная сцена во втором действии – «Прощание Бабека и Перишад» (см.: рис. 3):

Тематическая ткань дуэта насыщена остро-импульсивными интонациями, оstinатными линиями. Звуковой план номера распадается на три тематических пласта: оstinатный ритмический фон, секундовые «гроздья», наслаивающиеся на выдержанный звук «е», и краткие мотивы-возгласы деревянно-духовых инструментов. Развитие направлено в сторону все большей его

драматизации, тематизм сцены во многом определяется динамикой различных типов музыкального движения. В этом свободном звуковом становлении формы запечатлены различные оттенки настроения — от задумчиво-созерцательного до взволнованно-экспрессивного.

На неустойчивом звуковом фоне в партии гобоя и флейты звучат отдельные мотивы, выражающие различные оттенки душевного волнения. Старательно, с нарастающей экспрессией гобой интонирует мотив тревоги, который строится по звукам уменьшенного септаккорда. Само интонационное строение мотива несет в себе внутреннюю остроту, обусловленную хроматическим «сползанием» терции *соль-диез* — *си*, *соль* — *си-бемоль*.

Солирующей флейте поручается проникновенное лирическое высказывание, вызывающее воспоминания о возвышенном чувстве главных героев. Ее мелодия звучит с цифры 2: короткая попевка в объеме одного такта построена на асимметричном опевании квинтового тона лада *до* — «Раст».

Композитор словно любит прозрачную графичность фактуры, создавая эффект народного инструментального наигрыша. А. Ализаде филигранно отточенными штрихами вписывает в свою мелодику фольклорные интонации. Здесь свою роль играют также использованные композитором приемы орнаментации отдельных звуков. Несмотря на кажущуюся тональную неопределенность этой музыки, звук *соль* играет в ней роль временного устоя. По словам А. Тагизаде, наслоения тянущихся звуков и созвучий, мелодизированных фиоритурами в других голосах музыкальной ткани, представляет собой мугамную монодию, преобразующуюся в «звуковое поле», в котором тембровый, ритмический и фактурный тематизм взаимодействуют с мелодикой [2, с. 132].

Из сказанного следует, что в арсенале композитора Акшина Ализаде находятся средства, которые подчеркивают специфику национального интонирования и усиливают выразительные средства лирики в балете «Бабек».

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Медушевский В. К проблеме семантического синтаксиса // Советская музыка. 1973. № 8. С. 20-29.
2. Тагизаде А. Акшин Ализаде. Баку: Ишыг, 1986. 136 с.
3. Абезгауз И. Опера «Кероглы» Узеира Гаджибекова. М.: Сов. композитор, 1987. 232 с.
4. Цуккерман В. Выразительные средства лирики Чайковского. М.: Музыка, 1971. 244 с.
5. Шнитке А. Навстречу слушателю // Советская музыка, 1962. № 1. С. 16-20.

REFERENCES

1. *Medushevskij V.* К проблеме семантического синтаксиса // *Sovetskaya muzyka*. 1973. № 8. S. 20-29.
2. *Tagizade A. Akshin Alizade.* Baku: Ishyg, 1986. 136 s.
3. *Abezgauz I.* Опера «Kerogly» Uzeira Gadzhibekova. М.: Sov. kompozitor, 1987. 232 s.
4. *Tsukkerman V.* Vyrizitel'nye sredstva liriki CHajkovskogo. М.: Muzyka, 1971. 244 s.
5. *Shnitke A.* Navstrechu slushatelyu // *Sovetskaya muzyka*, 1962. № 1. S. 16-20.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Л. Д. Гусейнли – аспирант; l.d.hadjieva@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Lala D. Huseynli – Postgraduate student, l.d.hadjieva@gmail.com

УДК 782.8

## ТАНГО В МИРОВОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

*Т. С. Сергеева*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Казанский (Приволжский) федеральный университет, Институт социально-фило-софских наук и массовых коммуникаций, Высшая школа журналистики и медиакоммуни-каций, ул. профессора Нужи́на, д. 1/37, г. Казань, 420008, Россия.

В статье предпринята попытка проследить взаимоотношения танго с кинематографом в историческом и в образно-драматургическом планах, выявить особенности использования танго в кино и обозначить основ-ные медиаобразы танго. Автор статьи приходит к выводу, что в авторском кино танго чаще всего сопряжено с драмой или трагедией, а в массовом кинематографе — с мелодрамой.

**Ключевые слова:** танго, аргентинское танго, танго в кинематографе, медиаобразы танго, танго-фильм

## TANGO IN THE WORLD CINEMATOGRAPHY

*Tatiana S. Sergeeva*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Kazan (Volga region) Federal University, Institute of Social and Philosophical Sciences and Mass Communications, Division of Mass Communications, 1/37 Professor Nuzhin St., Kazan, 420008, Russian Federation.

The article deals with the relationship between tango and cinematography in historical, figurative and dramaturgical ways. The author attempts to suggest a typology of using tango in the cinema, to identify the main media images of tango, and also she comes to conclusion that in the auteur cinema — tango is more often associated with drama or tragedy, and in mass cinematography — with melodrama.

**Keywords:** tango, Argentinian tango, tango in cinematography, media images of tango, tango-film

Танго как танцу, ставшему явлением мировой культуры, исполнилось не-многим более ста лет. По мнению исследователей, оно, как и кинематограф, появилось в 90-е годы XIX века [1, с. 73-74]. Отличие — только в месте рож-дения: танго родилось в Аргентине, кино — во Франции. Более чем столетние взаимоотношения танго с кинематографом отличались плодотворностью,

насыщенностью, разнообразием и... постоянством.

Танец в кинематографе – перспективная область исследования, поскольку кинематограф постоянно обращается к разным видам искусства с целью расширения своих возможностей эмоционального воздействия на зрителя. Для кинематографа большой интерес представляют танцы с собственной драматургией, к которым, например, относится фламенко<sup>1</sup>. В этом же ряду находится и танго.

Несмотря на интерес российских исследователей к танцу (рассматривающих его коммуникативную природу, его связь с моделями телесности и др.) в контексте современной культуры [4; 5; 6], изучение функциональных особенностей танца, его семантики и образной сферы в кинематографе, шире – в медиапространстве, еще только начинается. Тема аргентинского танго в кино затрагивается в исследовании Т. Н. Ветровой о кинематографе стран Латинской Америки [7]; особенности использования мелодии танго Е. Петербургского «Утомленное солнце» в некоторых российских фильмах выявлены Т. Ф. Шак [8, с. 134-137, 139-141]. Однако специально тема взаимоотношений танго и кинематографа не становилась предметом исследования.

Обратимся к истории. Первые примеры этих взаимоотношений связаны еще с эпохой немого кино (вспомним знаменитого американского киноактера Рудольфа Валентино). В начале XX века молодой кинематограф, превращаясь из технической забавы в зрелищное искусство, совпал с танго-лихорадкой во Франции, куда в 1920-е годы было завезено аргентинское танго. В связи с этим первые фильмы не могли не реагировать на успех новой танцевальной моды. В наступившую эпоху звукового кино интерес к танго не ослабевает, о чем свидетельствуют многочисленные фильмы, способствующие распространению аргентинского танго и популярности его исполнителей (например, американские кинокартины 1930-х годов с легендарным аргентинским певцом Карлосом Гарделем «Танго на Бродвее», «Опускаясь все ниже», «День, когда ты меня любила» и многие др.).

После окончания Второй мировой войны интерес к танго затухает. В 1940–50-ые годы в кино основные эмоциональные модусы аргентинского танго (страсть, печаль, меланхолия) трансформируются в направлении комедии и гротеска. Пример – знаменитая сцена с танго «Кумпарсита» в фильме «В джазе только девушки» Билли Уайлдера (США, 1959), решенная в пародийном ключе. Ситуация не меняется до тех пор, пока в 1960-е годы под влиянием новой музыки и джаза не появляется так называемое *аргентинское*

---

<sup>1</sup> См. предыдущие статьи автора о фламенко и о его взаимодействии с кинематографом [2; 3].

*танго нуэво*, преимущественно инструментальное, в развитие которого большой вклад внес аргентинский композитор Астор Пьяццолла.

В дальнейшем на развитие и новую волну мирового распространения танго повлияло окончание военной диктатуры в Аргентине (1983) и демократизация общества. Так, танцевальное шоу «Аргентинское танго», с успехом показанное в Париже в 1983 году, увидели зрители Франции, Италии и Канады. В 1985 году этот спектакль шел в течение шести месяцев на Бродвее и был с энтузиазмом принят как критиками, так и публикой. Именно этот успех положил начало шествию танго по всему миру [9]. Особый интерес, на наш взгляд, вызывает любовь к танго в Японии, где с 1984 года начинаются гастроли аргентинских танцовщиков и музыкантов, а в 1986 году Карлос Риварола ставит в стране восходящего солнца первый спектакль танго с участием исключительно японских артистов. В 1996 году специально для Японии было создано (также К. Риваролой) шоу «Великие в аргентинском танго» с участием выдающихся аргентинских танцовщиков и музыкантов [10]. Необычайная восприимчивость японцев к музыкально-танцевальной культуре других народов<sup>2</sup> – это тема отдельного исследования.

Новая политическая ситуация в Аргентине, повлиявшая на открытость страны, сказалась на развитии культуры в целом и, в частности, на танго. Все это нашло отражение в кино. Так, в 80–90-е годы XX века появляются самые интересные эксперименты с использованием танго в европейском кинематографе. Они совпали по времени с показательной тенденцией так называемой «танцевализации» культуры<sup>3</sup>. Перечислим лишь несколько, на наш взгляд, самых показательных фильмов: «Танго. Гардель в изгнании» и «Юг» Фернандо Соланаса (Аргентина, Франция; 1985, 1988, соответственно), «Танго» Карлоса Сауры (Испания, Аргентина, 1998), «Урок танго» Салли Потер (Великобритания, 1997), «Обнаженное танго» Леонардо Шрейдера (США, Швейцария, Аргентина и др., 1990), «Танго» Патриса Леконта (Франция, 1992), «Аргентинское танго» Горана Паскалевича (Югославия, 1992) и др. В этих кинокартинах (некоторые из них можно отнести к типу танго-фильма) танго выступает как один из главных драматургических элементов. Далее мы остановимся на особенностях этих авторских кинопроизведений.

Размышляя о взаимовлиянии танго и кино, хотелось бы ответить на ряд вопросов. Какие образы танго складываются в кинематографе, и какие осо-

<sup>2</sup> Известно, что в Японии с большой любовью относятся к танцевальному искусству фламенко, на что мы обращали внимание в своей статье [2].

<sup>3</sup> Это явление в свое время предвосхитил канадский культуролог Маршалл Маклюэн (правда, в связи с развитием фотографии), отметив, что XX век, «как никакая прежняя эпоха, стал эпохой жеста, мимики и танца» [11, с. 219].

бенности танго он высвечивает? Что нового привносит кинематограф в танго? Как танго влияет на кинематограф?

Наибольший интерес для нас представляет авторское кино, свободное от банальных решений и клишированности, но в поле нашего внимания также попадают и так называемые «чисто» жанровые фильмы (американские, российские и др.).

Жанрово-экспериментальную природу авторских фильмов, основанных на танго, точно определить весьма непросто. По аналогии с фильмами-балетами Карлоса Сауры<sup>4</sup>, его кинокартину «Танго» можно назвать музыкально-хореографической драмой (термин С. Кудрявцева). А вот аргентинский режиссер Фернандо Соланос сам определяет жанр своего фильма «Танго. Гардель в изгнании» необычным словом «тангедия», понимая под этим синтез танго, комедии и трагедии. Т. Ветрова характеризует поэтику тангедии как взаимопроникновение не только разных жанров, но и разных видов искусства — танца и поэзии, музыки и живописи [7]. На наш взгляд, наиболее точно своеобразие формы и содержания подобных музыкально-танцевальных кинокартин передает термин *танго-фильм* (нем. — tangofilm), который встречается в немецком словаре кинематографических терминов [12]. В испаноязычной литературе такие фильмы называются *ópera tanguera*. Они широко были представлены в аргентинском кинематографе.

Прежде чем обратиться к специфике использования танго в кино, остановимся на типологии танго. Танго больше чем танец — это всегда история взаимоотношений мужчины и женщины, рассказанная хореографическим языком и показанная в динамике. Эта история может быть связана с ностальгией или с самоутверждением и соперничеством, или может рассказывать о страсти и любви. Танго различаются внутренней драматургией и психологическими установками.

Существует типология танго на общестилистическом уровне, которая выходит за рамки хореографии и включает «танго-танец», «танго-романс» и чисто инструментальное «танго для слушания». По времени создания (и по стилистическим особенностям также) выделяют старое и новое танго. Что касается исключительно танца, то можно рассмотреть типы танго по их функционированию: танго городских танцплощадок, салонное танго, балетное танго и т. п. (что также сопряжено со стилистическими различиями). По гендерному принципу танго различается на «мужское танго» (о нем см. далее) и традиционное «смешанное», которое танцуют мужчина и женщина.

Как же представлено танго в кинематографе?

Для одних режиссеров танго — главный драматургический стержень, мож-

<sup>4</sup> Фильмам-балетам Сауры посвящена наша предыдущая статья. См.: [3].

но сказать, главное действующее лицо фильма. Именно эти музыкально-танцевальные кинокартины относятся к типу танго-фильма. Есть режиссеры, которые только используют слово «танго» в названии фильма, подобно метафоре или образу (например, в кинокартинах «Последнее танго в Париже» Бернардо Бертолуччи (Франция, Италия, 1972) и «Холодное танго» Павла Чухрая (Россия, Литва, 2017)). В фильме итальянского режиссера слово «танго», по характеристике С. Кудрявцева, означает «страсть-соперничество или влечение-борьбу двух полов, существующих в вечном состоянии необъяснимого притяжения-отталкивания»<sup>5</sup> [13]. В фильме Чухрая танго, на первый взгляд, — лишь внешнее проявление «ресторанной жизни» героини, но в словосочетании-оксюморе «холодное танго» заключается истинный смысл конфликта рассказанной истории: трагедия взаимоотношений главных героев, «притяжение-отталкивание» из-за невозможности искренних чувств и доверия.

К аналогичным фильмам примыкают и те, названия которых совпадают с названиями знаменитых танго: кинокартина «Кумпарсита» Уго дель Карриля (1940), российско-украинский фильм «Кумпарсита» (1993), советско-корейский фильм «Утомленное солнце» (1988), фильм Никиты Михалкова «Утомленные солнцем» (Россия – Франция, 1994). В названии последнего (т. е. фильма Михалкова) заключена своеобразная аллюзия на танго Е. Петербургского. В этом фильме с помощью мелодии танго, главного лейтмотива кинокартины, звучащего в ней пятнадцать раз, передается основная идея любовного треугольника и соперничества (наряду с метафорой палящего солнца как политического гнета сталинской эпохи) [8, с. 141].

Третьи режиссеры вводят танцевальную сцену танго для «остроты» и «эффектности», подобно тому, как в классических балетах П. И. Чайковского используется характерный испанский танец. Однако, в отличие от балетов, танго в ниже приведенных фильмах всегда связано с главным героем и открывает в нем новые грани характера, раскрывает героя с необычной стороны. Так, танго Фриды Кало, в роли «партнера» с Марин (бывшей женой Диего Риверы), подчеркивает бисексуальность главной героини фильма Джули Тэймор «Фрида» (Канада, США, Мексика, 2002). Другой пример: исполнение танго слепым главным героем, которого играет Аль Пачино, в фильме Мартина Бреста «Запах женщины» (США, 1992). Это, пожалуй, самый запоминающийся эпизод кинокартины, передающий через танец полноту внутренней эмоциональной жизни героя. Также впечатляет сцена необычайно эффектного, призванного поразить неуправляемых подростков, танго из фильма

---

<sup>5</sup> Таким же смыслом наделяет танго Ларасо Лиачо, видя в нем «торжественный ритуал ожидания неотвратимого рока, приближающейся трагедии» (цит. по: [1, с. 125]).

Лиз Фридендер «Держи ритм!» (США, 2006).

Есть фильмы, в которых танго становится эмоциональной кульминацией, выполняющей мелодраматическую функцию. Страстный порыв и эмоциональное единение выражает, к примеру, танго главных героев (актеры – Дженнифер Лопес и Ричард Гир) в фильме «Давайте потанцуем?» Питера Челсома (США, 2004). Показательно, что в его одноименном японском предшественнике – фильме Масаюки Суо (Япония, 1996) – танго отсутствует (поскольку, на наш взгляд, подобная сцена слишком чувственна для эмоционально сдержанных японцев). Такой же эмоциональной кульминацией, символом возвращения, обретения искренней супружеской любви стало танго Поля и Мари в кинокартине «Танго» Патриса Леконта. Трудно не согласиться с С. Кудрявцевым в том, что «кинематографическое танго Леконта понастоящему прельщает и волнует, хотя можно и не быть ярым поклонником этого мелодраматического танца» [14].

Наконец, есть режиссеры, которые выводят танго за событийный ряд фильма, придавая танцу главных героев «надвременной», «очищенный», символический характер. Чаще всего, танго-«символ» исполняется или в самом начале фильма (функция эпиграфа), или в самом конце (функция эпилога). Например, танго Сони и Андрэ, как символ их любви, вопреки суровой действительности, сопровождает завершающие титры фильма Владимира Меньшова «Зависть богов» (Россия, 2000). В светлом, радостном ключе решен «надвременной» финал в уже упомянутом нами фильме «Аргентинское танго» Горана Паскалевича: танцевальная сцена с танго — это всего лишь сон мальчика, как недостижимая мечта о гармонии отношений между близкими людьми. В качестве символического эпиграфа можно привести ночное танго главных героев на мосту и набережной в самом начале фильма Ф. Соланоса «Танго. Изгнание Гарделя».

Обращает на себя внимание то, что в авторском кино «танговые сцены» представлены, словно в параллельном пространстве: когда танец исполняется в искусственных условиях «эстрады» и при особом освещении. При этом монтаж с акцентом на деталях (чаще всего, ногах и элегантною обуви) и движениях танцующих только подчеркивает важность любовного диалога между женщиной и мужчиной. Подобный прием «параллельного пространства» сцен танго использует и Карлос Саура, и Леонардо Шрейдер, и Фернандо Соланас.

Можно выделить три сферы танго: музыку, танец и романс/песню. Инструментальное танго и танго-романс редко используются в современном кино. Яркий пример – фильмы Ф. Соланоса с музыкой танго А. Пьяцоллы в исполнении ансамбля инструменталистов и певца. Для кинематографа же наиболее показательна и привлекательна хореография танго, безусловно, тесно связанная с музыкой. В авторском кино визуализация танго весьма изощренная. В фильме Сауры знаменитый итальянский оператор Витторио Сторарро,

к примеру, использует зеркала, спецэффекты, фокусное освещение и силуэты, для воплощения режиссерской идеи стирания границ между реальностью и спектаклем, исполнением настоящих танцоров и их отражениями<sup>6</sup>.

Основной образ танго в авторском кино — это «любовная дуэль» (определение Х. Л. Борхеса) [15]. Открытая эмоциональность и чувственная красота хореографии и музыки танго как нельзя лучше передают внутренний конфликт между мужчиной и женщиной, которые не могут жить друг без друга. Как здесь не вспомнить слова Х. Борхеса: «Танго дает двум людям ощущение того, что они — одно целое» [16]. С одной стороны, танго сближает, с другой — создает напряжение и драматизм. Этому способствует, как отмечает П. Пичугин, «обращенность танго вовнутрь» [1, с. 123], в отличие от других танцев, обращенных вовне и выражающих радость и веселье.

Повторим: танго больше, чем танец. Оно представляет собой ритуал, драму, разыгрываемую двумя актерами-танцовщиками не для публики, а для себя. Об этом хорошо сказал Леон Бенарос: «Танцевать танго — это совершать ритуал, это почти религиозное действие» (цит. по: [1, с. 125]). Помимо яркой внешней хореографической формы танго имеет глубокое внутреннее содержание, заключенное в самом акте исполнения танца. И главный его мотив — это страсть-соперничество. Так, в фильме «Обнаженное танго» высокая степень эротизма достигается, прежде всего, через танец. Более того, танго трактуется как метафора эротики и влечения к смерти, что придает фильму угрожающую и агрессивную красоту.

Однако в авторском кинематографе через танго передается более широкая палитра эмоциональных состояний. У Сауры она простирается от страсти и любовного соперничества (между Еленой и Лаурой) до агрессии и жестокости (в т. н. «военных сценах», решенных посредством хореографии упрощенного механистичного танго). Таким образом, наряду с любовной линией и линией создания спектакля через танец, в фильме передаются драматические события истории Аргентины.

Совсем иначе трактует танго женщина-режиссер. Для Салли Поттер танго — это средство общения, камертон искренности чувств и доверительных отношений между мужчиной и женщиной. Все это наделяет фильм «Уроки танго» светлой грустью и ностальгией.

В настоящее время, как уже отмечалось, танго стало символом страсти между мужчиной и женщиной. Однако первоначально танго было мужским танцем-состязанием, с его непременно соперничеством, которое завершилось

---

<sup>6</sup> См. предыдущие статьи автора о фламенко и о его взаимодействии с кинематографом [2; 3].

поединком на ножах. Сохранились свидетельства «танговых баталий» в том числе и в «танговой поэзии» [1, с. 64]. Этот образ мужской властности и агрессивности до сих пор проявляется в специфической хореографии танго. Любовь, ностальгия, месть — вот главные его мотивы. О воинственности танго и отваге как празднике писал Х. Л. Борхес: «Любовную дуэль в основе танго разглядит каждый, иное дело — уличная схватка. Между тем обе они — лишь разные формы или проявления одного порыва: не потому ли слово «мужчина» во всех известных мне языках обозначает доблести и любовника, и воина разом... Старое танго — по образу и подобию музыки — напрямую передает радость боя» [15].

Примеры мужского танго в современном кинематографе не столь многочисленны. Так, у Сауры оно показано в связи с хореографическим решением массовой сцены и исполнением танго сольной мужской парой. Вонг Карвай в фильме «Счастливы вместе» (Гонконг, Япония и др., 1997) с помощью танго, с одной стороны, маркирует место действия (Аргентину), а с другой, — на символическом уровне выражает нестабильность и подвижность отношений двух мужчин-любовников.

Особняком стоит фильм «Танго либре» Фредерика Фонтейна (Франция, Бельгия и др., 2012). Здесь танго является драматургическим стержнем истории, в которой танец становится средством выражения чувств героев (их любви и ревности) и символом их выхода из рутинной повседневности (включая уроки танго для заключенных в мужской тюрьме). В этом фильме снялся Мариано Чичо Фрумболи — звезда мирового импровизационного танго. Иногда в танго-фильмах танцовщики участвуют в качестве хореографов (как, например, Карлос и Мария Риваролы — в «Обнаженном танго» или Карлос Риварола — в «Танго» Сауры). Подобные эксперименты, как правило, придают фильмам подлинность и убедительность.

Таким образом, в мировом кинематографе сложились устойчивые медиаобразы танго. В авторском кино — это любовная дуэль, конфликт, соперничество, роковая страсть, «притяжение-отталкивание», поэтому танго чаще всего сопряжено с драмой или трагедией. В массовом кинематографе в танго проявляется другая образная сфера — эмоциональное единение, страстный порыв, возвращение утраченных чувств любви, что, безусловно, связывает его с мелодрамой.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Пичугин П. А. Аргентинское танго. М.: Музыка, 2010. 262 с.
2. Сергеева Т. С. О феномене всемирной популярности фламенко // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2017. № 6. С. 141-148.
3. Сергеева Т. С. Фламенко в кинотворчестве Карлоса Сауры: традиционное

- искусство в контексте медиакультуры [Электронный ресурс]. URL: <http://sias.ru/publications/magazines/kultura/2013-4/prikladnaya-kulturologiya/842.html> (дата обращения: 01.06.2018).
4. *Жиленко М. Н.* Танец как форма коммуникации в социокультурном пространстве: автореф. ... канд. культурологии. М., 2000. 22 с.
  5. *Курюмова Н. А.* Современный танец в культуре XX века: автореф. ... канд. культурологии. Екатеринбург, 2011. 25 с.
  6. *Садыкова Д. А.* Танец в пространстве современной культуры: автореф. ... канд. культурологии. СПб, 2014. 22 с.
  7. *Ветрова Т. Н.* Феномен латиноамериканского кино: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М. 2009. 56 с.
  8. *Шак Т. Ф.* Музыка в структуре медиатекста. Краснодар: Изд-во КГУКИ, 2010. 326 с.
  9. Спектакль Tango Argentino [Электронный ресурс]. URL: <https://tangomoskva.com/2016/09/22/tangoglobal/> (дата обращения: 01.06.2018).
  10. *Степанов М.* Мария и Карлос Риварола [Электронный ресурс]. URL: [http://http://library.caminito.ru/аргентинское\\_танго/maestros/maria-y-carlos-rivarola](http://http://library.caminito.ru/аргентинское_танго/maestros/maria-y-carlos-rivarola) (дата обращения: 01.06.2018).
  11. *Маклюэн Г. М.* Понимание Медиа: Внешние расширения человека / пер. с англ. В. Николаева. М.; Жуковский: КАНОН-пресс-Ц; Кучково поле, 2003. 464 с.
  12. Tangofilm [Электронный ресурс]. URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=7894> (дата обращения: 01.06.2018).
  13. *Кудрявцев С.* Экзистенциальная драма (Последнее танго в Париже) [Электронный ресурс]. URL: <http://www.kinopoisk.ru/review/913172> (дата обращения: 01.06.2018).
  14. *Кудрявцев С.* Мелодраматическая трагикомедия (Танго, 1992) [Электронный ресурс]. URL: <http://www.kinopoisk.ru/review/946341> (дата обращения: 01.06.2018).
  15. *Борхес Х. Л.* Танго уличных задир [Электронный ресурс]. URL: <http://www.otango.ru/text/borhestangohistory.html> (дата обращения: 01.06.2018).
  16. Цитаты из произведений Борхеса о танго [Электронный ресурс]. URL: <http://www.otango.ru/text/borheszitata.html> (дата обращения: 01.06.2018).

## REFERENCES

1. *Pichugin P. A.* Argentinskoe tango. М.: Muzyka, 2010. 262 s.
2. *Sergeeva T. S.* O fenomene vsemirnoj populyarnosti flamenko // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. YA. Vaganovoj. 2017. № 6. S. 141-148.
3. *Sergeeva T. S.* Flamenko v kinotvorchestve Karlosa Saury: traditsionnoe iskusstvo v kontekste mediakultury [Elektronnyj resurs]. URL: <http://sias.ru/publications/magazines/kultura/2013-4/prikladnaya-kulturologiya/842.html> (data obrascheniya:

- 01.06.2018).
4. *Zhilenko M. N.* Tanets kak forma kommunikatsii v sotsiokul'turnom prostranstve: avtoref. ... kand. kul'turologii. M., 2000. 22 c.
  5. *Kiryutova N. A.* Sovremennyy tanets v kul'ture XX veka: avtoref. ... kand. kul'turologii. Ekaterinburg, 2011. 25 c.
  6. *Sadykova D. A.* Tanets v prostranstve sovremennoj kul'tury: avtoref. ... kand. kul'turologii. SPb, 2014. 22 c.
  7. *Vetrova T. N.* Fenomen latinoamerikanskogo kino: avtoref. dis. ... d-ra iskusstvovedeniya. M. 2009.
  8. *Shak T. F.* Muzyka v strukture mediateksta. Krasnodar: Izd-vo KGUKI, 2010. 326 s.
  9. Spektakl' Tango Argentino [Elektronnyj resurs]: sayt Tango Moskva. URL: <https://tangomoskva.com/2016/09/22/tangoglobal/> (data obrascheniya: 01.06.2018).
  10. *Stepanov M.* Mariya i Karlos Rivarola [Elektronnyj resurs]. URL: [http://library.caminito.ru/argentinskoe\\_tango/maestros/maria-y-carlos-rivarola](http://library.caminito.ru/argentinskoe_tango/maestros/maria-y-carlos-rivarola) (data obrascheniya: 01.06.2018).
  11. *Maklyuen G. M.* Ponimanie Media: Vneshnie rasshireniya cheloveka / per. s angl. V. Nikolaeva. M.; Zhukovskij: KANON-pess-TS; Kuchkovo pole, 2003. 464 s.
  12. Tangofilm [Elektronnyj resurs]. URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=7894> (data obrascheniya: 01.06.2018).
  13. *Kudryavtsev S.* Ekzistentsial'naya drama (Poslednee tango v Parizhe): 3500. Kniga kinoretsenzij. URL: <http://www.kinopoisk.ru/review/913172> (data obrascheniya: 01.06.2018).
  14. *Kudryavtsev S.* Melodramaticheskaya tragikomediya (Tango, 1992) [Elektronnyj resurs]. URL: <http://www.kinopoisk.ru/review/946341> (data obrascheniya: 01.06.2018).
  15. *Borkhes Kh. L.* Tango ulichnykh zadir [Elektronnyj resurs]. URL: <http://www.otango.ru/text/borhestangohistory.html> (data obrascheniya: 01.06.2018).
  16. Tsitaty iz proizvedenij Borkhesa o tango [Elektronnyj resurs]. URL: <http://www.otango.ru/text/borheszitata.html> (data obrascheniya: 01.06.2018).

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Т. С. Сергеева — д-р искусствоведения, доц.; [serguva@mail.ru](mailto:serguva@mail.ru)

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Tatiana S. Sergeeva — Dr. Sci. (Arts), associate professor; [serguva@mail.ru](mailto:serguva@mail.ru)

## ПОДГОТОВКА АРТИСТОВ БАЛЕТА

УДК 793.93

### О ПОНЯТИИ «СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ» В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ ПЕДАГОГИКЕ

*В. В. Антипин*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Красноярский государственный институт искусств, ул. Ленина, 22, Красноярск, Красноярский край, 660020, Россия.

Статья посвящена проблемам понятийного аппарата современного танца (в контексте дисциплины «Современный танец»). Содержит краткий обзор методической литературы, посвященной современной хореографии в России. Выявлены некоторые особенности основополагающих направлений. Рассмотрены проблемы реализации программы дисциплины «Современный танец» в процессе подготовки артистов балета, связанные с неоднозначным пониманием современного танца в отечественной хореографической педагогике.

**Ключевые слова:** современная хореография, профессиональное хореографическое образование, учебная дисциплина «Современный танец», искусство танца, артист балета

### CONCERNING THE MODERN DANCE CONCEPT IN DOMESTIC PEDAGOGY

*Vladimir V. Antipin*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Krasnoyarsk State Institute of Art, 22, Lenin St., Krasnoyarsk, 660020, Russian Federation.

The article is devoted to the problems of modern dance conceptual construct (within the context of the Modern Dance subject matter). It contains a brief review of methodical literature dedicated to modern choreography in Russia. The study has found out some peculiarities of fundamental directions of modern dance. Moreover, this paper has summarized the problems of the Modern Dance subject matter syllabus realization while ballet dancer training. These problems

are connected with an ambiguous understanding of modern dance in domestic choreographic pedagogy.

**Keywords:** modern choreography, choreographic education, Modern dance subject matter, dance art, ballet dancer

*Иногда что-то кажется красивым просто потому,  
что немного отличается от окружающих предметов.*

*Энди Уорхол*

Технология преподавания современного танца сегодня на практике является прежде всего авторской – во многом зависящей от уровня профессиональных педагогических компетенций, мастерства, опыта и фантазии преподавателя. С чем это связано? За сравнительно небольшую историю методика преподавания дисциплин современного танца в нашей стране, безусловно, приобрела определенные основания, которые не подвергаются сомнению. Однако принципы движения, цели преподавания и понимание, чем же является современный танец, сформулированы недостаточно четко и часто понимаются по-разному. Это относится и к дисциплине «Современный танец», преподаваемой в училищах и вузах, и к современному направлению в хореографии в целом. Пожалуй, именно эта неоднозначность порождает определенное недоверие к необходимости преподавания современного танца со стороны школы классического танца.

Проблема состоит в том, что мировоззренческий конфликт, исторически сложившийся между классическим танцем и танцем модерн и проявившийся на театральной сцене в ярко выраженном идеологическом противостоянии, по сей день остается неразрешенным и в образовании, сохраняя современный танец на маргинальных позициях в структуре хореографического образования. Объем занятий и материал, методы и подходы, целесообразность введения современного танца в программу подготовки артистов балета по-прежнему остаются предметом споров. Объективно имеющая пользу для развития пластичности, координированности будущего танцовщика, методика преподавания современного танца ставится под сомнение в первую очередь из-за бунтарской философии, лежащей в основе современной хореографии, – философии, способной повлиять на образовательный фундамент классического танца и движенческий опыт, заложенный в обучающегося преподавателями с первых дней подготовки будущего артиста балета. Ведь практика занятий современным танцем раскрывает неведомую обучающемуся систему движения, постановки корпуса, позиций и положений тела в пространстве. С развитием медиатехнологий – обучающийся получает визуальный опыт

восприятия современного танца, но по причине дискуссионности морфологии современного танца этот материал остается не систематизированным и не прошедшим специального профессионального отбора и классификации. Обучающийся впервые знакомится с современным танцем на практических занятиях, пропуская через свое тело новую технику движения под контролем преподавателя, а обязательная часть урока, направленная на импровизацию, заставляет начинать иначе мыслить. Но в неоднозначности и отсутствии ясного сформированного понимания содержания преподавания современного танца скрывается причина настороженности классической школы балета. Несомненно, перенос в чистом виде на обучающихся, получающих классическое хореографическое образование, иной эстетики движения и философии современного танца, невозможен. Необходимо теоретическое осмысление составляющих элементов дисциплины «Современный танец» при выполнении федерального государственного образовательного стандарта среднего профессионального образования по специальности 52.02.01 «Искусство балета».

Ограниченный круг источников в России, посвященных феномену современного танца, имеет противоречивый характер по причине своей фрагментарности, нецелостности, хаотичности, неполного и не вполне адекватного отражения материала. Но на их основе можно выявить некоторые черты, присущие этому направлению хореографии. Работы можно разделить на две основные группы. Первая группа – это критические статьи, посвященные постановкам и знаменательным событиям в жизни современной хореографии, и статьи, посвященные проблемам формирования школы преподавания и трактовке понятия современного танца (В. Ю. Никитин [1], А. Гиришон [2], А. Ф. Габидуллина [3], Л. Л. Васькова [4], А. В. Верхоляк [5]). Вторая группа – это учебные пособия, которые, в свою очередь, делятся на работы искусствоведческой направленности, посвященные истории и теории современного танца (Е. Васенина [6], И. Е. Сироткина [7], Е. Я. Суриц [8]), и труды, имеющие практическую педагогическую значимость, методические работы, включающие в себя не только историю возникновения и развития джазового и модерн танцев, но и методические рекомендации, примеры уроков с иллюстрациями, – как реакцию на бесконечный поиск методики преподавания данных дисциплин (А. Г. Богуславская [9], В. Ю. Никитин [10, 11], Л. В. Перлина [12], Н. А. Александрова [13], А. И. Зыков [14], С. С. Полятков [15]).

Нужно понимать, что данные учебные пособия, как правило, посвящены танцу модерн и джазовому танцу, – как имеющим ясную систематизированную историю и являющимся устоявшимися в мире направлениями хореографии со сложившейся методикой преподавания. Не считая авторских учебных программ (написанных скорее в связи с требованиями учебных заведений), трудов, посвященных проблемам методики преподавания современного кон-

темпорари танца (contemporary dance) на данный момент не издано.

Для определения понятия современного танца научные статьи являются более актуальным источником, отражающим ситуационную картину. Создание же учебного пособия занимает более длительное время, что менее удобно для разговора о современном искусстве – живом, постоянно изменяющемся организме. Однако, в свою очередь, для составления и реализации учебной программы учебные пособия являются фундаментом и основным источником для практических выводов, ориентиром, помогающим определиться в потоке информации о современном танце, не закрепленной методикой.

Первое, в чем большинство авторов согласны друг с другом, это то, что «современный танец» является понятием определенного временного периода. Современная культура формирует актуальные и характерные для нее формы искусства. Современный танец проявляется в отрицании границ и стандартов хореографии, лексически применяя не только техники современного танца, но и всевозможные положения и приемы телесной выразительности. «С момента своего возникновения течение модерн провозгласило идею природного движения (в противовес искусственному). Танец этого стиля исходит из естественных двигательных возможностей человека» [13, с. 9]. «Современный танец – понятие весьма относительное, я бы даже сказал, сиюминутное. Каждому периоду времени свойственна своя музыкальная культура, которая, в свою очередь, порождает новые виды танца. Поэтому, в принципе, каждый танец можно назвать современным, но – современным для своего времени. В нынешнем понимании, современный танец является синонимом выражения популярный танец» [15, с. 3]. Широкое распространение имеет представление современного танца как объединенного понятия для группировки направлений современного бытового танца. Поэтому, осознав проблему определения современного танца, исследователи обозначали непосредственное разделение понятия современного танца на «сценический современный» танец и «бытовой (социальный)». «Необходимо рассматривать стилевые особенности современного танца с двух сторон: как со стороны искусства хореографии (профессионального или любительского), то есть как сценический танец, и с точки зрения социального, или бытового танца, который также попадает под это определение – „современный танец“» [1, с. 233].

Ряд авторов рассматривают импровизацию как единственно возможное проявление современного танца, системообразующий процесс. Так, режиссер-балетмейстер Геннадий Абрамов утверждает: «Современный танец возрождает импровизацию как искусство композиционного мышления, это объединяет балетмейстера и танцора как единомышленников» [6, с. 27]. Однако для образовательного пространства это скорее инструмент развития исполнительских навыков и помощник в постановочном процессе, а не основопо-

лагающее звено. Объектом современного танца является тело танцора и его физические возможности; это возведено в принцип развития направления в целом, концепцию исследования возможностей тела человека. Можно провести аналогию с принципом выворотности как формообразующим элементом эстетики классического танца.

Современный сценический танец наших дней, относящийся, скорее, к так называемому «contemporary dance», явился не для того, чтобы вытеснить или категорически отрицать классический танец; он просто транслирует другую точку зрения на движение актуальным языком, признающим совершенство классики и, зачастую, выражается при помощи профессиональных возможностей и совершенства исполнителей именно классического балета.

В диалогах с Е. Васениной хореограф и педагог Наталья Фиксель говорит: «К вопросу об импровизации – дети импровизировали так, как нам и не снилось, при том, что они имели только жесткий урок. Потому что мой современный танец, несмотря на все вышесказанное, – это строгий носок, прямая нога и понимание выворотной позиции. Нет противоречия между выворотной позицией и современным танцем, понимаете?» [6, с. 229].

Директор и художественный руководитель театра «Русский камерный балет „Москва“» Николай Басин также восклицает: «Я проповедую современный танец на классической базе. Артист современного балета обязан иметь классическую основу. И я не устану это повторять!» [6, с. 65]. Можно сделать вывод, что российский постмодерн отнюдь не отрицает систему подготовки исполнителей классического танца.

Еще одно отличие контемпорари от модерна следует из рассмотрения современного танца в системе современного искусства в целом [16]. Для создания произведений искусства контемпорари использует актуальные наработки, отражает настоящее, а модерн более историчен; он изменяет отношение к искусству, создает абсолютно новые возможности в будущем. Искусствовед и философ Борис Гройс утверждает: «Отношение между внутренним и внешним художественными контекстами постоянно меняется и всегда должно определяться заново или даже заново изобретаться... Постмодернистская работа со знаками установленной культурной традиции функционирует как Другое по отношению к модерну, утвердившему инородность как культурную норму – и в этом смысле в свою очередь остается модернистской» [17, с. 109].

Продолжая поиск разногласий и общих точек зрения на понятие современного танца, и на методику его преподавания, в качестве простого примера возьмем основополагающее движение «contraction», основанное на понятии центра, – главенствующего понятия танца модерн: «*Contraction u release* – это базисные понятия, заложенные в технике Грэхем, а затем заимствованные различными другими системами. Как говорила в личной беседе с автором

Джин Радди, педагог Центра американского танца Алвина Эйли и Джульярдской школы танца, Марта Грэхем утверждала, что **contraction** начинается в глубине таза, между берцовыми костями, а затем распространяется вверх, захватывая весь позвоночник, последней в движение приходит голова. Аналогично, снизу вверх, исполняется и release. Это замечание очень важно, поскольку зачастую contraction исполняют в “солнечное сплетение”, что является серьезной ошибкой. К обучению contraction педагогу необходимо подходить очень внимательно» [11, с. 32].

Однако в книге Н. А. Александровой и В. А. Голубевой «Танец модерн: пособие для начинающих», выпущенной почти десятилетие спустя, позиционирующей себя как издание, предназначенное «для студентов специальных учебных заведений, учащихся художественной самодеятельности и всех интересующихся хореографией» [13, с. 2], в разделе «Характеристика танца модерн» провозглашается иная точка зрения: «Вероятно, **самым главным для танца модерн является понятие центра – постулат о том, что все движения контролируются центром тела (под ним понимается центр корпуса, грудной отдел позвоночника)**. Сознательное, осмысленное умение задействовать центр тела – это основная вещь, которая дает подлинное владение движением. В этом и есть смысл: энергия движения выходит из центра и возвращается в центр. Понятие движения тесно связано с понятием энергии. При сокращении мышц энергия направляется внутрь, к центру, а при вытягивании исходит наружу, от центра. Контроль над центром дает свободу движений рук и ног, отвечает за баланс и вращения, он же придает движениям убедительность. Ключевым понятием, выражающим данный принцип движения, является “контракция” (термин введен Мартой Грэхем)» [13, с. 6]

Таким образом, мы видим две похожие точки зрения на одно и то же движение, однако разительно отличные друг от друга по подходу к его исполнению. Имея цель внести ясность в уточнение значения термина «современный танец», необходимо провести серьезный анализ всей информации, поступающей из широкого круга источников. Данный вид танца нуждается в постоянном обновлении системы его преподавания и новых методических разработках.

Содержание дисциплины «Современный танец», для того, чтобы быть полноценным, должно включать в себя адаптацию нескольких основных направлений современной хореографии – некую «выжимку» различных танцевальных техник на разных этапах изучения, поскольку каждая из техник в свою очередь подразделяется на определенные виды, имеющие свои исторические этапы развития, что усложняет создание общей методики. Во избежание путаницы их необходимо разделять согласно устоявшейся хронологии: джазовый танец, танец модерн и танец постмодерн (контемпорари) – вот три «кита», на которых, по сути, строится учебный процесс, обеспечивающий

планомерное развитие исполнителей, три техники, различные по времени возникновения, с различными принципами сценического движения, но входящие в одну дисциплину [18]. И, если первые два направления подкреплены теорией, то контемпорари (contemporary dance) – является в основном авторской техникой педагога в потоке современных идей. По сути, учитывая историческую заторможенность развития техник современного танца в нашей стране, они все входят в понимание современного танца как иной системы, отличающейся от искусства классического балета и появившейся в начале XX века.

Джазовый танец можно определить как самую устоявшуюся и до сих пор создающую все новые и новые подвиды технику современного танца. На данном этапе, как более совершенная в плане преподавания, студентам дается техника современного джазового танца (modern jazz dance technique; contemporary jazz). Особо ценно в педагогике джазового танца то, что она выступает основой для последующего изучения всех видов современного танца, так как именно техника джазового танца, как правило, преподается одной из первых. Все базовые навыки и терминология осваиваются именно в период изучения модерн-джаз танца (положения стоп, позиции рук, работа позвоночника, работа в различных уровнях и т. д.). Также удобство заключается в том, что техника джазового танца, прежде всего, использует средства внешней выразительности, работу на зрителя – в этом усматривается его схожесть с традиционной хореографией, знакомой обучающимся с предыдущих этапов обучения.

Танец модерн первоначально определял себя как противоположность традиционному, отвергая правильность и догматичность классического танца. Система А. Я. Вагановой всемирно признана и незыблема. Модерн, отрицая одну систему, предложил мировому сообществу ряд индивидуальных систем и техник, сформированных активными представителями модерна: Мартой Грэм, Хосе Лимоном, Рудольфом фон Лабаном, Дорис Хамфри, Чарльзом Вейдманом и многими другими. Перечисленные авторские техники имели свои особенности: каждый из их создателей был личностью со своими представлениями о различных аспектах восприятия и расположения тела в пространстве. Поэтому на этапе прохождения обучающимися техники танца модерн необходимо оперировать характерными особенностями каждой из основных авторских техник: Марта Грэм, например, осуществляла работу с центром тела, концентрируя энергию при помощи сжатия и расслабления; Дорис Хамфри поднимала вопросы о земном притяжении – ее техника базируется на падении-восстановлении и т. д.

Танец модерн в ходе своего развития стал закрытой формой искусства, доступной лишь избранным. Так и не раскрепостив тело, он не создал равенства танцевальных пространств и зрителей, в отличие от постмодерна. По мне-

нию постмодернистов, танцем является любое средство пластической выразительности, даже бытовое движение. Они выводят танец из закрытых помещений, используя для танцевальных перформансов открытые пространства улиц, парков, площадей, крыш, галерей и т.д., стирая грань между исполнителями и зрителями. Импровизационная сторона танца возводится в принцип построения композиции [19]. Тело танцовщика – вот что интересует хореографов танца постмодерн. Возможности и взаимодействие человеческих тел становятся основой хореографического исследования, сюжетом и объектом для танца.

В практике работы с обучающимися приходится сталкиваться с одной из сложных задач: в контексте современного танца необходимо научить их органично исполнять на сцене самые обыденные движения. Так, зачастую исполнители на время становятся «пленниками» классической подготовки в собственных телах. Этой особенностью танец контемпорари тесно связан с актерским мастерством. Именно поэтому эти техники являются близкими и взаимополезными в плане выработки приемов пластической выразительности.

Таким образом, необходимо понимание того, что процесс изучения дисциплины «Современный танец» не может включать в себя освоение только техники танца контемпорари или только техники танца модерн всего лишь на основании того, что дисциплина имеет с данными направлениями общее название. Между ними нельзя поставить знак равенства, они не взаимоисключают друг друга, а взаимодополняют, являются составными частями одной дисциплины. Точно так же в образовательном пространстве современный танец не стоит подменять и бытовым танцем. Более того, со временем сформируется танец постконтемпорари, который просто войдет как еще одна составляющая в дисциплину «Современный танец».

Подводя итог сказанному, следует сделать вывод о том, что под современным танцем в России можно понимать три основных явления: 1) социальный современный танец, как правило имеющий характер стихийный, распространяющийся по мере роста популярности того или иного преобладающего направления современного бытового танца; 2) сценический современный танец – явление, выраженное в профессиональном и любительском искусстве, которое может быть представлено только в одном танцевальном стиле или выборочном единстве техник танцевального искусства; 3) современный танец как учебная дисциплина, которая включает в себя основополагающие виды и техники современного хореографического сценического искусства, для которого характерна адаптация под общие цели воспитания обучающегося, где главный признак — образовательная составляющая, а именно знание и практическое применение основных видов современного сценического танца.

При построении учебной программы дисциплины «Современный танец» в системе подготовке артистов балета необходимо учитывать специфику академичности учебного процесса. Постоянно анализируя репертуар театров, нужно ориентироваться на лучшие спектакли современного балета, учитывать потребность будущих исполнителей в готовности к иной системе пластической выразительности с обилием партерных и технически сложных элементов современной хореографии. А это возможно только в тесной межпредметной связи и ясном понимании содержания учебной программы всем образовательным сообществом.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Никитин В. Ю.* Современный танец в России: тенденции и перспективы // Вестник МГУКИ. 2013. № 2 (52). С. 232–238.
2. *Гиришон А. Е.* Современный танец как интеллектуальный вид искусства. Электронный ресурс. Режим доступа: <http://girshon.ru/article/sovremennyj-tanets-kak-intellektualnyj-vid-iskusstva>. Дата обращения: 03.05.2018.
3. *Габидуллина А. Ф.* О современности «современного» танца // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2006. № 5. С. 41–42.
4. *Васькова Л. Л.* Организационные условия совершенствования процесса освоения современного танца в хореографических училищах // Инновационные технологии обучения культурно-досуговой деятельности. Вып. 12. М.: МГУКИ, 2012. С. 84–93.
5. *Верхоляк А. В.* Педагогическая система Агриппины Яковлевны Вагановой и ее влияние на обучение студентов современной хореографии в среднеспециальных и высших организациях // Science Time. 2015. № 7. С. 77–83.
6. *Васенина Е.* Российский современный танец: Диалоги. М., 2004. 296 с.
7. *Сироткина И. Е.* Свободное движение и пластический танец в России. М., 2011. 320 с.
8. *Суриц Е. Я.* Балет и танец в Америке. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2004. 392 с.
9. *Богуславская А. Г.* Основы методики модерн-джаз танца: Учебное пособие. М.: Московская государственная академия хореографии, Богородский печатник. 2014. 256 с.
10. *Никитин В. Ю.* Мастерство хореографа в современном танце: Учебное пособие. М.: ГИТИС, 2011. 472 с.
11. *Никитин В. Ю.* Модерн-джаз танец: Этапы развития. Метод. Техника. М.: Один из лучших, 2004. 414 с.
12. *Перлина Л. В.* Танец модерн и методика его преподавания: учебное пособие. Барнаул: Изд-во АлтГАКИ, 2010. 123 с.

#### REFERENCES

1. *Nikitin V. Yu.* Sovremennyy tanets v Rossii: tendentsii i perspektivy // Vestnik MGUKI. 2013. № 2 (52). S. 232–238.
2. *Girshon A. E.* Sovremennyy tanets kak intellektual'nyj vid iskusstva. Elektronnyj resurs. Rezhim dostupa: <http://girshon.ru/article/sovremennyy-tanets-kak-intellektualnyj-vid-iskusstva>. Data obrascheniya: 03.05.2018.
3. *Gabidullina A. F.* O sovremennosti «sovremennogo» tantsa // Vestnik Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. 2006. № 5. S. 41–42.
4. *Vas'kova L. L.* Organizatsionnye usloviya sovershenstvovaniya protsessa osvoeniya sovremennogo tantsa v horeograficheskikh uchilishchah // Innovatsionnye tekhnologii obucheniya kul'turno-dosugovoj deyatel'nosti. Vyp. 12. M.: MGUKI, 2012. S. 84–93.
5. *Verholyak A. V.* Pedagogicheskaya sistema Agrippiny Yakovlevny Vaganovoy i eyo vliyaniye na obuchenie studentov sovremennoj horeografii v srednespetsial'nyh i vysshih organizatsiyah // Science Time. 2015. № 7. S. 77–83.
6. *Vasenina E.* Rossijskij sovremennyy tanets: Dialogi. M., 2004. 296 s.
7. *Sirotkina I. E.* Svobodnoe dvizhenie i plasticheskij tanets v Rossii. M., 2011. 320 s.
8. *Surits E. Ya.* Balet i tanets v Amerike. Ekaterinburg: Izd-vo Ural'skogo un-ta, 2004. 392 s.
9. *Boguslavskaya A. G.* Osnovy metodiki modern-dzhaz tantsa: Uchebnoe posobie. M.: Moskovskaya gosudarstvennaya akademiya horeografii, Bogorodskij pechatnik. 2014. 256 s.
10. *Nikitin V. Yu.* Masterstvo horeografa v sovremennom tantse: uchebnoe posobie. M.: GITIS, 2011. 472 s.
11. *Nikitin V. Yu.* Modern-dzhaz tanets: Etapy razvitiya. Metod. Tekhnika. M.: Odin iz luchshih, 2004. 414 s.
12. *Perlina L. V.* Tanets modern i metodika ego prepodavaniya: uchebnoe posobie. Barnaul: Izd-vo AltGAKI, 2010. 123 s.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

В. В. Антипин – [antdance@yandex.ru](mailto:antdance@yandex.ru)

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Vladimir V. Antipin – [antdance@yandex.ru](mailto:antdance@yandex.ru)

УДК 793.3

## ПРИНЦИПЫ РАЗВИТИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ КООРДИНАЦИИ В МЕТОДИКЕ А. Я. ВАГАНОВОЙ

(на примере изучения *battement tendus*)

*И. И. Бадаева*<sup>1</sup>

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

В статье раскрывается важность координационных способностей для классического танца. Обосновывается актуальность введения понятия «хореографическая координация» как уникальной композиции отдельных специфических координационных способностей, таких как: способности к согласованию, ритму, ориентированию, произвольному сокращению и расслаблению мышц, равновесию и вестибулярной устойчивости. Дан подробный анализ развития координационных способностей в младших классах хореографического учебного заведения на примере изучения *battement tendus*. Выявлены принципы развития «хореографической координации», заложенные в методике А. Я. Вагановой. Обозначен принцип специфичности развития координационных способностей, заключающий в себе развитие указанных выше видов координации в выворотном положении, а также в сочетании с музыкой и артистизмом. Описаны принципы постепенности и поэтапности развития специфических координационных способностей. Выявлен принцип комбинаторности, означающий постепенное слияние в единое целое нескольких координационных способностей, входящих в понятие «хореографическая координация».

**Ключевые слова:** метод, координация, система, классический танец, движение, изучение, экзерсис, музыкальность, способность, специфичность

## VAGANOVA'S PRINCIPLES OF THE DEVELOPMENT CHOREOGRAPHIC COORDINATION ABILITIES

(on the example of *battement tendus*)

*Irina I. Badayeva*<sup>1</sup>

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

The article reveals the importance of coordination abilities for classical dance.

The urgency of the introduction of the concept of „choreographic coordination“ as a unique composition of individual specific coordination abilities, such as the ability to harmonize, to rhythm, to orientation, to arbitrary contraction and relaxation of muscles, to equilibrium and vestibular stability is substantiated. A detailed analysis of the development of coordination abilities in the junior classes of a choreographic educational institution is given, for example, the study of battement tendus. The principles of the development of „choreographic coordination“, laid down in A. Ya. Vaganova. The principle of the specificity of the development of coordination abilities is indicated, which includes the development of the above-mentioned types of coordination in a turning position, and also in combination with music and artistry. The principles of gradual and phased development of specific coordination abilities are described. The principle of combinatoriality is revealed, which means the gradual merging into a single whole of several coordination abilities that are included in the concept of „choreographic coordination“.

**Keywords:** method, coordination, system, classical dance, movement, study, exercise, musicality, ability, specificity

### *Введение*

На важность координации в балетном искусстве указывали многие педагоги и хореографы, такие как Н. П. Базарова, В. П. Мей, Н. Тарасов, Захаров и многие другие [1; 2; 3]. А. Я. Ваганова в своей книге «Основы классического танца» писала: «Достижение в танцевальном экзерсисе полной координации всех движений человеческого тела заставляет в дальнейшем воодушевлять движения мыслью, настроением, то есть придавать им ту выразительность, которая называется артистичностью» [4, с. 13]. К теме движения, осмысления его значения и выявления содержательной природы элементов классического танца обращались многие авторы, такие как: А. Л. Волынский, Ф. В. Лопухов, Р. В. Захаров [5; 6; 3; 7; 8]. В работах Н. П. Базаровой, А. Я. Вагановой, В. С. Костровицкой, А. А. Писарева, Н. И. Тарасова и других большое внимание уделено описанию движений экзерсиса и правил их исполнения [2; 9; 4; 10]. Однако анализ движений классического экзерсиса, с точки зрения их влияния на развитие координационных способностей, до сих пор недостаточно освещен в научной литературе по педагогике хореографии.

В хореографии, в отличие от физкультуры и спорта, принято разделять: 1) координацию, 2) апломб, 3) чувство ритма. Во многих методических пособиях и литературе, посвященной спорту, существует термин «координационные способности», который включает в себя способности к согласованию, ритму, ориентированию, расслаблению мышц, равновесию, деффиренцированию, вестибулярную устойчивость. В учебном пособии тренеров по худо-

жественной гимнастике Л. А. Карпенко, И. А. Винер, В. А. Савицкого также разделяются устойчивость и координация [11]. Авторы рассматривают устойчивость как апломб. Таким образом, можно с уверенностью заявить, что существует разный подход к определению координации в хореографическом искусстве и в физической культуре и спорте.

В литературе, посвященной хореографическому искусству, очень много говорится о координации и чувстве ритма, но никто не описывает виды координации, необходимые для выполнения балетных элементов. Как развивается координация, какие особенности существуют при обучении детей хореографическому искусству?

В этой статье на примере *battement tendu* — самого важного элемента классического танца — мы рассмотрим, какие принципы и механизмы развития координации оказываются задействованными в изучении движений классического танца.

О значимости координации говорится во многих учебниках и книгах по хореографии, однако безотносительно к методике А. Я. Вагановой. Как она развивается и что этому способствует в методике А. Я. Вагановой не расписано. Заявленная нами тема разработана недостаточно, при том, что существуют различные подходы к определению координационных способностей в хореографии и спорте.

#### *Методы исследования*

В статье изучаются все координационные способности и методы их развития; выделяются основные элементы, применимые для развития координации в хореографическом искусстве. Методом сравнительного анализа изучаются координационные способности учащихся младших и средних классов. Автором ставится и экспериментально-опытным путем решается задача развития координационных способностей учащихся хореографических учебных заведений.

Как было отмечено ранее, в хореографическом искусстве существуют понятия: «чувство ритма» и «координация», «апломб». О важности апломба в хореографическом искусстве говорила А. Я. Ваганова в своей книге «Основы классического танца»: «Приобрести апломб – овладеть устойчивостью танца – вопрос центрального значения для всякого танцовщика. Апломб вырабатывается в течение всех лет школьной жизни и достигается только к концу учения» [4, с. 31].

Апломб (фр. Aplomb) – 1) уверенная, свободная манера исполнения; 2) умение сохранять в равновесии все части тела. [12, с. 94]. Слово «апломб», таким образом, имеет, как минимум, два значения. В своей книге А. Я. Ваганова

трактовала «апломб» как «равновесие» и «манеру». Равновесие и сохранение устойчивости необходимо отнести к координационной способности, так как В. И. Лях в своей работе «Координационные способности» утверждал, что устойчивость – это координационная способность [13].

Еще в VIII веке о значимости апломба для хореографии писал в своей работе «Полный учебник танца» (1830) итальянский артист, балетмейстер и педагог К. Блазис: «Танцовщик должен вырабатывать безукоризненный апломб, приводя в равновесие все части тела» [14, с. 59].

Хореографическое искусство неразрывно связано с музыкой и музыкальным ритмом. «Чувство ритма и музыкальность, без них немислим ни единый шаг, ни малейшее движение» [12, с. 98]. Основанием чувства ритма является способность чувствовать музыкальный темп. «Музыкальный ритм – это движение в звуковой форме, поскольку ритм рождается из движения и как бы описывает его, сохраняет его следы, даже если самого движения уже нет» [15, с. 100]. О важности этого качества можно судить по приему детей в хореографические заведения. Наряду с физическими данными (такими как выворотность, шаг, прыжок, подъем стопы, гибкость) приемная комиссия проверяет чувство ритма и музыкальность. Девочки танцуют танец «полька», а мальчики под музыку должны пройти маршем, соблюдая музыкальный ритм. В физкультуре и спорте существует понятие «способность к ритму». По мнению В. И. Ляха, способность к ритму тождественна координационной способности [13].

Понятие «координация» в переводе с латинского языка означает «совместное упорядочение», то есть взаимосвязь, согласование, приведение в соответствие. Одним из родоначальников традиции детального изучения законов координации, или ловкости, считается Николай Александрович Бернштейн – выдающийся мировой ученый, создатель нового направления в психофизиологии и физиологии, которое он назвал «физиологией активности». В своей книге «Ловкость и ее развитие» Бернштейн утверждал, что координационные способности – «это совокупность свойств организма человека, проявляющаяся в процессе решения двигательных задач разной координационной сложности в соответствии с уровнем построения движений и обуславливающая успешность управления двигательными действиями» [16].

Существует понятие «общие координационные способности». Оно является итогом многочисленных научных исследований и практических наблюдений. Есть дети, которые имеют одинаково высокие или одинаково низкие показатели координации, проявляемой в различных двигательных действиях. Можно наблюдать детей, которые одинаково хорошо выполняют задания на ориентирование, равновесие, ритм и т. п., подтверждая реальность существования фактора «общей координационной готовности», или (что, по сути, одно и то же) – «общими координационными способностями», утверждал

в своей книге «Сенситивные периоды развития координационных способностей у детей в школьном возрасте» В. И. Лях [17].

В книге «Координационные способности школьников» В. И. Ляха вводится термин «специфические координационные способности». В отличие от общих, под специфическими координационными способностями понимаются возможности индивида, определяющие его готовность к оптимальному управлению отдельными специфическими заданиями: на равновесие, ориентирование в пространстве, способность к реагированию, дифференцирование параметров движений, способность к ритму, способность к перестроению двигательных действий; вестибулярная устойчивость; сохранение статокINETической устойчивости; произвольное расслабление мышц; способность к согласованию [13].

Рассмотрим далее каждый вид специфической координации в отдельности.

**Способность к равновесию** — сохранение устойчивости позы (равновесия) в тех либо иных статических положениях тела (в стойках) по ходу выполнения движений (в ходьбе, во время выполнения акробатических упражнений, в борьбе с партнером).

Под **способностью к ориентированию** понимают возможности индивида точно определять и своевременно изменять положение тела и осуществлять движения в нужном направлении.

**Способность к реагированию** позволяет быстро и точно выполнить целое кратковременное движение на известный или неизвестный заранее сигнал всем телом или его частью (рукой, ногой, туловищем).

**Способность к дифференцированию** параметров движений обуславливает высокую точность и экономичность пространственных (позиций углов в суставах), силовых (состояние напряжения в рабочих мышцах) и временных (высокое чувство микроинтервалов времени) параметров движений.

**Способность к ритму** — способность точно воспроизводить заданный ритм двигательного действия или адекватно варьировать его в связи с изменившимися условиями.

**Способность к перестроению двигательных действий** — это быстрота преобразования выработанных форм движений или переключение от одних двигательных действий к другим в меняющихся условиях.

**Вестибулярная (статокинетическая) устойчивость** — способность точно и стабильно выполнять двигательные действия в условиях вестибулярных раздражений (кувырков, бросков, поворотов и т. п.).

**Произвольное расслабление мышц** — способность к оптимальному согласованию расслабления и сокращения определенных мышц в нужный момент.

**Способность к согласованию** — соединение (соподчинение) отдельных движений и действий в целостные двигательные комбинации.

Составители учебного пособия «Теория физической культуры и спорта» [18] формулируют некоторые принципы развития координации: специфичность, поэтапность или постепенность, и комбинаторность. В нашей статье мы рассмотрим, как перечисленные принципы реализуются на уроках классического танца в младших классах хореографического обучения.

Необходимо отметить, что все движения в классическом танце исполняются в выворотном положении, которое, собственно, не является координационной способностью, но составляет «специфику» балетного искусства. А вот движения в выворотном положении (в частности удержание равновесия при исполнении сложнокоординационных движений классического экзерсиса) — это проявление специфической координационной способности. Поэтому, можно смело утверждать, что в балетном искусстве для выполнения классических движений необходимы специфические виды координации.

Выворотность — это способность танцовщика к свободному разворачиванию ног наружу от бедра до кончика пальцев (стопа располагается параллельно линии плеч): «Она может быть врожденной или приобретенной путем длительных упражнений. Выворотность — существенная особенность, дающая широкую свободу и красоту движениям классического танца» [12, с. 82]. Ведущие педагоги и методисты классического танца Н. П. Базарова и В. П. Мей в своей книге «Азбука классического танца» также утверждали, что «непременные условия классического танца – выворотность ног, ... четкая координация движения» [1, с. 13].

Теоретик и практик балетного театра XVIII века Жан-Жорж Новерр уделял выворотности большое значение. В своей знаменитой книге «Письма о танцах и балетах» (точнее, в 12 «Письме»), он писал: «Нет ничего более необходимого для хорошего танцовщика, чем выворотность, она придает непринужденность и блеск, сообщает грацию па, позициям и позам» [19, с. 216].

В начале XIX века балетный критик А. Л. Волынский в своей «Книге ликований» посвятил выворотности несколько глав. Он писал: «Культурному человеку свойственно выворачивать ноги при ходьбе, в легких степенях не требующих, особенной дисциплины. На балетной сцене разворачивается не случайная и частичная бессознательная выворотность, а настоящее *en dehors*, достигнутое в результате долгой и всесторонней выучки классического экзерсиса. Без этой выворотности нельзя вступить в балет и ногой. Нет такого движения на сцене, которое могло бы быть сделано не выворотным» [5, с. 25-26].

Наличие, развитие и сохранение выворотности обязательно для артиста балета. «Существуют эстетические и функциональные причины, требующие

наличия выворотности. Ибо только при выворотном положении ног артист балета может создать наиболее законченный рисунок классического танца, линии которого отвечают законам художественного восприятия, законам эстетики балета» [12, с. 83].

«Особенности функционального характера заключаются в том, что только при выворотном положении ног есть возможность выполнять движения такой амплитуды, которая невозможна в не выворотном положении. При наличии, хорошей выворотности в бедрах отсутствуют непреодолимые препятствия для движений, требующих большого размаха ног в сторону. Одним из таких движений является большой батман в сторону и поза *a la second*» [12, с. 83].

Таким образом, *принцип специфичности*, правило исполнения движений в выворотном положении, характерно именно для хореографического искусства.

Балетное искусство неразрывно связано с музыкой и артистичностью. Е. Перлина в своей диссертации предложила назвать «согласованность движения, пластики, музыки и артистизма в едином временном пространстве» хореографической координацией [20, с. 8]. Но существуют различные виды спорта, где также используется пластика, артистизм и музыка — это фигурное катание, синхронное плавание, художественная гимнастика. Следовательно, термин «хореографическая координация» может быть применим к некоторым спортивным специализациям, имеющим черты хореографического искусства. Благодаря этому термину мы видим, что существуют общие признаки для некоторых видов спорта и хореографического искусства.

В современном мире происходит слияние искусства и спорта. Примером этого является китайский балет «Лебединое озеро». Спектакль поставлен с элементами хореографии, спорта и цирка. В спектакле есть спортивные и цирковые номера, но его основу составляют хореографические элементы; используется сюжет и эмоциональный настрой. Конечно, спорта и цирка взаимодействуют друг с другом, а балет заимствует их общие приемы, но, тем не менее, балетному искусству больше чем спорту и цирку, присущ артистизм, ввиду того, что основная задача балета — вызвать эмоции и воспитывать зрителя. Таким образом, отличительной чертой хореографии является не только выворотность, но также артистизм и музыкальность.

Рассмотрим некоторые виды координации с учетом принципа поэтапности (или постепенности) на примере изучения *battement tendu* — самого важного движения классического танца по системе обучения А. Я. Вагановой. В переводе с французского «*tendu*» — тянуть, вытягивать. *Battement tendu* — это отведение ноги в сторону, вперед или назад в выворотном положении; скольжение носком по полу, стоя на одной ноге.

*Принцип постепенности. Способность к равновесию.*

Постановкой корпуса, то есть устойчивым положением корпуса в выворотном положении начинают заниматься с первых уроков. Обучение происходит лицом к палке, с опорой за две руки.

Обратимся за разъяснениями по поводу постановки корпуса к теоретикам и знаменитым педагогам, которые внесли большой вклад в развитие балетной педагогики. К. Блазис выстраивал свой урок на координирующей технике учебных движений и танцевальных *pas*, тем самым, определяя художественно-техническую основу сторон экзерсиса. Его заслуга в преподавании классического танца была том, что он обращал внимание на постановку корпуса, апломб и определение центра тяжести как на двух, так и на одной ноге, именно в выворотном положении. Работу с постановкой корпуса на уроке К. Блазис начинал именно у палки (станка), т. е. у опоры, а не на середине зала [14, с. 31].

Ученик начинает познавать азы балетной школы, стоя лицом к палке, в первой выворотной позиции, держась двумя руками за эту опору. Именно у станка определяется и формируется координационно-техническая работа мышц, выступающая основой механики любого движения. К. Блазис вывел две основные группы движений: *plie* и *battement* и на их основе конструктивно выстроил комплекс последовательных упражнений [21, с. 21].

*Tendu* начинают изучать с первых уроков классического танца. В методике А. Я. Вагановой сохраняются традиции К. Блазиса, а именно: «начальное изучение происходит лицом к палке, держась двумя руками за палку, из первой позиции» [22, с. 16]. Первая позиция – это «обе ступни, повернутые совершенно выворотом, соприкасаются только пятками и образуют одну прямую линию» [4, с. 23].

С первых уроков педагог обязан объяснить детям значение понятия «опорная нога», так как существуют движения, исполняемые на двух или на одной ноге. Исполняя движения на одной ноге, необходимо удерживать равновесие, то есть сохранять устойчивость. По мнению В. И. Ляха, сохранение статокINETической устойчивости также относится к специфическим координационным способностям [13, с. 11].

Изучив и освоив *tendu* лицом к палке (держась двумя руками за палку), приобретя навык правильной координированной передачи корпуса с двух ног на одну, можно переходить к изучению движения, держась, одной рукой за палку, а впоследствии, и на середине зала. Таким образом, последовательно развивается статокINETическая устойчивость, как один из видов координационных способностей. На этом примере, как нам представляется, можно продемонстрировать, как последовательно и постепенно ученики осваивают движение сначала лицом к палке, держась двумя руками за опору, далее — держась за опору одной рукой, и впоследствии на середине зала, без опоры.

Все новые движения по методике А. Я. Вагановой сначала изучаются «в сторону». Не является исключением и *tendu*. С точки зрения развития координации, это физиологично, так как сначала осваивается **только однонаправленное** движение. После того, как движение в сторону хорошо прочуено, можно переходить к освоению *tendu* вперед и назад, то есть переходить к **разнонаправленным** движениям. Развивается устойчивость не только с ногой в сторону, но и с ногой вперед и назад. В дальнейшем движение выносится на середину зала и делается без опоры. На этом примере мы видим постепенное и последовательное развитие устойчивости. Так же можно отметить, что в дальнейшем многие движения исполняются на полупальцах и пальцах, тем самым вырабатывается виртуозный апломб.

*Способность к согласованию.* Когда движение изучается «за одну руку», то вторая рука открывается на вторую позицию (отведена в сторону и держится на уровне плеча).

А. Я. Ваганова огромное внимание уделяла рукам. Описывая эту позицию, она писала: «2-я позиция – рука отведена в сторону, чуть-чуть округла в локте. Нижняя часть руки, от локтя к кисти, удерживается на одном уровне с локтем. Кисть, которая невольно, вследствие этого напряжения, падает и имеет повисший вид, надо тоже поддерживать, чтобы и она участвовала в движении. Удерживая руку в таком положении во время урока, мы даем ее наилучшее воспитание для танца. Сначала она имеет вид искусственный, деланный, но результат скажется потом. О руке уже не придется заботиться, локоть никогда не будет провисать, рука будет легкая, отзывчива на каждое положение корпуса, будет жива, естественна и максимальна выразительна» [4, с. 51].

В первоначальном изучении, держась одной рукой за палку, вторая рука открывается на вторую позицию отдельно, до начала исполнения движения (делается *préparation* рукой), и остается там до конца комбинации. Закрывается рука в исходное положение после того, как работа ног закончилась. Нога и рука теперь двигаются **поочередно**.

Движения одной ногой делаются в разных направлениях: вперед, в сторону и назад. Во время исполнения всей комбинации рука сохраняет свое положение, предварительно открывшись в сторону.

Следующий этап изучения, состоит в **согласовании** руки, ноги и головы. Движение ноги делается с одновременным открыванием руки на вторую позицию. В движении участвуют и рука, и нога одновременно. Надо отметить, что когда учащиеся изучают позиции рук, то голова всегда сопровождает кисть руки. Эту закономерность движений головы и рук описал в своей книге исследователь русского народного танца А. А. Климов. Отмечая особенности русского танца, он писал: «В руках у девушки платочек, который она держит то в одной, то в двух руках (следовательно, кисти, присогнуты в запястьях,

пальцы закруглены). Она играет и любит им, взгляд сопровождает основные движения рук, „играет-поет“, создавая единое целое в чрезвычайно музыкальном, выразительном движении» [23, с. 210].

А. П. Глушковский также отмечал «...грациозные позы, ...приятное положение рук» в танце [24, с. 105]. Все это отличает работу рук в русской балетной школе от западноевропейской. Благодаря эстетике, которая совпала с традициями русской народной танцевальной культуры, сформировалась новая художественная стилистика поворота головы, работы рук и взгляда. Мягкие, закругленные движения рук исконно составляли «суть» русской пляски и стали впоследствии отличительной особенностью русской школы танца.

Этот естественный поворот головы вслед за движением рук применяется в классическом танце до сих пор. Если рука открывается на вторую позицию (в сторону), то голова, всегда следуя за ней, поворачивается в сторону; взгляд направляется в центр зала. Таким образом, когда рука открывается вместе с ногой, то задействована и голова. Таким образом, одновременно в движении участвуют нога, рука и голова. Происходит постепенное согласование двигательных действий различных частей тела: сначала открываются руки, затем начинают работать ноги. Далее рука и нога начинают двигаться одновременно. Так последовательно развивается координация.

*Способность к ритму.* Все движения классического танца неразрывно связаны с музыкой и чувством ритма. Еще в VIII веке Ж.-Ж. Новерр писал о музыкальности танцовщиков: «Танцовщик, лишенный слуха, подобен безумцу, — его движения несогласованны, он то и дело сбивается со счета, стараясь попасть в такт, и никак в этом не успевает. Он ничего не чувствует, все в нем не естественно, в танце его нет смысла, ни выразительности, а музыка призванная управлять его движениями, определять его рас и подсказывать темп, делает лишь явственнее его недостатки и изъяны. [19, с. 237].

В своей статье «Особенности профессиональных данных абитуриентов, поступающих в хореографические учебные заведения в современных условиях» П. А. Силкин относит музыкальность и ритм к профессиональным данным и психомоторным способностям. Но, по мнению В. И. Ляха, чувство ритма относится к специфическим способностям «...точно воспроизводить заданный ритм двигательного действия или адекватно варьировать его в связи с изменившимися условиями» [12, с. 19].

По мнению автора книги «Музыкальные способности» Дины Константиновны Кирнарской, «музыкальный ритм – это движение в звуковой форме, поскольку ритм рождается из движения и как бы его описывает, сохраняя его следы, даже если самого движения уже нет. Неразрывность ритма и движения в живой действительности превращают ритм в звуковой отголосок движения, его слышимую „запись“. Также слушая ритм, можно увидеть живое движе-

ний, почувствовать и восстановить его. Это свойство ритма использует танцевальная музыка, которая вписывается в ритмическую оболочку двигательные события: движения ног, рук, повороты корпуса и головы» [15, с. 100]. Ритм нельзя вычислить или просчитать. Его можно только пережить всем телом, моторно откликаясь на него. Чувство ритма присуще не всем людям. Поэтому при поступлении в хореографическое заведение у детей на вступительном экзамене проверяют чувство ритма (девочки под музыку исполняют танец «полька», а мальчики маршируют). В дальнейшем, обучая детей движениям классического танца, необходимо следить и развивать чувство ритма и следить за музыкальным исполнением движения.

Вернемся к изучению *battement tendu*. Ритм всех движений по методу А. Я. Вагановой развивается от медленного темпа к быстрому; то есть используются постепенный и последовательный принципы изучения. Можно сделать вывод, что в методе Вагановой заложен принцип постепенности и последовательности развития координационной способности к ритму.

Так как первоначальное изучение происходит на два такта 4/4:

На «раз» и «два» первого такта происходит отведение ноги.

На «три» и «четыре» — пауза.

На «раз» и «два» второго такта работающая нога ставится обратно в позицию.

На «три» и «четыре» — пауза.

Далее движение изучается на один такт 4/4:

На «раз» и «два» — открыть ногу.

На «три» и «четыре» — закрыть.

Уже в конце первого учебного полугодия *battement tendu* изучается быстрее, то есть на один такт 2/4:

На «раз» — открыть. На «два» — закрыть.

В конце первого года движение исполняется на 1/4:

На «и» — открыть. На «раз» — закрыть.

В старших классах движение может исполняться на 1/8 долю музыкального темпа. Но это не значит, что в каждом классе существует свой темп исполнения. Педагог может варьировать темпы, чем, собственно, и развивает чувство ритма.

С помощью примеров мы показали, как последовательно убастрывается темп движения и используется принцип последовательности.

**Способность к ориентированию** следует понимать как возможность танцующего точно определять и своевременно изменять положение тела и осуществлять движения в нужном направлении [13].

На середине зала начальное обучение движению происходит *en face* лицом к зрительному залу. Далее учащиеся изучают положение *epaulement croise*

и *epaulement efface* – т. е. поворот плеч на  $1/8$  круга относительно зрительного зала. Учащиеся знакомятся с тем, как «делить зал на точки». Для обозначения степени поворота корпуса А. Я. Ваганова берет обозначения из «Азбуки движений человеческого тела» Степанова, но применяет более удобную (последовательную) нумерацию. Точка 1 – середина рампы, и далее по порядку отмечается каждая стена и угол. Всего восемь точек. Зал делится на прямые линии и диагонали.

«В первом классе дети изучают основные позы классического танца: *epaulement croise, efface u erarte*» [22, с. 18]. Но сами движения экзерсиса исполняются en face, то есть лицом в точку 1. Изучив *epaulement croise* (поворот плеч), учащиеся с первого класса все движения на середине зала начинают из этого положения. Перед началом основного движения делается *prerogation*, во время которого они поворачиваются в центр зала, в точку 1. Таким образом, учащиеся овладевают навыками **ориентирования** в пространстве и поворотом тела на  $1/8$  круга.

Во втором классе изучение *tendu* у палки и на середине происходит в позах *croise* и *efface*. Этот процесс делится на три этапа:

1. учащиеся отдельно поворачиваются в *epaulement* и одновременно поднимают руку в позу; далее делают движение только ногой (рука сохраняет свое положение);
2. учащиеся поворачиваются, и *tendu* делается с одновременным подъемом, руки в позу;
3. учащиеся одновременно совершают поворот корпуса, движение ногой и подъем руки в позу.

Последовательно и целенаправленно методика А. Я. Вагановой подводит к цели – согласованному действию ног, рук, головы в едином временном и ритмическом пространстве.

В старших классах *tendu* на середине зала изучается *an tournan*, с поворотом на  $1/8$ , на  $1/4$ ,  $1/2$  поворота круга. Движение исполняется в момент поворота, благодаря чему, по мнению В. И. Ляха, развивается *вестибулярная* (статокинетическая) устойчивость – способность точно и стабильно выполнять двигательные действия в условиях вестибулярных раздражений (кувырков, бросков, поворотов и др.) [13].

Мы видим, как постепенно усложняется исполнение движения. Используется и развивается не только способность к ориентированию, но и способность к равновесию, без которой невозможно качественно выполнить движение. В данном случае можно с уверенностью сказать, что вступает в действие *принцип комбинаторности*, то есть соединения в конечном итоге в единое целое нескольких координационных способностей.

*Произвольное расслабление мышц.* Во время исполнения *tendu* мышцы сто-

пы сначала напрягаются (когда вытягивается подъем и одновременно с вытягиванием подъема сокращаются сгибатели / расслабляются разгибатели). И наоборот, когда нога возвращается в исходную позицию, то подъем ноги сокращается; расслабляются сгибатели. Используется вид координации — произвольное расслабление мышц.

*Перестроение двигательных действий.* В классическом танце сочетание различных по двигательному действию движений называется комбинацией. Изучая движения классического танца (например, *battement tendu*), педагоги включают в комбинацию различные по действию движения, чтобы учащиеся приобрели навыки владения своими мышцами. В комбинацию, состоящую из нескольких *battements tendus*, включаются: *plie'* (приседание), *pour le pied* (сокращение стопы), *degage'* (вынимание ноги через *cou de pied* от опорной ноги), *enveloppe'* (возвращение работающей ноги через *cou de pied* в пятую позицию). Разнообразные движения, включенные в одну комбинацию, учат детей переключаться от одних двигательных действий к другим, соответственно меняющимся условиям. Так развивается способность к перестроению двигательных действий — быстрота преобразования выработанных форм движений или переключение от одних двигательных действий к другим соответственно меняющимся условиям [13, с. 20].

Одновременно учащиеся должны сохранять *устойчивость* (способность к равновесию). Если движение выполняется с одновременной работой руки и головы, то используется *согласование* частей тела в едином временном пространстве. Исполняя движение под музыку, необходимо сохранять *ритм*. Движение может выполняться в разных точках зала, и ученики овладевают навыками *ориентирования*. Для исполнения движения *en tournant* необходима способность к *вестибулярной устойчивости*. При изучении *tendu* происходит сокращение и расслабление мышц; используется координация на *произвольное расслабление мышц*. При использовании различных движений в сочетании с *tendu* происходит *перестроение двигательных действий*. Чтобы движение классического танца было исполнено качественно и профессионально необходимы многие виды координации, а, значит, должен применяться *принцип комбинаторности*.

### *Заключение*

В методике обучения классическому танцу по А. Я. Вагановой нами были выявлены следующие принципы развития координационных способностей.

1. *Принцип специфичности:* развитие координационных способностей в выворотном положении и сочетание с музыкальностью и артистизмом.
2. *Принцип поэтапности и постепенности.*
3. *Принцип комбинаторности:* соединение в единое целое нескольких

координационных способностей.

Изучая различные школы, А. Я. Ваганова впитала весть многолетний опыт своих предшественников. Развитие классического танца всегда шло от простого к сложному. Без развития техники, которая напрямую зависит от развития координации, прогресс классического танца невозможен. Ваганова разработала свою систему на основе движений, прошедших многовековую эволюцию развития, и создала единую систему обучения классическому танцу, значительно повысившую качество преподавания. Она сформировала единую исполнительскую школу, тем самым повысив профессиональный уровень подготовки артистов балета. Ее труд современен и по сей день. Он является основой книгой по обучению классическому танцу. Анализируя метод освоения *battement tendu*, мы понимаем, как принцип постепенности и комбинаторности способствует развитию координации в процессе обучения учащихся. Молодым педагогам необходимо соблюдать методику, разработанную А. Я. Вагановой, так как правильный подход и постепенное развитие в изучении движений закладывает основополагающие и базовые навыки исполнения движений и развития координации, которая так необходима современному танцовщику.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Базарова Н. П., Мей В. П. Азбука классического танца. Первые три года обучения: учеб. пос. / под ред. Г. Т. Комлевой, А. А. Соколова-Каминского. СПб.: Лань; Планета музыки, 2016. 240 с.
2. Тарасов Н. И. Классический танец. Школа мужского исполнительства. СПб.: Лань; Планета музыки, 2016. 496 с.
3. Захаров Р. В. Слово о танце. М.: Молодая гвардия, 1977. 150 с.
4. Ваганова А. Я. Основы классического танца: уч. Л.: Искусство, 1980. 189 с.
5. Вольнский А. Л. Книга ликований: Азбука классического танца / вступ. ст. и прим. В. Гаевского. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1992. 117 с.
6. Лопухов Ф. В. Шестьдесят лет в балете. Воспоминания и записки балетмейстера / ред. и вступ. ст. Ю. Слонимского. М.: Искусство, 1966. 367 с.
7. Захаров Р. В. Искусство балетмейстера. М.: Искусство, 1954. 427 с.
8. Захаров Р. В. Записки балетмейстера. М.: Искусство, 1976. 351 с.
9. Базарова Н. П. Классический танец. Методика обучения в четвертом и пятом классах: уч. / ред. А. М. Нехенди. Л.: Искусство, 1975. 181 с.
10. Костровицкая В. С. Школа классического танца: уч./ под ред. А. С. Рулевой. Л.: Искусство, 1968. 262 с.
11. Карпенко Л. А., Винер И. А., Сивицкий В. А. Методика оценки и развития

- физических способностей у занимающихся художественной гимнастикой: учеб. пос. М. 2007. 76 с.
12. *Силкин П. А.* Особенности профессиональных данных абитуриентов, поступающих в хореографические учебные заведения в современных условиях // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2006. № 16. С. 81–100.
  13. *Лях В. И.* Координационные способности: диагностика и развитие. М.: ТВТ Дивизион, 2006. 290 с.
  14. *Блазис К.* Танцы вообще, балетные знаменитости и национальные танцы. М.: Тип. Лазаревского ин-та вост. яз., 1864. 225 с.
  15. *Кирнарская Д. К.* Психология специальных способностей. Музыкальные способности. М.: Таланты – XXI век, 2004. 493 с.
  16. *Бернштейн Н. А.* О ловкости и ее развитии. М.: Физкультура и спорт, 1991. 288 с.
  17. *Лях В. И.* Сенситивные периоды развития координационных способностей у детей в школьном возрасте // Теория и практика физической культуры. 1990. № 3. С. 15-17.
  18. Теория физической культуры и спорта: учеб. пос. / сост. В. М. Гелецкий. Красноярск: ИПК СФУ, 2008, 342 с.
  19. *Новерр Ж.-Ж.* Письма о танце и балетах. Л.; М.: Искусство. 1965. 792с.
  20. *Перлина Е. В.* Развитие хореографической координации у студентов в процессе обучения классическому танцу в вузе: дисс. ... канд. пед. наук: 13.00.08. М.: МГУКИ, 2009. 201 с.
  21. Классики хореографии / под ред. М. В. Борисоглебского; вступ. ст. Е. И. Чеснокова. Л.; М.: Искусство, 1937. 358с.
  22. Классический танец: рабочая программа дисциплины по специальности 52.02.01 «Искусство балета» / отв. ред. Л. А. Меньшиков. СПб: Академия Рус. балета, 2017. 59 с.
  23. *Климов А. А.* Основы русского народного танца: уч. М.: Изд-во Мос. гос. ун-та культ. и иск., 2004. 318 с.
  24. *Глушковский А. П.* Воспоминания балетмейстера / вступ. ст. Ю. И. Слонимского. Л.; М.: Искусство, 1940. 247 с.

#### REFERENCES

1. *Bazarova N. P., Mej V. P.* Azbuka klassicheskogo tanca. Pervye tri goda obucheniya: ucheb. pos. / pod red. G. T. Komlevoj, A. A. Sokolova-Kaminskogo. SPb.: Lan'; Planeta muzyki, 2016. 240 s.
2. *Tarasov N. I.* Klassicheskij tanec. SHkola muzhskogo ispolnitel'stva. SPb.: Lan'; Planeta muzyki, 2016. 496 s.
3. *Zaharov R. V.* Slovo o tance. M.: Molodaya gvardiya, 1977. 150 s.
4. *Vaganova A. Ya.* Osnovy klassicheskogo tanca: uch. L.: Iskusstvo, 1980. 189 s.

5. *Volynskij A. L.* Книга likovaniy: Azbuka klassicheskogo tanca / vstup. st. i prim. V. Gaevskogo. M.: Artist. Rezhisser. Teatr, 1992. 117 s.
6. *Lopuhov F. V.* SHest'desyat let v baletе. Vospominaniya i zapiski baletmejstera / red. i vstup. st. YU. Slonimskogo. M.: Iskusstvo, 1966. 367s.
7. *Zaharov R. V.* Iskusstvo baletmejstera. M.: Iskusstvo, 1954. 427 c.
8. *Zaharov R. V.* Zapiski baletmejstera. M.: Iskusstvo, 1976. 351 s.
9. *Bazarova N. P.* Klassicheskij tanec. Metodika obucheniya v chetvertom i pyatom klassah: uch. / red. A. M. Nekhendi. L. : Iskusstvo, 1975. 181 s.
10. *Kostrovickaya V. S.* SHkola klassicheskogo tanca: uch. / pod red. A. S. Rulevoj. L.: Iskusstvo, 1968. 262s.
11. *Karpenko L. A., Viner I. A., Sivickij V. A.* Metodika ocenki i razvitiya fizicheskikh sposobnostej u zanimayuschihsya hudozhestvennoj gimnastikoj: ucheb. pos. M. 2007. 76 s.
12. *Silkin P. A.* Osobennosti professional'nyh dannyh abiturientov, postupayuschih v horeograficheskie uchebnye zavedeniya v sovremennyh usloviyah // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. YA. Vaganovoj. 2006. № 16. S. 81–100.
13. *Lyah V. I.* Koordinacionnye sposobnosti: diagnostika i razvitie. M.: TVT Divizion, 2006. 290 s.
14. *Blazis K.* Tancy voobsche, baletnye znamenitosti i nacional'nye tancy. M.: Tip. Lazarevskogo in-ta vost. yaz., 1864. 225 s.
15. *Kirnarskaya D. K.* Psihologiya special'nyh sposobnostej. Muzykal'nye sposobnosti. M.: Talanty – XXI vek, 2004. 493 s.
16. *Bernshtejn N. A.* O lovkosti i ee razvitii. M.: Fizkul'tura i sport, 1991. 288 s.
17. *Lyah V. I.* Sensitivnye periody razvitiya koordinacionnyh sposobnostej u detej v shkol'nom vozraste // Teoriya i praktika fizicheskoy kul'tury. 1990. № 3. S. 15-17.
18. Teoriya fizicheskoy kul'tury i sporta: uch. pos. / sost. V. M. Geleckij. Krasnoyarsk: IPK SFU, 2008, 342 s.
19. *Noverr Zh.-Zh.* Pis'ma o tance i baletah. L. - M.: Iskusstvo. 1965. 792 s.
20. *Perlina E. V.* Razvitie horeograficheskoy koordinacii u studentov v processe obucheniya klassicheskomu tancu v vuze: diss. ... kand. ped. nauk: 13.00.08. M.: MGUKI, 2009. 201 s.
21. Klassiki horeografii / pod red. M. V. Borisoglebskogo; vstup. st. E. I. CHesnokova. L.; M.: Iskusstvo, 1937. 358 s.
22. Klassicheskij tanec: rabochaya programma discipliny po special'nosti 52.02.01 «Iskusstvo baleta» / otv. red. L. A. Men'shikov. SPb: Akademiya Rus. baleta, 2017. 59 s.
23. *Klimov A. A.* Osnovy russkogo narodnogo tanca: uch. M.: Izd-vo Mos. gos. un-ta kul't. i isk., 2004. 318 s.
24. *Glushkovskij A. P.* Vospominaniya baletmejstera / vstup. st. Yu. I. Slonimskogo. L.; M.: Iskusstvo, 1940. 247 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

И. И. Бадаева – miozzifeton@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Irina I. Badayeva – miozzifeton@mail.ru

УДК 7.792.8

## ВЫПУСКНОЙ СПЕКТАКЛЬ АГРИППИНЫ ВАГАНОВОЙ (САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 1897)

*М. Ю. Гендова*<sup>1</sup>

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

Статья посвящена малоизученному периоду в творческой жизни А. Я. Вагановой — ее выпускному спектаклю, состоявшемуся по традиции на сцене Учебного театра Императорского Театрального Училища (Театральная улица, Санкт-Петербург). Впервые внимание обращается на факт ее первого балетмейстерского опыта, зафиксированного документально.

**Ключевые слова:** А. Я. Ваганова, выпускной спектакль, балет «Прелестная жемчужина», М. Петипа, балетмейстерство

## THE GRADUATION PERFORMANCE OF AGRIPPINA VAGANOVA (ST. PETERSBURG, 1897)

*Maria Yu. Gendova*<sup>1</sup>

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

The article is devoted to the little-studied period in the creative life of A. Vaganova — The graduate performance, which traditionally took place on the stage of the Educational theater (Teatralnaya street, St. Petersburg, 1897). The author for the first time draws attention to the fact of the first production experience of A. Vaganova, which is documented in the Theater program.

**Keywords:** A. Ya. Vaganova, Graduation performance, ballet *La perle merveillivse*, M. Petipa, choreography

### *Введение*

Имя Агриппины Яковлевны Вагановой широко известно в балетных кругах. Чаще всего оно упоминается как имя прославленного педагога, профессора хореографии, автора первого учебника по теории и методике классического танца. Однако в печати нет никаких подробных материалов, касающихся ее выпускного спектакля. Как и многие служители Терпсихоры, Агриппина Ваганова начала свой путь в искусство на Театральной улице в Петербурге,



Рис. 1. Фото выпускниц класса П. А. Гердта

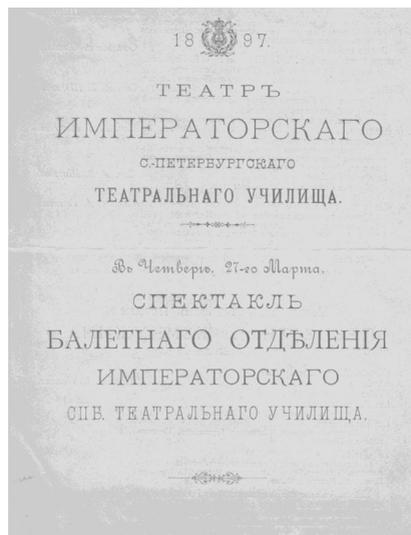


Рис. 2. Программка выпускного вечера, 1897 года

будучи зачисленной в 1899 году на балетное отделение Императорского Театрального Училища. А спустя восемь лет, весной 1897 года вместе с Верой Матвеевой, Анной Пржебылецкой и Софьей Репиной (воспитанницами класса П. А. Гердта<sup>1</sup>) юная Ваганова готовилась к своему выпускному спектаклю. Тожественный вечер состоялся на сцене Учебного театра 27 марта 1897 года (рис. 1; 2).

#### *Методология исследования*

В статье применены методы сравнительного, искусствоведческого и историко-культурного анализа.

Как вспоминала сама выпускница: «в мое время эти [выпускные] (вставка наша. — М. Г.) спектакли посещались царской семьей, приближенными к ней, министром двора и другими сановниками. Приглашались артисты из числа премьеров (самые строгие судьи будущих своих заместителей), затем начальство, учителя. Больше никто не допускался... День спектакля был обставлен особо торжественно, и его ожидали с нетерпением. Занятия в этот день были только по классу танца, остальные прекращались. После завтрака и прогулки нас укладывали в постель отдыхать, чтобы мы посвежее выглядели вечером.

<sup>1</sup> Гердт Павел Андреевич (1844-1917) окончил балетное отделение Театрального Училища в 1865 году (воспитанник Ж. Петипа, Х. Йогансона). С 1865 по 1916 гг. служил на сцене Мариинского театра, с 1880 по 1904 гг. преподавал в Театральном училище. В 1897 году впервые попробовал свои силы как преподаватель женского класса (см. об этом: [3]).

Конечно, никто из нас и не закрывал глаз, все мысли были сосредоточены на вечернем спектакле. Обычно после спектакля в столовой подавался богатый ужин, на котором присутствовали гости, зрители и все учащиеся... После этого распускали детей гулять на три дня. Это было большим праздником... в училище установился порядок — один выпуск демонстрировал успехи итальянской школы (класс Чекетти<sup>2</sup>), другой — французской (класс Гердта<sup>3</sup>). Так продолжалось до того года, как с Э. Чекетти<sup>4</sup> кончился контракт и он уехал к себе на родину» [3, с. 44-45].

Программка выпускного вечера, бережно хранимая в архиве Кабинета истории русского балета имени М. Франгопуло<sup>5</sup>, позволяет составить представление о содержательной сути торжества. Оно состояло из нескольких одноактных балетов и финального дивертисмента<sup>6</sup>.

Подобная структура выпускного вечера крайне актуальна и сегодня, т. к. включение в Программу нескольких одноактных балетов или небольших цельных фрагментов из спектакля позволяет показаться исполнителю сообразно полученной профессии артиста балета и продемонстрировать одномоментное владение техникой классического танца вместе с умением создавать убедительный сценический образ, т. е. показаться танцующим Актером<sup>7</sup>.

В Программу выпускного вечера А. Вагановой вошли: дивертисмент, «Прелестная жемчужина»<sup>8</sup>, «Последствия бала»<sup>9</sup> и «Шалость амура»<sup>10</sup>.

Фокусируя внимание на спектаклях, в которых принимала участие Агрип-

<sup>2</sup> В 1897 году класс Э. Чекетти показал балет «Последствия бала».

<sup>3</sup> В 1897 году класс П. Гердта показал балет «Шалость Амура».

<sup>4</sup> Чекетти Энрико (1850-1928) начал преподавать в Театральном училище с 1880 года, с 1896 года вел женские выпускные классы. Среди учениц — Ю. Седова. Преподавал в Императорском училище до 1902 года.

<sup>5</sup> Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой.

<sup>6</sup> Дивертисмент (от итальянского – divertimento, от французского – divertissement – развлечение, увеселение) — хореографическая форма, представляющая собой совокупность нескольких отдельных танцевальных номеров, не связанных между собой единой сюжетной линией. Как правило, дивертисмент располагается в заключительной части спектакля, выполняя функцию торжествующего «аккорда».

<sup>7</sup> Традиция Императорской школы показывать на впускных спектаклях драматургически завершенные балетные картины или одноактные балеты возобновлена в Академии русского балета имени А. Я. Вагановой с назначением на пост ректора Н. М. Цискаридзе (см. об этом: [4; 7]).

<sup>8</sup> Хореография М. Петипа, музыка Р. Дриго.

<sup>9</sup> Балет-мимодрама, сочинения Э. Чекетти на музыку Э. Келера.

<sup>10</sup> Хореография Л. Иванова, музыка А. Фридмана и Ч. Пуни.

пина Ваганова, обратимся к двум первым из перечисленных постановок. В своих воспоминаниях выпускница отметила, что «появилась в двух одноактных балетиках. Первый — „Шалость амура“, где С. Репина, пухленькая и грациозная девушка, исполняла партию амура, а я — нимфы. Успех был большой. Еще лучше прошел второй балетик — „Жемчужина“ Петипа, где я выступила в партии Черной жемчужины» [3, с.45].

Сосредоточимся на балете «Прелестная жемчужина», в котором А. Я. Ваганова предстала в главной партии.

Как нам думается, обращение к «жемчужной» теме было не случайным: издавна это биогенное образование символизировало совершенство, заключенное в красоту и молодость. Кроме того, менее года назад (17 мая 1896 года) этот балет был представлен в Большом театре по случаю Коронационных торжеств в честь восшествия на престол императора Николая II и его супруги — императрицы Марии Федоровны. Сюжет балета, созданного М. Петипа на музыку композитора Р. Дриго, разворачивался в морских пучинах, куда в поисках невесты спускался отважный Гений Земли. В глубоководном жемчужном гроте он познакомился с самой красивой его обитательницей — Белой Жемчужиной и Повелителем Подводного царства — Кораллом, который вызывал Гения на бой. В морской баталии победу над коралловым войском одерживали земные воины — Металлы, а потому в финале балета зритель мог наблюдать роскошное свадебное торжество. В результате, Коронационный спектакль в своей основе опирался на три крупные и контрастные сцены — *entrée* Жемчужин, появление Гения Земли, знакомство с возлюбленной, подводное сражение и свадебный дивертисмент.

Пристальное внимание к либретто и конструкции балета, показанного на торжествах в Москве, важно для исследования потому, как Программка выпускного вечера 1897 года содержит одну значительную деталь: в ней значатся танцы из балета М. Петипа «Прелестная жемчужина». Это уточнение позволяет предположить, что спустя год после премьеры в хореографический текст балета были привнесены определенные изменения извне. Данная гипотеза подтверждается документально, т. к. в самой Программке кроме балетмейстера М. Петипа, значатся А. Горский, А. Ширяев и даже выпускница А. Ваганова, создавшая для себя вариацию главной героини — Черной жемчужины (рис. 3; 4).

Так, становится доподлинно известно, что Коронационный и выпускной спектакли отличались друг от друга; более того, при внешней сохранности сюжетной линии в балете произошла смена главных героинь. Белая Жемчужина блистала в Коронационном спектакле в Москве, появилась в Парадном спектакле (Петергоф, 1898) и несколько раз в театральном сезоне 1899-1900 года озаряла своим благородным мерцанием Мариинскую сцену.

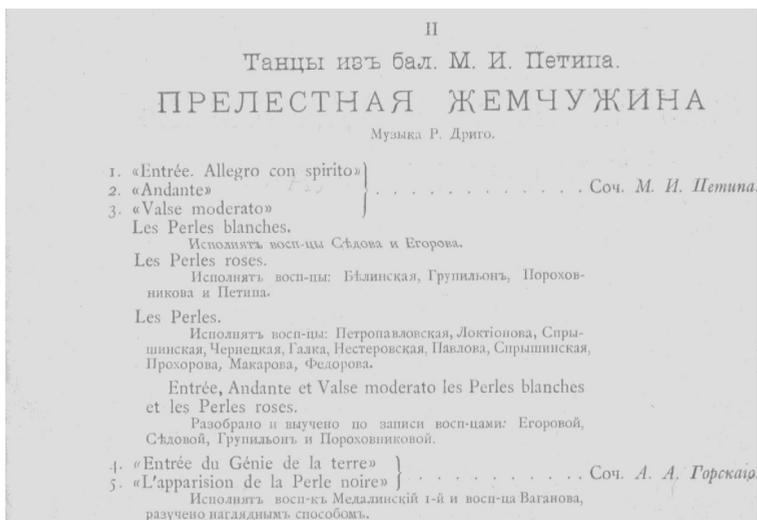


Рис. 3. Программа выпускного вечера 1897 года. Список действующих лиц, исполнителей танцев из балета «Прелестная жемчужина» с указанием балетмейстерского авторства (начало)

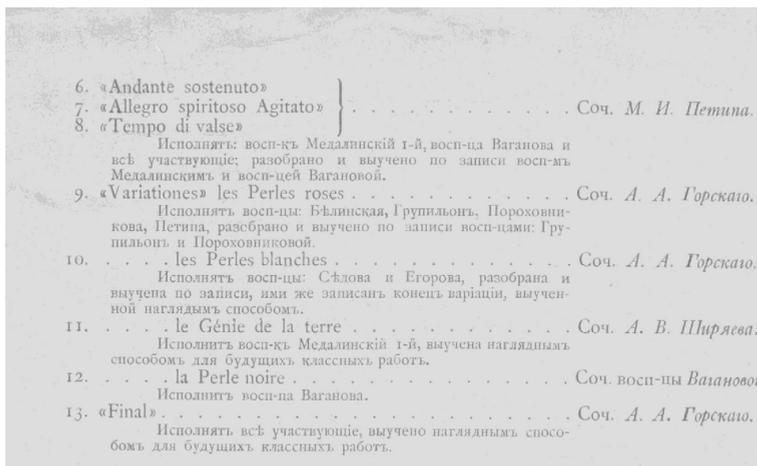


Рис. 4. Программа выпускного вечера 1897 года. Список действующих лиц и исполнителей танцев из балета «Прелестная жемчужина» с указанием балетмейстерского авторства (продолжение)

В исполнении же Агриппины Вагановой на сцене Учебного театра блеснула загадочная, и столь редкая даже для мира природы, Черная Жемчужина, заслужив, при этом, одобрение со стороны балетных «колоссов». Напомним, Ваганова отметила очевидность успеха, при этом поскромничала и не оставила никаких детальных пояснений. Тем не менее, исследователь ее творчества В. М. Богданов-Березовский в середине прошлого века записал, что по окон-

чанию Выпускного спектакля Ваганова «...получила самую лестную характеристику со стороны М. Петипа, в то время уже покинувшего училище, но находившегося в апогее своей балетмейстерской славы<sup>11</sup>, а также со стороны Х. П. Иогансона» [2, с. 19]. И так, 27 марта 1897 года сцену Учебного театра озарила Черная Жемчужина, став отличительной чертой Выпускного балета «Прелестная Жемчужина».

Вероятно, балетмейстерство как процесс поисковый, осмысленный и творческий захватило воображение выпускницы Вагановой, т. к. помимо вариации, она «поучаствовала» в создании *adagio* Жемчужины и Геня. Из ее воспоминаний известно: «...впервые я проделала „трюк“, разрешенный Горским: в адажио, делала самостоятельно два тура с *preparation* на колене, а заканчивала их с поддержкой кавалера. Всем это нравилось, кругом хвалили мое исполнение. Я была счастлива...» [3, с. 45]. Этот балетмейстерский опыт в дальнейшем получит свое развитие: в 1930-е годы, А. Я. Ваганова создаст на сцене Кировского театра свои версии балетов «Лебединое озеро» (1934) и «Эсмеральда» (1935).

Двигаясь далее, вновь обратимся к Программе выпускного вечера и обратим внимание на значимом для нас уточнении — в Программке указано: «Танцы из балета „Прелестная жемчужина“ М. Петипа». В связи с чем, совершенно очевидно, что балет дан не целиком, а частично, т. е. взяты наиболее красивые танцевальные сцены, при этом не нарушена драматургическая канва самого спектакля, поскольку сохранено название балета. Кроме этого, наличие подобного уточняющего факта в Программке свидетельствует о значимости ценного качества — «профессиональная репутация» и щепетильном отношении балетмейстеров к собственной хореографии<sup>12</sup>. Согласно данным Программки не подверглись подновлению и шли в авторской редакции М. Петипа следующие фрагменты: *entree*, кордебалетный танец Жемчужин, вариации Белых и Розовых жемчужин (картина Подводного царства), начало финального дивертисмента. Вся последующая хореография принадлежала другим «авторам»: к примеру, появление Геня Земли, сцена знакомства

<sup>11</sup> В декабре 1896 года по случаю полувекового служения русской балетной сцене (Петипа работал в России с 1847 года) балетмейстер был удостоен «высокой милости Государя Императора, пожаловавшего юбиляру Высочайше утвержденный знак для заслуженных артистов... это был первый случай пожалования почетного артистического знака хореографическому артисту» [5, с. 433].

<sup>12</sup> Балетной истории известен следующий случай: однажды на репетиции «Спящей красавицы» А. Павлова, исполнявшая фею Ландыш, позволила себе заменить некоторые движения в вариации, созданной М. Петипа. Со слов Л. Егоровой, описывающей этот случай, замечено, что после исполнения вариации в зале воцарилась тишина: «Петипа долго молчал. Потом вдруг: “Моя красавица, завтра ты станцует вариацию, которую я поставил. Это не мое. Понимаешь? Дальше!”» [6, с. 240].

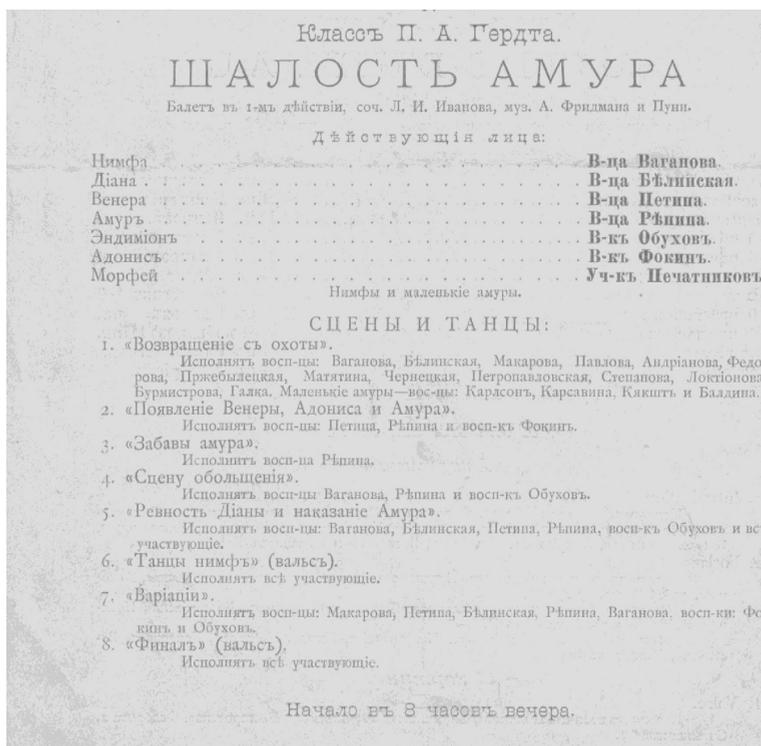


Рис. 5. Программа выпускного вечера 1897 года. Список действующих лиц и исполнителей балета «Шалость Амура»

с Черной Жемчужиной и *adagio* влюбленных, а также вариации Жемчужин в дивертисменте (за исключением вариации главной героини, созданной А. Вагановой) принадлежали начинающему педагогу Театрального училища — А. А. Горскому.

В его же хореографии шла финальная кода дивертисмента. Впервые в балете появилась полноценная мужская вариация, созданная А. В. Ширяевым для воспитанника выпускного класса А. Медалинского. Сам А. Ширяев, также как и Горский, принимал участие в московской «Жемчужине».

Вторым по значимости для выпускницы Агриппины Вагановой стал спектакль «Шалости амура», впервые представленный публике в июле 1890 года на сцене Красносельского театра, а спустя годы выбранный для показа на выпускном вечере. В этом балете Ваганова исполнила сольную, но не заглавную, партию Нимфы, появившись в «Возвращении с охоты», «Сцене обольщения», «Ревности Дианы и наказания Амура», вальсе Нимф, а также исполнив вариацию Нимфы (рис. 5).

Суть анакреонтического балета заключалась в следующем: шаловливый Амур, заскучав, решил подшутить над возлюбленным богини Дионы —



Рис. 6. Список сольных партий А. Вагановой (автор-составитель М. Х. Франгопуло)

Эндимионом. Стрела любви, попавшая в сердце Эндимиона, пробудила чувства юноши к очаровательной Нимфе. Диана оказывалась раздосадованной поведением возлюбленного, а узнав о причинах перемен, приходила в негодование и хотела наказать проказника Амура. Хитрый Амур спешил разрушить увлеченность Эндимиона Нимфой, Диана простила ветреного любимого, а Амур ускользал от гнева Дианы с богиней любви — Венерой [8]. Таким был сюжет этого небольшого балета, в котором успешно показалась танцовщица А. Ваганова, державшая

в марте 1897 года экзамен на звание артистки балета.

В 1948 году к полувековому юбилею служения балету А. Я. Вагановой в печати появился очерк о деятельности первого профессора хореографии со списком всех сольных партий балерины, начиная с выпускного спектакля, составленным М. Франгопуло (рис. 6).

Внимательное знакомство с этим интереснейшим документом позволяет заметить неточность: среди исполненных партий отмечена роль Белой, а не Черной Жемчужины [1, с. 15]. Тем не менее, сам очерк и серьезная работа, проделанная по выстраиванию в хронологическом порядке ведущих партий, исполненных Агриппины Яковлевны Вагановой, делает труд Мариэтты Франгопуло значимым для истории отечественного балетоведения.

Завершая исследование, подчеркнем, что еще сто двадцать один год назад мартовский выпускной вечер балетного отделения Императорского Театрального училища казался торжественно привычным и ничем не выделяющимся из череды предшествующих и последующих вечеров. Однако с расстояния прошедших десятилетий он выглядит особенно значимым для русского балетного искусства. Выпускной вечер 1897 года стал не только серьезным испытанием на звание выпускницы Императорского Театрального училища и претендентки в артистки Мариинского театра; но и навсегда запомнился как единственный показ на сцене Учебного театра фрагментов из Коронационного балета «Прелестная жемчужина», а также первый балетмейстерский опыт Агриппины Вагановой.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Агриппина Яковлевна Ваганова: пятьдесят лет в балете. Л.: ВТО, 1948. 16 с.
2. *Богданов-Березовский В. М.* А. Я. Ваганова. Л.: Искусство, 1950. 109 с.
3. Ваганова Агриппина Яковлевна: Статьи. Воспоминания. Материалы. М.; Л. Искусство, 1958. 343 с.
4. «Главная роль», телеканал «Культура», 26 июня 2017 года [Электронный ресурс]. URL: <http://vaganovaacademy.ru/index.php?id=795> (дата обращения 10.03.2018).
5. Ежегодник Императорских театров (сезон 1896-1897). СПб.: Тип. Императорских СПб театров, 1897. 524 с.
6. Мариус Петипа: Материалы. Воспоминания. Статьи. Л.: Искусство, 1971. 446 с.
7. «Новости культуры», телеканал «Культура», 18 июня 2018 года [Электронный ресурс]. URL: [https://tvkultura.ru/video/show/brand\\_id/19725/episode\\_id/1822128/video\\_id/1901989/](https://tvkultura.ru/video/show/brand_id/19725/episode_id/1822128/video_id/1901989/) (дата обращения 24.06.2018).
8. Петербургский балет. Три века: хроники (1851-1900). СПб.: Академия Рус. балета им. А. Я. Вагановой, 2015. Т. III. 431 с.

#### REFERENCES

1. Agrippina Yakovlevna Vaganova: pyat` desyat let v balete. L.: VTO, 1948. 16 s.
2. *Bogdanov-Berezovskij V. M.* A. Ya. Vaganova. L.: Iskusstvo, 1950. 109 s.
3. Vaganova Agrippina Yakovlevna: Stat`i. Vospominaniya. Materialy`. M.; L. Iskusstvo, 1958. 343 s.
4. «Glavnaya rol` », telekanal «Kul`tura», 26 iyunya 2017 goda [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://vaganovaacademy.ru/index.php?id=795> (data obrashheniya 10.03.2018).
5. Ezhegodnik Imperatorskix teatrov (sezon 1896-1897). SPb.: Tip. Imperatorskix SPb teatrov, 1897. 524 s.
6. Marius Petipa: Materialy`. Vospominaniya. Stat`i. L.: Iskusstvo, 1971. 446 s.
7. «Novosti kul`tury` », telekanal «Kul`tura», 18 iyunya 2018 goda [E`lektronny`j resurs].
8. URL: [https://tvkultura.ru/video/show/brand\\_id/19725/episode\\_id/1822128/video\\_id/1901989/](https://tvkultura.ru/video/show/brand_id/19725/episode_id/1822128/video_id/1901989/) (data obrashheniya 24.06.2018).

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

М. Ю. Гендова – канд. искусствоведения; avrorka196@yandex.ru

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Maria Yu. Gendova – Cand. Sci. (Arts); avrorka196@yandex.ru

УДК 792.8

## МЕТОДИКА КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА: ALLEGRO И ASSEMBLÉ В МЛАДШИХ КЛАССАХ

Л. И. Комолова<sup>1</sup>

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

Статья посвящена изучению техники танца, начиная с первых шагов обучения учащихся по принципу «от простого к сложному». Акцентируется внимание на освоении раздела *allegro*, как важнейшей части урока, где хорошо видна выучка учеников. Автор подчеркивает необходимость правильной постановки корпуса, которая помогает развитию выворотности ног, гибкости и выразительности танца. *Assemblé*, в свою очередь, — один из важнейших прыжков для выработки силы ног и самого прыжка. Изучение *assemblé* начинается уже в первом классе. Делается вывод о том, что этот прыжок поможет ученикам в дальнейшем легче изучать более сложные элементы *allegro*.

**Ключевые слова:** классический танец, методика Вагановой, *allegro*, *assemblé*, техника танца

## CLASSICAL DANCE TECHNIQUE: ALLEGRO AND ASSEMBLÉ IN ELEMENTARY GRADES

Ludmila I. Komolova<sup>1</sup>

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

The article is devoted to the study of dance techniques, starting with the first steps of teaching students on the principle from simple to complex. Attention is focused on the development of the *Allegro* section, as the most important part of the lesson, where the students' training is clearly visible. The author emphasizes the need for the correct formulation of the body - a pledge of sustainability, which helps the development of *vyvorotnosti* legs, flexibility and expressiveness of the dance. *Assemblé*, in turn, is one of the most important jumps for developing leg strength and the jump itself. The study of school starts in the first grade. It is concluded that this jump will help students in the future, it is easier to learn more complex elements of *allegro*.

**Keywords:** classical dance, Vaganova technique, *allegro*, *assemblé*, dance technique

Значение методики классического танца, которую разработала А. Я. Ваганова, неопределимо. Она применила весь многолетний опыт и знания прошлых поколений. Тем не менее, ее метод преподавания обновлялся из года в год. Она говорила, что жизнь движется вперед и рекомендовала наблюдать за жизнью и за искусством. Поэтому и в наше время, бережно сохраняя традиции, мы должны двигаться вперед.

Методика преподавания классического танца построена на постепенной и тщательной проработке каждого *na*, каждого движения. Поэтому, приступая к изучению раздела урока *allegro*, педагог предварительно должен тщательно работать над постановкой корпуса, т. к. от этого зависит качество исполнения того или иного движения. Техника танца начинается с первых шагов обучения учащихся по принципу «от простого к сложному». Необходимо тщательно отрабатывать все элементы, из которых состоит то или иное движение. В младших классах закладываются элементарные навыки. Урок классического танца состоит из нескольких частей. Первая его часть – это экзерсис у палки. В младших классах мы изучаем элементарные движения экзерсиса, из которых затем складываются самые сложные движения классического танца. Хорошо усвоенный экзерсис поможет ученикам в дальнейшем овладеть техническим мастерством. Экзерсис необходим как начинающим ученикам, так и сложившимся танцовщикам. Экзерсис как у палки, так и на середине зала помогает совершенствовать мастерство ученика.

Правильная постановка корпуса – залог устойчивости. Она помогает развитию выворотности ног, гибкости и выразительности танца. Подтянутость корпуса дает свободу тазобедренному суставу. Также необходимо изучить позиции ног. При изучении позиций ног обязательны: предельно вытянутые колени, ровное положение стопы на полу. Упор на большой палец недопустим. Центр тяжести корпуса равномерно распределяется на обе ноги. Позиции ног являются исходными и конечными положениями простейших движений экзерсиса. Все правила выполнения позиций должны соблюдаться безукоризненно. Правильные и точные позиции также помогут развитию выворотности ног, что необходимо при изучении прыжков. Выворотность способствует свободному и пластически правильному движению ног, помогает устойчивости. При работе над устойчивостью на целой ноге и на *plié*, также участвуют щиколотка и колено. Необходимо, чтобы колено во время *plié* раскрывалось в сторону мизинца опорной стопы. Это даст надежный упор, поможет хорошей отдаче в момент прыжка и эластичному (правильному)

приземлению после прыжка. Невозможно добиться техничного исполнения прыжков, если колени на *plié* уходят вперед, а стопы заваливаются на большой палец. Сложным элементом прыжка является *plié*, при помощи которого осуществляется толчок, прыжок и приземление после прыжка. На *plié* пятки должны плотно примыкать к полу. Толчок в прыжке — активный, от пятки до кончиков пальцев. Голеностоп, колени и бедра активно работают. В прыжке колени, подъем и пальцы предельно вытянуты. Заканчивать прыжок следует в мягкое и эластичное *plié*. Плохо проработанное *plié* затрудняет движения ног, так как оно входит во все движения классического танца, а в прыжках является техническим средством.

Одним из важнейших движений экзерсиса является *battement tendu*. Задача начальных классов — научить учеников чувствовать мышцы, напрягать их, прикладывать физические усилия для исполнения движений. В то же время надо следить за тем, чтобы не появилась излишняя зажатость мышц. Часто бывает, что, напрягая ногу, ученик напрягает руки и шею. Это не правильно. *Battement tendu* предполагает особое усилие мышц, с помощью которых достигается правильное натяжение ног от колена до кончиков пальцев (очень важное при изучении прыжков).

Каждый новый прыжок изучается лицом к палке; затем он исполняется на середине зала. Задача состоит не в том, чтобы ученик как можно выше прыгнул, а в том, чтобы он выполнял прыжки с предельной легкостью, эластичностью и музыкальностью. На примере *assemblé* мы можем проследить, как от простого к сложному строится работа над этим движением. Исполняется это движение на малом и большом прыжках.

*Pas assemblé* (от фр. — «собирать») — это прыжок с двух ног на две из V в V позицию на 45°. *Plié* перед прыжком должно быть эластичное, без отрыва пяток от пола. Основная задача *pas assemblé* — соединить (собрать) ноги в V позицию в воздухе. Первоначальное разучивание движения проходит у палки, затем на середине зала раздельно, в медленном темпе. *Assemblé* по II позиции выполняется как вперед, так и назад. Исходная позиция — V; правая нога сзади. Сначала делается *demi-plié* в V позиции, затем — прыжок. Правая нога скользящим движением раскрывается на II позицию, моментально возвращается в V позицию в воздухе и переносится вперед. Конечное *demi-plié* должно происходить одновременно и равномерно на обе ноги. Затем *petit assemblé* выполняется с другой ноги. По тем же правилам все движения разучиваются в обратном направлении. Музыкальный размер, при этом, 1 такт — 4/4. На «раз» — *demi-plié*, на «два» происходит прыжок, на «три» делается эластичное приземление. На «четыре» колени вытягиваются. По окончании выполнения указанных движений происходит смена ног. Каждый прыжок необходимо начинать и заканчивать эластичным и выворотным *plié*.

При исполнении *assemblé* необходимо следить за опорной ногой. В момент толчка она должна быть вертикальна, а не «подлетать» к работающей ноге. Очень важно, чтобы бросок работающей ноги и толчок опорной делался одновременно. В момент прыжка колени и подъем предельно вытянуты. По такому же принципу мы будем изучать *assemblé* вперед и назад *en face*. А затем мы будем учить прыжок на середине зала, где к работе ног прибавится и поворот головы. После того, как будет усвоено правильное исполнение *assemblé* на II позицию, следует вводить повороты головы к раскрывающейся ноге (если нога ставится вперед, и от ноги, если она ставится назад в V позицию). На следующем этапе изучения *assemblé* в младших классах мы переходим на более быстрый темп: 1 такт — на 2/4. На «раз» — *demi-plié*. На «и» — прыжок, на «два» — эластичное приземление. Затем можно соединять два-три прыжка подряд. Правила исполнения движения должны строго сохраняться.

При изучении *assemblé* соблюдается следующая последовательность: сначала изучается *assemblé* в сторону на 45°, затем вперед и назад *en face*, на *croisé*, *effacé*, *écarté*, *double assemblé*, *assemblé battu*.

*Petit assemblé* в позах выполняется тем же приемом с отведением ноги вперед или назад на *croisé*, *effacé* и *écarté*. Корпус, голова и руки при этом находятся в соответствующей позе. Сначала изучаем на *croisé* вперед и назад, так как это наиболее легкая поза. При изучении *assemblé* в позах *effacé* и *écarté* мы начинаем учить из положения *epaulement effacé*, и только после усвоения движения, можем начинать из положения *epaulement croisé*. Руки в малых позах варьируются соответственно положению корпуса.

В комбинациях *assemblé* очень часто служит связующим прыжком. Оно выполняется как завершающий прыжок. *Assemblé* используется в сочетании *sissonne simple*, *pas jeté*, *sissonne ouverte* в сторону, вперед и назад и в позах *croisé*, *effacé* и *écarté*.

Новые движения программы следует изучать в чистом виде. Если движение трудное, то лучше сначала изучить его элементы. Только в этом случае движение будет хорошо усвоено. После того как *assemblé* будет выучено в чистом виде, его можно использовать как завершающий прыжок. Но правила исполнения движения необходимо соблюдать. Например, *sissonne simple* в сочетании с *assemblé* — достаточно сложное движение для учеников младших классов. Поэтому необходимо отдельно выучить *sissonne simple* и только после этого объединить его с *assemble*. *Sissonne simple* — простой прыжок с двух ног на одну. Поэтому после приземления работающая нога находится на условном *sur le cou-de-pied*. Затем работающая нога скользящим движением через V позицию делает *assemblé*. Приземление после *sissonne simple* должно быть очень сдержанным. Нужно следить за выворотностью обеих ног в момент окончания прыжка. Но долго задерживаться на *plié* нельзя. Призем-

ление после первого прыжка — это толчок для следующего. И, несмотря на то, что *assemblé* будет выполняться с одной ноги, правила *assemblé* должны сохраняться. В момент прыжка необходимо в воздухе показать V позицию, и только после этого происходит приземление. В дальнейшем *assemblé* из положения *sur le cou-de-pied* будет выполняться во всех направлениях: в сторону, вперед и назад. По тем же правилам *assemblé* будет исполняться и с *pas jeté*. Сочетание *assemblé* с *sissonne ouvert* имеет более сложное исполнение, так как после *sissonne ouvert* работающая нога открыта на 45°. Поэтому приземление должно быть на очень сильную и выворотную ногу. Затем происходит сильный толчок опорной ногой наверх. Работающая нога активно собирается в V позицию и правила *assemblé* сохраняются.

Существует еще один вариант — это *double assemblé*. Этот прыжок состоит из двух *assemblé* из V позиции, усвоенных выбрасыванием ноги на 45°. Два прыжка выполняются с одной ноги: первый — без перемены ног, второй — с переменной ног. Правила те же, что и для простого *assemblé*.

Музыкальный размер для *double assemblé* 1 такт — 2/4. На затакт происходит упругое выворотное *plié*. На «и» прыжок, на «раз» — *demi-plié*, на «и» — следующий прыжок. На «два» эластичное и выворотное *demi-plié*. Каждый прыжок происходит на 1/4. На этом этапе изучения *double assemblé* исполняется в одном темпе с двумя равноценными прыжками, но второй прыжок нужно выполнить более сильным. Приземление после первого прыжка исполняется как толчок для следующего.

На третьем году обучения изучается *double assemblé* в более быстром темпе (каждое на 1/8). Исполнение *double assemblé* на этом этапе обучения требует хорошей отдачи от пола в быстром темпе. Ноги в прыжке должны быть предельно выворотные и вытянутые.

Следующий этап — *assemblé* с продвижением *en face* и в позах с броском ноги на 45°. Музыкальный размер — 2/4. В *assemblé* с продвижением основное внимание уделяется опорной ноге, которую после толчка надо очень быстро подвести к бросковой, одновременно корпус послать за бросковой ногой. Движение изучается с продвижением в сторону, на *croisé* вперед, *écarté* вперед и назад с приема *coupé* — шаг и *glissade*. Обе ноги участвуют в толчке от пола. Руки в начале изучения *couple*-шага находятся в подготовительном положении. При исполнении *glissade assemblé* с продвижением в сторону, руки на *glissade* приоткрываются, затем собираются в подготовительное положение и с подхватом раскрываются в позу.

В мужском классе мы изучаем *assemblé battu*. Из V позиции правая нога сзади выбрасывается в прыжке в сторону II позиции на 45° и ударяет левую ногу сзади. Затем обе ноги приоткрываются в сторону, и правая нога переносится вперед в V позицию. Движение довольно сложное, и потому изуче-

ние *assemblé battu* мы начинаем только после того, как выучили *échappés battu* и в простейшем виде *entrechat-quatre* и *roale*.

*Allegro* — это важнейшая часть урока, позволяющая увидеть выучку учеников [1; 2]. Хорошая элевация и баллон зависят от наличия силы, выносливости и координации. Поэтому в классе надо уделять внимание прыжковому *demi-plié*. *Plié* перед прыжком должно быть упругим, а приземление очень сдержанным и выворотным. Отрабатывая все качества прыжка, необходимо распределять нагрузку. Каждый прыжок сначала хорошо усвоить отдельно, а затем вводить его в комбинации. Для правильного исполнения *assemblé* очень важен единый темп. Отдача от пола опорной и броска работающей ноги происходит одновременно. *Assemblé* — один из важнейших прыжков для выработки силы ног и самого прыжка. Изучение *assemblé* начинается уже в первом классе. Это тот прыжок, который помогает ученикам в дальнейшем легче изучать более сложные элементы *allegro*.

Прыжки требуют силы ног, правильной постановки корпуса, точности движения рук и головы. Качество исполнения прыжков зависит от выворотного, эластичного *demi-plié*, позволяющего легко и свободно выполнить толчок, почувствовать сильные и выворотные ноги в воздухе. Корпус в прыжке подтянут и собран.

Большое значение в прыжках имеют руки. Если в начале изучения руки находятся в подготовительном положении, то в дальнейшем они должны помогать техническому исполнению прыжка. Они активно помогают в момент толчка ногами, должны быть энергичными, сильными, но не напряженными. Чем сложнее прыжок, тем точнее и координированнее движутся руки. *Allegro* в младших классах состоит из маленьких прыжков. В начале обучения они исполняются на максимальной высоте. Это позволяет ребенку правильно исполнить тот или иной прыжок. Все прыжки вначале изучаются отдельно, с остановкой после каждого с целью развить технику толчка, взлета и завершающего *plié*. Затем можно сделать 2-3 прыжка подряд. После того, как движение хорошо усвоено, его можно вводить в комбинации, постепенно увеличивая нагрузку.

Техника танца начинается с первых шагов обучения учащихся по принципу «от простого к сложному». Необходимо тщательно отрабатывать все элементы, из которых состоит то или иное движение. В младших классах закладываются элементарные навыки, от которых зависит мастерство будущего артиста балета.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Прыжки Allegro [Электронный ресурс] // Базарова Н. П. Азбука классического танца. URL: <https://culture.wikireading.ru/63366> (дата обращения: 01.08.2018).
2. Общая характеристика allegro и его значение в классическом танце [Электронный ресурс] // Смолий Г. П. Танец и методика его преподавания. Классический танец: уч.-метод. комплекс. URL: <https://studfiles.net/preview/2781865/#> (дата обращения: 01.08.2018).

#### REFERENCES

1. Pryzhki Allegro [Ehlektronnyj resurs] // Bazarova N. P. Azbuka klassicheskogo tanca. URL: <https://culture.wikireading.ru/63366> (data obrashcheniya: 01.08.2018).
2. Obshchaya harakteristika allegro i ego znachenie v klassicheskom tance [Ehlektronnyj resurs] // Smolij G. P. Tanec i metodika ego prepodavaniya. Klassicheskij tanec: uch.-metod. kompleks. URL: <https://studfiles.net/preview/2781865/#> (data obrashcheniya: 01.08.2018).

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Л. И. Комолова – [fpk@vaganovaacademy.ru](mailto:fpk@vaganovaacademy.ru)

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Ludmila I. Komolova – [fpk@vaganovaacademy.ru](mailto:fpk@vaganovaacademy.ru)

## ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

УДК 7.038.531

### ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ ФОРМЫ ВИДЕОАРТА: НАМ ДЖУН ПАЙК И ФЛЮКСУС-ЭСТЕТИКА

*Л. А. Меньшиков<sup>1</sup>*

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

В статье осуществлено исследование взаимного влияния, которое оказывали друг на друга зарождавшийся в 1960-е годы видеоарт и эстетика западной неоавангардной группы «Флюксус». Их отношения описаны через призму творчества знаменитого корейского художника Нам Джун Пайка, который одновременно явился основоположником видеоарта как направления западного авангарда и одним из активных участников неодадаистских экспериментов группы «Флюксус», тем самым соединив эти два явления в художественной культуре Запада. Контакты Нам Джун Пайка и ведущих художников группы оказываются существенным фактором, определявшим эволюцию творческих поисков основоположника видеоарта. В его работах сформировались ведущие жанры этой формы искусства, имевшие воплощение и в творчестве других авторов, использовавших эти медиа. Особое внимание уделяется сборникам видеоработ Пайка, поскольку такой формат бытования произведений (мультипл, содержащий ряд работ) был наиболее адекватным арт-практикам неодадаизма. На материале видеоработ художника оказывается возможным произвести классификацию жанровых форм видеоарта, отличающихся друг от друга структурой художественного текста, формой представления материала, отношением формы работы к её содержательной или сюжетной стороне, предметом изображения. На основании указанных принципов выделяется ряд художественных форм, устойчиво бытовавших в творчестве Пайка — видеоинвент, видеоинсталляция, видеоперформанс, видеоколлаж, видеоживопись и другие. В заключении делаются выводы о воплощении и утверждении флюксус-эстетики на разных этапах творчества Пайка посредством видеотехнологий.

**Ключевые слова:** акционизм, неодадаизм, неоавангардный кинематограф, видеоарт, Нам Джун Пайк, концептуализм, редимейд, флюксус, ирония

## GENRE AND STYLISTIC FORMS OF THE VIDEOART: NAM JUNE PAIK AND FLUXUS-AESTHETICS

*Leonid A. Menshikov*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Saint Petersburg State Rimsky-Korsakov Conservatory, Teatralnaya Square, 3, St. Petersburg, 190000, Russian Federation.

The research of mutual impact which arised in the 1960th years videoart and fluxus aesthetics exerted at each other is conducted in this article. Its relations are described through a prism of works of the famous Korean artist Nam June Paik who was at the same time a founder of a videoart as the movement of the western avant-garde and one of active participants of neodadaist experiments, thereby he have connected these two phenomena in the art culture of the West. Contacts of Nam June Paik and famous artists of Fluxus group is the main factor defining the evolution of creative searches of the videoart founder. All leading genres of this art form which had the embodiment in other authors using these media creativity were founded in his works. Special attention is paid to collections of video works by Paik as multiples containing number of works which was the most adequate to art experiments of neodadaism. It is possible to make classification of the genre forms of videoart on the material of artist's videoworks. These forms differ from each other by the structure of the text, by the representation of the material form, by relations of form to its substantial or subject part of the work, by the subject of the image. Some art forms is allocated on the basis of these specified principles. They were steadily occurring in Paik's works. These forms are video event, video installation, video performance, video collage, video painting and others. In the last part of article conclusions about the embodiment and the statement of a fluxus aesthetics at different stages of Paik's creativity by video technologies are drawn.

**Keywords:** action art, neo-dada, neoavant-garde cinema, video-art, Nam June Paik, conceptual art, ready-made, fluxus, irony

В 1965 году была создана и поступила в свободную продажу первая бытовая видеокамера «Sony Портарак». Благодаря этому простому в применении и доступному устройству видео быстро стало средством художественного творчества, оно оказалось удобным для использования в проектах акционистского искусства, получивших название «видеоарт». В рамках этой формы художе-

ственной деятельности создавались экспериментальные фильмы, продолжившие развивать выразительные тенденции авангардного кинематографа. Видео сохранило стремление экспериментального киноискусства к отказу от сюжета, актеров и прочих составляющих традиционного кинопроизводства. Видео сохранило и концептуальный подход, свойственный, например, структуралистскому кино. На возникновение видеоарта повлияли художественные эксперименты группы «Флюксус» и музыкальные новации близких ей по духу композиторов-авангардистов – конкретиста П. Шеффера, минималиста Ла Монте Янга и ставшего учителем многих адептов видео Д. Кейджа. Нахождение в контексте «экспериментальных фильмов Э. Уорхола, а также творчества режиссеров экспериментального кинематографа 1950–1960-х годов М. Ле Гриса, П. Гидала, Т. Конрада» [1, с. 36–37] явилось определяющим в самом начале исторического пути видеоарта, что привело к формированию его стилистики как направления в акционизме. В раннем видео зачастую отсутствовала видимая логика, а ведущим качеством становилась перформативность. Алогично мерцающие визуальные образы, созданные видеокамерой, воспринимались критиками и зрителями как чисто изобразительные эффекты, лишённые значения. Смысл их виделся современникам только в чистом экспериментаторстве. Видео соединялось с кинематографической техникой, с телевидением, со скульптурной инсталляцией, с инвайронментом, с перформансом, тем самым превращаясь в универсальное средство акционизма.

Одним из первых стал экспериментировать с видео и телетехникой Нам Джун Пайк. Его заслуга состоит в том, что, «взяв в руки портативную видеокамеру, он создал множество крупных проектов, посвященных теме телевизионной диктатуры в обществе» [2, с. 54]. Он стал одним из основоположников видеоарта; «его называли в американской прессе “Джотто видеоарта”» [3, с. 341]. Пайк родился в 1932 году в столице Кореи Сеуле. Во время войны он с семьей переехал в Японию из Кореи, спасаясь от опасности. Там он в 1956 году окончил университет Токио. «В 1956–1958 годах он изучал музыку, философию и историю искусства в Мюнхенском университете, Фрайбургской консерватории и университете в Кельне» [3, с. 341].

Пайк пришел к видео достаточно сложным путем. После изучения музыки и философии в Японии он сотрудничал с Карлхайнцем Штокхаузеном в Кельне и принимал участие в первых фестивалях флюксуса в Германии, используя необычные музыкальные инструменты, такие как препарированное фортепиано, и доработанное телевизионное оборудование. Пайк применял препарированное фортепиано в своих флюксус-акциях, например, он «в работе под названием “Модифицированное пианино” не стал играть на пианино, а обмотал его колючей проволокой, прикрепил куклу, игрушки, бюстгальтер, разбитое яйцо» [4, с. 34]. Именно в Германии, во время первых опытов

флюксуса, Пайк встретился и начал сотрудничать с Йозефом Бойсом и Вольфом Фостеллом, эта встреча спровоцировала их совместный интерес к видео. Вместе с ними он боролся с иллюзионизмом классического искусства, выступая против его миметичности. Он «превращал в художественное творчество все интересующие его вещи, от “искусства действия” до “спутникового искусства”, он использовал новые средства и методы для интерпретации и осмысления искусства. Используя телевизор в качестве медиа-средства, он через создание и организацию [видеоряда] представил публике новое визуальное отражение действительности» [5, с. 125–126]. Творчество Пайка и Фостелла часто расценивают как наиболее радикальную художественную практику, поскольку именно эти художники «своими в высшей степени провокационными акциями эпатировали буржуазную публику» [6, с. 121]. Интерес Пайка к различным экспериментальным явлениям в новой музыке способствовал формированию его эстетики, в которой центральное место заняли «нелинейная структура музыкальных произведений, нестандартное использование инструментов, отрицание канонов и манифестация “случайного”» [7, с. 10]; эти принципы составили своеобразную творческую программу, воплощенную Пайком в его видеотворчестве, в этом обнаружилась его близость к эстетике флюксуса.

Поэтому в конце 1950-х годов он стал единомышленником Джона Кейджа и его учеников из группы «Флюксус». Знакомство с Кейджем дало Пайку новый взгляд на искусство. В 1958 году, встретив Кейджа и попав под обаяние его идеи «препарированного фортепиано» уже в теоретическом плане, он мысль о «препарации» музыкального инструмента применил к телевизионной технике: «Пайк изменял электронику телеприемников, создавая “подготовленные” телевизоры по примеру Кейджа и его “подготовленных” роялей» [1, с. 115]. Именно благодаря таким экспериментам с техникой художник стал известен в художественных кругах и закрепился в истории искусств как «основатель видеоарта, сыгравший ключевую роль в приобщении художников и аудитории к возможностям использования видео для творческого самовыражения. Нам Джун Пайк одним из первых начал трансформировать видеоизображение, переходя от буквальной репрезентации объектов и событий к выражению их художественного видения» [8, с. 85]. Внедрение новых медиа в арсенал выразительных средств визуального искусства привело Пайка к пониманию природы искусства, которое сыграло решающую роль в определении акционистской стороны художественного творчества: «Его работы затрагивают темы времени и памяти, природу музыки и искусства, суть сенсорного опыта» [8, с. 85]. Принципы открытости произведения, синтеза искусств и перформативности были объединяющей основой творчества Пайка и художников флюксуса, поскольку они обращались «к событийному

в искусстве, обычно включали в свои выступления импровизации, хеппенинги и перформансы, экспериментировали с электронной музыкой, стремились синтезировать в едином произведении (в творческом экспромте) театр, поэзию, живопись, музыку» [7, с. 10]. Пайк соединил эти принципы с использованием телевизионной техники и видео, разнообразных современных визуальных технологий, придя к созданию медиаарта как формы визуального искусства, опирающейся на эксперименты с различными техническими устройствами. Это был начальный этап интереса к медиатехнологиям, впоследствии «Пайк прошел все стадии манипулирования с телевизором: была чистая “электронная живопись”, записи перформансов и их демонстрация в специально организованном пространстве, много “видеоскульптур” – “роботов” и “портретов”, инсталляции из нескольких и множества телевизоров и инсталляции с включением, помимо телевизоров, других “объектов быденной жизни”» [4, с. 35].

Видеоарт в его творчестве начинался с экспериментов с телевизионной техникой: «В 1962 году Пайк покупает тринадцать старых телевизоров в магазине подержанных вещей и меняет их настройку так, что нормальное прохождение электронного сигнала искажается и изображение становится вертикальным» [3, с. 342]. Видео использовалось им как инструмент разрушения логоцентрических артефактов изобразительного искусства, кинематографа и телевидения. Видео казалось ему эффективным средством культурной трансформации. «Пайк сменил в 1962 году дадаистскую творческую ориентацию и перешел к теле- и видеоинсталляциям – в область высоких технологий и информационной культуры» [9, с. 108] благодаря идеям Кейджа. Видео стало противопоставляться телевидению, поскольку оно немиметично – не повторяло существующую реальность, искажая ее, подобно телевидению, а только искажало, создавая новую реальность. Художник изготавливал эпатажные и иронические композиции с использованием простейших средств – видеокамер, телеприемников, несложных дополнительных технических устройств. Основным содержанием его творчества «было представление бытовых, каждодневных поступков и обыденных объектов в артистической и эстетической среде с целью изменить и расширить их восприятие» [10, с. 172]. Преследуя такую цель, он ввел в язык изобразительного искусства элементы экспериментирования с телевидением и телевизионной техникой [10, с. 172]. Его композиции рождали смысл процессуально, в момент восприятия их зрителями. Это же придавало им элемент случайности, непредсказуемости. Пайк последовательно и преднамеренно использовал телевизоры в качестве редимейдов, создавая из них как из фабричных объектов программные композиции, тем самым превращая их в артефакты, «самодостаточные машины, способные генерировать образы самостоятельно

без вмешательства художника, механически, благодаря своим собственным механизмам и процессам, происходившим в электронно-лучевой трубке» [1, с. 115]. На выставке «Экспозиция музыки: Электронное телевидение» (1963) он использовал множество мониторов, подготовленных с тем, чтобы посетители галереи могли изменять картинку на экране в момент просмотра. Путем искажения записей телевизионных передач получались визуальные абстракции, которые синхронизировались со звуком, производимым зрителями, говорившими в микрофон. В них «поток электронов оставляет след на экране лишь как свидетельство своего присутствия... свидетельствуя об экзистенциальном мгновении – не более» [11, с. 179].

После прибытия в 1965 году в Нью-Йорк Пайк одним из первых художников приобрел портативную видеокамеру «Sony Portapak» и начал снимать с ее помощью видео. Иронически и критически относясь к искусству кино, Пайк создал подход, который заключался в деструкции и смешении различных потоков видеоизображений, искажении языка телевидения. Он, как и другие художники флюксута, устанавливал взгляд на искусство, предполагающий глобализацию креативности. Он стал использовать одним из первых технику «замкнутого контура» как способ организации видеопространства. Наглядным воплощением этой технологии вовлечения зрителя в творческий процесс с помощью видео стала известная инсталляция «TV-Будда». В этой работе Пайка «скульптура Будды, поставленная лицом к телемонитору, демонстрируется на нем в режиме реального времени. Это не отражение, это воспроизведение себя. Техноизображение выступает в роли окна в мир процессов медитации» [12, с. 38]. Видеоизображение позволяет переместить зрителя в художественное пространство, включить его в процесс бытования искусства, где он сам формирует смысл и структуру произведения. Это сопровождается игрой со временем: фиксация изображения (совершившаяся в прошлом) совмещается с восприятием произведения (происходящим в настоящем); «вовлекая зрителя в своеобразную игру темпоральностей, Пайк заставляет его на своем опыте испытать нетождественность времени художественного и времени реального» [13, с. 102]. Средствами телевидения и видео он исследовал взаимопереходы и соединения массового искусства и классической, даже древней культуры, вынуждая «зрителя приостановить поток сознания, ощутить тревожное величие тишины, задуматься о том, как важно взглянуть в себя» [4, с. 41]. Кроме того, следуя подобным его инициативам, «выражая протест против развлекательных и пропагандистских функций TV, художники стали использовать телевизионную технику как средство для создания нового типа изображений... позволяющих работать с образом непосредственно во время демонстрации. Сами TV-приемники стали использоваться как объекты в художественных инсталляциях» [14, с. 198].

Параллельно с первыми попытками использовать видео как редимейд, Пайк развивал технологию изменения телевизионной картинки с помощью подковообразного магнита («Magnet TV», 1965): он «манипулирует картинкой при помощи электромагнита, который ползает по корпусу телевизора (в литературе обычно указывают, что Пайк разрушал на экране рекламные ролики)» [3, с. 342]. Многие его произведения создавались с использованием преобразований электронного сигнала посредством магнитов, помещенных в телевизор, который «использовался как скульптурный элемент» [15, р. 437]. Тем самым, следуя идеям Кейджа, Пайк стал создавать «препарированные телевизоры». Продолжением их стали его эксперименты по визуализации звука. В том же 1965 году он создал перформанс «Participation TV», который был построен на том, что в видео превращался «любой звук, издаваемый в присоединенный к телевизору микрофон, в форме пучка линий, меняющихся в зависимости от объема звука, его громкости» [16, с. 131]. В этих работах продолжается создание видеопроизведений во флюксус-стилистике. Несмотря на то, что формально художник с сентября 1964 года не участвовал в акциях и фестивалях, организуемых флюксус-движением (поскольку «Мачунас выгнал Пайка из флюксуса» [17, р. 186]), фактически именно он стал внедрять флюксус-эстетику в сферу видеоарта. И наоборот, Пайк стал первым, кто спровоцировал внедрение в художественное пространство флюксус-практик техники видеозаписи ивентов и перформансов. Помимо этого, и сам он фиксировал реальные события на видеопленку, а затем демонстрировал их как артефакты, подобные фильмам флюксус-художников. Одной из первых таких работ была следующая: «15 октября 1965 года папа римский Павел VI на один день приехал в Нью-Йорк (этот визит Уорхол назвал самым попсовым событием 1960-х), и Пайк записал его выступление на видео... Вечером того же дня он уже прокручивал запись в кафе» [3, с. 342]. Работы наподобие этой отражают «сардонический юмор Пайка... как намек на конец истории (искусства) в электронной живописи» [18, р. 79]. Видеозапись как новое выразительное средство изобразительного искусства и искусства кино делает ауру художественного, вносимую автором в изображаемое, настолько минимальной, что она практически исчезает.

С подобных экспериментов начинается сотрудничество художника с режиссером Джадом Ялкутом, совместно с которым он создал жанровую разновидность видеofilьма, дадаистскую по сути, представляющую собой разнообразные издевательства над классическими художественными ценностями, над профессионализмом как основой европейского искусства – видеопародию. В сотрудничестве с Ялкутом сделано большое количество видео и киноработ Пайка в стилистике флюксуса. В таких работах (например, как «Этюд № 3») Пайк соединял архаику, классику и современные видеотехнологии,

в них он обнаруживал истоки своего творчества «в Монголии, на Урале, где в доисторические времена охотники на лошадях спустились с гор Алтая и рассеивались по всему миру... Эти люди не были привязаны к исходному центру. Они смотрели вперед, вдаль, и когда видели впереди новые горизонты, устремлялись туда, а затем снова смотрели вперед и шли еще дальше» [19, с. 99]. Соединение архаики с современными технологиями, приводящее к своеобразной деконструкции оснований классической культуры, которую можно было осуществлять через первобытность, через номадизм, через восточные практики (дзен), через повседневность, становится общераспространенным приемом флюксус-искусства. «Начав с опытов “визуализации музыки”, он перешел к созданию подобий живых существ с головой, руками и туловищем из мониторов разных размеров и соответствующими изображениями, называя их “Мама”, “Папа”, “Ребенок”, “Тетя”, “Дядя”» [1, с. 114]. Подобными своими экспериментами Пайк создал весь спектр возможных и известных форм видеоарта, опираясь на «перформансы флюксуса, идеи Кейджа о музыке и искусстве и представления о формах потока сознания, заимствованные из литературы и кинематографа» [1, с. 116].

Среди работ Пайка значительное место занимает ряд видеоинсталляций, собранных из мониторов телевизоров, создающих сложные визуальные эффекты. Например, в инсталляции «Телевизионный сад» («ТВ-джунгли»), в которой телевизоры помещены в пространство наподобие оранжереи, «телевизионные экраны, бессистемно размещенные среди буйной растительности, излучают знакомое, но совершенно неуместное здесь сияние. Обращенные вверх, они кажутся зловещими цветами из другого мира. Для этой работы особое значение имеет знаменитое утверждение Пайка: “Телевидение атаковало нас всю нашу жизнь; пришло время дать ему отпор”» [20, с. 356]. Инсталляция отражает настойчиво выражавшийся социальный пафос творчества Пайка, направленный на борьбу с господством телевидения как нового всепроникающего и наиболее агрессивного средства массовой информации.

Работы Пайка во флюксус-стилистике включают в себя в первую очередь ряд видеосборников, в которых задокументированы различные события с участием художников группы. Такие сборники создавались в Нью-Йорке, где он начал сотрудничать с виолончелисткой Шарлоттой Мурмен, с которой создал многочисленные перформансы, в то время считавшиеся крайне скандальными (в них «телеэкраны для Пайка были частью более сложных инсталляций с использованием музыкальных инструментов... природных структур, бытовых и технических приспособлений») [21, с. 63–64]. С ней он сделал большое число проектов, задачей которых была «визуализация музыки». Видео как искусство, соединяющее звук и изображение, вполне подходило для реализации этой задачи. Вместе с тем это было принципиально

отличающееся от кинематографа искусство, поскольку «смена звуков, слов, движений, переключение визуального фона в режиме он-лайн создавали ощущение смешения времени и пространства, увлекая зрителей за видениями и звуками» [7, с. 11], в которых не было сюжетности, нарративности, в которых разрушалось логоцентристское начало кинематографа. Сборник «Редкая документация перформансов 1961–1994 годов. Том 1. Сотрудничество Пайка и Мурмен» содержит ряд видеоработ, собранных в 2000 году, черно-белых и цветных, немых и звуковых, общей продолжительностью более двадцати пяти минут, представляющих собой смонтированные записи совместных выступлений Пайка и Мурмен. Сборник показывает перформативные акции этих художников. Работа из этого сборника «Документация перформансов в Аахене, Германия, 1965 год» представляет записи в форме видео, черно-белые, продолжительностью более четырех минут. Это беззвучные кадры подготовки музыкальных и перформативных ивентов, проведенных Пайком и Мурмен в Университете Аахена в 1965 году. Среди них запись «Шарлотта Мурмен в галерее Ховарда Вайса», видео 1969 года, цветное, немое, продолжительностью в одну минуту сорок три секунды, содержащее короткие цветные фрагменты игры Мурмен на виолончели и различных ударных инструментах во время ее выступления в галерее. Фрагмент «ТВ-кровать» представляет собой видео 1972 года, черно-белое, звуковое, продолжительностью в одну минуту десять секунд, содержит изображение Мурмен, играющей на виолончели, разговаривающей с публикой и лежащей на поверхности в форме кровати, которая составлена из телевизионных мониторов. Запись «ТВ-виолончель», видео 1973 года, черно-белое, немое, продолжительностью в одну минуту сорок две секунды, содержит фрагменты перформанса с участием Мурмен, которая «играет» на виолончели, в то время как Пайк курит рядом. Виолончель, на которой «играет» Мурмен, составлена из экранов телевизоров. Перформанс «Ожидание рекламы» был снят на видео в 1972 году, это черно-белая, звуковая работа продолжительностью восемь минут двадцать секунд. Мурмен с ее виолончелью и Дэвид Берман за фортепиано играют классические пьесы на фоне телевизоров, в которых показывается видео Пайка, сделанное из фрагментов рекламных роликов. Перформанс «Новая телевизионная студия» 1971 года представлен в формате цветного звукового видео продолжительностью семь минут двадцать пять секунд. В нем Мурмен, одетая в военную форму, выползает на сцену на четвереньках, вынося на спине виолончель. Сначала она играет на своем инструменте, затем на бомбе, затем – на спине Пайка. Сборник представляет собой, таким образом, видеофиксацию, определенным образом переработанную, упомянутых перформансов с участием Пайка и Мурмен, в которых они используют нетрадиционные способы работы с телевизионной техникой и музыкальными ин-

струментами. Тем самым в данном случае мы имеем дело с жанровой формой «видеоарта в квадрате», или пародийного видеоарта, предметом обработки в котором становится произведение видеоарта. Вместе с тем в нем продолжены эксперименты флюксуса, связанные с деконструкцией музыкального искусства. Этим интересны этот и иные сборники Пайка, дающие возможность проследить возникновение вторичного художественного продукта.

Второй аналогичный сборник «Редкая документация перформансов 1961–1994 годов. Том 2» собран и записан на видео в 2000 году, содержит работы общей продолжительностью более восемнадцати минут, переведенные с черно-белой и цветной киноплёнки, немые и звуковые. Среди них видео «Рука и лицо», 1961 года, черно-белое, немое, продолжительностью в одну минуту сорок две секунды, в нем крупным планом снят на белом фоне Пайк, который проводит рукой по лицу, лбу и глазам в состоянии полного самопогружения. Работа «Флюксус-соната» документирует на видео перформанс 1975 года в черно-белой звуковой записи продолжительностью более шести минут; в нем Пайк на нескольких проигрывателях и граммофонах проигрывает старые пластинки, которые затем ломает на куски. Работа «Волочение скрипки по Бруклину, Нью-Йорк» содержит видео 1965 года, цветное, звуковое, продолжительностью в одну минуту тридцать семь секунд, демонстрирующее акцию, в процессе которой художник тащит по улицам Бруклина за струны скрипки. Видео «Приношение GM (или Видео-Венера)» снято в 1978 году, цветное, звуковое, продолжительностью две минуты пятьдесят шесть секунд, в нем автор играет на фортепиано, в то время как на этом же фортепиано сидит обнаженная женщина. Видео 1991 года «Нам Джун Пайк с The Bad Brains» – цветная, звуковая работа продолжительностью в одну минуту девятнадцать секунд, в ней снято, как Пайк сидит в одном ряду с барабанами во время концерта группы The Bad Brains в Американском музее кино и телевидения 14 сентября 1991 года. Видео 1994 года «Вечер с Нам Джун Пайком на кухне» представляет собой цветную, звуковую фиксацию перформанса продолжительностью четыре минуты тридцать пять секунд, в котором художник играет на фортепиано, в то время как на большой экран проецируется видеозапись этого процесса, снимаемая микровидеокамерой, установленной на инструменте. Работа «Кнопочный хеппенинг», видео 1965 года, черно-белое, немое, продолжительностью две минуты, демонстрирует процесс застегивания и расстегивания художником его куртки перед видеокамерой. Видео становится для Пайка полноценным средством переработки перформативных практик, которое оказывается весьма эффективным при применении для деконструкции этих практик с целью недопущения их превращения в законченное произведение. Перечисленные видеоработы представляют собой краткие фиксации перформансов, выполненных во флюксус-стилистике. Тем самым

они составляют жанр видеоперформанса, продолжающий в новой медиаформе традиционную практику флюксус-фильмов.

Ряд аналогичных видеоработ создавались Пайком и как отдельные произведения, без включения их в сборники. Видео «Ранние манипуляции с цветным телевизором» выполнено в 1965–1971 годах, это цветная, немая работа продолжительностью более пяти минут, на протяжении которых представлены разнообразные искажения цветов в записанных телевизионных трансляциях. Видео 1966 года «Цифровой эксперимент в Bell Labs» – черно-белое, немое, продолжительностью четыре минуты – стало следствием того, что допущенный в лабораторию Bell Company Пайк стал производить короткие, почти минималистические видеоэксперименты с электронными изображениями, в кадрах которых числа и точки перемещались по черному фону. Видео 1971 года «Премьера ТВ-виолончели» – цветное, немое, продолжительностью семь минут двадцать пять секунд – документирует первое телевизионное исполнение Мурмен «ТВ-виолончели» Пайка в галерее Bonino в Нью-Йорке в 1971 году. Благодаря видеофиксации образуется целая серия разных работ, сюжетом которых становится представление этого перформанса. Тем самым ряд самостоятельных произведений демонстрируют, что Пайк с использованием этой технологии совершал самые разные эксперименты с изображением.

Пайк активно использовал технику и для создания жанра видеоивентов, представляющих собой способ видеофиксации нехудожественных событий. Большое число таких работ связаны с документированием обыденной жизни художественных групп, и в этом также весьма ярко проявляется воздействие флюксус-эстетики на творчество Пайка. Так, фильм 1972–1992 годов «Видео-коммуна (Битлз от начала до конца)», цветное, немое видео продолжительностью более восьми минут, представляет собой фиксацию отдельных моментов социальной жизни музыкантов группы «Битлз». Записи этого периода, снятые в соавторстве с Джадом Ялкутом, представляют собой пример самой ранней документации видеоэкспериментов Пайка в области ивента. Эти видео сделаны с использованием разных простейших технологий видеоарта: сначала это было расположение телевизионных мониторов в магнитном поле, затем использованы интерактивные выступления Пайка в телевизионной студии в Бостоне. «В этом видео также зафиксирован дебют видеосинтезатора Пайка, который был представлен публике в действии в августе 1970 года совместно с видеоинженером Шуйя Абе» [22, р. 193].

Эксперименты в области новаторской работы с видеосинтезатором, который разрабатывался им с 1969 года совместно с инженером-электроником Шуйя Абе, были важной составляющей творчества Пайка. С помощью этого инструмента Пайк смешивал сигналы нескольких видеокамер, создавая раз-

нообразные сочетания цвета и формы. В частности, с его применением было создано визуальное сопровождение к музыке Л. Бетховена, состоящее из абстрактных видеоизображений. Путем переработки разнородных материалов в духе неодадаизма и иронизма, Пайк создал радикальный синтез видео и телевидения, преобразовав, в то же самое время, их язык и выразительные средства. В частности, в этой работе он создал визуальные образы, основываясь на музыкальных записях «Битлз», преобразуя их хиты в разнообразные сочетания цветов [3, с. 344]. Подобные фильмы дают примеры своеобразного жанра «рисования» на экране телеприемника, или жанра видеоживописи, который стал впоследствии самой популярной формой видеоарта наряду с видеодокументацией перформансов. Вместе с тем эти работы находятся в русле поисков концептуального искусства, поскольку их «суть... усматривается... не в выражении или изображении идеи (как в традиционных искусствах), а в самой “идее”, в ее конкретной презентации, прежде всего, в форме словесного текста, а также сопровождающих его документальных материалов типа кино-, видео-, фонозаписей» [23, с. 40]. Так работы Пайка оказались «между желанием грандиозного символического зрелища и эзотерическими дзенбуддистскими практиками флюксусовского перформанса» [3, с. 345]. То есть Пайк успешно соединял стилистические принципы эстетики флюксуса и концептуализма.

Вместе с Джадом Ялкутом сделан также и поэтически окрашенный сборник 1966–1969 годов «Кино-видео работы № 3», который содержит созданные Пайком два видео, немое и звуковое, состоящие из смеси черно-белых и цветных кадров и переведенные в видеоформат с шестнадцатимиллиметровой пленки, общей продолжительностью более пяти минут. Эта технология – перевода кинематографических произведений в видеоформат с одновременной доработкой их – оказалась очень актуальной в первые годы развития видеоарта. Первая работа сборника – «Дзен-месса», черно-белое и цветное, немое видео продолжительностью две минуты двадцать восемь секунд. В нем фрагментарные изображения, дающие ощущение призрачности присутствия, появляются на телевизионном экране, снятом под углом. Их движение дает чувство неопределенности, усиленное большим расстоянием до них и темнотой, которая их окружает. Второе видео – «Электронная луна», черно-белое и цветное, звуковое, продолжительностью три минуты восемь секунд. В нем искусственно окрашенные изображения луны демонстрировались в сопровождении «Серенады лунного света» Гленна Миллера. Эти видео показывают разнообразие стилистических поисков Пайка, который, используя от жанра к жанру разные видеосредства, также производил в своих работах и стилистическое варьирование, стилистические эксперименты, воплощая в видеоискусстве принципы полистилистики. В частности, в этом сборнике активно

используются стилистические приёмы дзен, что также можно рассматривать как результат влияния на Пайка его связей с флюксус-движением.

Стилистически пестрым произведением является сборник работ «Видео-концерт», созданный Пайком в 1966–1972 годах (также в сотрудничестве с Джадом Ялкутом) и содержащий шесть видеоработ, черно-белых и цветных, звуковых, общей продолжительностью около тридцати пяти минут. Первое видео – «Исследование видео № 5», снятое в 1966–1969 годах, черно-белое, звуковое, продолжительностью четыре минуты, – представляет собой искаженную запись пресс-конференции президента США Линдона Джонсона и мэра Нью-Йорка Джона Линдси. Второе видео сборника – «Электронные Битлз» – выполнено в те же годы, является черно-белой и цветной звуковой работой продолжительностью три минуты. В этом коротком видео Пайк искажает отдельные кадры изображений из записей выступлений музыкальной группы в 1960-е годы. Третье видео в сборнике – «Электронная луна № 2», снятое в 1969 году, цветное, звуковое, продолжительностью четыре минуты тридцать секунд, – показывает обработанные в цвете изображения луны, подзвученные пьесой Дебюсси. Четвертая работа – видео «Электронные басни», снятое на протяжении 1966–1992 годов, черно-белое и цветное, звуковое, продолжительностью восемь минут сорок пять секунд. В ней Пайк смешивает обработанные изображения лекций Джона Кейджа с их звуковыми фрагментами, причем соединение производится алогично. Пятое видео – «Электронная йога» – снято в 1972–1992 годах, черно-белое и цветное, звуковое, продолжительностью семь минут тридцать секунд, в нем видеоизображения человека, сидящего в позе лотоса, чередуются с цветными абстрактными геометрическими фигурами. Последняя работа в сборнике – видео 1972 года «Ожидание рекламы», цветное, звуковое, продолжительностью шесть минут сорок пять секунд, – построена как сборник японской телевизионной рекламы начала 1970-х годов. Эта работа – один из первых примеров иронического подхода Пайка к адаптации телевизионных изображений потребительских товаров, который представляет их как объекты поп-арта. Пародийная критика общества потребления стала ведущей темой видеоэкспериментов Пайка, его творчество в коллаборации с флюксусом «пропитано левой идеологией анархического противостояния системам производства и потребления», это приводит к тому, что «жест простого отрицания усложняется и эстетизируется, а сопротивление власти медиа приобретает форму поклонения этой власти» [24, с. 109].

Отражением этой идеи является большое число видеоработ, выполненных в эстетике флюксуса и представляющих собой быстро движущиеся видеоколлажи, составленные из различных по-разному искаженных изображений. Работа «9/23/69: Эксперимент с Дэвидом Этвудом» сделана Пайком

в 1969 году в сотрудничестве с режиссерами Дэвидом Этвудом, Фредом Барзиком и Оливией Тэппен как цветное, звуковое видео продолжительностью 80 минут. Название относится к дате телепередачи: 23 сентября 1969 года. Это видео – визуальный коллаж – сборник манипуляций с телевизионными изображениями, являющимися фрагментами телепередачи. Результат этих манипуляций – крайне разнообразная визуально-звуковая «симфония», представляющая собой хаос изображений и звуков. Этот хаос может складываться как из однородных элементов, взятых из одного материала, как в этом видео, так и состоять из большого числа фрагментов, принадлежащих разным произведениям, разным жанрам, разным видам искусства, что создает интермедialное пространство видеоарта. Так было в видео 1973 года «Глобальные ритмы», сделанном Пайком в сотрудничестве с Джоном Годфри, цветном, звуковом, продолжительностью двадцать восемь минут тридцать секунд. Это видео характеризуется сложным звуковым и визуальным ритмом, изображение в нем демонстрирует ряд танцовщиков, исполняющих танцы различных стилей – от рок-н-ролла до джаз-модерна, от современного до традиционных корейских танцев, рядом с которыми неожиданно появляются Аллен Гинзберг, Джон Кейдж и Джад Ялкуп, берущий интервью у Шарлотты Мурмен. Непрерывный ряд переработанных электронным способом и перекрывающих друг друга изображений сопровождается таким же путем преобразованной и организованной музыкой.

Видеоколлажем является и видеоработа «Приношение Джону Кейджу», снятая в 1973 году, переделанная в 1976 году, представляющая собой цветное, звуковое видео продолжительностью более двадцати девяти минут. Среди участников этой съемки оказались Джон Кейдж, Шарлотта Мурмен, Дэвид Берман, Дэвид Тюдор, Джад Ялкуп, Фрэнсис Ли, Стен Фандербек и другие. В этом портрете Джона Кейджа Пайк собрал живые выступления, интервью и воспоминания друзей и коллег музыканта, соединив их с рядом исполнений музыкальных сочинений Кейджа и с произвольно накладываемым на них телеизображением. Видеоработы, объединенные вокруг фигуры одного из художников из круга Пайка, стали определенным знаком его творчества. В данном случае был сделан музыкальный портрет, выполненный средствами видео. Портрет танцовщика, близкого кругу художников флюксуса, – Мерса Каннингема – сделан Пайком в форме видео в работе 1978 года «Мерс Мерсом Пайком», снятой им в сотрудничестве с Чарльзом Атласом, самим Мерсом Каннингемом и Шигеко Куботой. Это цветное, звуковое видео продолжительностью более двадцати восьми минут, посвященное исследованию танца и состоящее из двух частей. «Часть первая: Синяя Студия. Пять Сегментов» снята в 1975–1976 годах с участием Чарльза Атласа и Мерса Каннингема, содержит серию коротких хореографических номеров, выполненных

Каннингемом в синей студии специально для видеосъемки. Оно показывает движения танцовщика, многократно повторенные на экране, наложенные друг на друга и сопровождающиеся звуковым коллажем из голосов Джона Кейджа и Джаспера Джонса. «Часть вторая: Мерс и Марсель» – видео, снятое в 1978 году Шигеко Куботой и Пайком. Вторую часть работы они посвятили исследованию отношений изображения, движения и жеста. В видео повторяется вопрос «является ли это танцем?», заданный применительно к различным изображаемым ситуациям. Среди ситуаций присутствуют изображения улиц Нью-Йорка, первых шагов ребенка и многие другие.

В своем видеотворчестве в рамках взаимодействия с группой «Флюксус» корейский художник Нам Джун Пайк выступил не только как основоположник видеоарта, что представляет собой факт, установленный многочисленными исследованиями этой формы акционизма. Он стал известен и как художник, выразивший средствами видео основополагающие идеи эстетики флюксуса. Эти идеи имели до Пайка воплощение только в других медиа, производных от традиционной системы искусств. Пайку удалось применить видеотехнологию к основным жанрам флюксуса, тем самым расширив арсенал его выразительных средств и предложив ряд художественных форм (видеоинвент, видеоинсталляцию, видеоперформанс, видеоколлаж, видеоживопись, пародийный видеоарт и ряд других), использующих телевизионную и видеотехнику. Он показал, что средства медиаарта органично дополняют систему жанровых форм флюксус-искусства.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Деникин А. А. Американское и европейское видеоискусство 1960–2005: Дис. ... канд. культ.: 24.00.01 / Гос. ин-т искусствознания. М., 2008. 216 с.
2. Шустрова О. И. Пространство медиа искусства. СПб.: Алетейя, 2013. 132 с.
3. Андреева Е. Ю. Формально-тематическая эволюция актуального искусства второй половины XX века: Дис. ... д-ра филос. н.: 17.00.09 / Санкт-Петерб. гос. ун-т. СПб., 2005. 438 с.
4. Чо Хен Кен. Художественно-выразительные особенности медиаарта Южной Кореи: Дис. ... канд. искусств.: 17.00.04 / Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. СПб., 2015. 199 с.
5. Ван Фэй. Современное искусство Китая в контексте мирового художественного процесса: Дис. ... канд. искусств.: 17.00.04 / Научно-исследовательский ин-т теории и истории изобразительных искусств РАХ. М., 2008. 212 с.
6. Москва. Berlin. Moskau. 1950–2000. Искусство: Современный взгляд. Мартин-Гропиус Бау, Берлин, 28 сентября 2003 / 5 января 2004; Государственный исторический музей, Москва, 3 апреля 2004 / 15 июня 2004 / Науч. ред.

- Е. Ю. Деготь, В. А. Мизиано. М.: Трилистник, 2004. 352 с.
7. *Чо Хен Кен*. Художественно-выразительные особенности медиаарта Южной Кореи: Автореф. дис. ... канд. искусств.: 17.00.04 / Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. СПб., 2015. 23 с.
  8. *Рутман В. М.* Американский независимый кинематограф: Историко-тематический анализ: Дис. ... канд. искусств.: 17.00.09 / С.-Петерб. гуманитар. ун-т профсоюзов. СПб., 2012. 188 с.
  9. *Переверзева М. В.* Джон Кейдж: Жизнь, творчество, эстетика: Дис. ... канд. искусств.: 17.00.02 / Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского. М., 2005. 272 с.
  10. *Деникин А. А.* Медиа-арт: Развлечение как искусство и образ как действие // Развлечение и искусство: Сб. статей / Под ред. Е. В. Дукова; Гос. ин-т искусствознания. СПб.: Алетейя, 2008. С. 164–177.
  11. *Конфедерат О. В.* Концептуальный видео-арт: Опыт чистого восприятия // Вестник Челябин. гос. ун-та. 2008. № 12. С. 177–181.
  12. *Филиппов М. В.* Компьютерные средства визуальной информации в современной графической культуре: Скрин-дизайн: эволюция, основные характеристики, структура: Дис. ... канд. искусств.: 17.00.06 / Санкт-Петерб. гос. худ.-пром. акад. СПб., 2003. 216 с.
  13. *Деникин А. А.* Иммерсивные и интерактивные художественные стратегии в видеоинсталляциях и видеоэнвайронментах // Вестник Вятск. гос. гум. ун-та. 2008. Т. 2. № 4. С. 101–104.
  14. *Яцюк О. Г.* Мультимедийные технологии в проектной культуре дизайна: Гуманитарный аспект: Дис. ... д-ра искусств.: 17.00.06 / Всеросс. научно-иссл. ин-т техн. эстетики и дизайна. М., 2009. 447 с.
  15. *Hanhardt J. G.* Video Art: Expanded Forms // Leonardo. 1990. Vol. 23. № 4. P. 437–440.
  16. *Югай И. И.* Телевидение: Между арт-практикой и социальной деятельностью // Вестник Томск. гос. пед. ун-та. 2014. № 7 (148). С. 130–134.
  17. *Суахтемос М.* The «Kulturbolschewiken» I: Fluxus, the Abolition of Art, the Soviet Union, and «Pure Amusement» // RES. 2005. № 48. P. 179–192.
  18. *Birringer J.* Video Art / Performance: A Border Theory // Performing Arts Journal. 1991. Vol. 13. № 3. P. 54–84.
  19. *Листова Е.* Пайк-дайджест / Е. Листова, В. Хан-Магомедова, А. Хренов // Искусство кино. 1994. № 2. С. 99–101.
  20. Шедевры искусства 20 века. Альбом / Ред. Н. А. Борисовская. М.: АСТ, 1997. 512 с.
  21. *Шустрова О. И.* Проектирование мультимедийного арт-пространства средствами современного дизайна: Дис. ... канд. искусств.: 17.00.06 / Санкт-Петерб. гос. ун-т технологии и дизайна. СПб., 2009. 261 с.
  22. Video Art: The Castello Di Rivoli Collection / D. A. Ross, F. Bernardelli; Castello di

Rivoli; Eds. M. Beccaria, I. Gianelli. Rivoli: Rizzoli International Publications, 2005. 286 p.

23. Бычков В. В. Эстетика. М.: Гардарики, 2001. 556 с.
24. Фомичева Н. В. Взаимоотношение теории и художественной практики в ситуации постмодерна: На примере российского актуального искусства и постмодернистской философии: Дис. ... канд. филос. н.: 24.00.01 / Рос. ин-т культурологии. М., 2004. 146 с.

#### REFERENCES

1. Denikin A. A. Amerikanskoe i evropejskoe videoiskusstvo 1960–2005: Dis. ... kand. kul't: 24.00.01 / Gos. in-t iskusstvovznaniya. M., 2008. 216 p.
2. Shustrova O. I. Prostranstvo media iskusstva. SPb.: Aletejya, 2013. 132 s.
3. Andreeva E. Yu. Formal'no-tematicheskaya evolyutsiya aktual'nogo iskusstva vtoroj poloviny XX veka: Dis. ... d-ra filos. n.: 17.00.09 / Sankt-Peterb. gos. un-t. SPb., 2005. 438 s.
4. Cho Hen Ken. Hudozhestvenno-vyrazitel'nye osobennosti mediaarta Yuzhnoj Korei: Dis. ... kand. iskusstv.: 17.00.04 / Ros. gos. ped. un-t im. A. I. Gertsena. SPb., 2015. 199 s.
5. Van Fej. Sovremennoe iskusstvo Kitaya v kontekste mirovogo hudozhestvennogo protsesssa: Dis. ... kand. iskusstv.: 17.00.04 / Nauchno-issledovatel'skij in-t teorii i istorii izobrazitel'nyh iskusstv RAH. M., 2008. 212 s.
6. Moskva. Berlin. Berlin. Moskau. 1950–2000. Iskusstvo: Sovremennyj vzglyad. Martin Gropius Bau, Berlin, 28 sentyabrya 2003 / 5 yanvary 2004; Gosudarstvennyj istoricheskij muzej, Moskva, 3 aprelya 2004 / 15 iyunya 2004 / Nauch. red. E. Yu. Dyogot', V. A. Miziano. M.: Trilistnik, 2004. 352 s.
7. Cho Hen Ken. Hudozhestvenno-vyrazitel'nye osobennosti mediaarta Yuzhnoj Korei: Avtoref. dis. ... kand. iskusstv.: 17.00.04 / Ros. gos. ped. un-t im. A. I. Gertsena. SPb., 2015. 23 s.
8. Rutman V. M. Amerikanskij nezavisimyj kinematograf: Istoriko-tematicheskij analiz: Dis. ... kand. iskusstv.: 17.00.09 / S.-Peterb. gumanitar. un-t profsoyuzov. SPb., 2012. 188 s.
9. Pereverzeva M. V. Dzhon Kejdzh: Zhizn', tvorchestvo, estetika: Dis. ... kand. iskusstv.: 17.00.02 / Mosk. gos. kons. im. P. I. Chajkovskogo. M., 2005. 272 s.
10. Denikin A. A. Media-art: Razvlechenie kak iskusstvo i obraz kak dejstvie // Razvlechenie i iskusstvo: Sb. statej / Pod red. E. V. Dukova; Gos. in-t iskusstvovznaniya. SPb.: Aletejya, 2008. S. 164–177.
11. Konfederat O. V. Kontseptual'nyj video-art: Opyt chistogo vospriyatiya // Vestnik

- Chelyab. gos. un-ta. 2008. № 12. S. 177–181.
12. *Filippov M. V.* Komp'yuternye sredstva vizual'noj informatsii v sovremennoj graficheskoy kul'ture: Skrin-dizajn: Evolyutsiya, osnovnye karakteristiki, struktura: Dis. ... kand. iskusstv.: 17.00.06 / Sankt-Peterb. gos. hud.-prom. akad. SPb., 2003. 216 s.
  13. *Denikin A. A.* Immersivnye i interaktivnye hudozhestvennye strategii v videoinstallyatsiyah i videoenvajronmentah // Vestnik Vyatsk. gos. gum. un-ta. 2008. T. 2. № 4. S. 101–104.
  14. *Yatsyuk O. G.* Mul'timedijnye tekhnologii v proektnoj kul'ture dizajna: Gumanitarnyj aspekt: Dis. ... d-ra iskusstv.: 17.00.06 / Vseross. nauchno-issl. in-t tekhn. estetiki i dizajna. M., 2009. 447 s.
  15. *Hanhardt J. G.* Video Art: Expanded Forms // Leonardo. 1990. Vol. 23. № 4. P. 437–440.
  16. *Yugaj I. I.* Televidenie: Mezhdru art-praktikoj i sotsial'noj deyatel'nost'yu // Vestnik Tomsk. gos. ped. un-ta. 2014. № 7 (148). S. 130–134.
  17. *Cuauhtemoc M.* The «Kulturbolschewiken» I: Fluxus, the Abolition of Art, the Soviet Union, and «Pure Amusement» // RES. 2005. № 48. P. 179–192.
  18. *Birringer J.* Video Art / Performance: A Border Theory // Performing Arts Journal. 1991. Vol. 13. № 3. P. 54–84.
  19. *Listova E.* Pajk-dajdzhest / E. Listova, V. Han-Magomedova, A. Hrenov // Iskusstvo kino. 1994. № 2. S. 99–101.
  20. Shedevry iskusstva 20 veka. Al'bom / Red. N. A. Borisovskaya. M.: AST, 1997. 512 s.
  21. *Shustrova O. I.* Proektirovanie mul'timedijnogo art-prostranstva sredstvami sovremenogo dizajna: Dis. ... kand. iskusstv.: 17.00.06 / Sankt-Peterb. gos. un-t tekhnologii i dizajna. SPb., 2009. 261 s.
  22. Video Art: The Castello Di Rivoli Collection / D. A. Ross, F. Bernardelli; Castello di Rivoli; Eds. M. Beccaria, I. Gianelli. Rivoli: Rizzoli International Publications, 2005. 286 p.
  23. *Bychkov V. V.* Estetika. M.: Gardariki, 2001. 556 s.
  24. *Fomicheva N. V.* Vzaimootnoshenie teorii i hudozhestvennoj praktiki v situatsii postmoderna: Na primere rossijskogo aktual'nogo iskusstva i postmodernistskoj filosofii: Dis. ... kand. filos. n.: 24.00.01 / Ros. in-t kul'turologii. M., 2004. 146 s.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Л. А. Меньшиков — канд. филос. наук; [lmensch@mail.ru](mailto:lmensch@mail.ru)

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Leonid A. Menshikov — Cand. Sci. (Philosophy); [lmensch@mail.ru](mailto:lmensch@mail.ru)

УДК 81.42

## СОВРЕМЕННАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ ТЕОРИЯ О ПОСТМОДЕРНИЗМЕ, ДЕКОНСТРУКЦИИ, СЕКСУАЛЬНОСТИ, МЕТАМОДЕРНИЗМЕ

*Н. Ф. Щербак*<sup>1</sup>

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

Спорность возможности формирования новой эстетической парадигмы очевиден, тем не менее, определенные тенденции перехода постмодернизма на новый этап развития обоснованы и могут определяться как метамодернизм, диджимодернизм, посттысячелетний сдвиг. Обнаружение литературоведами и теоретиками искусства исторических предпосылок появления определения модернизма и его границ послужило началом формирования нового этапа в развитии теории искусства, обозначаемого как постмодернизм. Споры в отношении терминологии и философских позиций получили развитие в фундаментальных работах по истории сексуальности, определении контуров трех основных эпистем (М. Фуко), идеях о деконструкции (Ж. Деррида). Появление нового этапа развития искусства и культуры представляется обоснованным, хотя это обоснование опирается на неустойчивые термины и метаязык.

**Ключевые слова:** постмодернизм, деконструкция, сексуальность, социальные практики, метамодернизм, диджимодернизм, посттысячелетний сдвиг

## POSTMODERNISM, DECONSTRUCTION, SEXUALITY, META-MODERNISM, CONTEMPORARY LITERARY THEORY

*Nina F. Scherbak*<sup>1</sup>

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

The arguable nature of the formation of a new aesthetic paradigm is obvious, though the apparent shift to what is called metamodernism, digimodernism, post-millennial shift is also present concerning theories on literary studies and art criticism. Certain historical events as well as major works on literary criticism and art allowed for the appearance of the term post-modernism, that came in place of modernism and replaced a former paradigm, with new definitions and dimensions given by M. Foucault and his ideas about episteme and sexuality,

as well as such object of knowledge as madness, and works by J. Derrida and his views of deconstruction, difference and writing. The interdependence of all the theories is also evident and influential and concerns major research on the history of literature and art.

**Keywords:** post-modernism, deconstruction, sexuality, social practices, metamodernism, digimodernism, post-millennial shift

Спорность возможности формирования новой литературной (или эстетической парадигмы) очевидна для одних исследователей и менее очевидна для других. Со времен Томаса Куна и его работы «Структура научных революций» (1962), как и со времени споров вокруг трудов Мишеля Фуко и его определения эпистемы, говорить однозначно о новой парадигме чревато разногласиями. Тем не менее, определенные тенденции перехода постмодернизма на новый этап развития обоснованы, и последнее время могут определяться как метамодернизм, диджимодернизм, посттысячелетний сдвиг. Подобные термины возникают даже не в силу того, что они являются определяющими, а потому, что однозначно описать новые тенденции развития парадигмы или теории бесконечно сложно, если она не до конца заявила о себе, не до конца сформирована. Используются старые термины для новых тенденций, или старым терминам приписываются новые значения. Мнения прошлого о том, что постмодернизм и постструктурализм несопоставимы и считаются разными эстетическими программами (или относятся к разным научным сферам) сегодня не столько актуальны, поскольку именно гетерогенность, совмещение несовместимого, размытость границ стали основными характеристиками новых направлений, эстетических программ или областей знаний.

В свое время обнаружение литературоведами и теоретиками искусства исторических предпосылок появления термина «модернизм» и его границ послужило началом формирования нового этапа в развитии теории искусства, обозначаемого как постмодернизм. В дальнейшем, и это, пожалуй, самое интересное, многие исследователи (как, например, литературовед, доцент СПбГУ В. Г. Тимофеев [1; 2]) стали утверждать, что понятия модернизм и постмодернизм не имеют существенной разницы вовсе.

Целью данной статьи, таким образом, становится не столько нанесение контуров и очертаний намеченной парадигмы или литературоведческой теории, а описание обуславливающих ее философских, культурологических предпосылок, которые автор определяет, как этап формирования постмодернизма, этап деконструкции метафизики и «формирования» постструктурализма, возможных трансформаций сексуальности в качестве объекта знания, этап мета-модернизма и его возможных манифестаций. На наш взгляд,

проблематичным и новым является как раз совмещение этих предпосылок, этапов развития. Соотнесение идей философского, лингвистического и общекультурологического плана необходимо для формирования нового представления. Помещение сексуальности в один ряд с вышеперечисленными направлениями как «объекта знания» (в терминах М. Фуко) обусловлено тем, что споры в отношении терминологии и философских позиций получили развитие в фундаментальных работах по истории сексуальности, где намечены контуры трех основных эпистем (М. Фуко), и в работах, где изложены идеи деконструкции (Ж. Деррида). Итак, появление нового этапа развития литературы и культуры представляется обоснованным, хотя это обоснование опирается на неустойчивые термины и метаязык, порой противоречивые представления, понятия, идеи, практики разного порядка, масштаба и сферы влияния<sup>1</sup>.

### **Постмодернизм**

Американский архитектор Ч. Дженкс в свое время декларировал, что постмодернизм начался 15 июля 1972 года, когда система зданий Пруитт Айго в Миссури, была взорвана. День разрушения здания, спроектированного по проекту Минору Ямасаки (архитектора, построившего Башни-Близнецы), стал важной датой — датой смены эпохи модернизма, его очевидного разрушения и перехода на новый этап развития в эпоху постмодернизма.

Эволюция постмодернизма интересна и многопланова. Это своеобразная концовка модернизма и его продолжение, это развитие марксизма и полное отречение от марксистских теорий. Постмодернизм является в некотором роде левым движением, и одновременно движением нео-консерваторским, то есть характеризуется радикальностью, и, в некотором роде, является реакционным, так предполагает полное разрушение от предыдущих доктрин, отречение от традиционного или, так называемого «исторического», «широко охватного» нарратива (*grand narratives*).

Термин «постмодерн» употреблялся значительно чаще, чем термин «постмодернизм», как в теории, так и на практике. В 1950–60-е годы термин стал общеупотребимым, особенно в обсуждениях и дискуссиях в отношении «антигуманистической поэзии» Чарльза Ольсона (Charles Olson) и французского нового романа (*French New Novel*). В своих работах, посвященных популярной литературе, Лесли Фидлер (Leslie Fiedler) предположила, что постмодер-

---

<sup>1</sup> Ряд данных положений изложены, например, в книге Щербак Н.Ф. Немного тени на желтом песке: курс лекций «Современные лингвистические, литературоведческие, психолингвистические учения: точки соприкосновения и тенденции развития». Чехов: ЦОИНК, 2017. 228 с.

низм можно рассматривать, как насильственное прерывание связи с модернизмом единственным возможным способом, благодаря которому иерархия в отношении эстетических ценностей (которые были определены модернизмом) могли быть сломаны и ликвидированы. Результатом стало создание литературной формы, которая разрушает любую систему, зависящую от четко очерченных оппозиций, от четкой разницы между классическим и популярным искусством. Таким образом, вместо скрытой глубины идей модернизма постмодернизм предложил ощутимые поверхностные эффекты, а искусство в новой эстетике превратилось во всеобъемлющее единство или в «ничто», так как стало частью процесса трансгрессии и вышло за привычные рамки дозволенности, значения и формы.

Джон Барт предлагает порвать с «литературой усталости», изобрести ироничный тон, самореферирующий, единственно приемлемый для послевоенного времени. В начале 1970-х годов Вильям Спанос (William Spanos) перевел понятие постмодерна из контекста англоязычных стран на мировую арену, определяя его как исследование неоднозначностей важных и неоднозначных знаний в отношении природы вещей (онтологии), с целью создания и поддержания диалога между человеком и природой, диалога, которого в эпоху модернизма фактически не было.

Ричард Палмер (Richard Palmer) поддерживает идеи В. Спаноса, хотя его утверждения в отношении постмодернизма являются еще более неоднозначными и открытыми. По Палмеру, постмодернизм настаивает на фрагментации и скептическом понимании исторической правды, так как исследует новые модальности сознания, фрагментированное время, многочисленные нарративные проекции и точки отсчета. Во многом работы Палмера можно рассматривать как пограничные для постмодернизма, так как с появлением в печати его текстов начинается ментальное движение из эстетической, литературной сферы в более философские области.

В середине-конце 1970-х годов постмодернизм стал модным словом, которое использовалось для определения искусства, которое было уже не реалистичным, но и не модернистским. Само слово стало своеобразным манифестом контркультуры, формой антиискусства, которое отражало послевоенные изменения в «структуре чувства». Искусство, таким образом, будь то живопись, архитектура, музыка или литература стало антиэлитарным, антигосударственным, и антиэстетическим. В то же самое время такие критики как Фрэнк Кермоде и Джеймс Меллард (Frank Kermode, James Mellard), соглашаясь с термином «постмодернизм» и идеями в отношении пост-апокалиптического направления и ощущения конца, вовсе уже не были готовы остаться приверженцами модернизма. Так, Джеймс Меллард писал о том, что «если язык, миф, архетип будут разрушены, как это стало возмож-

ным благодаря модернистам, авторам придется обратиться непосредственно к субъекту, то есть непосредственно к самому акту создания художественного произведения» [3, с. 99].

Участие И. Хассана в дебатах постмодернизма стало важным и поворотным моментом. Хассан привнес большое количество не главных, а негласных течений и трендов, определив постмодернизм как антиформальный анархизм. Постмодернизм, по Хассану, — это желание отрицания и снятия масок, праздник молчания и манифестации другого/иного, всегда присутствовавшего, но репрессированного в Западной культуре. Для Хассана, как и для Дерриды, постмодернизм является импульсом децентрирования, создания онтологических и эпистемологических сомнений в процессе нашего познания, принятия и знакомства с хаосом.

Публикация доклада Лиотара о знании (The Postmodern Condition), по мнению критики, завершила картину перехода в эпоху постмодернизма. Для Лиотара постмодернизм — это легитимация кризиса в метанарративах, которые предоставляли для всеобщего обозрения схемы человеческого понимания. Взамен тоталитарного соглашения, Лиотар настаивает на важности понятия языковых игр.

Если, по мнению П. Во, модернизм — это литература траура, литература, которая сокрушается по поводу трагической потери золотого века всеобщности и принадлежности, то для постмодернистов, литература — это ностальгия об одном и обо всех. Модернизм, в этом случае, — лишь манифестация идеализма и ненужная сентиментальность. Потеря единства и единения не следует воспринимать как трагедию: это тот факт истории и те изменения, которые нужно праздновать. Таким образом, постмодернизм есть декларация независимости, признание того, что в отношении методов и тем все было испробовано, и все было сказано.

### **Деконструкция метафизики и постструктурализм**

Деконструкция не подчиняется правилам и четким разъяснениям. Возможно, так происходит благодаря широте интересов Дерриды, и, возможно, по причине того, что философское вдохновение Дерриды происходит из определенной традиции, которая на момент ее возникновения не была достаточно известна английской и американской аудитории и любителям герменевтики. Многие исследователи (например, Николас Ройл (Nicolas Royle) в эссе «Двойник» (The Double))<sup>2</sup> задавались вопросом о сущности деконструкции.

---

<sup>2</sup> Впоследствии произведение переиздавалось как фрагмент книги «Странный» (Uncanny).

В «Письме японскому другу» (Letter to Japanese friend, 1982) Деррида, комментируя свои работы, пояснил, что не считает термин «деконструкция» чем-то особенным или исключительно важным, тем более, суммирующим его работы. В книге «Психика. Изобретение другого» (Psyche. The inventions of the Other, 1987) Деррида замечает, что «деконструкция ничего не потеряет, если признается, что она является невозможностью, то есть «опытом невозможности» [4, с. 143].

Поскольку деконструкция отрицает не только философскую, но и историческую предопределенность, трудно однозначно определить деконструкцию. В качестве бесконечного процесса перечитывания любого текста, деконструкция «говорит», прежде всего, о «сопротивлении» любого текста интерпретации. Одним из основных положений Дерриды является новое понимание времени и игнорирование предыдущего дробления на прошлое, настоящее и будущее. Следуя этому положению, достаточно трудно найти истоки деконструкции, несмотря на то, что большинство критиков сходятся в том, что деконструкция черпает свои силы из отчаянной критики модернизма и структурализма.

Литературная критика часто игнорировала и не принимала во внимание тот факт, что Деррида писал о феноменологии Э. Гуссерля. Она ассоциировала его работы со структурализмом, несмотря на то, что Деррида как раз протестовал против структурализма и активного его критиковал.

И в работе «О грамματοлогии» (Of Grammatology, 1967), и в книге «Письмо и различие» (Writing and Difference, 1967) содержатся примеры критики структурализма, мнение о том, что индивидуум изобретает и создает наделенный структурной миф о самом себе. По мнению Дерриды, структурализм в свою очередь становится одной из форм создания мифа и не может избежать определенной степени релятивизма.

Структурализм оказывается запутавшимся в сети предположений, концептов, отношений к миру, которые Деррида называет «метафизикой». Положения Дерриды вскрывают суть структурализма: в желании уйти от философии, найти точку отсчета для анализа, структурализм упрощает сложную и неоднозначную природу мира и литературного произведения. Критика Дерриды иногда направлена даже не на структурализм, а на «жест структурализма», который одинаков и свойственен, в принципе, любой теоретической и философской мысли. Привилегированные статические системы и философия всегда упрощали мир для того, чтобы его объяснить.

По мнению многих критиков, Деррида, без всякого сомнения, — единственный мыслитель, который осмелился до такой степени критиковать философию. В лице Дерриды XX век нашел автора теории, в которой идеи рациональности, независимости философии, ее прозрачности подверглись

жесткой критике. С другой стороны, определенная зависимость Дерриды от Фридриха Ницше, Мартина Хайдеггера, Зигмунда Фрейда, возможно, сохраняется, а, возможно и переоценивается: каждого из трех великих мыслителей, Деррида часто упоминает и признает их связь с деконструкцией. Само слово «деконструкция» Деррида употребляет впервые для перевода одного из понятий Мартина Хайдеггера.

Желание Хайдеггера отказаться от истории метафизики для Дерриды связано с желанием вернуться обратно к истокам. Интерес Дерриды к истории и метафизике (не только философии, но другим областям знания, которые соотносятся с миром) поддерживается желанием «увидеть» возможность чего-то, что сопротивляется попытке философии — философии в лице Хайдеггера, Ницше, Фрейда, а также традиционной классической философии Платона, Аристотеля, Декарта — завершиться.

Деконструкция Дерриды, таким образом, нацелена на преодоление метафизических смыслов, содержащихся в тексте. Деррида образно сравнивает деконструкцию с волшебной дверью в Алисино Зазеркалье, где начинается путаница смыслов и измерений. С его точки зрения западноевропейское мышление не может выйти из единожды выбранного круга проблем, отказаться от попыток отвечать на одни и те же вопросы, решить одни и те же задачи. Философия Западной Европы обусловлена предшествующими идеями и способами их выражения и обоснования. Это проявляется в философских категориях, в системе их субординации. Единственное средство выйти за пределы навязанных смыслов — их деконструкция с помощью глубинного анализа языка. Это откроет возможность спонтанного мышления, свободной комбинаторики категорий, обретения смыслов в процессе философствования. Деконструкция направлена на уничтожение «привнесенного», связанного с исторической и культурной традицией.

### **Сексуальность и «ненормальность»**

По мысли Мишеля Фуко, культура играет главенствующую роль в формировании социума и общества. Культура в трудах Фуко понимается как «интероперационные знания, власть и дискурс» [5, с. 23]. Фуко рассматривает иерархичную модель власти. Такого рода концептуализация, как утверждает ученый, противопоставлена идеям Фрейда и психоанализа. Идея первого тома Мишеля Фуко «История сексуальности» (1976) — обратить внимание на ошибки рассмотрения прошлого, как более или менее «репрессированного» или «либерализированного», по отношению к настоящему. Следуя этой логике, можно сделать вывод о том, что настоящее не может быть в большей или меньшей степени «сексуализировано», чем прошлое. Считать, что секс

и сексуальность были репрессированы или запрещены — это значит игнорировать тот факт, что сексуальность всегда присутствовала в культурном и политическом контексте, социальных практиках.

Анализ истории последних трех веков, проведенный Фуко, позволяет сделать предположение, что произошел своеобразный дискурсивный взрыв. Церковь и государственные институты инициировали развитие дискурсов и дискурсивных практик, которые связаны с сексом и сексуальностью, властью и знанием. Одним из основных аргументов Фуко против психоанализа становится утверждение о том, что власть находит свое отражение не только в действии институтов, но в опосредовании бесконечного множества «отношений власти», связанных с контролем и запрещением. Не существует бинарной или «какой-либо другой оппозиции между правилами и управляемыми». «Власть всегда участвует в механизме производства, практиках, связанных с мировоззрениями такого института как семья, как и в жизнедеятельности любого другого социального института» [6, с. 12].

Если бы секс был запрещен или «репрессирован» (по умолчанию, или по запрещению), сам факт того, что индивидуум говорит о сексе, стал бы примером «появления определенной трансгрессии». Способ, каким образом индивидуум и общество думают и пишут о сексе и сексуальности, их культурном и индустриальном, то есть материальном контексте, претерпел значительные изменения. Если сексуальный субъект начала XX века в сексологии или медицинском дискурсе позиционировался как гетеросексуальный или гомосексуальный, здоровый или патологичный, то в последние двадцать лет такие «квир» (queer) отклонения или перверсии были устранены. Цель — покончить с гендерными нормами, приветствовать сексуально-гендерные различия, устранить гетеросексуальные нормативы. В то же самое время медицинские и квазинаучные тексты находились в поисках четких определений нового сексуального субъекта. В этом отношении художественная литература имела большое количество примеров: Оскар Уайльд и его метафора сексуальной трансгрессии; Рэдклифф Холл и Вирджиния Вульф и их амбивалентные сексуальные субъекты; новеллы Е. М. Фостер, в которых сексуальность связана с английским и имперским (роман Maurice был опубликован только в 1971 году). Художественные произведения, в которых сексуальный субъект рассматривается вне привычной бинарной оппозиции, включают романы и повести Дж. К. Аккерлея (J. R. Ackerley), В. Катер (W. Cather), Дж. Коллетт (J. Colette), Н. Коварда (N. Coward), Т. Манна (Th. Mann), М. Пруста (M. Proust), К. Винсло (Ch. Winsloe).

Фуко предполагает, что сексуальность не является естественным выражением внутренних процессов индивидуума. Дискурсы о сексуальности связаны с функционированием власти в человеческих отношениях, а также явля-

ются определяющими в создании индивидуальности. Фуко утверждает, что сексуальность является чем-то вписанным или написанным на теле, следовательно, имеющим текстовые характеристики. Многочисленность и плюралистичность знаков, которые структурируют, каким образом сексуальность воспринимается, предполагает, что ни один знак адекватно не передает и не раскрывает значение сексуальности. Сексуальность может быть пересмотрена и переписана, а в некоторых случаях находится за пределами текста.

Фуко вводит понятие «эпистемы» — исторически обусловленного культурно-когнитивного априори; совокупности правил и отношений, формирующих в конкретном месте и в конкретное время условия существования исторических форм культуры и знания. «Эпистема — это совокупность всех связей, которые возможно раскрыть для каждой данной эпохи между науками, когда они анализируются на уровне дискурсивных закономерностей» [7, с. 17]. Если опираться на идеи Фуко, то получается, что в зависимости от того, что говорят в конкретную эпоху о «норме», само понятие «норма» будет трансформироваться.

Вот, например, как оно трансформируется в отношении понятий «безумие», «нормальность», «сумасшествие» и различные пограничные состояния. В своей книге «Безумие и неразумие. История безумия в классическую эпоху» (1961) Мишель Фуко пишет о трансформации понятия «сумасшествие» или «безумие» и подвергает анализу социальные представления, идеи, практики, институты, искусство и литературу, существовавшие в западной истории и имевшие отношение к формированию в ней понятия безумия. Фуко начинает свое описание с эпохи Средневековья, обращая внимание на практику социального и физического изгнания прокаженных, принятую в обществе того времени. Автор утверждает, что с постепенным исчезновением проказы именно безумие занимает эту освободившуюся нишу. Очевидным свидетельством являются «корабли безумия», на которых в открытое море отправляли сумасшедших в XV веке. В XVII же веке имел место процесс, который Фуко называет «великим заключением»: на смену «кораблям безумия» приходят «дома умалишенных» — специальные институционализированные учреждения, в которых содержатся признанные душевнобольными граждане. Фуко поясняет, что изоляция возникла как явление европейского масштаба, порожденное классической эпохой и ставшее ее характерной приметой: «Огромные богадельни и смирительные дома — детища религии и общественного порядка, поддержки и наказания, милосердия и предусмотрительности властей — примета классической эпохи: подобно ей, они явление общеевропейское и возникают с ней почти одновременно» [8, с. 9]. До XVIII века не конкретизировалось понятие «неразумия». Поэтому в число безумцев, или неразумных, включались преступники, тунеядцы, извращенцы, больные венерическими заболеваниями и, наконец, поме-

шанные. Основанием для детализации представлений о состоянии неразумия стала практика исправительных работ. В следующем столетии сумасшествие начинает рассматриваться как противоположность Разуму; то есть медицинское знание оказывается способным сформулировать представление о безумии лишь к концу XVIII века. И, наконец, в XIX веке безумие стало рассматриваться как психическое расстройство. Безумцы стали постепенно превращаться в больных. Автор изучает научные и «гуманные» подходы к лечению сумасшествия. Правда, в своей фундаментальной работе Фуко заявляет, что эти методы носят характер контроля, как в предыдущие века. Фактически Мишель Фуко лишает традиционную психиатрию права на обладание объективным знанием о безумии, так как она априорно связана с одной из крайностей — с позицией врача. Психиатрия оказывается лишь наукообразным выражением нравственного и социального опыта безумия. Таким образом, психиатрия с самого начала является «идеологической» наукой, «выражающей интересы» врачей (или даже класса врачей) и игнорирующей страдания класса безумцев.

Исследования, которые были проведены лингвистами в рамках программ создания социальных теорий языка и анализа дискурса<sup>3</sup> выявили смысловые и речевые различия в практиках общения врачей с пациентами (например, в том, как врач разговаривает, ставит «на место», «советует», «выносит приговор», «оберегает» пациента, показывая (или наоборот, тщательно скрывая), что власть, жизнь и решающее слово находятся в его руках<sup>4</sup>.

Именно тело оказывается у Фуко противоположностью власти. Оно оказывается тем, чем власть стремится овладеть. На тело в конечном счете направлена согласованная стратегия всех многочисленных, казалось бы, действующих в собственных интересах инстанций власти. Стремясь овладеть телом, власть подчеркивает сексуальность человека, глубину и силу его сексуальных побуждений, демонстрирует постоянную тревогу по поводу возможных отклонений в реализации сексуальных желаний, жестко указывает на их несовместимость с нормами нравственности и социальными требованиями. Следовательно, оппозиция власти и тела у Фуко может рассматриваться как вариант древнейшей философской дилеммы естественного и искусственного, природы и культуры.

Чтобы продемонстрировать, как понятия «нормальность-сумасшествие», функционируют в тексте приведем далее несколько примеров из литературы. Ярким событием XIX века стал выход книги М. Шелли «Франкенштейн» —

---

<sup>3</sup> Исследователи пытались понять и продемонстрировать, каким образом один институт, например, больница или Министерство здравоохранения, может оказывать влияние на человека посредством речи.

<sup>4</sup> Работы по анализу дискурса и критическому анализу дискурса были созданы Н. Феаклафом, Г. Крессом, Ван Льювином, Ван Дейком.

произведения, которое совершенно удивившего, просто сразившего Д. Г. Байрона<sup>5</sup>. Еще один пример — пример создания и развития образа Шерлока Холмса А. Конан Дойла. Холмс — очень странный персонаж, мизантроп. В одной из первых повестей («Этюд в багровых тонах») А. Конан Дойл говорит о своем герое нелицеприятные вещи, часто ссылаясь на то, что Шерлок Холмс мало образованный человек. (Например, пишет о том, что у Шерлока Холмса знание литературы — ноль, знание философии — ноль, знание астрономии — ноль, знание политики — слабое). И лишь со временем известный сыщик приобретает черты положительного героя. Так, в повести «Знак четырех» Холмс становится по истине очаровательным, трогательным, весьма рафинированным (любящим к искусству и играющим на скрипке) героем.

Примечательно, что Конан Дойл принес в редакцию рукопись «Знака четырех» в одно и то же время с О. Уайльдом, воплощением эстетизма и декаденства, предложившему издателю рукопись «Дориана Грея». XIX век вдруг открыл незримые просторы для «особости» или даже «странности», или даже «ненормальности». С одной стороны, XIX век — это время Дарвина, время многочисленных научных открытий, колониальных завоеваний, а, с другой стороны, — это время абсолютного господства иррационального (в первую очередь, — психоанализа). Достаточно вспомнить идею «готического романа», где появляются многочисленные демонические женщины и сверхчувствительные к духам дети (романы Т. Харди, Ш. Бронте, Э. Бронте, Г. Джеймса).

Трансформация (то есть изменение) значения понятия «безумие» в разные эпохи особо заметна при анализе понятия «сумасшествие», которым активно пользовалась немецкие писатели начала XX века. Для Т. Манна и Г. Гессе, к примеру, сумасшедшие — это художники, поэты, люди искусства (своего рода тоже Шерлоки Холмсы), которые могут и призваны ставить под сомнение истины, шевелить, будить, оказать эмоциональное воздействие, тем самым, спасать души. Это те, на ком держится бессознательное, иррациональное; кто понимает мир своим внутренним опытом и силой переживаний. В известном романе Г. Гессе «Степной волк» в самом начале повествования герой видит надпись на двери заведения, куда он и заходит. Надпись гласит: «Вход только для сумасшедших». Художник или сумасшедший становятся новыми героями, придерживающимися отличных от общепринятых устоев жизни, а иногда и морали.

---

<sup>5</sup> Поэт заметил, что произведение было поразительным для автора — девятнадцатилетней девушки, продемонстрировавшей диалектическое мышление: чудовище было одновременно и жертвой, и палачом. Открытия Франкенштейна свидетельствовали и о его разуме, и о его ограниченности.

## Метамодернизм

Метамодернизм – понятие, которое показывает те изменения в состоянии культуры, которые произошли с начала 1990-х годов и пришли на смену парадигме постмодернизма. Термин был введен И. Вермюленом и Р. ван ден Аккером в эссе «Заметки в отношении Метамодернизма». Знаковым является также манифест, опубликованный Л. Тернером в 2011 году «Манифест метамодерниста». Автор утверждает, что колебания есть естественный миропорядок, движение реализуется путем колебаний между положениями диаметрально противоположных идей, и признает ограничения, присущие всякому восприятию и движению. Роль искусства становится исследование его собственных парадоксальных амбиций (чаще путем присутствия, то есть манифестации, в отличие от отсутствия, обозначенного в философии Ж. Дерриды и Ж. Делеза). Моден прагматичный романтизм, не скованный идеологическими устоями. Метамодернизм определяется как переменчивое состояние между и за пределами иронии и искренности, наивности и осведомленности, релятивизма и истины, оптимизма и сомнения в поисках несоизмеримых и неуловимых горизонтов. Идеологи метамодернизма вводят понятия «новая искренность», «прагматический романтизм», «новая структура чувства», отмечая с их помощью конец условной эпохи кинофильмов К. Тарантино, романов У. Эко, сериалов South Park и The Simpsons. Это – конец принципов, заложенных в произведения искусства, характерные для постмодернистского мироощущения. Метамодернизм, по утверждению авторов программной статьи «Заметки о метамодернизме», расположен «эпистемологически «с» (пост) модернизмом, онтологически «между» (пост) модернизмом, и исторически «за» (пост) модернизмом» [9, с. 1]. По мнению Т. Вермюлена и Р. ван дер Аккера, эти особенности уже ясно проявляются в культурных феноменах последних лет. Среди деятелей искусства, произведения которых отмечены такими характерными чертами – живописцы К. Доначи и Д. Торп, писатели Д. Фостер Уоллес и Х. Мураками, кинематографисты У. Андерсон и М. Гондри.

На фоне растущего недовольства современными социальным, политическим и экономическим порядками, ставится под сомнение традиционный «гранд-нарратив» (grand narratives). Для объяснения подобного феномена Вермюлен и Аккер (Vermeulen and Akker, 2010, 2015) говорят о метамодернизме, как о поиске «неоромантического ощущения».

В этом отношении интересна тенденция развития исторической художественной прозы в современной британской литературе. Так, по словам Х. Прието-Арранс, возникновение подобной исторической прозы (в частности, творчества Х. Мантел) объясняется реакцией против постмодернизма

и постструктурализма, отрицающих традиционный нарратив (grand narratives) и являющихся в некотором роде возвращением к истории (Boccardi, 2009).

Так называемый «посттысячелетний сдвиг» (post millennial shift) отрицает относительность постмодерна и в отношении политических доктрин. В англоязычной литературе (Anglophone literatures) наблюдается отчетливый акцент на многонаправленности вектора развития образа памяти, кросс-референции, заимствований. Используется либо непрямой метод описания событий, либо подробный личный и автобиографический (или псевдоавтобиографический) нарратив, который исследует напряжение, созданное между частными субъектами и целыми институтами, или индивидуальной, частной историей и общепринятыми точками зрения. С. Буракова приводит пример двух англоязычных новелл, в которых по-разному воссозданы исторические реалии, связанные с холокостом<sup>6</sup>.

По словам В. Сербинской, метамодернизм — это не философия, не движение, не план или программа, не художественная заметка, не визуальный концепт, не литературный прием или троп. Это — структура чувства: «Когда мы произносим „структура чувства“, то намереваемся сказать, что это восприятие, которое распространено достаточно для того, чтобы называться структурой. Или как историк культуры Бен Кранфилд недавно перефразировал в своей речи о „новом в искусстве“ в Университетском колледже Лондона — „чувство, которое структурирует“<sup>7</sup>, что на настоящий момент невозможно свести к единому концепту» [10, с. 2].

Метамодернизм — это структура чувства, то есть «не проект с уже готовой идеей, а скорее, проекция, предпосылка для появления новых проектов» [11, с. 3]. Данная структура чувства находит свое воплощение, по мнению В. Сербинской, в разных номинальных языках, которые были подробно описаны учеными как: «новая искренность», «причудливость», «фрик-фолк», «новый романтизм», «новый материализм», «спекулятивный реализм». Начало XXI века — определяющий период для перехода от постмодернизма к метамодернизму (точно так же, как 1960-е стали периодом перехода от модернизма к постмодернизму).

Еще одним термином, предложенным литературоведами, становится термин «диджимодернизм» (digimodernism) [11]. Данный термин может обозначать тенденцию в культуре, которая пришла на смену постмодернизму, заменив иро-

<sup>6</sup> Речь идет о «Темной комнате» английского автора Р. Сейферт (The Dark Room by R. Seiffert, 2001), в которой автор использует не прямое вмешательство в события и описывает их как поствоенные мемуары, в отличие от книги «Добрые» американского автора Дж. Литтлз (The Kindly Ones by J. Littells, 2009), в которой повествование ведется от первого лица, и автор претендует на большую достоверность.

<sup>7</sup> Фрагмент неопубликованного доклада, сделанного на конференции 2015 г.

нию и скептицизм на инфантилизм, серьезность, бесконечность и очевидность реальности. При этом любой текст, созданный в этой эстетике, по определению, является незаконченным, так как подразумевает участие в его создании нескольких лиц, или имитацию подобного процесса генерации текста.

Спорность возможности формирования новой эстетической парадигмы очевидна, тем не менее, определенные тенденции перехода постмодернизма на новый этап развития кажутся очевидными.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Тимофеев В. Г. Термин и понятие «модернизм» в англо-американском литературоведении (Часть первая) // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 9: Филология. Востоковедение. Журналистика. Вып. 1. 2014. С. 92-100.
2. Тимофеев В. Г. Термин и понятие «модернизм» в англо-американском литературоведении (Часть вторая) // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 9: Филология. Востоковедение. Журналистика. Вып. 2. 2014. С. 45-58.
3. *Mellard J.* The exploded form: the Modernist novel in America. Urbana: University of Illinois Press, 1980. 208 p.
4. *Derrida J.* Psyche: Inventions of the Other, Volume I (Meridian: Crossing Aesthetics). Stanford: Stanford University Press. 1987. 460 p.
5. *Chouliaraki L.* and Fairclough N. Discourse in late modernity. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999. 224 p.
6. *Fairclough N.* Media discourse. London. 1995. P. 80-92.
7. *Foucault M.* The order of things. The archeology of human sciences. New York: Vintage books edition. 1994.
8. Фуко М. История безумия в классическую эпоху. СПб: Университетская книга, 1997. 576 с.
9. Заметки о метамодернизме. [Электронный ресурс]. URL: <http://metamodernizm.ru/notes-on-metamodernism> (дата обращения: 01.01.2018).
10. Сербинская В. На пути к литературе метамодернизма. 25.03.2017. Журнал о метамодернизме. [Электронный ресурс]. URL: <http://metamodernizm.ru/literature-metamodernism> (дата обращения: 01.01.2018).
11. Modern literary theory. A Reader. Ed. by Ph. Rice and P. Waugh. Bloomsbury Academic, 1989. 512 p.

#### REFERENCES

1. *Timofeev V. G.* Termin i ponyatie «modernizm» v anglo-amerikanskom literaturovedenii (CHast' pervaya) // Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Seriya 9: Filologiya.

- Vostokovedenie. ZHurnalistika. Vyp. 1. 2014. S. 92-100.
2. *Timofeev V. G.* Termin i ponyatie «modernizm» v anglo-amerikanskom literaturovedenii (CHast' vtoraya) // Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Seriya 9: Filologiya. Vostokovedenie. ZHurnalistika. Vyp. 2. 2014. S. 45-58.
  3. *Mellard J.* The exploded form: the Modernist novel in America. Urbana: University of Illinois Press, 1980. 208 p.
  4. *Derrida J.* Psyche: Inventions of the Other, Volume I (Meridian: Crossing Aesthetics). Stanford: Stanford University Press. 1987. 460 p.
  5. *Chouliaraki L.* and Fairclough N. Discourse in late modernity. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999. 224 p.
  6. *Fairclough N.* Media discourse. London. 1995. P. 80-92.
  7. *Foucault M.* The order of things. The archeology of human sciences. New York: Vintage books edition. 1994.
  8. *Fuko M.* Istoriya bezumiya v klassicheskuyu ehpopu. SPb: Universitetskaya kniga, 1997. 576 s.
  9. Zametki o metamodernizme. [EHlektronnyj resurs]. URL: <http://metamodernizm.ru/notes-on-metamodernism> (data obrascheniya: 01.01.2018).
  10. *Cerbinskaya V.* Na puti k literature metamodernizma. 25.03.2017. ZHurnal o metamodernizme. [EHlektronnyj resurs]. URL: <http://metamodernizm.ru/literature-metamodernism> (data obrascheniya: 01.01.2018).
  11. Modern literary theory. A Reader. Ed. by Ph. Rice and P. Waugh. Bloomsbury Academic, 1989. 512 p.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Н. Ф. Щербак — канд. филол. наук, доц.; [alpha-12@yandex.ru](mailto:alpha-12@yandex.ru)

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

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

## ПРАВИЛА НАПРАВЛЕНИЯ И ОПУБЛИКОВАНИЯ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

### **I. Направление научных статей**

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

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

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

2.1. В начале статьи указывается:

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

2.2. Рекомендуемый объем оригинальной научной статьи, включая аннотацию и список литературы – 8–10 стр. машинописного текста / 17–40 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

№ 5 (58) 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.  
Тираж 300.

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