



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 1684-8962



№ 6 (59)  
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

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.

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)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

**Шекалов 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 .....	3

### ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

<i>Илларионов Б. А.</i> Две «Раймонды»: Хореографические версии К. М. Сергеева и Ю. Н. Григоровича .....	6
<i>Полубенцев А. М.</i> Уроки великого хореографа М. Петипа .....	23
<i>Соколов-Каминский А. А.</i> Хореограф преодолевает сценариста: Балет «Берег надежды» .....	32
<i>Тихоненко С. В.</i> Проблема авторства либретто к балету «Баядерка» .....	41

### МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ

<i>Вильчинская-Бутенко М. Э.</i> Тема балета в урбанистическом искусстве .....	52
<i>Миклухо Е. О.</i> Музыка Джона Тавенера в хореографических интерпретациях .....	74
<i>Портнова Т. В. Э.</i> Дега — популяризатор балета Парижской оперы .....	94
<i>Кисеева Е. В.</i> Роль композиторов нью-йоркской школы в становлении и развитии хореографического перформанса .....	114
<i>Лаврова С. В.</i> Хореограф — композитор: Проблемы творческого взаимодействия в балете и танце постмодерн .....	130

### БАЛЕТНАЯ И ТЕАТРАЛЬНАЯ КРИТИКА

<i>Розанова О. И.</i> Реальность и фантастика в современном балете .....	147
<i>Чепуров А. А.</i> Александринская «Чайка» Кристиана Люпы в зеркале театральной критики .....	155

### ПОДГОТОВКА АРТИСТОВ БАЛЕТА И ТЕАТРА

<i>Грачева Л. И.</i> Психфизиология и сценическая педагогика .....	174
<i>Лопухов-младший Ф. В.</i> Классическое наследие в подготовке хореографов и балетмейстеров-репетиторов .....	187
<i>Рыбакова Е. Л.</i> Новые формы и подходы в отечественном художественном образовании .....	197

### ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

<i>Рыжинский А. С.</i> Хоровая музыка Янниса Ксенакиса 1960-х годов: От искусства античности к авангарду .....	203
<i>Скафтьмова Л. А. В. В.</i> Пушкив и его опера «Гроза» .....	221
<i>Смирнов В. В.</i> Петербургские школы исторического музыковедения и французская музыка .....	231
<i>Титова Г. В. В. Э.</i> Мейерхольд ставит А. Н. Островского: Движение сценической образности .....	245
<i>Цимбалова С. И.</i> Театр актера: Русская сцена последней трети XIX века .....	254
<i>Шабалина Т. В.</i> Открытие двух трактатов Готфрида Тауберта в Санкт-Петербурге .....	266

Перечень материалов, опубликованных в «Вестнике Академии русского балета им. А. Я. Вагановой» в 2018 году .....	287
Правила направления и опубликования научных статей .....	292
Порядок рецензирования научных статей .....	296
Редакционная политика журнала .....	298
Редакционная этика журнала .....	298
К сведению подписчиков .....	299

# CONTENTS

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

## THEORY AND HISTORY OF CHOREOGRAPHIC ART

<i>Illarionov Boris A.</i> Two versions of <i>Raymonda</i> : Choreographic versions by K. M. Sergeev and Yu. N. Grigorovich.....	6
<i>Polubentsev Alexander M.</i> The lessons of the great choreographer: Maruis Petipa .....	23
<i>Sokolov-Kaminskiy Arkady A.</i> Choreograph overcomes a scenarist: <i>The coast of hope</i> ballet.....	32
<i>Tikhonenko Snezhana V.</i> The problem of authorship of the libretto to the ballet <i>La Bayadere</i> .....	41

## INTERDISCIPLINARY RESEARCH IN THE FIELD OF CHOREOGRAPHIC ART

<i>Vilchinskaya-Butenko Marina E.</i> Ballet theme in urban art .....	52
<i>Miklukho Elena O.</i> John Tavener's music in choreographic interpretations .....	74
<i>Portnova Tatiana V. E.</i> Degas as a popularizer of the Paris Opera Ballet .....	94
<i>Kiseyeva Elena V.</i> The role of New York's school composers in the formation and development of choreographic performance.....	114
<i>Lavrova Svetlana V.</i> Choreograph and composer: Problems of creative interaction in postmodern ballet and dance .....	130

## BALLET AND THEATRE CRITICISM

<i>Rozanova Olga I.</i> Reality and fiction in modern ballet .....	147
<i>Chepurov Alexandr A.</i> <i>The Seagull</i> in Alexandrinsky theatre directed by Krystian Lupa in the mirror of theatre criticism .....	155

## DANCE TECHNIQUE AND THEATRE PEDAGOGY

<i>Gracheva Larisa V.</i> Psychophysiology and theatre education .....	174
<i>Lopukhov Fedor V., Jr.</i> <sup>1</sup> Classical heritage in professional choreographs and ballet masters training .....	187
<i>Rybakova Eleonora L.</i> New forms and approaches in Russian artistic education .....	197

## THEORY AND HISTORY OF ARTS

<i>Ryzhinskiy Alexandr S.</i> Iannis Xenakis's choral music of 1960 <sup>th</sup> years: The movement from Classical Antiquity to Avant-garde art .....	203
<i>Skaftymova Ludmila A. V. V.</i> Pushkov and his opera <i>Thunder-storm</i> .....	221
<i>Smirnov Valery V.</i> St. Petersburg schools of historical musicology and French music.....	231
<i>Titova Galina V. V. E.</i> Meyerhold is directing the plays by A. N. Ostrovsky: The movement of stage imagery .....	245
<i>Tsimbalova Svetlana I.</i> Actor theater: Russian scene of the last third of the 19 <sup>th</sup> century .....	254
<i>Shabalina Tatyana V.</i> Discoveries of Two Treatises by Gottfried Taubert in St. Petersburg.....	266

Articles published in the bulletin in 2018 .....	287
Requirements for author's manuscripts .....	292
Peer-review .....	296
Editorial policy.....	298
Ethics policy.....	298
To data of followers.....	299

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ  
ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 792.8

ДВЕ «РАЙМОНДЫ»:

ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЕ ВЕРСИИ К. М. СЕРГЕЕВА И Ю. Н. ГРИ-  
ГОРОВИЧА

Б. А. Илларионов<sup>1</sup>

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

В статье рассматриваются две главные советские редакции балета Петипа и Глазунова «Раймонда»: Константина Сергеева и Юрия Григоровича, дается их сравнительный анализ, делается вывод о том, что редакция Сергеева значительно ближе к замыслу Петипа, чем постановка Григоровича. Также автор представляет информацию о событиях 1993 года, приведших к появлению в репертуаре Мариинского театра сразу двух редакций рассматриваемого балета.

**Ключевые слова:** «Раймонда», М. И. Петипа, К. М. Сергеев, Ю. Н. Григорович, Мариинский театр

TWO VERSIONS OF RAYMONDA:  
CHOREOGRAPHIC VERSIONS BY K. M. SERGEEV  
AND YU. N. GRIGOROVICH

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

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

The article considers two main soviet productions of the Petipa–Glazunov’s *Raymonda*: by Konstantin Sergeyev and by Yuri Grigorovich. The author presents their comparative analysis, concludes that the version by K. Sergeyev is much closer to the idea of Petipa than the production by Grigorovich. The author also provides information about the events of 1993, which have been as a result the putting both *Raymonda*’s productions to the Mariinsky Theatre repertoire at the same time.

**Keywords:** *Raymonda*, Marius Petipa, Konstantin Sergeyev, Yuri Grigorovich, Mariinsky Theatre

В Ленинграде-Петербурге всю вторую половину XX века шла редакция «Раймонды», созданная Константином Михайловичем Сергеевым в 1948 году. Это была его вторая большая работа как постановщика после успешного балетмейстерского дебюта с «Золушкой» в 1946 году и первая работа по редактированию балетов классического наследия. Сергеевская «Раймонда», также как и «Золушка», была сразу признана очень успешной (см. об этом: [1; 2; 3]). Постановка была удостоена Сталинской премии II степени. Реставраторская работа Сергеевым была продолжена: в 1950 году вышло «Лебединое озеро», в 1952-м — «Спящая красавица».

«Раймонда» 1948 года была абсолютно послевоенным детищем. Во-первых, в ней отразился дух победителей в Великой Отечественной войне, триумфаторов, энтузиастов, представлявших великую державу и возрождавших ее, несмотря на очень тяжелую жизнь. Послевоенный сталинский имперский стиль был с откровенной оглядкой на дореволюционные времена. Вспомним, что после снятия блокады ленинградским улицам были возвращены дореволюционные названия, а восстановление разрушенных оккупантами пригородных царских резиденций было начато с невиданным размахом. Во-вторых, сергеевская «Раймонда» знаменовала отказ от довоенных экспериментов с классическим наследием («Раймонда» В. Вайнонена 1938 года была тому ярким примером); как норматив утверждались реставраторский подход и опора на лучшее в наследии Петипа.

«Раймонда» Юрия Григоровича создавалась в другие времена. 1984 год — поздний соцреализм. И во внешнем облике спектакля, и в пластике танцовщиков это чувствуется. Здесь главенствует тяжеловесная схематичность, тектоника крупной формы, не предполагающая детализации и нюансировки, что корреспондирует с позднесоветской монументальной скульптурой. При этом, как отмечал В. Ванслов, «Григорович в части переноса массовых и характерных танцев пользовался помощью ленинградских коллег — Тахира и Ольги Балтачевых» [4, с. 6].

Важна разница формулировок: Сергеев создал новую режиссерскую и хореографическую редакцию постановки Петипа<sup>1</sup>, Григорович

<sup>1</sup> Формулировки с годами менялись. На премьере 1948 года в программке значилось: «Композиция спектакля К. М. Сергеева. Танцы М. И. Петипа и К. М. Сергеева». Позже использовалась указанная формулировка: «Постановка М. И. Петипа. Новая режиссерская и хореографическая редакция К. М. Сергеева», она же — в хореографическом плане спектакля, составленном К. М. Сергеевым, о котором речь пойдет далее. Сегодня Мариинский театр заявляет: «Хореография М. Петипа в редакции К. Сергеева с использованием фрагментов Ф. Лопухова».

выступил балетмейстером-постановщиком, использующим хореографические фрагменты Петипа и Горского [5, с. 3]. Пикантности ситуации придает одно и то же имя художника — Симона Багратовича Вирсаладзе. Но это, конечно же, совершенно разный Вирсаладзе.

Несмотря на большое количество одних и тех же (или почти одних и тех же) танцев, редакции Сергеева и Григоровича отличаются принципиально, отличаются **концептуально**.

Попробуем раскрыть это на примере первой картины. Различия есть и в других частях спектакля, но в первой картине они очень наглядны, очень показательны. Кроме того, первая картина является своеобразным ключом к драматургии спектакля в целом.

В таблице представлен ход действия первой картины в спектакле Петипа, в спектакле Сергеева и в спектакле Григоровича (за выпуском некоторых не столь значительных подробностей):

*Раймонда, 1 картина*

Курсив — НЕКЛАССИЧЕСКИЕ эпизоды

Выделение жирным — КЛАССИКА  
(лексика и форма)

Петипа 1898	Сергеев 1948	Григорович 1984
Пантомимная сцена придворных («игривая»), в их числе — подруги и трубадуры	Пантомимная сцена придворных («игривая»), в их числе — подруги и трубадуры	Дамы и кавалеры («жившие монументальные статуи») — Появление Жана де Бриена со свитой рыцарей — Выход-шествие Сибиллы, подруг и трубадуров, свиты
La Traditrice (салонный, «исторический» танец)	La Traditrice (салонный, «исторический» танец), с включением короткого деми-классич.	<b>Двойной дуэт подруг и трубадуров (чистая классика в пачках и на пальцах двойного соло трубадуров)</b>
Рассказ Сибиллы о Белой даме (пантомима)	—	—
<b>Классический выход Раймонды</b>	<b>Классический выход Раймонды</b>	<b>Классический выход Раймонды с предшествующим классич. мини-соло де Бриена</b>
Гонец де Бриена — выход Абдерахмана — Вассалы	Отец де Бриена с гобеленом — выход Абдерахмана	—
Провансальский вальс «деми-классик» <b>с соло и кодой Раймонды</b>	Провансальский вальс «деми-классик» <b>с соло и кодой Раймонды</b>	<b>Классический («гранд») вальс с соло Раймонды, вариацией де Бриена и общей кодой</b>
—	—	<b>Классическое адажио Раймонды и де Бриена</b>
Романеска (салонная, «историко-бытовая») <b>Вариация Раймонды с шарфом</b>	Романеска (салонная, «историко-бытовая») <b>Вариация Раймонды с шарфом</b>	<b>Романеска (классическая, на пальцах)</b>
«Оцепенение» и оживление статуи Белой Дамы (пантомима)	Засыпание и «Оживленный гобелен» (пантомима с элементами отанцованности)	<b>Вариация Раймонды с шарфом «Оцепенение» и появление Белой Дамы (на пальцах)</b>

Табл. Структура хореографического действия первой картины балета «Раймонда» в различных редакциях

Первая картина у Петипа — это камерный, замкнутый придворный мир графского замка, в котором главными выразительными балетными средствами (пластической лексикой) остаются пантомима, условный жест, салонные историко-бытовые танцы. Есть деми-классический Провансальский вальс, но очень статуарный, позировочный, лишенный широты и масштабности. Классический танец возникает только у героини, у самой Раймонды.

У Сергеева схема Петипа и его стилистика в целом повторяются. Из отличий — отсутствие Белой Дамы и замена ее женихом, сходящим с оживающего во сне героини гобелена<sup>2</sup>.

У Григоровича все совсем по-другому. Открывается картина тяжеловесно-монументальным шествием. Далее идет непрекращающаяся череда виртуозных чисто классических танцев с размахом, масштабом и явным стремлением оформить структуру Гран па. В частности, деми-классический Провансальский вальс стилистически и по форме переосмыслен; он даже получил вставку мужской вариации из второго акта. Абдерахман, наличествовавший у Петипа<sup>3</sup>, отсутствует. Зато есть непредусмотренный жених Жан де Бриен, активно танцующий классические, технически сложные соло. Показательна трансформация Романски у Григоровича. При сохранении общей композиции Петипа и схематическом повторении основных движений первоисточника кардинально изменена стилистика номера: вместо историко-бытового танца в длинных платьях и туфлях на каблучках, вместо деликатных, камерных, «тающих» па — классический танец на пальцах в стандартизированных пачках; размашистые, широкие, стремящиеся к монументальности движения и позировки.

Если у Петипа и Сергеева классический танец возникает отдельными, короткими вкраплениями в структуре действия, и классической формы Гран па даже не подразумевается, то у Григоровича — сплошная классика в лексике и законченная классическая форма в структуре. В. Ванслов пишет: «Григорович укрупняет хореографические сцены, сливая в них по несколько ранее изолированных музыкальных

<sup>2</sup> Ю. Григоровичем Белая Дама была возвращена, однако ее функциональность оставалась минимальной. Впоследствии, в версии своей постановки «Раймонды» в 2003 году в Большом театре Ю. Григорович вовсе изъясил Белую Даму [6, с. 26].

<sup>3</sup> В Пләне-заказе Петипа Глазунову Абдерахмана не было в первой картине. Потребность ввести сарацинского шейха в начальные сцены балета возникла в процессе работы. Об этом подробно пишет Ю. Слонимский [7, с. 440–449]; в том числе, он обоснованно подтверждает, что музыка сцены Абдерахмана в первой картине написана Глазуновым, несмотря на то, что соответствующие страницы партитуры не входили в издания нот балета.

номеров и достигая этим развернутых и цельных хореографических структур типа гран па, па д'аксион, большой сюиты и т.п. ... (так, гран па есть в каждой картине спектакля)» [5, с. 10]. С нашей точки зрения, наличие Гран па в каждой картине спектакля — сознательный отход от замысла Петипа. На уровне хореографического действия разрушается и принцип «обратной симметрии сюит», отмеченный Б. Асафьевым [8, с. 93–96]. Вместо «полухарактерной» (по Асафьеву) сюиты первой картины I акта, которая противостояла у Петипа и Глазунова «классической» (по Асафьеву) сюите второй картины того же акта, обе сюиты у Григоровича — классические. Конфликт снят, пружина действия, а, значит, и его образность переведены совершенно в другую плоскость.

Здесь стоит вспомнить, о чем, все-таки, балет «Раймонда» Мариуса Петипа. Нам приходилось рассуждать на эту тему [9]. Коротко можем сформулировать так: «Раймонда» — о томлении души героини, о поиске ею себя, о страстях в ее душе и счастливом нахождении своего счастья, причем, выражено это все не столько фабульно, сколько на уровне метафоричности хореографического действия, антитез классической и характерной лексики и одновременно «поиска классической формы».

Сергеев не нарушает общую структуру Петипа, а довольно точно следует ей. Григорович ломает структуру Петипа: классическая лексика и классическая форма главенствуют, сразу в первой картине нет никакой оппозиции, нет основы для конфликта и дальнейшего его разворачивания.

Спектакль Григоровича — это, безусловно, самоценная, самостоятельная авторская работа по мотивам и с использованием фрагментов хореографии Петипа (что отражено в афише), в то время как спектакль Сергеева — именно редакция, созданная, в целом, в соответствии с духом и буквой шедевра Петипа.

В свое время, в начале 1960-х годов, Юрий Григорович жестко критиковал Сергеева за вмешательство в хореографию балетов Петипа и категорично заявлял: «В „Раймонде“ половина танцев перекроена» [10]. Впоследствии главный балетмейстер Советского Союза несколько иначе, по-своему, продолжил традицию редактирования балетов классического наследия.

Далее речь пойдет о событиях, которым автор был очевидцем и даже отчасти в них участвовал, так как в 1992–94 годах автору довелось служить исполнительным директором Фонда Константина Сергеева — благотворительной организации, созданной сразу после смер-

ти Сергеева (в апреле 1992 года) с целью сохранения наследия и увековечения памяти Константина Михайловича. Создателем и президентом Фонда была Наталия Михайловна Дудинская. Соучредителями — ряд известных деятелей балета, культуры и даже политики: Дмитрий Лихачев, Галина Уланова, Михаил Аникушин, Анатолий Собчак и др.

Конец 1992 года. «Раймонда» не идет в Мариинском театре с января 1987 года (для тех времен это очень долгий перерыв!). К тому же, в ноябре 1992 года появляется информация в газете «Культура» о готовящейся в Мариинском театре постановке «Раймонды» в версии Юрия Григоровича [11].

Наталия Михайловна Дудинская, тяжело переживавшая смерть Константина Михайловича и, разумеется, болевшая за судьбы его постановок, инициирует обращение от Фонда Константина Сергеева в адрес Юрия Григоровича. Письмо подписывают она сама, Дмитрий Сергеевич Лихачев и Михаил Константинович Аникушин. К сожалению, ни в нашем распоряжении, ни в доступных источниках<sup>4</sup> нет ни копии, ни черновиков того письма. Могу свидетельствовать, что оно было. Письмо было написано очень уважительно. При этом подчеркивалось, что «Раймонда» в редакции Сергеева — «родная» для Мариинского театра и важная часть наследия Сергеева, а авторы письма приветствуют появление любых других постановок Григоровича в Мариинском театре, но не «Раймонды». Текст был результатом коллективного творчества под руководством Дудинской. Она созванивалась с Лихачевым и Аникушиным. Ездить подписывать само письмо к Дмитрию Сергеевичу и Михаилу Константиновичу пришлось автору этих строк, как и поехать в Москву для передачи письма через дирекцию Большого театра 30 декабря 1992 года. Ответа не было более трех месяцев. Но Юрий Николаевич Григорович, в конце концов, ответил.

---

<sup>4</sup> Архив К. М. Сергеева и Н. М. Дудинской после смерти Наталии Михайловны поступил в Отдел рукописей Российской Национальной библиотеки [12]. Большую работу по систематизации и введению в научный оборот материалов архива проводит сотрудник РНБ Ирина Борисовна Ваганова; на материалах архива ею была подготовлена и защищена диссертация [13]. Однако до сего дня архив полностью не описан; в доступных описях [12, оп. 1, 2, 3] письмо Н. М. Дудинской, Д. С. Лихачева и М. К. Аникушина, равно как и ответ Ю. Н. Григоровича, отсутствуют. В одной из статей И. Ваганова указывает: «В эпистолярии отметим письмо Н. М. Дудинской Главному балетмейстеру Мариинского театра Олегу Михайловичу Виноградову (1992). Этот документ «...» вызван беспокойством отсутствием в репертуаре театра балетов „Золушка“ в постановке К. М. Сергеева и „Раймонда“ в его новой редакции» [14, с. 83–84]. По нашим сведениям, упоминаемый И. Вагановой документ, [12, оп. 1, ед. хр. 80] — проект письма О. М. Виноградову, который не был отправлен адресату.

Ксерокопия этого письма сохранилась в архиве автора этих строк. Считаем возможным процитировать данный документ.

Главное, Григорович ссылаясь на то, что постановка *его* «Раймонды» в Мариинском театре — это не его решение, а решение театра. Там есть также очень важные, как представляется, фразы: «Надеюсь, сказанное снимет с меня любые подозрения в неуважении к памяти Константина Михайловича Сергеева, какими бы сложными ни были наши отношения в прошлом. <...> Сожалею, что именно я своим согласием обострил и без того непростые отношения между Фондом К. Сергеева и Мариинкой. Я искренне желаю вам их преодолеть. Я хочу мира и понимания в нашем общем доме — Петербургском и русском балете».

По петербургскому штемпелю письмо пришло 17 апреля 1993 года. А уже 21 апреля состоялся разговор тогдашнего главного балетмейстера Мариинского театра Олега Михайловича Виноградова с Наталией Михайловной Дудинской, в ходе которого он сообщил о готовности Мариинского театра возобновить в «Раймонду» в редакции Сергеева и попросил Наталию Михайловну отрепетировать партию героини с Юлией Махалиной. Разговор состоялся в Академии Русского балета имени Вагановой в Репетиционном зале в перерыве государственного экзамена по классическому танцу (перед классом И. Б. Зубковской). С учетом всегдашних очень напряженных отношений между Виноградовым и Сергеевым с Дудинской, ранее достигнутых договоренностей о постановке Григоровича — случай беспрецедентный. Конечно, сказалось стечение обстоятельств и совмещение факторов. Но, весьма вероятно, что письмо Дудинской, Лихачева и Аникушина тоже имело свое значение. Особенно важен был в этой компании вес Дмитрия Сергеевича Лихачева, который был непререкаемым авторитетом в отечественной культуре.

Работа над сергеевской «Раймондой» состоялась. Наталия Михайловна приступила к ней только в самом начале октября 1993 года (в сентябре она ставила «Спящую красавицу» в Бостоне). На все это время ей пришлось оставить свой выпускной класс в Академии. Дудинская репетировала с Юлей Махалиной, которой осталась очень довольна. Махалина, в свою очередь, многое взяла от Дудинской, В ее исполнении была масса нюансов, деталей, «фирменных» (от Наталии Михайловны) приемов. И вообще она Раймонду тогда танцевала здорово — сильно и стильно. Дудинская репетировала еще с некоторыми солистками-исполнительницами партий подруг и отдельных вариаций, прежде всего, — со своими бывшими ученицами Маргаритой Кулик, Ириной Желонкиной, а также с Ириной Ситниковой. Кстати, в партии

подруги Раймонды Клеманс во втором спектакле тогда дебютировала еще одна ученица Дудинской — Ульяна Лопаткина. Это была ее заметная работа. Медленная вариация во втором акте в ее исполнении выглядела очень красиво: текучие линии, зыбкий силуэт, «растительный», прямо по Волынскому. Но с Лопаткиной Дудинская эту партию не готовила. Спектаклем, в целом, Дудинская не занималась, хотя все прогоны она смотрела и делала некоторые замечания. Сведение спектакля и общее руководство оставалось за Олегом Виноградовым. Показательно, что в программе первого спектакля «по возобновлению» 29 октября 1993 года Дудинская никак не была указана, но уже на третий спектакль 12 ноября Наталия Михайловна была объявлена ответственным репетитором, что, строго говоря, не вполне соответствовало действительности.

На премьеру возобновления из Комарово была приглашена и привезена Вера Михайловна Красовская. Причем, инициатива принадлежала не Дудинской или ее окружению, не Фонду Сергеева, а новому главному редактору газеты «Мариинский театр» Дмитрию Феликсовичу Морозову, креатуре Валерия Гергиева. Красовская написала большую положительную статью, где резюмировала: «Хорошо бы подольше сохранить этот спектакль таким, каков он есть, в его наивной и уютной образности театра Петипа. Говорят, эту „Раймонду“ собираются заменить „Раймондой“ Юрия Григоровича <...> Но парадный блеск ее декораций и скудные танцы — куда как неравноценная замена! Право, не лучше ли держаться еще одной доброй традиции: пускай уж Москва заимствует у Петербурга балетные сокровища. Так повелось с незапамятных времен. И редко когда случалось наоборот» [15].

Несмотря на увещевания нашего главного балетоведа, Мариинский театр буквально следом, в марте 1994 года, выпустил «Раймонду» Григоровича вновь с Юлией Махалиной в заглавной партии. На страницах той же газеты «Мариинский театр» предполагалась дискуссия, были заказаны статьи двум разным авторам — Ольге Розановой [16] и Арсену Дегену [17]. Дискуссия не получилась; в редакционной врезке отмечалось: «редакция... рассчитывала получить два мнения во многом противоположных. Однако... оба автора выступили в общем-то в одном ключе» [18, с. 4–5].

Автор не мог согласиться с такой повально-положительной оценкой, прежде всего, по изложенным выше резонам искажения замысла и хореографической драматургии Петипа в «Раймонде» Григоровича. Эти соображения были изложены позже (когда автор уже не был

сотрудником Фонда Сергеева) также в газете «Мариинский театр»: «Идея иметь в репертуаре две разные редакции одного классического балета сколь красива, столь и нереальна в условиях сложного театрального производства. Скрытое противостояние редакций разрушает классическую основу и неизбежно приводит к перетеканию нюансов и деталей из одной редакции в другую. Редакция Григоровича гораздо дальше от оригинала Петипа, и это, как представляется, должно быть принципиальным для Мариинского театра» [19].

Некоторое время, действительно, две редакции параллельно присутствовали в репертуаре Мариинского театра. Точку поставила смена руководства (Олега Виноградова в 1996 году фактически заменил Махар Вазиев с командой) и проведенное в 1999 году капитальное возобновление сценографии Вирсаладзе для спектакля Сергеева. С тех пор, совершенно справедливо, сергеевская «Раймонда» — единственная на сцене Мариинского театра.

Вернемся, однако, в 1948 год. Сразу после премьеры «Раймонды» на страницах многотиражной газеты Театра оперы и балета имени Кирова «За советское искусство» (позже она стала газетой «Мариинский театр») развернулась серьезная дискуссия о новом спектакле, которая, ко всему прочему, является выразительным свидетельством того времени [20; 21; 22; 23]. Участники дискуссии не подвергали сомнению высокие качество и уровень новой постановки, но расходились в деталях и горячо о них спорили. Александр Григорьевич Мовшенсон тогда упрекнул Сергеева: «Почему Вы не потребовали, чтобы в программках, где дан перечень танцев, было указано, какие танцы поставлены Вами, а какие принадлежат Петипа и оставлены без изменений?» [20]. Хореографический план балета («Расписание танцев и сцен») с указанием авторства Сергеев сделал, и весьма скрупулезно, но позже. Валентина Васильевна Прохорова, разбиравшая архив Сергеева сразу после его смерти, обнаружила документ под названием «Балет „Раймонда“» (на трех листах) и с разрешения Н. М. Дудинской позволила автору этих строк сделать копию (рис. 1; 2; 3).

Идентичный документ хранится в архиве Сергеева и Дудинской в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки (далее — ОР РНБ) [12, оп. 1, ед. хр. 168]. Описание датирует данный документ 1948 годом, но мы полагаем, что он был подготовлен Сергеевым значительно позже, и относим этот документ предположительно к началу 1980-х годов.

Хореографический план балета «Раймонда» в редакции К. М. Сергеева за подписью Сергеева — важнейший документ об авторстве

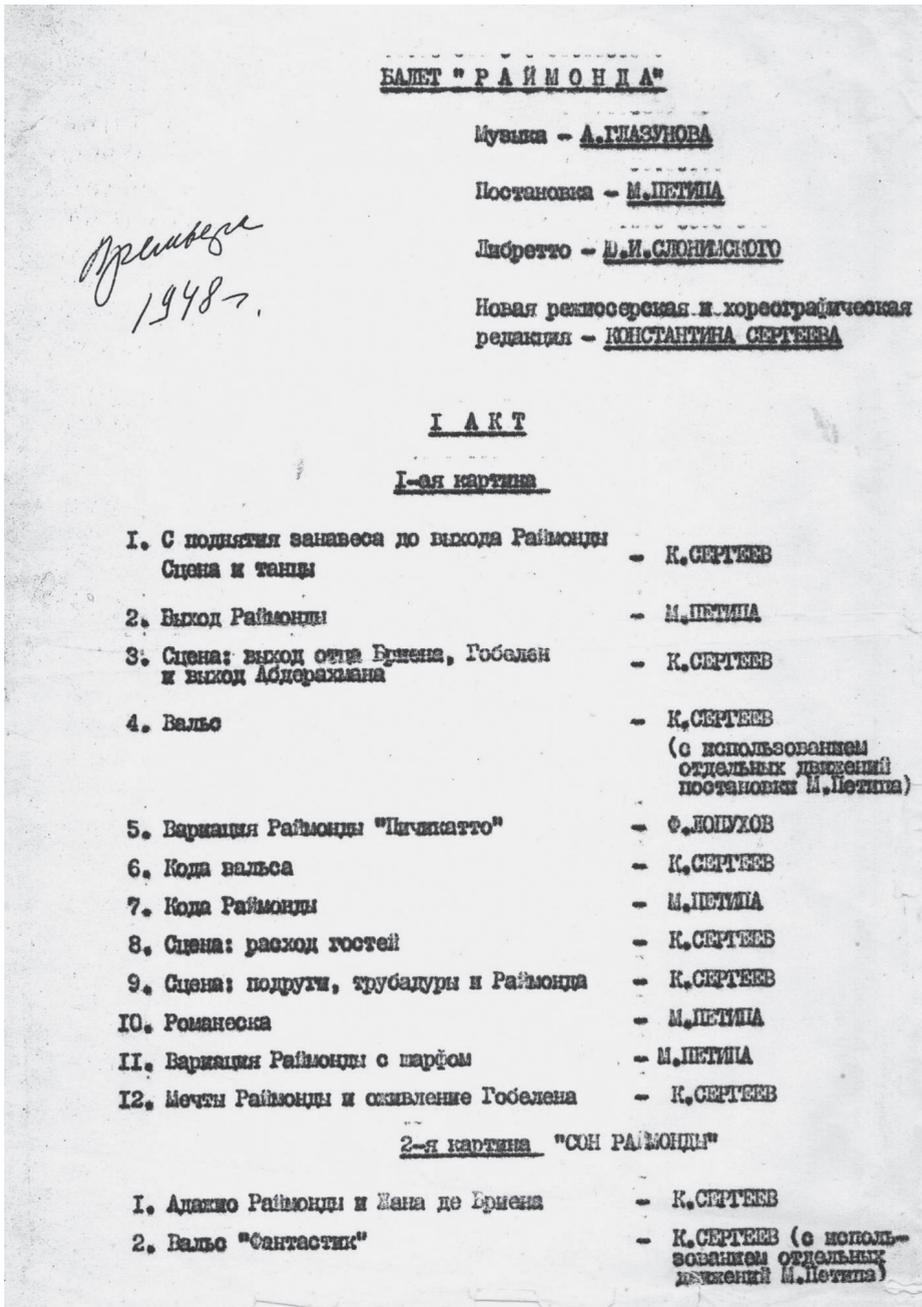


Рис. 1. Хореографический план балета «Раймонда» в редакции К. М. Сергеева. Лист 1. Запись «Премьера 1948 г.» сделана рукой К. М. Сергеева

2.	
3. 2 вариация солисток	- М. ПЕТУША
4. Вариация Раймонды	- М. ПЕТУША
5. Кода вальса "Фантастик"	- К. СЕРГЕЕВ
6. I-я кода Раймонды	- М. ПЕТУША
7. II-я кода Раймонды и Эана де Бриена	- К. СЕРГЕЕВ
8. Финал картины Сва	- К. СЕРГЕЕВ
<u>3-я картина</u>	
1. Появление Абдерахмана Адакю Раймонды и Абдерахмана- Вся сцена до пробуждения Раймонды	- К. СЕРГЕЕВ
2. Картина пробуждения Раймонды до закрытия занавеса	- К. СЕРГЕЕВ
конец I-го акта	
<u>П А К Т</u>	
1. Марш - все выходы	- К. СЕРГЕЕВ
2. Выход Абдерахмана и сцена	- К. СЕРГЕЕВ
3. Адакю: Раймонда, Абдерахман, 2 подружки и 2 трубадура	- К. СЕРГЕЕВ
4. I-я вариация подружки	- М. ПЕТУША
5. II-я вариация подружки	- К. СЕРГЕЕВ
6. Вариация Раймонды	- М. ПЕТУША
7. Кода: I-го трубадура	- К. СЕРГЕЕВ
I-я кода 2-х подруг	- М. ПЕТУША
кода 2-го трубадура	- К. СЕРГЕЕВ
I-я кода Раймонды	- М. ПЕТУША
II-я кода 2-х подруг	- М. ПЕТУША
II-я кода Раймонды	- К. СЕРГЕЕВ
Финал па-даксьон	- К. СЕРГЕЕВ
8. Сцена всей свиты Абдерахмана	- К. СЕРГЕЕВ
9. Сарацинский танец: кордебалет, солная пара и мальчики	- М. ПЕТУША
10. Панадерос	- К. СЕРГЕЕВ

Рис. 2. Хореографический план балета «Раймонда»  
в редакции К. М. Сергеева. Лист 2

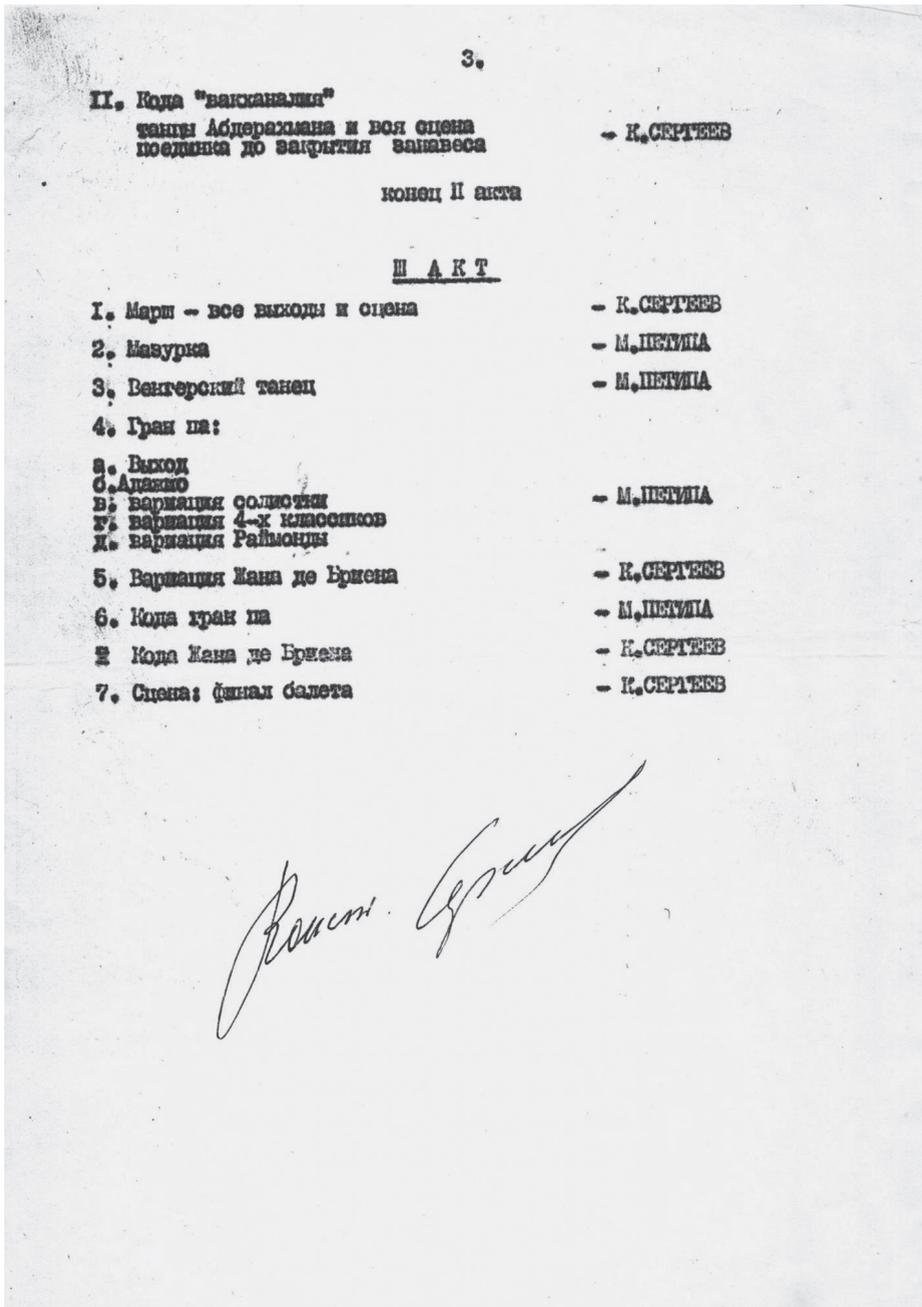


Рис. 3. Хореографический план балета «Раймонда» в редакции К. М. Сергеева. Лист 3 подписан К. М. Сергеевым

отдельных танцев и сцен<sup>5</sup>, значимый также и для анализа последующих (в том числе, и зарубежных) редакций шедевра Петипа–Глазунова, поскольку постановщики зачастую воспринимали версию Кировского–Мариинского театра балетом Петипа, подробно не вникая в вопросы авторства отдельных эпизодов.

Характерно, что в качестве либреттиста Сергеевым указан Юрий Иосифович Слонимский. На премьере 1948 года в программке автор либретто вообще указан не был. В либретто 1898 года — «сочинение г-жи Л. Пашковой». Сегодня Мариинский театр пишет: «Либретто Л. Пашковой и М. Петипа». На участие Ю. Слонимского в переработке либретто указывает в постпремьерной рецензии 1948 года М. Губовский [2]. И. Ваганова в связи с постановкой «Раймонды» в 1948 году также сообщает: «В архиве [Сергеева] сохранились следующие материалы: сценарий балета „в драматургической обработке Ю. И. Слонимского“» и ссылается на имеющийся в архиве документ: «„Раймонда“. Сценарий балета в 3 действиях М. Петипа и Л. Пашковой на муз. Глазунова. В драматургической обработке Ю. И. Слонимского. [1947 г.] Машиноп. с правкой Ю. И. Слонимского. 7 л.»<sup>6</sup> [13, с. 130].

Слонимский для спектакля 1948 года кардинально не перерабатывал либретто Пашковой. Он внес в него определенные поправки, и, по всей видимости, «убийство» Белой Дамы как фантастического, а, значит, совершенно нереалистического элемента — именно его инициатива.

Сергеевская «Раймонда» 1948 года — не персональный эксклюзив Константина Михайловича, не авторская его «от и до» работа, это плод коллективного творчества. Более того, это результат непростой, но последовательной, преемственной сценической жизни балетного спектакля на сцене, откликавшегося на разнообразные требования времени. Принципиально, что авторы редакции изначально уважительно относились к наследию Петипа, сохранили и общую образную структуру — концепцию, метафоричность — спектакля Мариуса Ивановича, и большую часть его хореографических жемчужин.

---

<sup>5</sup> И. Ваганова при разговоре о «Раймонде» в редакции Сергеева ни в диссертации [13], ни в известных нам публикациях (напр.: [24, р. 330–332]) не упоминает данный документ.

<sup>6</sup> Сценарий в обработке Ю. Слонимского дается И. Вагановой без указания шифра, что означает нахождение документа в необработанной части архива. В доступных описях фонда Н. М. Дудинской и К. М. Сергеева [12, оп. 1, 2, 3] данный документ также отсутствует.

ЛИТЕРАТУРА

1. Красовская В. «Раймонда» // Вечерний Ленинград. — 1948. — 7 мая. № 107 (734). — С. 3.
2. Гуковский М. «Раймонда» // Ленинградская правда. — 1948. — 11 мая. № 110 (10061). — С. 3.
3. Барсова В. Высокое мастерство // Советское искусство. — 1949. — 10 апр. № 15 (1155). — С. 3.
4. Ванслов В. Верность традиции и новаторство // Советский балет. 1984. № 6. С. 6–12.
5. Раймонда. А. Глазунов [Буклет]. Балет в 3-х действиях. Либретто Л. Пашковой и М. Петипа в редакции Ю. Григоровича. М.: ГАБТ России, 1997. 16 с.
6. Иноземцева Г. Балет «Раймонда»: психологическая драма или рыцарский роман? // Балет. 2003. № 6. С. 26–27.
7. Слонимский Ю. «Раймонда» // Глазунов: Музыкальное наследие: Исследования, материалы, публикации, письма: в 2-х т. Л.: Музгиз, 1959. Т. 1. С. 377–503.
8. Асафьев Б. О балете. Статьи, рецензии, воспоминания. Л.: Музыка, 1974. 296 с.
9. Илларионов Б. Метафоры Петипа: «Раймонда» // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2018. № 5 (58). С. 40–53.
10. Григорович Ю. Беречь классическое наследие // За советское искусство. 1962. № 2 (523). С. 3.
11. Шадрина Н. В области балета // Культура. — 1992. — 14 нояб. № 25 (6854). — С. 9.
12. ОР РНБ. Ф. 1477.
13. Ваганова И. Творческое наследие Н. М. Дудинской и К. М. Сергеева в контексте развития советского балетного искусства: на материалах личного архива артистов: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09. СПб, 2010. 203 с.
14. Ваганова И. Новые поступления материалов по истории театра в Отдел Рукописей Российской национальной библиотеки с 1994 г. по 2004 г. / Театр в книжной и электронной среде: доклады Шестых научных чтений «Театральная книга между прошлым и будущим» (Рос. гос. б-ка по искусству; сост. А. А. Колганова). М.: ФИАР-ПРЕСС, 2005. С. 77–88.
15. Красовская В. Превращения «Раймонды» // Мариинский театр. 1993. № 19–20. С. 3.
16. Розанова О. Волшебный замок мечты // Мариинский театр. 1994. № 4. С. 5.

17. Деген А. «Dona nobis pacem»... [Дайте нам мир] // Мариинский театр. 1994. № 4. С. 4.
18. [От редакции]. Новая «Раймонда»: два взгляда // Мариинский театр. 1994. № 4. С. 4–5.
19. Илларионов Б. Хроника балетного сезона. Обзор: февраль–март'99 // Мариинский театр. 1999. № 3–4. С. 9.
20. Мовшенсон А. К постановке балета «Раймонда». Письмо балетмейстеру К. М. Сергееву // За советское искусство. 1948. № 10 (269). С. 3.
21. Сергеев К. Письмо в редакцию // За советское искусство. 1948. № 11 (270). С. 4.
22. Розенфельд С. «Раймонда» // За советское искусство. 1948. № 12 (271). С. 2.
23. Обсуждение балетных спектаклей «Баядерка» и «Раймонда» // За советское искусство. 1948. № 12 (271). С. 4.
24. Vaganova I., Vaganova M. «En avant vers Petipa!»: L'héritage chorégraphique de Marius Petipa dans l'oeuvre des danseurs du Kirov Natalia Doudinskaïa et Konstantin Sergueïev / De la France à la Russie: Marius Petipa contexte, trajectoire, héritage. Édité par Pascale Melani // Slavica Occitania. Toulouse. 2016. No 43. P. 327–341.

#### REFERENCES

1. Krasovskaya V. «Rajmonda» // Vechernij Leningrad. — 1948. — 7 мая. № 107 (734). — С. 3.
2. Gukovskij M. «Rajmonda» // Leningradskaya pravda. — 1948. — 11 мая. № 110 (10061). — С. 3.
3. Barsova V. Vysokoe masterstvo // Sovetskoe iskusstvo. — 1949. — 10 apr. № 15 (1155). — С. 3.
4. Vanslov V. Vernost' traditsii i novatorstvo // Sovetskij balet. 1984. № 6. S. 6–12.
5. Rajmonda. A. Glazunov [Buklet]. Balet v 3-kh dejstviyakh. Libretto L. Pashkovej i M. Petipa v redaktsii YU. Grigorovicha. M.: GABT Rossii, 1997. 16 s.
6. Inozemtseva G. Balet «Rajmonda»: psikhologicheskaya drama ili rytsarskij roman? // Balet. 2003. № 6. S. 26–27.
7. Slonimskij Yu. «Rajmonda» // Glazunov: Muzykal'noe nasledie: Issledovaniya, materialy, publikatsii, pis'ma: v 2-kh t. L.: Muzgiz, 1959. T. 1. S. 377–503.
8. Asaf'ev B. O balete. Stat'i, retsenzii, vospominaniya. L.: Muzyka, 1974. 296 s.

9. *Illarionov B.* Metametafory Petipa: «Rajmonda» // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2018. № 5 (58). S. 40–53.
10. *Grigorovich Yu.* Berech' klassicheskoe nasledie // Za sovetskoe iskusstvo. 1962. № 2 (523). S. 3.
11. *Shadrina N.* V oblasti baleta // Kul'tura.— 1992.— 14 noyab. № 25 (6854). — S. 9.
12. OR RNB. F. 1477.
13. *Vaganova I.* Tvorcheskoe nasledie N. M. Dudinskoj i K. M. Sergeeva v kontekste razvitiya sovetskogo baletnogo iskusstva: na materialakh lichnogo arkhiva artistov: dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.09. SPb, 2010. 203 s.
14. *Vaganova I.* Novye postupleniya materialov po istorii teatra v Otdel Rukopisej Rossijskoj natsional'noj biblioteki s 1994 g. po 2004 g. / Teatr v knizhnoj i elektronnoj srede: doklady SHestykh nauchnykh chtenij «Teatral'naya kniga mezhdru proshlym i buduschim» (Ros. gos. b-ka po iskusstvu; sost. A. A. Kolganova). M.: FIAR-PRESS, 2005. S. 77–88.
15. *Krasovskaya V.* Prevrashcheniya «Rajmondy» // Mariinskij teatr. 1993. № 19–20. S. 3.
16. *Rozanova O.* Volshebnyj zamok mechty // Mariinskij teatr. 1994. № 4. S. 5.
17. *Degen A.* “Dona nobis pacem”... [Dajte nam mir] // Mariinskij teatr. 1994. № 4. S. 4.
18. [Ot redaktsii]. Novaya «Rajmonda»: dva vzglyada // Mariinskij teatr. 1994. № 4. S. 4–5.
19. *Illarionov B.* Khronika baletnogo sezona. Obzor: fevral'–mart'99 // Mariinskij teatr. 1999. № 3–4. S. 9.
20. *Movshenson A.* K postanovke baleta «Rajmonda». Pis'mo baletmejsteru K. M. Sergeevu // Za sovetskoe iskusstvo. 1948. № 10 (269). S. 3.
21. *Sergeev K.* Pis'mo v redaktsiyu // Za sovetskoe iskusstvo. 1948. № 11 (270). S. 4.
22. *Rozenfel'd S.* «Rajmonda» // Za sovetskoe iskusstvo. 1948. № 12 (271). S. 2.
23. Obsuzhdenie baletnykh spektaklej «Bayaderka» i «Rajmonda» // Za sovetskoe iskusstvo. 1948. № 12 (271). S. 4.
24. *Vaganova I., Vaganova M.* «En avant vers Petipa!»: L'héritage chorégraphique de Marius Petipa dans l'oeuvre des danseurs du Kirov Natalia Doudinskaïa et Konstantin Sergueïev / De la France

à la Russie: Marius Petipa contexte, trajectoire, héritage. Édité par Pascale Melani // *Slavica Occitania*. Toulouse. 2016. No 43. P. 327–341.

**ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ**

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

**INFORMATION ABOUT THE AUTHOR**

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

УДК 972.8

## УРОКИ ВЕЛИКОГО ХОРЕОГРАФА М. ПЕТИПА

А. М. Полубенцев<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Театральная пл., 3, литер «А», Санкт-Петербург, 190000, Россия.

В статье представлен обзор художественных достоинств и выразительных средств балетного театра М. Петипа. Статья состоит из нескольких разделов (уроков), в которых внимание сосредоточено на профессиональных качествах выдающегося балетмейстера Петипа. Среди особенностей его таланта — неиссякающая фантазия и яркая образность хореографического текста, подлинная музыкальность и безупречное чувство формы, мастерство в создании многофигурных композиций, широкое использование различных выразительных средств хореографии и умение реставрировать работы предшественников, а также тщательность подготовки к новым постановкам. Преподанные мастером уроки хореографического мастерства сохраняют свою безусловную ценность и способны служить профессиональному становлению молодых балетмейстеров каждого следующего поколения.

**Ключевые слова:** М. Петипа, школа Петипа, уроки Петипа, балеты Петипа, вариации, многофигурные композиции

## THE LESSONS OF THE GREAT CHOREOGRAPHER:

MARUIS PETIPA

Alexander M. Polubentsev<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Saint-Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Teatralnaya square, 3, St. Petersburg, 190000, Russian Federation.

The article presents an overview of the artistic merits and expressive means of the Petipa Ballet Theater. The lessons of choreographic mastery taught by the master retain their unconditional value and are capable of serving the professional development of young choreographers of every next generation.

**Keywords:** Marius Petipa, Petipa lessons, Petipa ballets, variations, ensembles

«Петипа устарел» — такое мнение не раз высказывалось в XX веке. Первым, озвучившим эту точку зрения, был директор Императорских театров В. Теляковский, отправивший Петипа в отставку. Позже об этом заявляли пролеткультовцы, упрекая М. Петипа в приверженности

к буржуазной эстетике, бессодержательности, неоправданном количестве дивертисментных танцев. Того же мнения и далее были некоторые критики, балетмейстеры, артисты<sup>1</sup>. Отрицание традиций и опыта предшественников — один из обычных путей самоутверждения. Печально, если при этом действия ниспровергателей носят агрессивный и разрушительный характер.

К счастью, время расставило все на свои места. Дивертисментность Петипа оказалась содержательнее многих современных психологических спектаклей, драматургия его балетов заключала в себе и философские идеи, и глубокое содержание, а красота, образность и энергия его хореографии создавали мир совершенной гармонии. А главное — в его постановках царил Его величество танец! Произведения мастера не только не устарели, но и составили золотой фонд балетного театра. Их ценность обусловлена, прежде всего, высочайшим уровнем хореографии. «Нет лучшей школы для любого хореографа, чем школа Петипа» (цит. по: [1, с. 287]). Эта мысль Ю. Григоровича не потеряла своей ценности и в настоящее время. В чем же состоят уроки великого мастера?

#### УРОК ПЕРВЫЙ: «БАЛЕТМЕЙСТЕРСКАЯ ФАНТАЗИЯ И ОБРАЗНОСТЬ ХОРЕОГРАФИИ»

Хореографическая фантазия Петипа поистине неистощима. Самое удивительное то, что с годами она не только не исчезла, но стала еще изощреннее. Достаточно сравнить вариации из картины «Тени» в «Баядерке» (1877) или из *grand pas* в балете «Пахита» (1881) с вариациями из «Спящей красавицы» (1890) или «Раймонды» (1898). Если в первых двух случаях хореографический текст во многом созвучен движениям классического экзерсиса, отличается ясностью и простотой, то хореография последних балетов поражает тончайшей нюансировкой, разнообразием движений рук и кистей, ракурсов, поворотов и наклонов головы, сложной координацией и изощренным ритмическим рисунком. Яркий пример — вариация феи Бриллиантов, где стремительные и подчас непредсказуемые движения сверкают граня-

<sup>1</sup> В юности у автора статьи также был период, когда балеты М. Петипа казались устаревшими, излишне дивертисментными, лишенными изобретательности хореографического языка и философской глубины. В те годы были популярны новые течения в искусстве: модернизм, экспрессионизм, сюрреализм. Со временем увлечение всякого рода «измами» прошло, и абсолютной ценностью стала истинная красота духа, пронизывающая творения Леонардо и Вермеера, Баха и Моцарта, Пушкина и Булгакова. Несомненно, что и Петипа относится к этому ряду величайших мастеров искусства.

ми подобно драгоценному камню. Хореография «Спящей красавицы» и «Раймонды» до сих пор сохраняет свежесть и новизну. А ведь их автору в то время было уже за семьдесят!

Петипа особенно любил сочинять вариации. Все они обладают неповторимой образностью и разнообразием. Немного найдется балетов, где идущие подряд сольные танцы будут так же интересны, как вариации пяти фей в прологе «Спящей красавицы»<sup>2</sup>. Подобные примеры нам не известны. Возможно, их просто не существует. Мало кто из нынешних балетмейстеров осмелится представить в спектакле подряд три и более сольных танца, а из вариаций М. Петипа можно составить настоящий гала-концерт — блистательный танцевальный парад.

### УРОК ВТОРОЙ: «АРХИТЕКТОНИКА ФОРМЫ»

Мастерское владение формой демонстрировал Петипа в построении хореографической композиции. Каждая ее часть строилась на повторе хореографической фразы или одного движения. Это придавало сочинению классическую ясность и поэтическую зарифмованность. В следующих частях хореограф использовал уже другие пластические мотивы, контрастные по отношению к предыдущим.

Молодые балетмейстеры нередко игнорируют принцип повторности, который вместе с принципом контраста помогает создать архитектуру хореографического произведения. В этом случае хореографический текст их сочинений представляет собой набор бессистемно и хаотично скомпонованных движений.

Петипа любил сочинять не только вариации, но и хореографические ансамбли, структура и драматургия которых окончательно сформировалась именно в его балетах. Среди сочинений подобного рода — разнообразные *pas de deux*, *pas de trois*, *pas de quatre*, *pas de six*, *grand pas*. По сути, все они являются хореографическими формами, состоящими из нескольких частей. В них танец обретал наибольшую свободу и обладал особой выразительностью. Они обязательно включались Петипа в каждый балет. Например, в первом акте «Лебединого озера» есть *pas de trois*, которое до сих пор исполняется на сцене Мариинского театра; во второй («лебединой») картине — *grand pas*; а в третьем акте — *pas de deux* Одиллии и Зигфрида, в XX веке отредактированное А. Вагановой. В «Спящей красавице», метко названной Ю. И. Слонимским «энциклопедией классического танца», представлены практически все

<sup>2</sup> Шестая вариация феи Сирени создана Ф. Лопуховым в полном соответствии со стилем М. Петипа.

ансамблевые формы балетного театра от *pas de deux* до *grand pas*. Интересно, что Петипа из всех поставленных им ансамблей особенно выделял *pas de trois* из балета «Пахита». Большинство его постановок такого рода обладают законченностью, часто исполняются в различных концертах и гала-представлениях, не теряя при этом своей художественной образности.

Можно только сожалеть, что эти хореографические формы, также как и вариации, практически исчезли из современных постановок.

### УРОК ТРЕТИЙ: «МУЗЫКАЛЬНОСТЬ ХОРЕОГРАФА»

В 1920-е годы Ф. Лопухов упрекал М. Петипа в том, что хореография «Спящей красавицы» во многом не соответствует музыкальной образности и драматургии Чайковского [2, с. 30–31]. Балетмейстер Р. Захаров также считал хореографию «Спящей красавицы» антимзыкальной [3, с. 340]. Точка зрения Федора Васильевича со временем изменилась. В начале 1970-х годов он писал: «Я нахожу, что в „Спящей красавице“ все безупречно» [4, с. 80]. Поменял ли свое мнение о музыкальности М. Петипа Р. Захаров? По всей видимости, нет, так как никаких свидетельств на этот счет не существует.

Петипа, несомненно, обладал безупречной музыкальностью. Он был музыкально образован, так как не только знал ноты, но и играл на скрипке, чему начал обучаться еще в детстве. Живя в России, Петипа совмещал работу в театре с педагогической деятельностью: он многие годы преподавал классический танец и мимику в Императорском Санкт-Петербургском театральном училище. В то время обязанности концертмейстеров исполняли сами преподаватели, аккомпанируя ученикам на скрипке. Неудивительно, что его хореографические фразы всегда соответствуют музыкальным. Хореограф всегда точно следует темпу произведения, выявляет в хореографии *forte u piano*, откликается на акценты. Сотрудничество М. Петипа с П. Чайковским в период работы над балетом «Спящая красавица» и точные указания композитору, неоспоримо, доказывают музыкальную образованность хореографа.

Петипа не иллюстрировал музыку, а делал ее зримой. Он подбирал движения в полном соответствии с музыкальной образностью. Изумительно передана им «хрустальность» танца в вариации Флорины. Изысканное благородство Венгерского *grand pas* «Раймонды» — пример слияния музыки и хореографии. Сверкающий, искрометный характер танца феи Бриллиантов великолепно передает музыкальный

образ, созданный П. Чайковским. Подобных примеров можно привести еще множество.

#### УРОК ЧЕТВЕРТЫЙ: «ВЛАДЕНИЕ МНОГОФИГУРНЫМИ КОМПОЗИЦИЯМИ»

В отличие от своих предшественников Ж. Перро и А. Сен-Леона, М. Петипа мастерски владел компоновкой массовых сцен и танцев. Всем его многофигурным композициям присущи удивительное разнообразие рисунков и особая живописность. Их всегда отличает классическая ясность и гармония построений, выверенность переходов и драматургическая завершенность. Для придания живописности мастер часто использовал декоративные атрибуты: корзиночки с цветами и цветочные гирлянды в «Спящей красавице», похожие гирлянды в «Оживленном саду» в балете «Корсар», табуретки и «майское дерево» в вальсе из «Лебединого озера». Вальс из первого действия «Спящей красавицы» и антре теней из третьего акта «Баядерки» — до сих пор непревзойденные образцы массового танца.

#### УРОК ПЯТЫЙ: «МНОГООБРАЗИЕ СРЕДСТВ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ»

Петипа создавал шедевры не только в сфере классической хореографии, но и блестяще сочинял историко-бытовые, народно-характерные и действенные танцы. В его балетах используются все эти виды хореографии, дополняя и оттеняя друг друга.

За время работы в Мадриде Петипа досконально изучил испанские танцы, которые исполнял лучше самих испанцев. Свою любовь к ним он пронес через всю свою жизнь, не раз обращаясь к испанской теме в балетах «Пахита», «Звезда Гренады», «Приказ короля», «Зорайя, или мавританка в Испании», «Пакеретта», «Дон Кихот» и в опере «Кармен». Есть основания полагать, что многие сцены в балете «Дон Кихот» (особенно, великолепная Сегидилья из первого акта) принадлежат М. Петипа, а не его ученику А. Горскому, плохо знавшему испанский фольклор.

Выдающимися образцами народно-характерного наследия также являются Индусский танец из балета «Баядерка», Сарацинский и Венгерский танцы в «Раймонде», Мазурка в «Лебедином озере».

Поставленный им в 1898 году менуэт в опере «Дон Жуан» В.-А. Моцарта сохранился в спектакле до конца 70-х годов XX столетия, а «Романеска» из «Раймонды» является примером тончайшей стилизации.

Танцевальные миниатюры сказок в «Спящей красавице», танец со змеей Никии — шедевры действенного танца. Мастерское использование всех выразительных средств балета во многом определило долгую сценическую жизнь его творений.

#### УРОК ШЕСТОЙ: «МАСТЕРСТВО ВОЗОБНОВЛЕНИЙ»

Работа Петипа по возобновлению балетов предшественников также может считаться образцовой. Хореограф с уважением относился к творчеству своих коллег-балетмейстеров. Его отличало тактичное редактирование возобновляемых балетов, не нарушавшее их своеобразия. При этом его фамилия часто не указывалась в афише.

Петипа трижды редактировал балет «Жизель», премьеру которого он видел в 1841 году в Париже. Тогда Петипа был в восторге и от самого балета, и от исполнителей главных ролей — К. Гризи и своего старшего брата Л. Петипа. Через некоторое время он не только станцевал в этом балете, исполнив роль Альберта, но и подробно записал сцены и танцы «Жизели». Несомненно, что в своих редакциях Петипа делал купюры некоторых сцен, утяжеляющих действие, вносил коррективы в пантомимные и танцевальные сцены. Точно не известно, какие именно изменения принадлежат ему. С уверенностью можно сказать, что так называемое «вставное» *pas de deux* из первого акта сочинено господином Петипа. По всей видимости, и вариация Жизели в первом акте также принадлежит ему. Весьма вероятно, что именно в результате его редакций этот спектакль стал настоящим хореографическим шедевром, являющим собой совершенство сценария и хореографии, так что Петипа по праву может считаться автором этого балета наряду с балетмейстерами Ж. Коралли и Ж. Перро. Сейчас невозможно определить, кому из них принадлежит тот или иной фрагмент балета, и вряд ли это удастся сделать в будущем. Благодаря именно этим хореографам балет «Жизель» стал бесценным сокровищем балетного театра. И это — главное.

В наше время проблема возобновлений очень актуальна. Редактура балетов — огромный труд, который по плечу далеко не каждому балетмейстеру. Она требует от постановщика по-настоящему глубоких знаний, тонкого вкуса и, главное, таланта. Такими качествами обладали такие выдающиеся мастера, как: Ф. Лопухов, А. Ваганова, П. Гусев, К. Сергеев. Некоторые современные «реставраторы» подчас демонстрируют полное невежество в понимании смысла и стиля возобновляемого балета. Они смело заявляют, что именно их возобновление

является подлинной версией спектакля М. Петипа. При этом они ссылаются на расшифровку записей его балетов, сделанных режиссером Н. Сергеевым по системе В. Степанова и хранящихся в библиотеке Гарвардского университета. В связи с этим возникает ряд вопросов. Во-первых, кто записывал эти балеты? Насколько хорошо автор записи владел системой В. Степанова? Мог ли он точно записать хореографический текст со всеми его нюансами и в точном соответствии с музыкальным материалом?

Известно, что Н. Сергеев часто поручал эту работу молодым артистам, только начавшим свою деятельность в театре и иногда не знавшим названий отдельных *pas*. Так, например, в Гарвардской записи хореографии вальса снежных хлопьев из балета «Щелкунчик» в постановке Л. Иванова написано, что в первой танцевальной комбинации артистки исполняют движения типа вальса. Интересно, а как это можно понять? Может быть, это *pas de basque* или *balance*? А может это *pas de valse*? Не ясно. Во-вторых, расшифровка записей достаточно сложна и, к сожалению, совершенно субъективна, так как система В. Степанова не совершенна. Если несколько человек, знающих его систему, возьмутся за расшифровку одного и того же танца, то в результате мы получим... разные его версии!

В последние десятилетия мы стали свидетелями неоднократных редакций и реконструкций балетов М. Петипа. Большинство этих постановок свидетельствует, что авторы плохо разбираются в драматургии балета и в его жанровой принадлежности, не владеют режиссурой, без чего невозможен ни один качественный спектакль. Нередко они, опираясь на записи Н. Сергеева из Гарвардской библиотеки, демонстрируют непонимание стиля и почерка Петипа, отличающихся классической строгостью и отсутствием вычурного украшения.

С. Вихарев в своей редакции «Спящей красавицы» вместо общепризнанной вариации Феи Сирени в постановке Ф. Лопухова показал свою, «подлинную» версию этого танца. Вариация начиналась с *grand pas de chat*. Такого движения не существовало при жизни Петипа! Оно появилось спустя многие годы после смерти великого хореографа. В этой же редакции балета костюмы выполнены по эскизам, созданным директором Императорских театров И. Всеволожским к премьере 1890 года. Он был высокообразованным человеком, много сделавшим для развития русского искусства, но никогда не был профессиональным художником. Его костюмы к «Спящей красавице» плохо сочетаются по цвету, подчас страдают излишними бытовыми подробностями, что лишь подтверждает дилетантизм их автора. Стоило ли

возвращаться к столь архаичному оформлению после великолепных эскизов Л. Бакста и С. Вирсаладзе?

#### УРОК СЕДЬМОЙ: «ИСКУССТВО КРАСОТЫ»

Наверное, это главный урок мастера. Петипа служил прекрасному и в своих произведениях создавал подлинную красоту. Она вселяет веру и надежду, врачует душу; без нее трудно представить человеческую жизнь. Именно красота и гармония балетов Петипа являются той непреходящей ценностью, которая заставляет зрителей всего мира восхищаться его творениями почти 150 лет спустя.

М. Петипа — высочайший профессионал. Он был «неутомимым тружеником» [1, с. 278], создававшим балеты в кратчайшие сроки. Каждую новую постановку мастер тщательно обдумывал и проводил кропотливую подготовительную работу: изучал изобразительный материал, читал специальную литературу, для сочинения массовых танцев создавал многочисленные рисунки и чертежи, «пользовался куколками из папье-маше» [1, с. 278]. Подобному отношению к своей профессии тоже нужно учиться у великого мастера.

Многие последующие хореографы вольно или невольно учились у М. Петипа. Среди тех, кто продолжил его традиции, можно назвать Ф. Лопухова и В. Вайнонена, Ф. Аштона и Дж. Крэнко, К. Макмиллана и Л. Шереги. Наиболее блистательные его ученики — Дж. Баланчин и Ю. Григорович. Основу их творчества также составляет классический танец. Их массовые композиции также необыкновенно изобретательны и разнообразны, а музыкальность и осмысленность хореографии находятся на высочайшем уровне. Дж. Баланчин развивал традицию бессюжетных композиций Петипа. Он по-своему интерпретировал классический танец, но также как и его великий предшественник, создавал разнообразные *grand pas*, где безраздельно царствовал «его величество — танец». В отличие от Дж. Баланчина, Ю. Григорович был создателем многоактных драматических сюжетных балетов, столь любимых М. Петипа.

Выдающийся балетовед и сценарист Ю. И. Слонимский рассказывал, что в работе над балетными сценариями нередко задавал себе вопрос о том, как бы поступил на его месте Петипа. В большинстве случаев это помогало ему найти верное решение и выйти из тупиковой ситуации. Было бы совсем неплохо, чтобы и молодые балетмейстеры задавали себе подобный вопрос и искали на него ответ. От этого их произведения точно не стали бы хуже.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи. Л.: Искусство. Ленингр. отд-ние, 1971. 446 с.
2. Лопухов Ф. В. Пути балетмейстера. Берлин: Петрополис, 1925. 178 с.
3. Захаров Р. Искусство балетмейстера. М.: Искусство, 1954. 432 с.
4. Лопухов Ф. Хореографические откровенности. М.: Искусство, 1972. 216 с.

#### REFERENCES

1. Marius Petipa. Materialy. Vospominaniya. Stat'i. L.: Iskusstvo. Leningr. otd-nie, 1971. 446 s.
2. Lopukhov F. V. Puti baletmejstera. Berlin: Petropolis, 1925. 178 s.
3. Zakharov R. Iskusstvo baletmejstera. M.: Iskusstvo, 1954. 432 s.
4. Lopukhov F. Choreograficheskie otkrovennosti. M.: Iskusstvo, 1972. 216 s.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

А. М. Полубенцев — polubentsev@mail.ru

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Alexander M. Polubentsev — polubentsev@mail.ru

УДК 792.8; 7.073.3

ХОРЕОГРАФ ПРЕОДОЛЕВАЕТ СЦЕНАРИСТА:  
БАЛЕТ «БЕРЕГ НАДЕЖДЫ»

А. А. Соколов-Каминский<sup>1</sup>

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

Статья посвящена истории создания балета «Берег надежды» (Театр им. С. М. Кирова, премьера 16 июня 1959). Этот балет окончательно обозначил границу, переход советского балета в новое эстетическое качество после завершения этапа хореодрамы. Хореографом Бельским был создан спектакль как обобщенно-символическое полотно. Основой либретто послужил рассказ случайного попутчика, моряка, подслушанный ночью в поезде, интерпретированный Ю. Слонимским. Музыка балета была написана композитором А. Петровым. Описывая сложную историю создания балета, автор статьи объясняет непростую систему творческого взаимодействия в создании синтетического сценического жанра, включающего в себя литературный сюжет, хореографию и музыку.

*Ключевые слова:* «Берег надежды», И. Бельский, Ю. Слонимский, балет, хореографическое искусство, балетное либретто, хореограф

CHOREOGRAPHER OVERCOMES A SCENARIST:  
THE COAST OF HOPE BALLET

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

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

The article is devoted to the history of the creation of the ballet *The Coast of Hope* (Theater named after S. M. Kirov, premiered on June 16, 1959). This ballet finally defined the border, the transition of the Soviet ballet to a new aesthetic quality after the end of the choreodramatic stage. The choreographer Belsky created the play as a generalized symbolic canvas. The libretto was based on the story of a random fellow traveler, a sailor, overheard at night in a train interpreted by Yu. Slonimsky, and the ballet music was written by composer A. Petrov. Describing the complex history of creating ballet, the author explains the difficult system of creative interaction in the creation of a synthetic stage genre, which includes a literary story, choreography and music.

**Keywords:** *Coast of Hope*, I. Belsky, Y. Slonimsky, ballet, choreographic art, ballet libretto, choreographer

Балет «Берег надежды» (Театр им. С. М. Кирова, премьера 16 июня 1959) окончательно обозначил границу, переход советского балета в новое качество: этап хореодрамы реально завершился, впереди был чрезвычайно плодотворный период очередного расцвета отечественного хореографического искусства, но уже в другом эстетическом качестве.

Обычно началом нового периода называют спектакль «Каменный цветок» С. Прокофьева в постановке Ю. Григоровича (Театр им. С. М. Кирова, премьера 22 апреля 1957), и это вполне справедливо. Однако при всем самом смелом новаторстве хореографа в его гениальном творении со временем стали высвечиваться связи с предшествующей традицией большого спектакля на литературной основе, в том числе наличие неких бытовых подробностей. В любом случае его «Каменный цветок» оставался добротным сюжетным спектаклем: сюжет тут был весьма значим, пусть по-новому трактован и опозитизирован.

Бельский предложил другой путь. Он создал спектакль как обобщенно-символическое полотно, и это сразу лишало хореографа права опуститься до бытовых подробностей и деталей. Однако прийти к этому предстояло в процессе длительной постановочной работы. Сценарий в известном смысле стеснял его, но это обнаружилось не сразу.

Обратимся к тому, как сценарий рождался и как трансформировался в дальнейшем.

Об этом весьма подробно рассказал сам Ю. Слонимский в своей книге [1, с. 217–255], посвятив сюжету целую главу. К этому времени после выпуска спектакля прошло всего несколько лет, и описываемые события были еще свежи в памяти. Потому рассказ в основном вызывает доверие.

Ко времени работы над «Берегом надежды» (название поначалу было иным — «Рыбаки») Слонимский был опытным либреттистом: его перу принадлежали семь осуществленных сценариев. Они стали основой ряда весьма успешных постановок: среди них «Сказка о попе и его работнике Балде», «Юность» (Малый оперный театр), «Семь красавиц» (сначала театр им. Ахундова в Баку, затем Малый оперный), «Тропою грома» (театр им. С. М. Кирова). Все названные спектакли решались в стилистике хореодрамы, и это не могло не сказаться на новой работе.

Рождение замысла Слонимский относит к 1950 году. Основой стал рассказ случайного попутчика, моряка, подслушанный ночью в поезде. Вот как события запечатлелись в памяти: «Во время шторма рыболовецкое судно, на котором работал рассказчик, потерпело аварию. Где, когда, при каких обстоятельствах — не помню. Он очутился в море, быстро ооченел и потерял сознание. Привели его в чувство

иностранные рыбаки, он оказался на чужбине, среди людей, не знающих русского языка. Долго он мытарствовал, много пережил, прежде чем добился возвращения на родину. Вот, собственно и все, что вспомнилось» [там же, с. 218].

Инициатором спектакля на современную тему выступила Е. Тангиева–Бирзник, возглавлявшая в те годы балет Рижского театра. Когда о замысле узнал Ю. Григорович, он загорелся желанием поставить спектакль. Но в итоге за работу принялся другой — комсомольский вожак И. Бельский. Он предложил осуществить постановку силами молодежи в свободное время. П. Гусев, руководивший тогда Кировским балетом, поддержал его. 7 февраля 1951 года актив театра обсудил план предстоящей постановки.

Вот как заявка выглядела [там же, с. 22–223]:

*Рыболовецкий колхоз на Балтике. Рыбаки возвращаются с моря. На косогор поднимается Алексей, встречающийся с молодой женой Лизой. За ним — другие рыбаки. Колхоз организует торжество в честь новорожденного сына Алексея и Лизы. Молодая чета получает новый дом, ребенку дарят много подарков. Новорожденный плывет по рукам собравшихся (мотив, явно навеянный колыбельной Лопухова в «Весенней сказке»). Пора в море! Прощаются молодожены, прощаются другие рыбаки.*

*Новая картина. Ночь, буря, люди охвачены тревогой. Рыболовецкие суда возвращаются. Алексея нет — он погиб. Горе Лизы, сочувствие рыбаков. Конец первого акта.*

*Палуба иностранного корабля. Объяснение в любви матроса с буфетчицей Жанной прерывается сообщением: «Человек за бортом!». Его подбирают: это Алексей. Капитан приказывает выбросить советского моряка «туда, откуда пришел». Вмешательство матросов избавляет Алексея от гибели. Его приводят в чувство. Страшная мысль — он на иностранном корабле, вдали от родины, среди чужих!*

*Прибыв в порт, капитан привозит Алексея в полицейский участок, заверив его, что доставил в советское консульство. На глазах у зрителей комната трансформируется в одиночную камеру.*

*Алексей мечется, словно затравленный зверь. «Его движения становятся все короче, дыхание учащается, он падает, встает, снова падает. Силы уходят, героя покидает выдержка, стойкость. И вдруг возникают знакомые звуки танца благодарности, в котором Алексей заключал в свои объятия обитателей поселка. Из темноты вырисовываются фигуры друзей, вместе с ними в камеру врывается голос Родины — призыв к мужеству и стойкости. Снова возникает танец солидарности и братства,*

но теперь участники переменились ролями: не Алексей ведет его, а рыбаки, не он соединяет их руки, а они протягивают ему свои. Силы возвращаются к Алексею, он встает, твердой поступью движется по камере, готовый к схватке с врагами. И тотчас же рыбаки исчезают. В одиночку входят полицейские, убежденные в том, что вырвут у заключенного необходимые признания. Прочитались! Он неодолим!»<sup>1</sup> Так кончается второй акт.

Третий акт начинается на площади портового города рабочей демонстрацией. Участники ее останавливают полицейский фургон и выпускают на волю задержанного. Это — Алексей. Руководитель демонстрации велит увести Алексея. Под звуки перестрелки он бежит по улицам и переулкам, сопровождаемый друзьями. «Старинные дома делают их похожими на бесконечный коридор, в котором суждено угаснуть всем надеждам на счастье. Герои бегут на крыльях песни, которая звучит все сильнее, напоминая, что где-то недалеко идет бой за счастье. Но и здесь их подстерегает беда: выстрел — падает один друг, затем второй. Внезапно коридор обрывается видом на площадь, в глубине которой дом с алым стягом над входом — дом родной страны. Подле Алексея вырастают полицейские. Не сговариваясь, матросы набрасываются на них, чтобы дать время Алексею добраться до советского консульства. Теряя сознание, он падает в раскрывшуюся дверь».

Снова обстановка первой картины. «Одним прыжком из-под косогора вымахивает Алексей и расстиляется на родной земле. Затем идет его танец — встреча с родным краем, счастье возвращения. Он врывается в дом, поднимает на ноги Лизу с ребенком, бьет в колокол, сзывая всех обитателей поселка. Потом первомайская демонстрация выходит из поселка на необъятные просторы родины, на дорогу, усаженную молодыми березками. А внизу плещется голубое море и не то большие чайки, не то парусные лодки чертят белыми крылами бездонный небосвод».

Сейчас, по прошествии более шестидесяти лет, представленное выглядит старомодным, ходульным и наивным. Патриотизм (как его сейчас не хватает!) тут навязчив, неубедителен, бьет в нос. Множество штампов, включая демонстрацию, знамена — и там, и тут. Это понимал сам Слонимский; по крайней мере, в момент написания книги: «Задуманный в пору засилья „драмбалетного“ жанра, сценарий нес на себе печать времени. И в структуре, и в характере повествования, и в выборе ситуаций, особенно во второй части действия. Только первый акт да эпизоды в тюрьме и несколько мотивов последней картины подсказывали образный ключ, которым будет решаться новый балет; недаром

<sup>1</sup> Здесь и далее в кавычках — текст сценария в первой редакции.

они близки к тому, что видит сейчас зритель, и стали рубежом для наших драматургических и постановочных поисков спектакля в целом» [там же, с. 224]. Мотив чаек, основополагающий в будущем спектакле, мелькнул в финале не как главная в плане драматургии тема, а как почти случайная, необязательная ассоциация.

Далее следует рассказ о последующих преобразованиях сценария. Его «драмбалетная» сущность сохранялась. Менялись имена героев и сами события — прежней оставалась их конкретика. К поэтизации происходящего это не вело.

Процесс был мучительным. Сценарист предлагал одно — хореографу хотелось другого. Хореограф был начинающим — сценарист маститым. Бельский диктату Слонимского противостоял. Как это ему удалось? Остается лишь восхищаться неопитом-хореографом.

Бельский был чуток ко времени и атмосферой нового проникнут. Слонимского отягощало прошлое, но и новому он не был абсолютно чужд. Борьба не вела к уничтожению противника. Хотя известный риск утрат тут существовал.

Хореографу помогала музыка. Написать ее, в конце концов, поручили начинающему композитору А. Петрову — сценарист встретился с ним в 1957 году. К тому времени в жанре балетного спектакля композитор имел уже некоторый опыт. Но то была самодеятельность и Хореографическое училище. А тут — Кировский театр! Принялся за работу с трепетом и опасениями. А принадлежал-то он уже к другому поколению — тому, что было воспитано на симфонизме С. Прокофьева и Д. Шостаковича. Ведь хрущевская «оттепель» уже наступила, и ощущение внутренней свободы и оттого эйфории охватили интеллигенцию в полной мере.

И А. Петров не чувствовал себя скованно. Бельский предоставил ему полную свободу. Правда, установить внутренний контакт помогали частые встречи, споры, обсуждения. Позднее композитор писал Слонимскому: «Вряд ли можно найти в практике много примеров подробного совместного обдумывания, фантазирования и даже сочинения. Еще до того как был написан первый музыкальный номер, мы, встречаясь у Вас, много говорили и спорили о будущем спектакле, высказывая друг другу свои пожелания: какой хотелось бы слышать музыку, видеть хореографию и декорации. В ходе обсуждения... все становилось значительнее, обобщеннее и возвышеннее» (цит. по: [2, с. 13]).

И еще интересная деталь, запомнившаяся Петрову: постановщик ни в чем его не стеснял. Но в итоге выяснилось, что с представленной музыкой он обращался вольно: что-то сокращал, где-то вставлял по-

вторые. Однако пластический результат был настолько убедителен, что автор хореографу не перечил, просто подправлял там, где это было нужно. Вот как описывает эту ситуацию сам композитор: «Сценический опыт, пусть и небольшой, у меня был, но оба моих первых балета для детей имели сюитное построение. Балетмейстеры давали подробную экспозицию — музыкальную заявку, где скрупулезно расписывали порядок номеров и их продолжительность. С Бельским же все было по-другому. Игорь предоставлял мне полную творческую свободу. Он не членил музыку на отдельные куски, свои пожелания высказывал большими драматургическими пластами и тем самым позволял использовать крупные формы, писать симфоническую музыку» [3, с. 126].

Однако были в этих отношениях и «подводные камни». Композитор продолжал: «Бельский ничего не диктовал, и временами свобода казалась чрезмерной, но... Когда Игорь пригласил меня посмотреть репетицию первого акта, я растерялся. Без моего ведома музыка была где-то купирована, где-то повторялась. Он мне разрешил: пиши что хочешь. А на деле получалось, что он использует только то, что ему требуется. Но, увидев, как сильно и творчески убедительно он это сделал, я перестал обижаться. Я отредактировал и кое-что переделал в несколько искромсанном клавире балета. Ради цельности спектакля следовало идти на уступки, ведь окончательное слово принадлежало балетмейстеру» [там же].

А вот итоговое заключение композитора об особенностях творческой манеры хореографа: «Для него уважение к композиторской мысли всегда означало верность образному смыслу, духу музыки» (цит. по: [2, с. 14]). И далее: «Мне кажется, что главное в методе Бельского — умение вольно или невольно настроить композитора на свой замысел, не сковывая при этом его творческую фантазию и инициативу» [там же]. Иными словами, понимание было полным.

Бельский предложенное Слонимским воспринимал по-своему. Обобщенно и масштабно. Вот два берега — они контрастны. Наш берег, естественно, хорош. Тот, другой, злом пышет. Рыбаки и там, и тут. У нас трудовой героизм, товарищество, самая что ни на есть настоящая любовь. Там — мрак и разобщенность. Их рыбаки жалки и уморительно смешны. Могут проявить человеческие чувства — жалость, например, но ненадолго, и при первой же угрозе слинять. Человеческого достоинства нет вовсе. А любовь? Она в прошлом, обуглилась и не вернется. Существует как воспоминание. Не оживет никогда.

Масштабное мышление было близко композитору. И художнику тоже. То была группа единомышленников, в которой самым архаичным, приверженцем прошлого был сценарист. Прародитель

идеи — он камнем висел на тех, кто был моложе и обогнал его в художественном восприятии мира.

И все-таки он не смог помешать родиться шедевру (рис.).

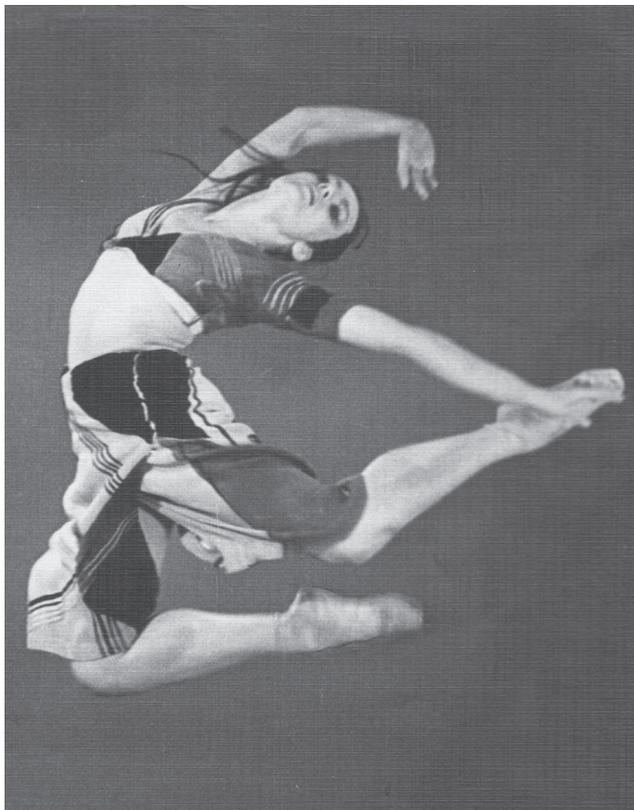


Рис. Г. Комлева — потерявшая любимого. Балет «Берег надежды»

Поиски удобоваримого варианта сценария были мучительны. Они велись практически до самого последнего момента, до выпуска спектакля. Наконец, оковы сценария удалось скинуть. Вместо повествовательного либретто, подробно пересказывавшего ход событий, была предложена программа. Она состояла из девятнадцати эпизодов и выглядела так:

***Первый акт***

Летят чайки

Здравствуй, родной берег!

Песня дружбы

Рыбак и Его любимая

Прощание

В бурю

**Второй акт**

Рыбаки возвращаются

Патруль

Потерявшая любимого

Человек в море!

Спор

Неравная схватка

Чайки зовут

**Третий акт**

Пытка

Голос друзей

Человек в черном

Прерванный рассказ

Снова пытка

На крыльях любви

Берег надежды.

Премьере предшествовали генеральные репетиции (их было две, 12 и 13 июня 1959, для каждого состава). А генеральная в те времена имела главенствующий смысл. Решалось — быть спектаклю или не быть. Спектакль могли запретить, и тогда премьера, даже при проданных билетах, отменялась. То был «просмотр», а затем и обсуждение увиденного Городским художественным советом, обязательно с участием «общественности». Что-то вроде цензуры в сфере творчества.

Показанное было непривычно ново и вызывало у многих массу вопросов. Не только партийная элита, но и в какой-то мере художественная критика не были готовы по достоинству оценить новинку. Внимание к премьере было повышенным. Еще бы; ведь то был спектакль о современности, нечастый гость на балетной сцене. Из Москвы приехали специальные комиссии: из Министерства культуры и отдела культуры ЦК КПСС. Нареканий было предостаточно. Надвигалась катастрофа. Дело клонилось к запрету балета. Выручил будущий главный режиссер театра Р. Тихомиров, которому прогон спектакля понравился. Искушенный в театральных делах, он умело вступился за спектакль. «Похвалив патриотическую тему и гражданский пафос спектакля, он одобрил решение театра доверить столь ответственную постановку молодежи и напомнил, что она посвящена XXI съезду КПСС. Тихомиров сказал, что у создателей, безусловно, не хватило опыта, но они исправят

недостатки, учтя высказанные замечания. Спорить с Тихомировым никто не захотел: все знали о его хороших отношениях с министром культуры Екатериной Фурцевой» [там же, с. 114].

Премьеру, в конце концов, разрешили. Она состоялась 16 июня 1959 года и имела исключительный успех.

*Окончание следует*

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Слонимский Ю.* Берег надежды // Слонимский Ю. Семь балетных историй: Рассказ сценариста. Л.: Искусство, 1967. 258 с.
2. *Комарова Е.* Балеты Андрея Петрова. СПб.: Инфо-да, 2004. 112 с.
3. *Абызова Л.* Игорь Бельский: Симфония жизни. СПб.: Академия русского балета имени А. Я. Вагановой, 2000. 400 с.

#### REFERENCES

1. *Slonimskij Yu.* Bereg nadezhdy // Slonimskij YU. Sem' baletnykh istorij: Rasskaz stsenarista. L.: Iskusstvo, 1967. 258 s/
2. *Komarova E.* Balety Andrey Petrova. SPb.: Info-da, 2004. 112 s.
3. *Abyzova L.* Igor' Bel'skij: Simfoniya zhizni. SPb.: Akademiya russkogo baleta imeni A. Ya. Vaganovoj, 2000. 400 s.

#### ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

А. А. Соколов-Каминский — канд. искусствоведения; sokolov-kaminsky@rambler.ru

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

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

УДК 792.8

## ПРОБЛЕМА АВТОРСТВА ЛИБРЕТТО К БАЛЕТУ «БАЯДЕРКА»

С. В. Тихоненко<sup>1</sup>

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

В статье рассмотрена проблема авторства либретто к балету М. Петипа «Баядерка» (1877). Во всех источниках по истории балета, включая энциклопедические издания, либреттистом «Баядерки», наряду с Петипа, специалисты называют С. Н. Худекова. В авторстве Худекова были уверены его современники, люди из его круга и мира балета (Плещеев, Скальковский, Вазем и др.). Однако обращение к театральным печатным материалам, сопутствующим премьере «Баядерки», показывает, что фамилия Худекова в них ни в каком качестве не упоминается. Исследуя этот парадокс, автор статьи предлагает свои доказательства принадлежности неподписанного русского либретто балета руке Худекова.

**Ключевые слова:** Худеков, Петипа, «Баядерка», либретто, авторство

## THE PROBLEM OF AUTHORSHIP OF THE LIBRETTO TO THE BALLET *LA BAYADERE*

Snezhana V. Tikhonenko<sup>1</sup>

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

The article is devoted to the problem of authorship of the libretto for the ballet *La Bayadère*, (1877). In all ballet sources, including encyclopedic editions, experts call S. N. Khudekov as the librettist of the *La Bayadère*. His contemporaries, people from his circle and the world of ballet (Plescheev, Skalkovsky, Vazem, and others) were convinced of Khudekov's authorship. However, an appeal to theatrical printed materials accompanying the premiere of *La Bayadère* shows that Khudekov's name is not mentioned in any capacity. Investigating this paradox, the author of the article offers his evidence of the identity of the unsigned Russian ballet libretto to Khudekov's hand.

**Keywords:** Khudekov, Petipa, *La Bayadère*, libretto, authorship

«Баядерка» — самый старый из дошедших до настоящего времени балетов Мариуса Петипа. Премьера спектакля состоялась в 23 января

1877 года на сцене Петербургского Большого театра. Одной из самых удачных и знаменитых постановок Петипа посвящен не один десяток исследований и статей: анализируется хореография, драматургия, сценография, жизнь спектакля на балетной сцене во времени. Однако, обращаясь к либретто, исследователи оказываются перед лицом проблемы авторства балетной программы.

Во всех источниках — в справочной и учебной литературе, сборниках либретто «Баядерки», изданных в советское и современное время, — встречается имя С. Н. Худекова в качестве либреттиста. Даже в таких фундаментальных изданиях, как: справочник под редакцией Е. Я. Суриц «Все о балете», советская энциклопедия «Балет», энциклопедия «Русский балет!» В связи с чем, парадоксальным кажется тот факт, что в источниках времен премьеры «Баядерки» 1877 года мы не обнаруживаем имени Худекова-либреттиста.

Сергей Николаевич Худеков был эрудированным, талантливым, высокообразованным человеком своего времени. Драматург, журналист, театральный критик, редактор и издатель, балетный либреттист, историк хореографического искусства... — словом, литератор широкого профиля. Но главное, он был заядлым балетоманом и страстным балетным критиком. Более того, известно, что долгое время он поддерживал дружеские отношения с самим Петипа.

В афишах петербургского Большого театра к различным премьерным спектаклям<sup>1</sup> фамилия автора программы к балету обычно прописывалась рядом с фамилией хореографа. Например, в афише балета «Царь Кандавл» 1868 года были указаны обе фамилии: и балетмейстера (г. Петипа), и автора сценария (г. Сен-Жоржа) [1]; в афише балета «Весталка» балетмейстером назван Петипа, а либреттистом — Худеков. В афише к премьере «Баядерки» фамилии сценариста вовсе не было, хотя были перечислены имена и фамилии балетмейстера, композитора, декоратора, костюмеров, парикмахера, и других лиц, ответственных за реквизит. В 1877 году «Баядерка» шла двадцать девять раз. На всякий случай, нами, с целью обнаружения фамилии Худекова, были просмотрены афиши всех двадцати девяти представлений, но тщетно. Не была указана фамилия сценариста и в опубликованном либретто к премьере 1877 года «балета сочинения Петипа» [2]. Таким образом, фамилия Худекова ни в каком качестве в театральных печатных материалах к премьере «Баядерки» не была обнаружена.

<sup>1</sup> Афиши Императорских театров (в том числе за 1877 год) находятся в Российской Национальной библиотеке в отделе газет.

Теперь обратимся к периодике того времени. Нужно сказать, что рождению спектакля «Баядерка» очень ждали. Оповещать зрителей о его подготовке через газеты начали за несколько месяцев до премьеры, подробно пересказывая сюжет и называя главных исполнителей: «Репетиции нового балета г. Петипа „Баядерка“ продолжаются очень деятельно, и первое его представление предполагается в бенефис Вазем 16 января, если только к тому времени будет оркестрована г. Минкусом музыка к балету» [3, с. 2]. Или еще: «Слухи о новом замечательном произведении г. Петипа уже давно ходили в обществе, и публика, жадная до новостей, довольно лениво посещавшая Большой театр в балетные спектакли, наполнила этот театр в бенефис г-жи Вазем 23 января...» [4, с. 54–55].

На следующий день после премьеры спектакля в петербургских газетах появились объемные рецензии. Как правило, такие отзывы всегда начинались с весьма подробного пересказа сюжетной линии. «Баядерка» не была исключением. Во многих газетах мы нашли полное содержание балета и сообщение об его успехе, но не нашли фамилии автора либретто. В каждой критической статье встречалось что-то вроде: «новый балет г. Мариуса Петипа». Получается, что балетмейстер сочинил не только хореографию, но и сценарий к балету.

В газете «Голос» анонимный рецензент уверенно заявлял: «Огромным и вполне заслуженным успехом, выпавшем на долю нового балета, он обязан столько же даровитому и опытному балетмейстеру, придумавшему весьма интересный, вполне сценический сюжет и сочинившему к нему изящные и оригинальные танцы, сколько театральной дирекции, которой на этот раз нельзя не воздать должной справедливости и благодарности за поразительную, давно невиданную роскошь постановки» [5, с. 2–3]. Это был единственный отзыв, непосредственно указывавший на принадлежность сценария именно Петипа. В других газетах, таких как «Новое время» [6], «Санкт-Петербургские ведомости» [7], [8], «Петербургский листок» [9], «Петербургская газета» [10], «Музыкальный свет» [11], «Русские ведомости», в журнале «Всемирная иллюстрация» [12] ничего конкретного об авторе либретто «Баядерка» не сообщалось.

В «Новом времени» рецензент под псевдонимом «S.» ограничился загадочным отзывом: «Автор балета извиняется перед критиками в своем либретто: „Я очень хорошо знаю, что у индийцев не было портретов, и употребил этот анахронизм только для большего уразумения сюжета“. Но подобное извинение излишне, потому что индийских старинных портретов множество» [13, с. 2–3]. Опуская проблему

существования индийских портретов, сосредоточимся на другой: участвовал ли в создании либретто Худеков?

В своих воспоминаниях Екатерина Вазем — первая исполнительница партии Никии, ее создательница, приписывает авторство программы Худекову: «Худеков был типичным балетоманом, поглощенным театральной жизнью, и близким другом балетмейстера Петипа. Он прилично говорил по-французски и постоянно беседовал с Петипа о новых постановках, предлагая ему разные новые сюжеты для балетов. Долгое время он являлся фактическим негласным сотрудником балетмейстера, с которым виделся чуть ли не ежедневно. Сергей Николаевич серьезно изучил балетное искусство, следя за его развитием у нас и за границей, куда ездил очень часто. Плодом его балетных познаний явилось несколько сочиненных им балетных программ — „Баядерка“, „Роксана“, „Зорайя“, „Весталка“...» [14, с. 198].

Впоследствии сын Вазем, балетный критик Насилов, в подтверждение слов матери, в одной из статей 1920-х годов сообщил, что именно Худеков был автором программы балета: «В „Баядерке“ либретто (С. Н. Худекова) закроено опытной рукою, благодаря чему балет, при хорошем исполнении, может увлекать зрителя» [15, с. 19].

Денис Лешков<sup>2</sup>, знаток истории балета, балетоман, исследователь архива Дирекции Императорских театров после Октябрьской революции 1917 года, также оставил важные сведения в своей книге «Мариус Петипа (1822–1910)»: «...23 января 1877 года неутомимый балетмейстер поставил одно из крупнейших и удачнейших своих произведений „Баядерку“. Это был после смерти Сен-Жоржа первый опыт Петипа обратиться за сотрудничеством по составлению программы к русскому литератору. С. Н. Худеков оправдал вполне надежды балетмейстера и разработал для балета весьма занимательную, полную драматизма программу, давшую канву для самых разнообразных танцев, достойных фантазии Петипа. Успех „Баядерки“ был из ряда выходящий, и балет этот в первые 4 раза шел только в бенефисы (Вазем, Богданова, Радина и кордебалет)» [16, с. 25].

На премьере «Баядерки» присутствовал писатель, театральный критик и балетоман Александр Плещеев. В своей книге «Наш балет», ставшей одной из первых работ по истории балета в России, он высказал свое мнение о хореографическом произведении Петипа, не забыв похвалить сценариста: «Энергия М. И. Петипа положительно всех изумляла: талантливый балетмейстер ставил балет за балетом,

---

<sup>2</sup> Лешков Денис Игоревич (1883–1933) — историк балета.

проявляя широкий простор фантазии, эстетический вкус, оригинальность и умение распоряжаться массами на сцене. Все свои качества г. Петипа выказал в полном блеске, поставив 23 января 1877 года в бенефис г-жи Вазем „Баядерку“ <...>. На этот раз творчеству балетмейстера сослужила службу всесторонне разработанная, занимательная и осмысленная программа балета. Автор этой программы, С. Н. Худеков, дает сильно драматические сцены, канву для красивейших характерных восточных танцев, групп и картин, затем переносит в область фантастическую, предоставляя простор классическому танцу» [17, с. 217].

Когда все балетные спектакли из Большого театра перешли в Мариинский, «Баядерка» исчезла из репертуара, так как ее декорации не вместились на новую сцену. Однако в 1900 году балет был возобновлен уже с новыми декорациями — самим М. Петипа. И вновь, при знакомстве с афишей и программкой к возобновлению, мы наблюдаем ту же картину, что и в 1877 году: фамилия сценариста отсутствует, нет ни одного упоминания Худекова.

Усиливает путаницу в данном вопросе полемика между Петипа и Худековым на страницах «Петербургской газеты», начавшаяся после возобновления «Баядерки». «Петербургская газета» была газетой Худекова-издателя, и в ней всегда уделялось большое внимание балету. При этом, редактором был его сын Николай, то есть «Петербургская газета» была семейным предприятием. Возрожденная «Баядерка» удостоилась отзывом, подписанным «Б.»<sup>3</sup>: «Г. Петипа проявил в „Баядерке“ широкий полет фантазии, эстетический вкус и умение распоряжаться массами. Творчеству балетмейстера немало содействовала в данном случае интересная и осмысленная программа балета, автор которой С. Н. Худеков...» [18, с. 3].

Прежде фамилия Худекова как либреттиста «Баядерки» в печати никогда не звучала. Возможно, поэтому редакция «Петербургской газеты» сразу получила письмо от Мариуса Петипа (факт, косвенно свидетельствующий о том, что Петипа был читателем худековской газеты).

Вот это письмо: «М [илостивый] Г [осударь], г [осподин] редактор! В № 334 „Петербургской газеты“, в отчете о постановке возобновленного балета „Баядерка“, вкралась маленькая ошибка. В заметке говорится, что я умело воспользовался прекрасным драматическим сюжетом С. Н. Худекова. Для восстановления истины заявляю, что сюжет балета „Баядерка“ принадлежит всецело мне. При составлении

<sup>3</sup> К. А. Скальковский («Балетоман»).

программы я читал таковую Худекову и последний дал мне совет относительно одной сцены 4 акта 7-й картины<sup>4</sup>. В моем сохранившемся оригинале имеется даже 8 строк (ремарка), вписанных рукою г. Худекова, на полях именно той страницы, где написана сцена, о которой идет речь. <...> Вообще же присвоить себе сюжет одного лишнего балета для меня было бы немножко лишним, так как таковых у меня имеется несколько десятков, и никто до сих пор ни на один из них не претендовал. Находя достаточными приведенные здесь доказательства, считаю вопрос исчерпанным и всякие доказательства излишними». Подписано письмо было так, чтобы у читателей отпали малейшие сомнения: «Автор сюжета балета „Баядерка“ Мариус Иванович Петипа» [18, с. 3].

Реакция семьи Худековых на это заявление маэстро последовала тут же в номере в виде следующего ответа С. Н. Худекова: «...лично никогда и нигде печатно не претендовал на авторские права на сочинение программы „Баядерка“» [19, с. 3].

Остановимся на этой фразе, в которой многое любопытно. Не здесь ли кроется секрет отсутствия имени Худекова на афише в 1877 и 1900 годах? Если он сам лично не претендовал на авторские права, то, видимо, и предпринял какие-то действия в театре. Действительно, никогда и нигде (ни в периодике, ни в своей «Истории танцев») письменно Худеков не представлялся автором сценария «Баядерки». Думаю, ключевое слово, для нас, — «*письменно*». Письменное, то есть официальное, публичное, заявление о признании авторского права на либретто имело бы серьезные последствия в виде необходимости установления договорных отношений с театром. По какой-то причине, по всей видимости, такие отношения Худекову были не нужны, или не важны. Но, вероятно, в частных разговорах он мог говорить и считать себя автором либретто, судя по тому, что для его современников это был общеизвестный факт.

Далее Худеков пишет, что оставляет за собой право «выразить удивление... по поводу письма г. Петипа, которое он оставляет без ответа только из уважения к 80-летнему возрасту почтенного балетмейстера», и, затем, уже не жалея «почтенного балетмейстера», критик напоминает читателям, что Петипа и прежде грешил приписыванием себе чужого либретто: «...Память изменяла г. Петипа, когда он был и помоложе. При постановке „Талисмана“, балет этот на афише значился сочиненным г. Петипа; впоследствии же оказалось, что программа при-

<sup>4</sup> Картина «Гнев богов» — свадебная церемония Солора и Гамзатти, разрушение дворца раджи молнией, посланной богами.

надлежала перу литератора К. А. Тарновского, разоблачившего это в печати и потребовавшего за это гонорар» [19, с. 3]. И вовсе прямой насмешкой кажутся последние слова Худекова в пересказе редакции: «Впрочем, в данном случае, г. Худеков готов признать, что не только „Баядерка“, но и „Юрий Милославский“ написаны г. Петипа» [19, с. 3]. Так, Худеков довольно прозрачно намекал на то, что балетмейстер не является автором сюжета «Баядерки».

Для нас важно, что в письме Петипа в «Петербургскую газету» есть свидетельство о существовании оригинального текста либретто с ремаркой Худекова. То есть Петипа в письме подтвердил, что Худеков не только был знаком с этим текстом, но и имел право вписывать туда свои пометки. Между тем, если участие Худекова в работе над «Баядеркой», по словам Петипа, ограничилось всего лишь одним замечанием, почему Петипа не вписал его в текст собственной рукой?

Предположение о существовании авторского текста либретто «Баядерки», написанного самим Петипа, ставит еще один важный вопрос: а кто писал русский текст либретто для программ к спектаклю? Ведь Петипа мог быть автором только французского текста. Что говорит нам этот счет русский текст?

Зная сотни статей разной тематики, написанных Худековым, прочитав многие его драматические пьесы и, наконец, изучив стиль письма его многотомной «Истории танцев», хотели бы выдвинуть гипотезу о том, что опубликованное либретто к премьере балета «Баядерка» принадлежит перу Сергея Николаевича Худекова. В русском тексте программы чувствуется рука профессионального литератора, и это объяснимо: к 1877 году уже было напечатано огромное количество его художественно-критических материалов. Кроме того, к моменту создания программы Худеков не раз пробовал себя в качестве автора драматических пьес, т.е. имел опыт создания произведений для сцены. Но было ли либретто оригинальным авторским текстом или простым переводом с французского текста, принадлежащего, предположим, Петипа? Во втором случае, заметим, французский оригинал должен представлять собой такой же отменный литературный рассказ, каким он оказался в русском переводе. Петипа, не будучи литератором, вряд ли мог бы столь свободно и увлекательно изложить историю на бумаге, даже на родном ему французском языке. Ведь обычно для создания либретто он обращался к профессиональным сценаристам, писателям. Но, если бы автором французского текста либретто «Баядерки», переданного театру на перевод, был какой-то иностранный писатель, то его имя не могло не быть указано в программе.

Вчитываясь в либретто на русском языке, мы понимаем, что его автор был хорошим знатоком культуры и жизни Индии: в тексте постоянно упоминаются названия индийских музыкальных инструментов (турти, вина и др.), разных видов растений (амрасы, магдависы и др.); сословных групп (брамины, мунисы, ришисы, браматшоры, девадази, джоги, фадины, факиры и др.). Благодаря худековской «Истории танцев» мы знаем, что таким серьезным знатоком индийской экзотики был именно Худеков. В этом также можно удостовериться, открыв первый том [20], главу, посвященную происхождению танца в Индии; обрядам и ритуалам индуизма, особенностям кастового строения общества... И самое главное, историк рассказывает об индийских танцовщицах-баядерках, посвящая им не один параграф.

Худеков пересказывает несколько мифов о происхождении баядерок, дает довольно подробное описание их внешности и, собственно, танцев. Худеков обращает внимание на то, что танцы баядерок были лишены энергии, но при этом отличались изяществом, красотой и чувственностью; гибкость корпуса и координация рук танцовщиц были развиты в совершенстве. В либретто же можно прочесть про грациозность и сладострастность танца Никии. В задачи баядерок, как пишет Худеков в «Истории танцев», входило поддержание чистоты в пагодах. В программе же «Баядерки» имеется авторская сноска с разъяснением: «Баядеркам поручено смотреть за пагодами; они живут в этих пагодах и учатся у браминов» [2, с. 4]. Кроме того, в признании Никии Солору вновь повторяется эта мысль: «Я — баядерка! ...Я обязана смотреть за порядком в пагоде» [2, с. 8].

Храмовые танцовщицы несколько раз в день участвовали в ритуальных службах, с песнями и танцами. С исполнения ритуала на празднике огня начинается в балете «Баядерка» партия его главной героини Никии. В книге Худекова особо отмечено, что баядерки имели духовное назначение, и их жизнь принадлежала храму, но в то же время танцовщицы-девственницы нередко становились предметом вожделений браминов. В либретто «Баядерки» страсть Великого брамина к Никии оказывается важнейшей коллизией, с которой закручивается пружина действия балета.

Таким образом, даже это краткое сравнение двух источников (главы в книге Худекова и программы к балету) показывает, что Худеков чрезвычайно подходит на роль автора сюжета и драматургии «Баядерки», изложенным в виде в русского либретто. Конечно, нельзя исключать, что Худеков мог выступить и в роли переводчика фран-

цузского текста, автором которого был Петипа. Но пока не найден тот самый французский экземпляр программы, принадлежащий руке самого балетмейстера, говорить о нем как единственном сочинителе программы к балету «Баядерка», мы бы не рискнули.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Афиши Императорских театров. 1868.
2. *Петипа М. И.* Баядерка. Балет в 4 д. и 7 карт. с апофеозом [Либретто] / Соч. г. Петипа; Муз. соч. г. Минкуса. Санкт-Петербург: Э. Гоппе, 1877. 26 с.
3. Театральное эхо // Петербургская газета. 1877. № 5.— 7 янв. С. 2.
4. Балетная хроника // Музыкальный свет. 1877, № 5.— 30 янв. С. 54–55.
5. Давно уже петербургской публике... // Голос. 1877. № 26.— 26 янв. С. 2–3.
6. *С. Бенефис г-жи Вазем* // Новое Время. 1877. № 328.— 26 января (7 февраля) С. 2–3.
7. Хроника // Санкт-Петербургские ведомости, 24 января 1877, № 24. С. 1.
8. *И.* Балет г. Петипа «Баядерка» // Санкт-Петербургские ведомости, 29 января 1877, № 29. С. 2–3.
9. Театральный нигилист. Баядерка // Петербургский листок. 1877. № 17.— 25 янв. С. 3.
10. Театральное эхо // Петербургская газета. 1877. № 17.— 25 янв. С. 3.
11. Баядерка // Всемирная иллюстрация. 1877. № 432.— 9 апр. С. 295.
12. Балетная хроника // Музыкальный свет. 1877. № 5.— 30 янв. С. 54–55.
13. *С.* Баядерка // Новое Время. 1877. № 328.— 26 янв. (7 февр.) С. 2–3.
14. *Вазем Е. О.* Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра (1867–1884). СПб.: Лань; Планета музыки, 2009. С. 198.
15. *Лешков Д. И.* Мариус Петипа (1822–1910): к столетию его рождения. Пг.: Изд-во Петроград. Академ. театров, 1922. С. 25.
16. *Плещеев А.* Наш балет. (1673–1899). Балет в России до начала XIX столетия и балет в Санкт-Петербурге до 1899 года. СПб. Тип. А. Бенке. 1896. С. 217.

17. Б. Бенефис г. Гердта // Петербургская газета. 1900. № 334.— 4 дек. С. 3.
18. *Петипа М. И.* Письмо в редакцию // Петербургская газета. 1900. № 337.— 7 дек. С. 3.
19. Ответ редакции // Петербургская газета. 1900. № 337.— 7 дек. С. 3.
20. *Худеков С. Н.* История танцев. СПб.: Тип. Петербургской газеты, 1913. Ч. I. С. 60–84.

#### REFERENCES

1. Afishi Imperatorskikh teatrov. 1868.
2. *Petipa M. I.* Bayaderka. Balet v 4 d. i 7 kart. s apofeozom [Libretto] / Soch. g. Petipa; Muz. soch. g. Minkusa. Sankt-Peterburg: E. Goppe, 1877. 26 s.
3. Teatral'noe ekho // Peterburgskaya gazeta. 1877. № 5.— 7 yanv. S. 2.
4. Baletnaya khronika // Muzykal'nyj svet. 1877, № 5.— 30 yanv. S. 54–55.
5. Davno uzhe peterburgskoj publike... // Golos. 1877. № 26.— 26 yanv. S. 2–3.
6. S. Benefis g-zhi Vazem // Novoe Vremya. 1877. № 328.— 26 yanvarya (7 fevralya) S. 2–3.
7. Khronika // Sankt-Peterburgskie vedomosti, 24 yanvarya 1877, № 24. S. 1.
8. I. Balet g. Petipa «Bayaderka» // Sankt-Peterburgskie vedomosti, 29 yanvarya 1877, № 29. S. 2–3.
9. Teatral'nyj nigilist. Bayaderka // Peterburgskij listok. 1877. № 17.— 25 yanv. S. 3.
10. Teatral'noe ekho // Peterburgskaya gazeta. 1877. № 17.— 25 yanv. S. 3.
11. Bayaderka // Vsemirnaya illyustratsiya. 1877. № 432.— 9 apr. S. 295.
12. Baletnaya khronika // Muzykal'nyj svet. 1877. № 5.— 30 yanv. S. 54–55.
13. S. Bayaderka // Novoe Vremya. 1877. № 328.— 26 yanv. (7fevr.) S. 2–3.
14. Vazem E. O. Zapiski baleriny Sankt-Peterburgskogo Bol'shogo teatra (1867–1884). SPb.: Lan'; Planeta muzyki, 2009. S. 198.
15. *Leshkov D. I.* Marius Petipa (1822–1910): k stoletiyu ego rozhdeniya. Pg.: Izd-vo Petrograd. Akadem. teatrov, 1922. S. 25.

16. *Pleshcheev A.* Nash balet. (1673–1899). Balet v Rossii do nachala XIX stoletiya i balet v Sankt-Peterburge do 1899 goda. SPb. Tip. A. Benke. 1896. S. 217.
17. *B. Benefis g. Gerdt* // Peterburgskaya gazeta. 1900. № 334. – 4 dek. S. 3.
18. *Petipa M. I. Pis'mo v redaktsiyu* // Peterburgskaya gazeta. 1900. № 337. – 7 dek. S. 3.
19. *Otv*et redaktsii // Peterburgskaya gazeta. 1900. № 337. – 7 dek. S. 3.
20. *Khudekov S. N.* Istoriya tantsev. SPb.: tip. Peterburgskoj gazety, 1913. CH. I. S. 60–84.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

С. В. Тихоненко – аспирант; snezhinka\_17@mail.ru

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Snezhana V. Tikhonenko – Postgraduate student;  
snezhinka\_17@mail.ru

## МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ

УДК 7.067

ТЕМА БАЛЕТА В УРБАНИСТИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ

М. Э. Вильчинская-Бутенко<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, ул. Большая Морская, д. 18, Санкт-Петербург, 191186, Россия.

В статье проанализировано творчество уличных художников России, Украины, Австралии, Бразилии, Норвегии, Франции. Определено, что тема балета в урбанистическом искусстве востребована художниками, создающими объекты как стрит-арта, так и паблик-арта (в большей степени представлена муралами, в меньшей — скульптурой, единично — городскими перформансами), раскрывается разнообразием стилей, отражает сложившуюся в обществе постмодерна дуальность восприятия этого вида искусства.

Тема балета в урбанистическом искусстве ценна своим многообразием возможностей для толкований, поисками стилистики, художественной выразительности, индивидуальным раскрытием темы разными уличными художниками, чьи произведения в итоге популяризируют балетное искусство и увеличивают силу его воздействия.

**Ключевые слова:** урбанистическое искусство, уличное искусство, стрит-арт, паблик-арт, балет

BALLET THEME IN URBAN ART

Marina E. Vilchinskaya-Butenko<sup>1</sup>

<sup>1</sup> St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design, Bolshaya Morskaya st., 18, Saint Petersburg, 191186, Russian Federation.

The article analyzes the work of street artists of Russia, Ukraine, Australia, Brazil, Norway and France. It is determined that the theme of ballet in urban art is in demand by artists who create objects of both street art and public art; it is more represented by murals, less by sculpture, single-city

performances; it is revealed by a variety of styles; reflects the postmodern duality of perception of this type of art in society.

The theme of ballet in urban art is valuable due to the variety of possibilities for interpretation, the search for stylistics and artistic expressiveness, the individual disclosure of the theme by different street artists, whose works popularize ballet art and increase the force of its influence.

**Keywords:** urban art, street art, public art, ballet

Балет — искусство утонченное, аристократичное и возвышенное, возникнув в эпоху Возрождения как торжественный спектакль при дворах знати, на протяжении веков в дуальности «элитарное — массовое» был и остается «искусством для искусства». Однако демократизация культуры как закономерный тренд общества постмодерна способствовала приобщению широких масс к ценностям, доступным прежде ограниченному числу представителей высших сословий. Не остался в стороне и балет: например, появилось несколько современных его разновидностей, сочетающих классическую балетную технику с современными танцами, такими как Hiplet. Но главной тенденцией современного процесса демократизации можно считать выход элитарного искусства «на улицу» в прямом и переносном смысле: в виде хеппеннга, перформанса, арт-моба, а также создания арт-объектов в городской среде. Следует отметить, что произошло это не сразу: на протяжении ряда веков живописцы и скульпторы воплощали балетные образы в своих произведениях, «продвигая» элитарное искусство в массы, а с появлением кино, телевидения и Интернета этот процесс существенно ускорился.

По мере развития практик демократизации балета эта тема стала привлекать исследовательский интерес и теоретиков: так, о балетных темах в гравюре, живописи писали Е. Н. Байгузина [1; 2], Т. В. Портнова [3; 4], Е. Э. Сапогова [5], С. Armstrong [6], Е. Lipton [7], и др.; в керамике — Н. А. Баландина, О. С. Сапанжа [8], Е. С. Хмельницкая [9; 10; 11] и др. Однако статей о формах взаимодействия балета и урбанистического искусства практически нет, за исключением, пожалуй, публикации Е. А. Жаровой, исследовавшей памятники и мемориальные доски из коллекции Музея городской скульптуры Санкт-Петербурга, посвященные деятелям балета [12].

Прежде, чем приступить к исследованию темы балета в урбанистическом искусстве, целесообразно определиться с содержанием категории «урбанистическое искусство» и сопряженных с ним терминов — публичного (паблик-арт) и уличного (стрит-арт) искусства.

Урбанистическое искусство в широком смысле — направление в современном изобразительном искусстве, существующее в союзе с городским дизайном — можно было бы считать «зонтичным брендом», если бы его виды не обрели популярность в СМИ и не зажили свой жизнью ранее, чем само родовое понятие. Так, родоначальником уличного искусства считается граффити — написание имени в виде маленьких (именных) тегов или более сложных названий граффити-группы на городских общественных поверхностях. Термин «уличное искусство» (пост-граффити, стрит-арт) впервые пережил прорыв в средствах массовой информации и на русскоязычных онлайн-форумах, на которых художники и авторы участвовали в спорных дискуссиях по терминологии, в 2010 году. Несмотря на то, что прошло уже 8 лет, термин «уличное искусство» не может считаться определенным окончательно, и вокруг него постоянно ведутся дискуссии. Однако есть ряд общепризнанных характеристик, присущих уличному искусству — анонимность, спонтанность, темпоральность (временность), несанкционированность, неинституционализированность, добровольность, перформативность. Таким образом, под объектами уличного искусства мы будем подразумевать арт-объекты, выполненные в разных техниках, на разную тематику, размещенные в городском пространстве и намеренно стремящиеся к общению с большим кругом людей. С учетом указанных характеристик к уличному искусству целесообразно отнести и акционизм (акции и перформансы).

Принципиальным вопросом является слабость, присущая термину «уличное искусство», лежащая в той части, которая попадает под понимание «искусства». Уличное искусство зачастую развивалось вне сферы искусства (добавим сюда еще отличие его форм и техник). По этой причине ни уличное искусство, ни граффити не классифицируются как искусство, хотя исследователи, такие как А. А. Зоря, Д. Г. Пиликин, И. Г. Поносов, Н. Шмидт видят его именно искусством [13; 14; 15; 16].

Уличное — это не только признак или вид искусства, на самом деле все скорее наоборот, как в случае с термином «антиискусство». Диалог между понятиями «улица» и «искусство» в целом конструктивен, хотя и не без исключений. Уличное искусство — стрит-арт — может относиться к повседневным явлениям на «улице», которые воспринимаются как «искусство», независимо от их предназначения. Словом, стрит-арт — это в одних случаях больше «стрит», в других — больше «арт». Трафаретные изображения, настенные росписи, скульптуры и другие объекты уличного искусства, как правило, имеют

коммуникативный элемент ясности и воспроизводимости, что позволяет их читать внешнему коммуниканту.

Уличное искусство в более узком смысле относится ко всему искусству в городских пространствах, которое не ограничено законом или вкусом властей, таких как спонсоры, собственники зданий или государство. Это искусство некоммерческое в чистом виде, хотя бы в той мере, в какой «уличные пуристы» запрещают художнику использовать его произведение в коммерческих целях без риска быть обвиненным в саморекламе и саморекламе. Таким образом, теоретически уличные художники, занимаясь творчеством, сознательно дистанцируются от коммерческой составляющей. На практике же двойные стандарты все равно присутствуют: критикуя потребительскую культуру, художники в то же время, хотя бы косвенно, продвигают собственное художественное произведение (например, через социальные сети), создавая «ходовое» искусство. Большинство художников рано или поздно оказываются между молотом и наковальней: с одной стороны, возникает желание жить за счет своего искусства (например, рисуя санкционированные муралы, монументальную рекламу и/или пропаганду, сотрудничая с производителями стрит-арта и пр.), с другой стороны, — довлеют опасения предать свои антипотребительские принципы и потерять свой уличный авторитет, т.е. репутацию среди единомышленников. Почти все художники мечтают о том, чтобы сделать себе имя, добиться известности, зарабатывать на жизнь искусством, хотя многие и не признаются в этом. Идолу стрит-арта Бэнкси характерна такая же двусмысленность: он практикует критику потребителей, но получает финансовую прибыль от потребителей своей потребительской критики.

В отличие от стрит-арта, публичное искусство (публич-арт) — монументальная живопись и скульптура в общественном пространстве (мурализм, нео-мурализм, монументальная реклама, пропаганда) — санкционировано местной властью. Публичное искусство, в более широком смысле, является классическим примером уличного искусства, созданного в институциональном контексте.

Отсутствие четких границ между стрит-артом и публич-артом привело к появлению в среде теоретиков определения «уличная волна», под которым понимается «современная практика работы художников, либо периодически смешивающих работу на улице с выставками в художественных галереях, либо окончательно переместившихся в галерейное пространство, но продолжающих использовать наработки и эстетику уличного искусства (граффити, пост-граффити, настенные

росписи и т.д.)» [14, с. 9]. В отечественных и зарубежных исследованиях урбанистическое искусство часто является синонимом искусства «уличной волны». Один из старейших и крупнейших в мире аукционных домов, специализирующийся на изобразительном искусстве и антиквариате, — Bonhams — с 2008 года проводит продажу работ уличных художников или художников, которые часто работают на улице, т.е. художников «уличной волны», под названием «urban art». Германский исследователь Ульрих Бланче считает, что урбан-арт стилистически относится к уличному искусству и граффити. В отличие от паблик-арта, урбан-арт может находиться в музее или галерее, т.е. его можно продавать и в коммерческих целях. Демонтированные с улицы, произведения уличного искусства становятся городским искусством. В отличие от стрит-арта или лэнд-арта, большинство объектов городского искусства имеют меньшую привязку к месту монтажа и городской среде [17].

Итак, без дальнейших дискуссий примем за основу понимания урбанистического искусства совокупность видов и направлений деятельности по созданию несанкционированных (уличное искусство, акционизм) и санкционированных арт-объектов (паблик-арт, включающий в себя монументальную рекламу и пропаганду) [18].

Наверное, дать ответ на основной вопрос — *почему* урбанистическое искусство использует балетные образы — несложно. В отличие от национальной хореографии, язык балета универсален, в общественном сознании сформировалась стойкая ассоциативная связь балетного искусства с возвышенным, чистым, волшебным, неземным; в России с балетом связан еще и особый период истории — русский культурный ренессанс конца XIX — начала XX веков. Не случайно, рассматривая функциональное значение классического балета в формировании социокультурной среды города, Н. А. Терентьева отмечает, что эстетизация и гармонизация урбанистического пространства — «не просто художественно-эстетическое обновление среды мегаполиса, но и обеспечение гармоничного диалога между различными субъектами и социальными институтами (религиозными, образовательными, этническими и т.д.), при котором абстрактно-художественные образы балетного искусства могут рассматриваться в качестве универсальной основы взаимопонимания» [19, с. 112].

Другой же вопрос — *как* воплощаются балетные образы в урбанистическом искусстве — требует более тщательной проработки.

Выше уже упоминалось, что урбанистическое искусство интегрирует в себя санкционированные (паблик-арт) и несанкционированные

(стрит-арт) формы бытования. Что касается урбанистической скульптуры, то здесь безусловное лидерство принадлежит паблик-арту: территория, где расположены арт-объекты, или тема, с которой они работают, выбраны заказчиками, для которых паблик-арт — либо инструмент благоустройства территории, либо объект, коммуницирующий с «местом памяти». Так, например, памятник-бюст дважды Герою Социалистического труда Г. С. Улановой (1984, скульптор М. К. Аникушин) расположен на Аллее Героев Московского парка Победы в Санкт-Петербурге; скульптура «Танцовщица»<sup>1</sup> в позе Меркурия (скульптор Е. А. Янсон-Манизер) с 2004 года стоит во дворе Академии русского балета им. А. Я. Вагановой; «Одетта — Галина Уланова» (1984, скульптор Е. А. Янсон-Манизер) — перед зданием Королевского музея танца в Стокгольме; памятник-бюст Н. М. Дудинской (2007, скульптор Г. Д. Ястребенецкий) — на Аллее Славы Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов, где она была Почетным доктором университета и работала последние годы жизни; скульптура В. Нижинского в роли Фавна из балета «Послеполуденный отдых фавна» (2016, скульптор А. Брадарский) — во дворе Музея западного и восточного искусства в Одессе, где В. Ф. Нижинский впервые вышел на сцену; скульптура С. М. Лифаря — символическая бронзовая фигура Икара (2003, скульпторы В. и А. Чепелик) — находится в сквере рядом с портом Оучи в Лозанне, где легендарный танцовщик и хореограф проживал и умер; памятник М. Плисецкой в роли Кармен (2016, скульптор В. Митрошин) — в сквере, названном в честь балерины, в центре Москвы; скульптура «Антракт» (2006, скульптор В. Слободчиков) — у служебного входа в Национальный академический большой театр оперы и балета республики Беларусь в Минске; скульптура «Балет» (2006, скульпторы Л. и С. Гумилевский) — возле того же минского театра на балетной аллее; памятник «Маленькая балерина» (2018, скульптор В. Андриянов) — у входа в балетную школу Гомеля; «Красавица Ангара» — памятник легендарным супругам Л. Сахьяновой и П. Абашееву (2002, скульпторы А. Миронов, Д. Уланов) установлен у входа в театр оперы и балета имени Г. Ц Цыдынжапова в Улан-Удэ; скульптура «Юная танцовщица» (1988, скульптор Энцо Плаццотта) — прямо напротив Королевского Оперного театра в Ковент-гардене в Лондоне, и т. д. Поскольку паблик-арт предполагает заказчика, официальное финансирование и серьезные согласования по установке объекта, используемый материал — это, как правило, бронза, гранит, мрамор.

<sup>1</sup> Прототипом для данной скульптуры, созданной в 1936 году, послужила Галина Сергеевна Уланова. Две предыдущие отливки с модели были утрачены.

Скульптурный стрит-арт, в отличие от паблик-арта, создается художником на свои деньги (либо путем краудфандинга) и нелегитимно, поэтому привязка к территории — условие необязательное, а используемые материалы, как правило, дешевы. По мнению О. Н. Судаковой, скульптурный стрит-арт следует понимать как «ироничную художественную практику по присвоению городского пространства человеком, не переступающим черту вандализма, но стремящимся изменить смысл уже существующих в общественном поле города объектов или изменить их первоначальное функциональное назначение» [20, с. 33].

То, как уличный художник понимает и раскрывает тему балета, очень отличается от позиций скульптурного паблик-арта. Например, киевская скульптура «Балерина» (автор К. Скрытцкий) возникла в результате оригинальной коммуникации художника с местным сообществом. Изначально художник поставил на спилю уличного дерева скульптуру — спичку, но через несколько дней нашел адресованную ему записку с просьбой сделать скульптуру в честь балерины, проживаю-

щей по соседству, имя которой осталось неизвестным. Так появился арт-объект из дерева, металлической строительной сетки, нитей и керамики (рис. 1).



Рис. 1. Скульптурный стрит-арт «Балерина», Киев. 2009. Автор - К. Скрытцкий

Контраст балетной грациозности подчеркнут грубостью материалов, из которых скульптура балерины выполнена. Подготовительная позиция рук и *croisé* способствовали гармонии расположения фигуры в пространстве улицы, пропорциональность и согласованность импровизированного постамента (пня) и скульптуры создали единое художественное целое. Внутренняя красота балета немислима без упорного, тяжелого и зачастую рутинного труда,

и часто сосредоточенность на лице балерины интерпретаторы воспринимают (комментируют в соцсетях) как грусть.

Следует указать на существенное отличие «Балерины» К. Скриптуцкого от скульптурного паблик-арта, где интеракция со скульптурой обычно затруднена. Возможность взаимодействия с фигурой киевской балерины хорошо прослеживается по фотографиям в соцсетях: ей меняют прическу, поправляют балетную пачку, просто фотографируются рядом в той же балетной позе; сзади за скульптурой паркуются автомобили, поэтому фон тоже пребывает в динамике, все время изменяясь.

Различия между стрит-артом и паблик-артом существенны и в монументально-живописных формах урбанистического искусства. На основе анализа арт-объектов на тему балета, созданных художниками из России, Украины, Австралии, Бразилии, Норвегии, Франции, появилась возможность проследить постмодернистскую тенденцию доминирования содержания над формой, характерную для стрит-арта, и динамику формы как доминирующего фактора, присущую паблик-арту. Так, норвежский уличный художник Мартин Уотсон разработал эстетику, сочетающую абстрактное движение с фигуративными трафаретными композициями. Его работы отражают настроение улиц: он символически вторгается в серую городскую среду, как бы вандализируя ее своими яркими преобразованиями.

Выросший в Осло, М. Уотсон был активной частью зарождающейся граффити-культуры начала 1990-х годов, отношение к которой на тот момент характеризовалось «нулевой терпимостью». Архитектура города была его постоянным вдохновением, поскольку интервенции каждого поколения граффитистов вносили свой вклад в создание многослойности городской среды. В начале 2000-х годов этот интерес к слоям стал у Уотсона более буквальным (с введением в его работу трафаретов) и приблизил художника к простой, но эффективной эстетике, которая, по его мнению, могла бы преодолеть разрыв между, с одной стороны, страстью и спонтанностью граффити и, с другой, — хрупкостью и быстротечностью природы. Этот баланс определяет творческий подход М. Уотсона. В его стрит-арте связь между уязвимостью и силой остается постоянной: бабочки, балерины и животные предстают в пустом космосе серого градиента. Почти стилизованные, эти минималистичные фигуры выстроены из нескольких слоев вручную вырезанных трафаретов. Пепельные тона композиций и свободные фоны создают альтернативные полотна, где вместо холста использован бетон, а тонкое соединение монохромных трафаретов с взрывной и красочной энергией анархического граффити делают арт-объект не

просто ярким, а пульсирующим (рис. 2). Эта техника позволяет деконтекстуализировать изображаемый объект, расчленяя, затемняя и вымарывая его первоначальный смысл, в частности, используемую художником фотографию.



Рис. 2. Стенсил-арт «En Pointe 5». 2012. Автор — Мартин Уотсон

Контраст между серым бетоном стены в городском пространстве и красочным, сочным граффити бросает вызов воображению. Цвет у Мартина Уотсона имеет большее значение, чем то, что нарисовано, изображено: художник представляет граффити как логическое продолжение истории живописи, ее развязки. Баллончик становится способом теоретической обфускации<sup>2</sup>, искажая привычные представления о традиционно протестном характере граффити, грубых законах улиц и отсутствию на них места для балетного искусства.

М. Уотсон, подобно французскому художнику Ксавье Пру<sup>3</sup>, первым превра-

тившему трафарет из основной надписи в живописное искусство, считает основной целью современного граффити и урбанистического искусства стремление донести до людей понимание *прекрасного*.

Изысканность балета кажется фантастически удаленной от истоков граффити-тегов и у другого французского художника — JR. Тем не

<sup>2</sup> Под обфускацией (от англ. to obfuscate — запутывать, сбивать с толку) в данном случае понимается процесс запутывания исходного кода, приведение его к виду, затрудняющему понимание.

<sup>3</sup> Ксавье Пру (работает под псевдонимом Blek le Rat) начал свое творчество в 1981 году, рисуя трафареты крыс на уличных стенах Парижа, поскольку считал крысу единственным свободным животным в городе, которое «распространяет чуму повсюду, как уличное искусство». Его псевдоним происходит от анаграммы: «rat» (крыса) и «art» (искусство). Ксавье Пру считается первым, кто начал использовать на улицах города трафарет в натуральную величину.

менее, в его работах грациозные образы классических танцоров не раз появлялись в удивительно грубой обстановке.

JR впервые начал работать с артистами балета в 2014 году, когда Нью-Йорк Сити Балет (NYCB) поручил художнику создать большую инсталляцию с участием труппы. JR создал ее из тел танцоров на огромном листе бумаги, сложенном в форме гигантского глаза — это повторяющийся мотив в его работах. Фотообои танцоров городского балета были затем установлены на полу верхнего вестибюля Нью-Йоркского театра, где зрителям рекомендовалось взаимодействовать с инсталляцией и фактически стать ее частью — влиться в арт-объект, дополнить его, полежав на полу вместе с изображенными на нем танцорами (рис. 3).



Рис. 3. Инсталляция на полу вестибюля в Нью-Йорк Сити Балет. 2014. Нью-Йорк. Автор — JR

Инсталляция имела такой успех, что главный балетмейстер NYCB Питер Мартинс пригласил JR создать хореографическую работу — фильм под названием «Les Vosquets» о беспорядках в неблагополучном эмигрантском гетто Монфермей на окраине Парижа в 2005 году. JR также создал огромную фотографию ног танцоров, которая охватывает передние окна театра, а также множество других инсталляций по всему зданию NYCB.

Для JR, называющего себя «городским артивистом (artist)», создание первазивных произведений искусства в процессе флайпостинга<sup>4</sup> — способ сблизиться со зрителем/прохожим/интерпретатором. Его гигантская черно-белая фреска из фильма «Les Vosquet» с изображением балерины Лорен Ловетт (рис. 4), размещенная на одном из зданий в нью-йоркском районе с самой дорогой арендой жилья (Трайбеке), условно дает возможность местным жителям, а не только мировым знаменитостям, проживающим в этом богатом квартале (Р. де Ниро, К. Уинслет), обозначить свое присутствие в пространстве города и тем символически заявить о собственном праве на город. Арт-объект в Трайбеке — не дань солистке балета, хотя имя ее известно, это — воплощенная в об-



Рис. 4. Стикер-арт «Балерина». 2015.  
Нью-Йорк. Автор — JR

разе балерины чистая красота и предупреждение об ужасах столкновения государственного полицейского порядка и бунтарской массы.

Современный австралийский художник Энтони Листер, наследуя традиции «плохой живописи» и сливая их с духом и практикой граффити, создал свою форму образной эстетики. Листер вырос в среде скейтбординга и граффити-культуры и в 1990-е годы, после окончания Квинслендского колледжа искусств, вышел на улицы, чтобы развивать собственную манеру рисования, которую считает более «чи-

стой» формой художественной практики, чем студийная работа, которая, по его мнению, больше соответствует «ремеслу». Его практика сочетает в себе стилистику уличного искусства, абстрактного экспрессионизма и вдохновлена, как он считает, «ошибочными образцами для подражания» в манящей и гротескной манере: интересным контрапунктом к картинам Э. Дега стала серия работ Э. Листера на

<sup>4</sup> Флайпостинг — партизанская маркетинговая тактика, акт размещения рекламных плакатов или листовок в разрешенных или запрещенных местах.



Рис. 5. Подборка муралов Энтони Листера. 2015–2017

сомнительным, часто провоцирует преднамеренные дебаты среди зрителей. Где Листер преуспевает, так это в своей способности оставлять произведения открытыми для интерпретации. Фигуративная визуализация балерин с особым акцентом на центральной теме изящной и при том искривленной формы танцовщицы — листеровский способ разрушения искусства (рис. 5).

На первый взгляд, его искусство — неорганизованный мыслительный процесс, однако через эти загадочные образы приоткрывается дверь к диспропорциям в интерпретации его работ. Проецируемый Листером управляемый хаос позволяет зрителю создавать свои собственные предположения о транслируемых художником сообщениях. Но в любом случае ощущение красоты, которая безупречно включена в его произведения (в частности, использование затенения, цветовых схем, хаотичных линий), обеспечивает завораживающий эффект экспрессионистской хореографии, и прохожий не может остаться не вовлеченным в эти невероятные произведения искусства.

Э. Листер создал множество многогранных, многоформатных и постоянно стилистически развивающихся работ, разрушающих барьер между высоким и низким, улицей и галереей. Его работы провоцируют желание узнать больше о том, что заставляет его создавать так, как он это делает.

тему балета. Отличительная черта Листера — видимое напряжение между фигурацией и абстракцией. Модернизируя тему балета в сравнении с картинами Э. Дега, Листер делает ее функциональной для своей текущей аудитории, втягивает прохожих в дискуссию по вопросам, которые первоначально кажутся обычными и мирскими: например, по мнению художника, балерины притягательны, как стриптизерши, только они не раздеваются. Понятно, что работы Э. Листера предназначены для получения ответной реакции. Он делает то, что многим кажется



Рис. 6. Подборка муралов Нео.  
2014–2017

Еще один уличный художник-монументалист, лондонец Нео (Neoh), пытается реализовать синтез двух искусств — балетной хореографии и живописи — на основе такой эстетической закономерности, как ритм. Его манера рисования выросла из граффити, поэтому произведениям Нео свойственна импровизационность и передача сиюминутных впечатлений, настроений, результатом которых становится создание новой (иной) реальности в духе кубизма. Его блестящие импрессионистические персо-

нажи (рис. 6) передают в танце глубинные мотивы человеческих переживаний и постоянную изменчивость во времени и пространстве.

Четырехкратное повторение кубистического лица (рис. 6, в центре) — это не просто движение балерины (мы получаем одновременно вид спереди, сбоку и сзади), аналогичное выполняемым телом пируэтам, — это вихрь в ее голове.

Эта девушка полностью отдает себя ритму балета, как гумилевская балерина — Тамара Карсавина:

В синей тунике из неба ночного затянутый стан  
Вдруг разрывает стремительно залитый светом туман.  
Быстро змеистые молнии легкая чертит нога —  
Видит, наверно, такие виденья блаженный Дега,  
Если за горькое счастье и сладкую муку свою  
Принят он в сине-хрустальном высоком господнем раю<sup>5</sup>.

Картины Э. Дега и муралы Нео роднит многое: использование нежных голубых, фиолетовых и розовых штрихов; эффект стоп-кадра как стремление передать в рисунке мгновенное впечатление; свое-

<sup>5</sup> Гумилев Н. С. — Т. П. Карсавиной [21].

образная манера изображения тел и лиц. У обоих художников любимые ими танцовщицы отнюдь не всегда грациозны и представлены в красивых позах. У Э. Дега в картине «Оркестр оперы» головы балерин вовсе не уместились «в кадр» и оказались «отрезаны», а у Нео лица балерин, в духе кубистического метода, либо не прорисованы, либо искажены.

Эстетика стрит-арта притягательна, прежде всего, не профессионализмом исполнения, но своей сиюминутностью и стилистическим разнообразием художественного воплощения. Так, например, в рамках года балета в России пермские активисты (студенты-филологи) придумали и реализовали стрит-арт проект «Танцуем дальше», сделав три арт-объекта на кирпичном заборе в технике стенси-л-арт. Фигуры балерин выполнены на белом фоне с помощью спрея и однослойных трафаретов. Целью проекта было повышение интереса молодежи к культурному наследию Перми, где существует признанная балетная школа, зародившаяся еще в 1941 году вследствие эвакуации Ленинградского Академического театра оперы и балета имени С. М. Кирова и Ленинградского хореографического училища (ныне Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой). Поставленную задачу эти стрит-арт объекты решают, хотя созданные художниками-самоучками образы наивного искусства эстетической ценности не имеют.

Такие стрит-арт проекты роднит с паблик-артом то, что благодаря анонсу события в группе «ВКонтакте» и местных СМИ зритель узнает об объектах еще до первого знакомства с ними в городском пространстве, следовательно, эффект неожиданности и связанная с ним чистота восприятия оказываются существенно ниже. Паблик-арт, лишенный этих черт, для успешности решения своих задач должен с точки зрения художественного исполнения не «спорить о вкусах», а нравиться всем, поражать масштабностью, дороговизной и быть технически сложным. Поэтому в монументальной живописи паблик-арта востребованной художественной практикой чаще всего выступает реализм и гиперреализм. Создавая убедительную иллюзию или ложную реальность, близкие поп-арту художники (Ино, Оуэн Диппи, Хэм, Сергей Овсейкин, Эдуардо Кобра) детализируют объекты и сцены, создавая муралы в стиле фотодокументов, политическую пропаганду и коммерческую рекламу. Так, в 2016 году в Киеве греческий художник Ино (Ino) на стене одного из зданий создал мурал в стиле поп-арт — балерину, танцующую на бомбе с зажженным фитилем. Мурал под названием «Instability» аллегорически изобразил трепетную красоту (Украину), балансирующую на грани катастрофы.

Мурал художника Оуэна Диппи (Тауранги), изображающий балерину на стене Исаакиевского театра Royal в Крайстчерче (Новая Зеландия), выполнен в технике глизаль<sup>6</sup>. Вероятно, художник вдохновлялся образом Одетты или Лебеда К. Сен-Санса: балерина в синей пачке опустилась на колено, руки скрещены перед склоненным корпусом. Однако в палитре синего прослеживается связь балерины с «Голубыми танцовщицами» Э. Дега. Мурал О. Диппи стал символическим посланием новозеландцам о том, что в театре, разрушенном в феврале 2011 года землетрясением, скоро снова будут танцоры и актеры. Можно сказать, художник вывернул театр наизнанку, выведя балетную жизнь наружу. Мурал О. Диппи был написан как «грандиозный финал» фестиваля уличного искусства в Крайстчерче и быстро превратился в любимое и знаковое произведение искусства всей Новой Зеландии.

Также в целях популяризации балета и продвижения темы сезона 2016–2017 года Ричмондского балета «Наш город, наше искусство» пятью известными уличными художниками из Ричмонда (США) была создана серия муралов в стиле фотореализма. Цифровые фотографии артистов балета были отредактированы и использованы в монументальной рекламе, афишах и других рекламных носителях. Рекламные образы визуализировали концепцию балета как неотъемлемого компонента местного сообщества и искусства: танцоры будто «прорывались» из стен, оставаясь при этом фрагментами городских муралов. Каждый 3D мурал местных монументалистов Хэма (Хамильтона Гласса), Денниса МакНетта, Меггса, Джакопо, Лело представляет собой одну из постановок, исполняемых в течение сезона (рис. 7).

Нужно отметить, что еще одной отличительной чертой монументально-живописного (равно как и скульптурного) паблик-арта выступает то, что балетные образы, изображаемые художником, практически всегда имеют реальных прототипов и портретное сходство с ними. Так, на 3D муралах ричмондского балета запечатлены солисты Елена Белло, Валери Тельман-Хеннинг, Кирк Хеннинг, Айрэ Уайт и др.; на мурале, размещенном на стене здания ТРЦ «Охта Молл» в Санкт-Петербурге, московский художник С. Овсейкин в стиле глитч-арта<sup>7</sup> создал образ примабалерины Мариинского театра Дианы Вишневой; мурал в центре Москвы на Большой Дмитровке бразильских уличных художников Эдуардо Кобра и Агналдо Брито изображает звезду балета Майю Плисецкую.

<sup>6</sup> Глизаль (блейз, лессировка) — техника получения глубоких переливчатых цветов за счет нанесения полупрозрачных красок поверх основного цвета.

<sup>7</sup> Глитч-арт — поп-арт живопись в стиле имитации «компьютерных ошибок» и цифровых помех.



Рис. 7. 3D мурал балета «Сон в летнюю ночь». 2017.  
Ричмонд, США. Автор — Меггс

Муралист Эдуардо Кобра работает в стиле поп-фотореализма и создает калейдоскопические изображения, используя яркие цвета и геометрические модули — квадраты и треугольники (рис. 8).



Рис. 8. Мурал «Майя Плисецкая». 2013. Москва.  
Авторы — Эдуардо Кобра и Агналдо Брито

Способность Э. Кобры достичь фотореализма на основе собственной игривой цветовой палитры, фантастична. Мурал М. Плисецкой в роли Одетты из балета «Лебединое озеро» поразительно контрастирует с городской средой, в которую помещен. В частности, затейливое использование кисти, аэрографа и баллончиков служит средством оживления образа знаменитой балерины, подчеркивания ее истинной достойной природы и красоты. Изображения исторических личностей являются сильной стороной Э. Кобры. Они вызывают воспоминания о прошлых событиях. Его муралы — своеобразное средство *сохранения* исторической и культурной памяти в публичных пространствах; демократичное искусство, доступное, в отличие от музеев, многим.

Проанализировав творчество уличных художников России, Украины, Австралии, Бразилии, Норвегии, Франции, автор делает вывод, что тема балета в урбанистическом искусстве:

а) востребована художниками, создающими объекты как стрит-арта, так и паблик-арта (так как в объекты стрит-арта закладываются смыслы, понятные любому зрителю; используются женские образы в визуально наиболее выигрышных позах классического балета — *arabesque, attitude, pirouette, fouetté*, в четвертой, пятой позициях); при создании объектов паблик-арта метафоричное истолкование балетных образов в индивидуальной интерпретации того или иного танцора достигается за счет акцентирования портретного сходства и изображения выдающихся мастеров в их наиболее известных сценических образах (Галины Улановой и Дианы Вишневой в образе Одетты, Майи Плисецкой — Кармен и Одетты, Вацлава Нижинского — Фавна, Сергея Лифаря — Икара);

б) в большей степени представлена муралами (Мартин Уотсон, Нео, JR, Энтони Листер, Хэм, Ино, Сергей Овсейкин, Эдуардо Кобра и др.), в меньшей — скульптурой (Е. А. Янсон-Манизер, М. К. Аникушин, А. Бродарский, В. Чепелик, К. Скретуцкий, В. Митрошин), единично — городскими перформансами (французский художник JR);

в) раскрывается разнообразием стилей (отдельные арт-объекты выполнены в стиле поп-фотореализма, экспрессионизма, кубизма, импрессионизма, наива, «глитч-арта», 3D); преимущественным использованием техники аэрографии (спрей-арта), стенсил-арта, стикер-арта;

г) в урбанистическом искусстве тема балета отражает сложившуюся в обществе постмодерна дуальность восприятия этого вида искусства: самостоятельному эстетическому значению балета, романтическому воплощению красоты тела, грации движений (работы Мартина

Уотсона, JR, Хэма, Сергея Овсейкина, Эдуардо Кобра) вторит некрасивое и грубое, созвучное эстетике «человека с улицы» (Нео, Энтони Лестер);

д) в паблик-арте наблюдается господство формы над содержанием, в стрит-арте — постмодернистская тенденция доминирования содержания над формой (неважно, насколько эстетически притягательна поза/фигура танцовщицы, важно, чтобы она несла смысл). Произведения паблик-арта в плане восприятия ориентированы на «наивных реалистов», склонных видеть в арт-объектах прямое отражение или «замещение» балетных событий. Объекты стрит-арта рассчитаны на специфическое психо-эмоциональное воздействие, возникающее путем создания художником «второй реальности» и провоцирования заочного диалога со зрителем;

е) размещение объектов урбанистического искусства различается: территория, где расположены объекты паблик-арта или тема, с которой они работают, выбраны заказчиками, для которых паблик-арт — либо инструмент благоустройства территории, либо объект, коммуницирующий с «местом памяти». Объекты стрит-арта противостоят коммерческим стратегиям присвоения пространства и «работают» в городской среде как инструмент взлома повседневности и заявки права собственности на город со стороны художников.

Тема балета в урбанистическом искусстве ценна своим многообразием возможностей для толкований, поисками стилистики, художественной выразительности, индивидуальным раскрытием темы разными уличными художниками, чьи произведения в итоге популяризируют балетное искусство и увеличивают силу его воздействия.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Байгузина Е. Н. Загадки Эберлинга, или балерина М. Т. Семенова в мастерской художника // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2014. № 3 (32). С. 132–142.
2. Байгузина Е. Н. Русский балет в карикатурах братьев Н. Г. и С. Г. Легат (альбом издательства «Прогресс», СПб. 1902–1905 гг.) // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 2 (37). С. 65–76.
3. Портнова Т. В. Взаимодействие балета и пластических искусств в русской художественной культуре конца XIX — начала XX вв.: дис. ... д-ра искусствоведения. М. 2009. 538 с.
4. Портнова Т. В. Образы балета в русском изобразительном искусстве конца XIX — начала XX века (Проблемы интерпретации

- и взаимосвязи искусств): дис. ... канд. искусствоведения. М. 1993. 388 с.
5. Сапогова Е. Э. Балетные образы в творчестве петербургского художника В. И. Братанюка // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 47 (6). С. 32–38.
  6. *Armstrong Carol M. Odd Man Out: Readings of the Work and Reputation of Edgar Degas.* Chicago: University of Chicago Press, 1991. X. 299 p.
  7. *Lipton E. Looking Into Degas: Uneasy Images of Women and Modern Life / Eunice Lipton.* Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1986.
  8. Сапанжа О. С., Баландина Н. А. Ранние балеты И. Ф. Стравинского «Жар-птица» и «Петрушка» в советском фарфоре: развитие художественных образов // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2018. № 1. С. 69–78.
  9. Хмельницкая Е. С. «Русские сезоны» С. Дягилева и образы артистов русского театра в фарфоре: творчество С. Судьбиной // В мире научных открытий. 2013. № 9–2 (45). С. 199–211.
  10. Хмельницкая Е. С. Л. Бакст и воплощенные в фарфоре фигуры участников «Русских сезонов» С. Дягилева // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 5 (46). С. 83–92.
  11. Хмельницкая Е. С. «Русские сезоны» в фарфоре. Анна Павлова // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 3 (44). С. 47–52.
  12. Жарова Е. А. Балетный Петербург. Памятники и мемориальные доски в коллекции Музея городской скульптуры // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 3 (38). С. 56–61.
  13. Зоря А. А. Искусство художников «уличной волны» как объект искусствоведческого исследования // Эстетика стрит-арта: сб. ст. / под общ. ред. К. А. Куксо. СПб.: СПбГУПТД, 2018. С. 18–22.
  14. Пиликин Д. Г. Терминология уличного искусства. Опыт словарных дефиниций // Эстетика стрит-арта: сб. ст. / под общ. ред. К. А. Куксо. СПб.: СПбГУПТД, 2018. С. 4–9.
  15. Поносов И. Г. Искусство и город: граффити, уличное искусство, активизм. М.: Игорь Поносов, 2016. 208 с.

16. *Schmidt N.* Die Kunst und die Stadt // Klitzke K., Schmidt C. (ed.). Street Art, Legenden zur Straße. Berlin: Archiv der Jugendkulturen Verlag KG, 2009. P. 78–91.
17. *Blanché U.* Street Art and related terms – discussion and attempt of a definition // Street & Urban Creativity Scientific Journal. Methodologies for Research. 2015. № 1. P. 32–40.
18. Вильчинская-Бутенко М. Э. Урбанистическое искусство в отечественных исследованиях // Известия высших учебных заведений. Технология легкой промышленности. 2016. Т. 33. № 3. С. 88–92.
19. Терентьева Н. А. Функциональное значение классического балета в формировании социокультурной среды города // Вестник культуры и искусств. 2018. № 1 (53). С. 109–113.
20. Судакова О. Н. Скульптурный стрит-арт как художественная практика присвоения городского пространства // Эстетика стрит-арта: сб. ст. / под общ. ред. К. А. Куксо. СПб.: СПбГУПТД, 2018. С. 30–38.
21. Гумилев Н. С. Стихотворения и поэмы. Л.: Сов. писатель, 1988. 632 с.

#### REFERENCES

1. *Bajguzina E. N.* Zagadki Eberlinga, ili balerina M. T. Semenova v masterskoj khudozhnika // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. YA. Vaganovoj. 2014. № 3 (32). S. 132–142.
2. *Bajguzina E. N.* Russkij balet v karikaturakh brat'ev N. G. i S. G. Legat (al'bom izdatel'stva «Progress», SPb. 1902–1905 gg.) // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2015. № 2 (37). S. 65–76.
3. *Portnova T. V.* Vzaimodejstvie baleta i plasticheskikh iskusstv v russkoj khudozhestvennoj kul'ture kontsa XIX – nachala XX vv.: dis. ... d-ra iskusstvovedeniya. M. 2009. 538 s.
4. *Portnova T. V.* Obrazy baleta v russkom izobrazitel'nom iskusstve kontsa XIX – nachala XX veka (Problemy interpretatsii i vzaimosvyazi iskusstv): dis. ... kand. iskusstvovedeniya. M. 1993. 388 s.
5. *Sapogova E. E.* Baletnye obrazy v tvorchestve peterburgskogo khudozhnika V. I. Bratanyuka // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. YA. Vaganovoj. 2016. № 47 (6). S. 32–38.
6. *Armstrong Carol M.* Odd Man Out: Readings of the Work and Reputation of Edgar Degas. Chicago: University of Chicago Press, 1991. X. 299 p.

7. *Lipton E.* Looking Into Degas: Uneasy Images of Women and Modern Life / Eunice Lipton. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1986.
8. *Sapanzha O. S., Balandina N. A.* Rannie balety I. F. Stravinskogo «ZHar-ptitsa» i «Petrushka» v sovetskom farfore: razvitie khudozhestvennykh obrazov // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. YA. Vaganovoj. 2018. № 1. S. 69–78.
9. *KHmel'nitskaya E. S.* «Russkie sezony» S. Dyagileva i obrazy artistov russkogo teatra v farfore: tvorchestvo S. Sud'binina // V mire nauchnykh otkrytij. 2013. № 9–2 (45). S. 199–211.
10. *KHmel'nitskaya E. S. L.* Bakst i voploshchennye v farfore figury uchastnikov «Russkikh sezonov» S. Dyagileva // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2016. № 5 (46). S. 83–92.
11. *KHmel'nitskaya E. S.* «Russkie sezony» v farfore. Anna Pavlova // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2016. № 3 (44). S. 47–52.
12. *Zharova E. A.* Baletnyj Peterburg. Pamyatniki i memorial'nye doski v kollekcii Muzeya gorodskoj skul'ptury // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. YA. Vaganovoj. 2015. № 3 (38). S. 56–61.
13. *Zorya A. A.* Iskusstvo khudozhnikov «ulichnoj volny» kak ob"ekt iskusstvedcheskogo issledovaniya // Estetika strit-arta: sb. st. / pod obshch. red. K. A. Kukso. SPb.: SPbGUPTD, 2018. S. 18–22.
14. *Pilikin D. G.* Terminologiya ulichnogo iskusstva. Opyt slovarnykh definitsij // Estetika strit-arta: sb. st. / pod obshch. red. K. A. Kukso. SPb.: SPbGUPTD, 2018. S. 4–9.
15. *Ponosov I. G.* Iskusstvo i gorod: graffiti, ulichnoe iskusstvo, aktivizm. M.: Igor' Ponosov, 2016. 208 s.
16. *Schmidt N.* Die Kunst und die Stadt // Klitzke K., Schmidt C. (ed.). Street Art, Legenden zur Straße. Berlin: Archiv der Jugendkulturen Verlag KG, 2009. P. 78–91.
17. *Blanché U.* Street Art and related terms — discussion and attempt of a definition // Street & Urban Creativity Scientific Journal. Methodologies for Research. 2015. № 1. P. 32–40.
18. *Vil'chinskaya-Butenko M. E.* Urbanisticheskoe iskusstvo v otechestvennykh issledovaniyakh // Izvestiya vysshikh uchebnykh zavedenij. Tekhnologiya legkoj promyshlennosti. 2016. T. 33. № 3. S. 88–92.
19. *Terent'eva N. A.* Funktsional'noe znachenie klassicheskogo baleta v formirovanii sotsiokul'turnoj sredy goroda // Vestnik kul'tury i iskusstv. 2018. № 1 (53). S. 109–113.

20. *Sudakova O. N.* Skul'pturnyj strit-art kak khudozhestvennaya praktika prisvoeniya gorodskogo prostranstva // Estetika strit-art: sb. st. / pod obshch. red. K. A. Kukso. SPb.: SPbGUPTD, 2018. S. 30–38.
21. *Gumilev N. S.* Stikhotvoreniya i poemu. L.: Sov. pisatel', 1988. 632 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

М. Э. Вильчинская-Бутенко — 3055556@rambler.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Marina E. Vilchinskaya-Butenko — 3055556@rambler.ru

УДК 78.072

МУЗЫКА ДЖОНА ТАВЕНЕРА

В ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ ИНТЕРПРЕТАЦИЯХ

Е. О. Миклухо<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Российский институт истории искусств, Исаакиевская пл., 5, Санкт-Петербург, 190000, Россия.

В статье рассматриваются связанные с хореографией произведения (за исключением хореографических сцен в операх) современного английского композитора Джона Тавенера (1944–2013), говорится об истории их создания, о сотворчестве композитора с хореографами и другими участниками постановок. Особое внимание уделено истории совместной работы композитора с хореографом Уэйном МакГрегором над произведением «Лайла» («Аму»); инструментальному концерту Тавенера «Покров» и соответствующей ему хореографии Дэвида Бинтли. Намечен способ классификации хореографических работ Тавенера, сделаны предположения относительно перспектив воплощения музыки композитора в хореографии.

**Ключевые слова:** композитор Джон Тавенер, хореографические произведения, И. Стравинский, Русские сезоны, английский балет, Уэйн Макгрегор, «Лайла» («Аму»), Дэвид Бинтли, «Покров»

JOHN TAVENER'S MUSIC

IN CHOREOGRAPHIC INTERPRETATIONS

Elena O. Miklukho<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Russian Institute of Art History, St. Isaac's Sq., Saint Petersburg, 190000, Russian Federation.

The article deals with works related to choreography (with the exception of choreographic scenes in operas) of the contemporary English composer John Tavener (1944–2013), the history of their creation, the composer's co-creation with choreographers and other participants of productions. Particular attention is paid to the history of the composer's joint work with choreographer Wayne McGregor on the work *Layla (Amu)*; the instrumental concert of Tavener *The Protecting Veil* and the corresponding choreography by David Bintley. The method of classification of Tavener's choreographic works is outlined, assumptions concerning prospects of the composer's music embodiment in choreography are made.

**Keywords:** composer John Tavener, choreographic works, Igor Stravinsky, Russian seasons, English ballet, Wayne McGregor, *Layla (Amu)*, David Bintley, *The Protecting Veil*

Развитие музыкального и хореографического искусства XX и XXI веков связано с большим количеством явлений, осознание, обозначение и нахождение критериев оценки которых представляют сложную проблему искусствоведения. Для решения этой проблемы, а также задач периодизации и классификации произведений современного искусства, необходимо глубоко изучать наиболее выдающиеся из них. К таким относится музыка современного английского композитора Джона Тавенера (1944–2013).

Творчество Тавенера — замечательный феномен в истории британской и мировой музыки. Произведения композитора популярны в Великобритании и за ее пределами. Его сочинения были отмечены и высоко оценены Игорем Стравинским и Бенджамином Бриттеном. Основной идеей творчества Джона Тавенера был духовный поиск и возвращение к живым традициям в музыке, утраченным, по его мнению, на Западе. Диапазон культурных явлений, охваченный композитором, огромен: Тавенер обращается к традициям различных христианских конфессий, Византии, Древней Руси, к искусству коптов, американских индейцев, к обрядам индуизма и ислама.

Обнаруживший в детстве большие музыкальные способности, композитор получил образование в Лондонской Королевской Академии Музыки. Предком Джона Тавенера был известный композитор и органист эпохи Возрождения сэр Джон Тавернер (1490–1545).

Ранние сочинения композитора отмечены влиянием музыки И. Ф. Стравинского, многие произведения которого он слушал в детстве и собирал их записи. В двенадцатилетнем возрасте Тавенер услышал трансляцию мировой премьеры «Canticum Sacrum» Стравинского из Собора Св. Марка в Венеции. Это впечатление, по признанию композитора, было настолько «мощным музыкальным опытом», что «полностью переполнило» его и «заставило по-настоящему захотеть сочинять»: «В течение двух или трёх лет после этого я имитировал звуки, которые я слышал. Это был слуховой опыт. Я был просто поражен его [«Canticum Sacrum». — Е. М.] звуком. Много лет позже, я думаю, я мог бы объяснить почему, но в то время я был потрясён его простотой» [1, р. 3]<sup>1</sup>.

Ранняя музыка Тавенера была, по его словам, «забавным сочетанием влияний» того времени: «Стравинский был, пожалуй, наиболее сильным влиянием» [1, р. 7]. В книге «Музыка Безмолвия. Завещание Композитора» [1] Тавенер отмечает также влияние на него

<sup>1</sup> Здесь и далее приводятся цитаты из оригинальных текстов в переводе Е. О. Миклухо.

личности Стравинского: «Что касается других, не музыкальных влияний, Стравинский был таким героем этих ранних дней, что я предпочитал читать то, что, я знал, читал Стравинский. <...> Моё осознание направления в это время было полностью обусловлено Стравинским — включая его книги диалогов с Робертом Крафтом. Их я жадно собирал. Я следовал за всем, что делал Стравинский» [1, р. 9]<sup>2</sup>.

Среди услышанных в детстве произведений И. Ф. Стравинского Тавенер упоминает его балеты «русского периода», определяемого так по музыкальному языку и мышлению этих произведений: «Жар-птица» (1910), «Петрушка» (1911), «Весна священная» (1913) [1]. Как известно, именно эти балеты были заказаны И. Ф. Стравинскому С. П. Дягилевым для «Русских сезонов» — ежегодных зарубежных гастрольных выступлений в начале XX века артистов русской оперы и балета.

Дягилевские сезоны были настоящим триумфом русского искусства за рубежом. Русский балет инициировал возрождение национального балетного театра во многих странах; а для Великобритании он стал основой возникновения классического балета: «...русский балет оказал революционное влияние на культуру Англии XX века. Об этом влиянии выразительно сказал директор Британского совета в Москве Мартин Хоуп на Дягилевских семинарах в Перми: „Русский балет и Дягилев произвели в Англии не меньший фурор, чем во Франции, впервые выступив в „Ковент-Гарден“. <...> Английская законсервированная культура была просто сражена мощной энергией русского подсознания. Для британских интеллектуалов русский балет символизировал восстание против викторианской морали. Да попросту — свободу“» [2, с. 51].

Статья «Наш балет» Джеймса Кеннеди, рецензента балетных спектаклей газеты «The Guardian», посвящена истории развития балета в Англии до 70-х годов XX века: «В АНГЛИЙСКОМ балете любят утверждать, что он детище — пусть хотя бы и не родное — русского балета. В этих притязаниях немало справедливого. Тот интерес к балету, который наблюдается ныне в Англии, и в самом деле зародился со времени первых гастролей в Лондоне труппы Дягилева, которая состояла из артистов Мариинского театра и показала сплав музыки, живописи и танца, тогда совершенно неведомый Западной Европе» [3].

В статье Г. Е. Смирновой «У истоков британского классического балета: регионоведческий комментарий к статье „Наш балет“ в журнале „Англия“ (№ 3, 1971)» приведены ключевые имена в истории ста-

<sup>2</sup> Роберт Крафт (англ. Robert Lawson Craft; 1923–2015) — американский дирижер, музыкальный критик, биограф И. Ф. Стравинского.

новления классического балета в Англии: «Благодаря стараниям английских последователей традиций школы Мариинского театра... была воспитана целая плеяда блистательных исполнителей» [4]. Без Мари Рамбер (англ. Cuvia Rambam), Нинетт де Валуа (англ. Edris Stannus), Лидии Соколовой (англ. Hilda Tansley Munnings), Алисии Марковой (англ. Lilian Alice Marks), Анны Павловой<sup>3</sup>, Серафимы Астафьевой<sup>4</sup> «...культура Британии не обрела бы мирового уровня направления в искусстве, имя которому — классический балет» [4]. Нинетт де Валуа и Мари Рамбер сыграли важнейшую роль в истории английского балета: «...благодаря именно им английский балет обрел свои национальные черты» [5].

В настоящее время традиции классического балета в Великобритании не забыты, однако, под влиянием современного искусства они существуют совместно с новыми направлениями хореографии.

Известно, что «в музыкальном театре второй половины XX века возникают новые формы музыкально-хореографического искусства, альтернативные академическому балету и представляющие собой сложные соединения хореографии, музыки, слова, пантомимы, кино; среди них — танец постмодерн (Postmodern Dance) и современный танец (Contemporary Dance), пластический и танцевальный театр (Dance Theatre)» [5, с. 99]. В статье Е. В. Кисеевой рассматривается развитие новых форм музыкального театра и преобразование ими современного искусства: «Тенденция эта, зародившись в конце 1950-х годов, на протяжении следующих трех десятилетий стремительно развивается и к концу 1980-х получает широкое признание. На рубеже 1990–2000-х годов она обретает глобальные масштабы (географические границы охватывают США, страны Западной и Восточной Европы, Японию, Китай, Северную Корею, Южную Африку), что позволяет говорить о формировании нового пласта современной художественной культуры» [5, с. 99].

Современный балет в Англии — это «сочетание классической школы, современного танца и театра-пантомимы» [6].

Первые хореографические постановки на музыку Джона Тавенера были воплощены посредством современного балета и новых форм музыкального театра. В данной статье рассматриваются сочинения композитора, связанные с хореографией (кроме хореографических сцен в операх). Дальше будем называть их хореографическими

<sup>3</sup> С 1912 года до конца жизни (1931 года) постоянно проживала в Великобритании, где основала свою труппу.

<sup>4</sup> «...после ухода из Балета Дягилева основала и руководила студией Russian Dancing Academy в Челси» [4].

произведениями. К хореографическим произведениям Тавенера относятся следующие сочинения:

— «Лайла» («Аму») — произведение, созданное специально для исполнения в хореографических постановках;

— «Юродивый»: содержит только элементы хореографии, однако отнесено к разделу «Танец» («Dance») [8] составителями каталога сочинений Тавенера;

— «Покров» — произведение, изначально не предназначавшееся для хореографического воплощения.

В каталоге издательства «Chester Music» [7], с которым композитор сотрудничал на протяжении всей жизни, раздел «Танец» [8] представлен двумя произведениями: «Юродивый» («The Fool», 2000), музыка которого написана для смешанного хора, и «Лайла» («Аму») / («Laila» («Amu»), 2004) для оркестра и солистов (сопрано и тенора).

«Лайла» («Аму») является «первой хореографической партитурой Тавенера» [9] и единственным произведением, написанным композитором специально для хореографического спектакля, который был поставлен в соавторстве с хореографом. В кратком примечании к программе произведения Тавенер написал: «„Laila“ основана на суфийской легенде о Лайле и Маджнуне. На одном уровне, это история любви, в которой Маджнун страстно влюбляется в Лайлу и сходит с ума, когда её отец запрещает их брак. На более глубоком уровне, это легенда о тоске человека по Богу, которая никогда не может быть удовлетворена в земной плоскости» [10].

Музыка «Лайла» («Аму») написана для оркестра и вокальных солистов, которые поют текст на арабском языке. Слово «Аму» в названии произведения переводится с арабского как «в сердце» («of the heart»). Биение человеческого сердца является ключевым образом сценического действия, который глубоко связан с жизнью композитора. Кроме того, образ человеческого сердца был важнейшей и единственной точкой пересечения Тавенера с соавтором — хореографом Уэйном МакГрегором (англ. Wayne McGregor; родился в 1970 году).

Джон Тавенер и Уэйн МакГрегор — совершенно противоположенные по направлению в искусстве художники. Тавенер, получивший образование, поддержку и первую успешную премьеру (драматическая кантата «Кит», 1966) в сфере модернизма, тем не менее, отошел от него в поисках нового музыкального языка и более глубоких оснований музыки, связанных, как полагал композитор, с традициями различных религий и культур. МакГрегор, напротив, все больше развивает тенденции модернизма.

Уэйн МакГрегор — известный британский танцовщик и хореограф-новатор, экспериментирующий в сфере современного танца. В 1992 году основал ныне всемирно известную труппу «Рэндом Дэнс» («Random Dance»), которая впоследствии выросла в «Студию Уэйна Макгрегора» («Studio Wayne McGregor») — компанию-резидента театра «Сэдлерс-Уэллс» («Sadler's Wells») в Лондоне. С 2006 года МакГрегор — постоянный приглашенный хореограф Королевского Балета Ковент-Гарден и первый хореограф, специализирующийся в области танца модерн, получивший этот пост [11; 12; 13; 14]. МакГрегор является одним из самых востребованных современных хореографов. Он «ставил балетные спектакли по заказу многих ведущих балетных трупп мира, включая Английский национальный балет, Штутгартский балет, Нидерландский театр танца, балет Парижской национальной оперы, Австралийский балет, Нью-Йорк Сити балет» [15], балет Большого Театра в Москве, балет Мариинского Театра в Санкт-Петербурге и других. В 42 года Уэйн МакГрегор уже «создал более 80 балетов, ...работал на телевидении и в кино» [15]. Отличительной чертой его творчества как хореографа является использование в спектаклях современных 3D мультимедиа и компьютерных технологий.

Постановка «Лайла» («Аму») на музыку Джона Тавенера была необычным и смелым экспериментом МакГрегора. «Ранее 35-летний МакГрегор использовал клубную музыку или обработанные электронной звуки» [16], а в работе с Тавенером он обратился к полномасштабной хореографической постановке на классическую партитуру. Кроме того, Тавенер ассоциировался в сознании МакГрегора с каким-то очень далеким от его творчества миром, и, по признанию хореографа, это сотрудничество было «своеобразным экстримом»: «Те, с кем я сотрудничал до сих пор, были из группы моих ровесников и Джон... Я бы никогда не предполагал о работе с кем-то вроде него» [16]. Для 60-летнего Тавенера «...этот альянс был поначалу радикальным. Он признается, что первое впечатление от бритоголового, с элегантным пирсингом хореографа, заставило его колебаться: „Я знал, что он модернист... но когда я встретился с ним... я засомневался...“» [16]. В работе над постановкой «Лайла» Тавенера и МакГрегора объединила символика человеческого сердца.

С тридцати пяти лет Джон Тавенер страдал от синдрома Марфана — сложного генетического заболевания, порока сердца. Он перенес несколько тяжелых операций и с момента первого приступа всегда находился на грани жизни и смерти. Однажды, во время диагностической операции, композитор увидел снимки томографии своего сердца и был

очарован ими: «Перекачивание камерами сердца и движение крови по артериям — это выглядит для меня красиво, как танец», — сказал Тавенер специалисту по томографии сердца Филиппу Килнеру [16]. Композитор находил «чисто научный подход к человеческому сердцу немного аналитическим и дегуманизирующим»: «Художественное измерение, включающее музыку и танец, выводит вас на другой уровень понимания» [9].

Увиденные снимки сердца подтолкнули Тавенера вернуться к одной своей неоконченной партитуре — «Лайла», которая задумывалась как драматическое хоровое произведение по суфийской поэме о трагической любви. Тавенер называл эту поэму «„Ромео и Джульетта“ арабского мира»: «„Laila“ берет в качестве своей исходной точки мистическое стихотворение суфийского святого Шейха Ахмада аль-Алави. Рассказ о Маджнуне и Лайле — это великая история любви... Маджнун, безумный поэт, бродит с места на место в поисках Лайлы, которая ведет его в путешествиях через семь участков сердца. Когда он, наконец, находит ее снова, то не узнает, потому что интериоризировал (перевёл извне внутрь — примеч. Е. М.) Лайлу до такой степени, что ее физическое присутствие больше не нужно» [9].

Партитура «Лайлы» была оставлена композитором из-за того, что жанр оперы казался ему невыразительным для воплощения драматичной истории: «Опера кажется мне безжизненной; люди, ведущие скучные диалоги друг с другом... И было бы особенно досадно видеть певцов, пытающихся играть „Лайлу“» [16]. Ранее Тавенер никогда не задумывался о написании музыки для танца, но «Лайла» стала первым произведением, которое композитор не мыслил без хореографической основы: «Я немного набросал „Лайлу“, вероятно, в конце 2002 года, прежде чем возникло соображение о том, что это произведение будет воплощаться в танце. Я был очень захвачен этой идеей, поскольку опера казалась слишком буквальным направлением для произведения, в то время как хореографическое движение было идеальным, тонким средством передачи метафизических идей, содержащихся в музыке» [9].

Снимки сердца вдохновили Тавенера создать «Лайлу» как хореографическую постановку. Композитор переосмыслил партитуру в направлении хореографии: «я видел кружащихся вихрем дервишей и я был вдохновлен, чтобы создать подобного рода экстатический импульс для „Лайлы“» [16]. «Слова минимальны: Лайла, представляющая Бога, ограничивается призывом суфия: „La illaha illa llah“ („Нет Бога, кроме Бога; нет ничего, кроме существования“). Почти в самом конце, когда умирает Маджнун, слышится предварительно записан-

ный звук настоящего сердцебиения, пониженный на две октавы, вместе со звуком дыхания. В отличие от некоторых других моих работ, „Лайла“ имеет определенный экстатический импульс, двигаясь довольно быстро в темпах частоты пульса, становясь все быстрее и быстрее. Я черпал вдохновение в кружении дервишей, суфийских мистиков Турции и Персии, для которых кружение является религиозным обрядом. „Лайла“ кружится к экстатической точке, что немного похоже на „Болеро“ Равеля; и в этой разрывной точке тенор спрашивает по-арабски: „Waman ana, ya ana, illa ana?“ („Кто я, о, я это только я?“)» [9].

Тавенер «подчеркнул ускорение пульса музыки, отмеченного через каждые пять ударов гулом пау-вау барабана, который, как он говорит, „имеет звук очень близкий к человеческому сердцебиению“» [16]<sup>5</sup>. «Ритмические сокращения полого четырехкамерного органа, прокачивающего кровь через наши сосуды, присутствуют в резонансном гуле барабана пау-вау, и Тавенер добавляет самобытный звук тибетских храмовых чаш» [9].

Сольная партия сопрано написана специально для Патрисии Розарио (Patricia Rozario). «Есть также партии для тенора, хора пяти басов и камерного оркестра» [9]. По словам обозревателя газеты «Индепендент» «The Independent»), интервьюировавшего композитора за несколько месяцев до премьеры, «стиль музыки гармонично богатый, безошибочно Тавенеровский» [9]. Сотрудник Тавенера и МакГрегора, специалист по томографии сердца Филипп Килнер, услышав «Лайлу» в исполнении композитора на фортепиано, отметил, что «это имеет много общего с сердцем и с дыхательными ритмами... Это очень мощное, волнующее эмоциональное произведение, но также и мощное созерцание смерти» [9]. Филипп Килнер также отмечал связь сердца и музыки, сердца и танца: «Через все наши различные состояния отдыха, занятия, сна и колеблющихся эмоций, существует реальная подсознательная ритмическая связь между сердцем и музыкой... С танцевальной стороны, сердце является единственным внутренним органом одновременно динамичным и плавным. Оно красиво организовано с точки зрения его мышечного движения по отношению к потоку — вот что особенно меня в нем привлекает» [9].

Композитор «попросил своих музыкальных издателей предложить подходящего хореографа и, как говорит МакГрегор, с идеальной „синхронностью“ возникло его имя» [16]. В то время МакГрегор уже задумывался о создании произведения, связанного с образом сердца.

<sup>5</sup> Пау-вау (row-wow) барабан — ритуальный музыкальный инструмент американских индейцев. Может символизировать сердцебиение, удары грома.

Но интересы хореографа были направлены на физиологию сердца, и история трагической любви и духовного поиска, положенная в основу партитуры Тавенера, казалась ему непривычной: «Это было эпичным и подавляющим... Неожиданно я должен был иметь дело с пятьюдесятью оркестрантами и семью певцами, и историей о любви и трансцендентности. Я думал, Боже, что мне делать со всем этим?» [16]. МакГрегор считал, что «хореографу трудно быть в рамках уже определенной музыкальной структуры», так как он привык к другой форме работы: «Обычно я начинаю с ничего и выдумываю все... но иметь дело с партитурой Джона было похоже на работу с текстом. Он дал мне так много информации, и она привела меня в область, которую я иначе никогда бы не нашел» [16]. Таким образом, Тавенер был не только автором музыки, но и автором либретто хореографического спектакля «Лайла».

В процессе работы МакГрегор и Тавенер стали больше друг друга понимать. Хореограф по-своему переживал музыку «Лайлы»: «В партитуре было много транса и трансформации, как я и ожидал, но там было так много разнообразия, с этими арабскими ритмами, совершенно неистовым чувством и страстным сердцебиением, созданными в музыке» [16]. Тавенер не имел представления о том, как работает МакГрегор, и никогда не видел выступлений его труппы, однако он собирался «присутствовать на всех спектаклях „Аму“»: «У меня нет картинки в голове, как это будет выглядеть, но я подозреваю, что я довольно наивно воображаю все, гораздо более буквально, чем Уэйн. Я использую сердцебиение и дыхание чисто символическим способом — совершенно не связанным с наукой, фактически» [9]. Композитор был впечатлен уважением МакГрегора к его партитуре: «Уэйн хотел узнать все о ней, о ритмах арабских имен; он хотел понять ее абсолютно правильно» [16].

Постановка «Лайлы» осуществлялась артистами собственной труппы МакГрегора «Рэндом Дэнс» («Random Dance»). В процессе сложной работы над хореографией произведения МакГрегор разрабатывал собственный словарь движений: «Мы начинаем с создания комплекса ситуаций, в которых мы можем вытолкнуть тело в новые территории движения, и наше исследование вовлечено, опираясь на многие различные влияния, в создание широкомасштабной картины сердца» [9]. Хореограф принял концепцию Тавенера, но главной его идеей была физиология сердца и ощущение сердца человеком. Сотрудничая с Филиппом Килнером и наблюдая снимки своего сердца и операции на открытом сердце, МакГрегор все больше убеждался в глубине избранного им образа: «Сердце — это такой удивительный орган:

он должен так тяжело работать, особенно если вы танцор, но оно так уязвимо. Это заставляет вас переосмыслить, что значит быть человеком» [16]. Несмотря на то, что МакГрегор был «очарован энергией и красотой неврологической дисфункции, и тем, что танцоры являются самыми искусными координаторами состояний тела и разума», музыка была для него, как и всегда, «важной частью творческого процесса» [9]. В процессе работы над «Лайлой» музыка Тавенера произвела на хореографа сильное впечатление: «диапазон и красота и драйв в партитуре Джона потрясающие... „Аму“ — это моя „Весна Священная“» [9].

Мировая премьера «Лайлы» состоялась в театре «Сэдлерс-Уэллс» («Sadler's Wells») в Лондоне 15 сентября 2005 года. Первое представление „Аму“ (именно так называется спектакль на сайте студии МакГрегора) исполнили оркестр «Саусбанк Симфония» («Southbank Sinfonia») под управлением дирижера Пола Гудвина (Paul Goodwin), сопрано Патрисия Розарио (Patricia Rozario), тенор Руфус Мюллер (Rufus Müller) и девять танцоров [17]. В обзоре ежедневной газеты «Гардиан» от 16 сентября того же года известный танцевальный критик Джудит Маккрелл (Judith Mackrell) писала о состоявшемся спектакле: «Мягкая атактистическая пульсация барабана пау-вау отмечает восхитительные такты партитуры Тавенера. В хореографии МакГрегора задышающаяся энергия нагнетается через движение и поднимает грудные клетки танцоров. И, хотя нет буквальных форм сердца в дизайне сцены Ширазе Хаучерие (Shirazeh Houshiary), их напитанные светом образы пульсируют с магической, стихийной силой. К концу семидесятиминутного „Аму“, когда сцена темнеет, и музыка угасает до записи сердцебиения, весь театр кажется физически реверберирующим (постепенно угасающим — прим. Е. М.)» [18]. «На одном уровне партитура Тавенера повествует историю суфийской поэмы, в которой поэт путешествует в поиске любви и трансцендентности. Отмечая максимумы и минимумы этого поиска, музыка включает ритуальную игру на барабанах, низкие горловые песнопения и завывающие мелодии. Драматически она изменчивая, вьющаяся к вершине экстаза, погружающаяся в темные дебри, затем сглаживающаяся в монотонном трансе. Хореографически это почти невыполнимая задача» [18]. У движений МакГрегора нет прототипа, «...но когда произведение развивается, становится понятно, что МакГрегор очень остроумно откликается на культурологические сообщения Тавенера. Изгибы арабской письменности набросаны конечностями танцоров, ритм древнего ритуала управляет их ногами» [18]. В газете «Индепендент» от 24 сентября 2005 года также дан обзор состоявшейся премьеры: «В то время как

великолепные певцы Тавенера продолжают рассказывать суфийскую историю любви, танцоры МакГрегора просто откликаются на главную эмоциональную пульсацию. Истинная звезда шоу — дизайнер освещения Люси Картер (Lucy Carter), чья способность воспроизводить эффекты остановки сердца... не знает предела. Но все три художника достигают кульминации вместе в последние моменты, когда голоса угасают вдаль, воздух становится туманно-серым, а тела левитируют в небесном эфире, оставив только звук бьющегося сердца» [19].

История сочинения музыки и постановки хореографического спектакля «Лайла» показывает, что это произведение Тавенера не создавалось специально для театра МакГрегора или какого-либо вида хореографии. Таким образом, хореографическая постановка на музыку «Лайлы» может быть осуществлена в любой хореографии, в том числе и классической.

Другим сочинением Тавенера, отнесенным издательством «Chester Music» к разделу «Танец» [8], как упоминалось выше, является «Юродивый». Музыка этого произведения написана для смешанного хора (SSATBB) [20]<sup>6</sup>. Текст на английском языке создан постоянным соавтором и либреттистом Тавенера православной монахиней Феклой (Mother Thekla) [21] — филологом и переводчиком, эмигрировавшей из России.

В краткой программе к этому произведению Джон Тавенер написал: «Юродивый — освященный веками православный религиозный образ: Святой, высший из всех, кто отбрасывает все ради Христа. Он отбрасывает все условности, все приличия, всех блага, земные и духовные, и превращает себя в образ радости, пренебрегая всем приемлемым поведением и всей религиозной благопристойностью... Истинный юродивый, однако, ... (незримо) сжимается перед лицом своего Бога. Своим поведением он срывает все лицемерие, ложное благочестие, и развращенность. Он — личность, столь необходимая в наше время!!!» [20]. По замыслу композитора основная идея произведения воплощена в трансформации образа Юродивого в семи сценах [20].

Постановка «Юродивого» была осуществлена музыкальной компанией «Гогмагогс» («The Gogmagogs»), основанной «в 1995 году директором театра Люси Бейли (Lucy Bailey) и скрипачом Неллом Кэтчполом (Nell Catchpole) благодаря их общему стремлению освободить физическое выражение классического музыканта. Работа компании получила широкое признание за сочетание виртуозной игры струнных,

<sup>6</sup> Здесь обозначен состав хора. Партии: S — сопрано, A — альты, T — теноры, B — басы; наличие *divisi* в партиях: SS — сопрано делится на две партии, соответственно: AA, TT, BB.

динамического физического движения и изобретательного, новаторского театра» [22]. Композитор отмечал, что «„Юродивый“ начинался практически как результат бесед с Люси Бейли о возможном произведении, основанном на теме Юродивого <...> ...,the Gogmagogs“ в основном исполнители на струнных инструментах» [1, с. 86–87]. «Но в „Юродивом“ они» пели и играли «в качестве актеров» [1, с. 87; 20]. Таким образом, хореография произведения «Юродивый» осуществляется не профессиональными танцовщиками, а музыкантами. Несмотря на то, что эта работа Тавенера отнесена издательством «Chester Music» к разделу «Танец» [8], «Юродивый» Тавенера и Люси Бейли является новой формой музыкального театра, в котором присутствуют только элементы хореографии, и хореографическая составляющая спектакля не является главной.

Как упоминалось выше, некоторые сочинения Тавенера изначально не предназначались для хореографических постановок, которые впоследствии были осуществлены на их музыку. К ним относится «Последний Сон Девы» («Last Sleep of the Virgin») для колокольчиков и струнного квартета. На музыку этого произведения и тибетских буддистских песнопений американский хореограф, художник и режиссер китайского происхождения Шен Вей создал хореографический спектакль «Фолдинг» («Folding», 1999–2000) [23]. Произведение «Слезы Ангелов» («Tears of the Angels») для скрипки и оркестра. На основе последнего, традиционной камбоджийской музыки и своих оригинальных записей Шен Вей осуществил хореографическую постановку второй части трилогии «Re» («Re– (II)», 2007) [24]. Хореографический спектакль «В скрытые секунды» (In Hidden Seconds») на музыку Тавенера был поставлен в 1999 году американским хореографом Николо Фонте (Nicolo Fonte) [25]. Произведения композитора включены в следующие хореографические постановки: «Кол Нидре» («Kol Nidre», 2009) испанского хореографа Начо Дуато (Nacho Duato) [26]; «Триптих» («Triptych», 2013) американского хореографа Вала Канипароли (Val Caniparoli) [27]. Без детального анализа (выходящего за рамки данной статьи) можно сказать, что эти постановки являются либо хореографическими интерпретациями музыки Тавенера, либо новыми формами музыкального театра, либо синтезом того и другого.

Особенно следует отметить хореографические спектакли на музыку концерта Тавенера для виолончели-соло и оркестра «Покров» («The Protecting Veil», 1988). Название этого произведения связано с церковным православным праздником Покрова Пресвятой Богородицы, отмечаемым Русской Православной Церковью 14 октября. Примечательно, в связи с этим то, что Джон Тавенер, пройдя сложный путь

духовных исканий, перешел из пресвитерианства<sup>7</sup>, к которому принадлежал с рождения, в православие<sup>8</sup> [28]. Центральный период творчества композитора длиной более двадцати лет был связан с обращением к православному литургическим и паралитургическим музыкальным жанрам, к русской, греческой, византийской культурам. Эта тематика не исчезает в творчестве Тавенера до конца его дней, даже когда он в дальнейшем обращается в своих произведениях к другим религиозным традициям.

«Покров» Джона Тавенера — не только повествование о явлении и защите Богородицей христиан во Влахернском храме Константинополя в начале X века. Это музыкальная иконография, где шесть из восьми разделов представляют наиболее важные события жизни Богородицы: Ее Рождество, Благовещение, Рождество Богомладенца Христа, Плач Богородицы у Креста, Воскресение Христово, Успение. Первый и последний разделы посвящены Покрову.

Замечательным является тот факт, что именно «Покров» стал произведением, к воплощению которого в хореографической постановке обращались не единожды. В 1993 году хореографический спектакль на музыку «Покрова» Тавенера создал австралийский танцовщик, хореограф и режиссер Грэм Мэрфи (Graeme Lloyd Murphy), работающий в области современной хореографии; в 1998 году — английский хореограф Дэвид Бинтли (David Bintley), руководитель Бирмингемского Королевского Балета [29; 30; 31].

Карьера Дэвида Бинтли как классического танцовщика начиналась в лондонском театре «Сэдлерс Уэллс» (сейчас — Бирмингемский королевский балет). Бинтли «быстро приобрел репутацию незаурядного характерного танцовщика. Он был незабываем...» в роли Петрушки «...в одноименном балете И. Стравинского... Свой первый балет...» — „Историю солдата“ И. Стравинского — «...Бинтли поставил в шестнадцать лет» [30]. Несколько лет Дэвид Бинтли был постоянным хореографом труппы Сэдлерс Уэллс, затем постоянным хореографом Ковент Гардена; в 1995 году он стал художественным руководителем Бирмингемского Королевского Балета [30]. Дэвид Бинтли является учеником последователей традиций классического балета, развитие которых инициировали гастролы Дягилевских «Русских сезонов» в Лондоне [32]. В своем творчестве хореограф пытается совместить классическую музыкально-драматургическую основу балета «с новыми современны-

<sup>7</sup> Одно из направлений протестантизма.

<sup>8</sup> В 1977 году в возрасте тридцати трех лет Тавенер принял православие в Кафедральном Соборе Успения Божией Матери и всех Святых, принадлежащем Русской Православной Церкви и находящемся в ведении Московского патриархата в Лондоне.

ми формами ее стилиевой интерпретации» [30]. Хореографическая постановка Дэвида Бинтли на музыку концерта Джона Тавенера «Покров» создана в честь 100-летия последовательницы традиций школы Мариинского театра, «Русских сезонов» Нинетт де Валуа (Ninette de Valois) [33]. Подробное изучение этой постановки является задачей будущих исследований. Поскольку концерт Тавенера «Покров» не создавался изначально для хореографии, его воплощение в хореографической постановке во многом зависит от понимания хореографом музыки и идеи этого произведения. Классическая хореографическая постановка на музыку концерта представляет наибольший интерес с точки зрения новой для классической хореографии темы.

\*\*\*

В статье дан обзор основных сочинений Джона Тавенера, связанных с хореографией (за исключением возможных хореографических сцен в операх) и хореографических спектаклей, поставленных на их музыку; представлена история создания этих произведений и хореографических постановок; приведены сведения о творчестве композитора, хореографов и их соавторов. Намечен способ классификации хореографических работ Тавенера с помощью имеющейся терминологии для современного музыкального театра. Сделаны предположения относительно новых возможных путей воплощения музыки композитора в хореографии. Показана связь творчества Джона Тавенера с другими явлениями музыкального и хореографического искусства XX и XXI столетий: затронута тема влияния на Джона Тавенера И. Ф. Стравинского; рассказано о сотрудничестве композитора с современным английским хореографом Уэйном МакГреггором; об ученике последователей русской школы балета в Англии — хореографе Дэвиде Бинтли, осуществившим хореографическую постановку на музыку инструментального концерта Тавенера «Покров».

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Tavener J. The Music of Silence. A Composer's Testament.* Ed. by Brian Keeble. London: Faber & Faber, 1999. 210 p.
2. *Шестаков В. П.* Джон Мейнард Кейнс и судьба европейского интеллектуализма. СПб.: Алетейя. 2015. 172 с.
3. *Кеннеди Дж.* Наш балет // Англия. 1971. № 3 (39) [Электронный ресурс]. URL: <http://regionalstudies.ru/journal/homejournal/gubric/2012-11-02-22-07-59/274-q-q.html> (дата обращения: 06.03. 2017).

4. *Смирнова Г.Е.* У истоков британского классического балета: регионоведческий комментарий к статье «Наш балет» в журнале «Англия» (№ 3, 1971) [Электронный ресурс]. URL: <http://regionalstudies.ru/journal/homejournal/gubric/2012-11-02-22-07-59/274--q--q.html> (дата обращения: 06.03. 2017).
5. *Кисеева Е.В.* Новые формы музыкального театра: танец пост-модерн и его научное осмысление // Южно-Российский музыкальный альманах. 2013. № 1 (12). С. 99–107.
6. *Шафранова Л.* Современный балет в Лондоне: что, где и за сколько [Электронный ресурс] // Пульс UK. 2017. January, 20. Выходные. URL: <http://pulse-uk.org.uk/weekend/sovremennyiy-balet-londone-chto-gde-skolko/> (дата обращения: 06.03.2017).
7. *Tavener J. Works.* Publisher: Chester Music // Music Sales Classical [Электронный ресурс]. URL: <http://www.musicsalesclassical.com/composer/works/John-Tavener> (дата обращения: 06.03.2017).
8. *Tavener J. Works. Dance.* Publisher: Chester Music. // Music Sales Classical [Электронный ресурс]. URL: <http://www.musicsalesclassical.com/composer/works/1567/3> (дата обращения: 06.03.2017).
9. Sir John Tavener: A profoundly spiritual composer [Электронный ресурс]. URL: <https://www.independent.co.uk/news/people/profiles/sir-john-tavener-a-profoundly-spiritual-composer-494054.html> (дата обращения: 06.03.2017).
10. *Tavener J. Works. Laila (Amu) (2004).* Publisher: Chester Music. // Music Sales Classical [Электронный ресурс]. URL: <http://www.musicsalesclassical.com/composer/work/1567/14713#> (дата обращения: 06.03.2017).
11. *McGregor W. About.* Wayne McGregor. [Электронный ресурс]. URL: <http://waynemcgregor.com/about/wayne-mcgregor/> (дата обращения: 06.03.2017).
12. Royal Opera House. People. Wayne McGregor [Электронный ресурс]. URL: <http://www.roh.org.uk/people/wayne-mcgregor> (дата обращения: 06.03.2017).
13. Государственный академический Большой театр России. Артисты и администрация. Уэйн МакГрегор. Хореограф [Электронный ресурс]. URL: <http://www.bolshoi.ru/persons/people/1574/> (дата обращения: 06.03.2017).
14. Мариинский театр. Уэйн Макгрегор. Хореограф. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.mariinsky.ru/company/choreographers/mcgregor> (дата обращения: 06.03.2017).

15. Проект «Глаза в глаза» с Аллой Сигаловой. Современные хореографы. Уэйн МакГрегор. // Общероссийский государственный телеканал «Культура» [Электронный ресурс]. URL: [http://tvkultura.ru/anons/show/episode\\_id/156527/brand\\_id/31938/](http://tvkultura.ru/anons/show/episode_id/156527/brand_id/31938/) (дата обращения: 06.03.2017).
16. Pump it up John. Tavener tells Judith Mackrell how his heart condition inspired Random Dance Company's latest show [Электронный ресурс]. URL: <https://www.theguardian.com/stage/2005/sep/08/dance1> (дата обращения: 06.03.2017).
17. *McGregor W. Productions*. Аму. [Электронный ресурс]. URL: <http://waynemcgregor.com/productions/amu> (дата обращения: 06.03.2017).
18. Judith Mackrell Random Dance Company. Sadler's Wells, London [Электронный ресурс]. URL: <https://www.theguardian.com/stage/2005/sep/16/dance> (дата обращения: 06.03.2017).
19. Jenny Gilbert The Forsythe Company, Sadler's Wells, London / Random/ John Tavener, Sadler's Wells, London URL: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/reviews/the-forsythe-company-sadlers-wells-london-randomjohn-tavener-sadlers-wells-london-314705.html> (дата обращения: 06.03.2017).
20. *Tavener J. Works*. The Fool (2000). Publisher: Chester Music [Электронный ресурс]. URL: <http://www.musicsalesclassical.com/composer/work/1567/13016> (дата обращения: 06.03.2017).
21. The Gogmagogs. The Fool [Электронный ресурс]. URL: [http://www.littleviking.co.uk/gogmagogs/the\\_fool/the\\_fool.php](http://www.littleviking.co.uk/gogmagogs/the_fool/the_fool.php) (дата обращения: 06.03.2017).
22. The Gogmagogs. Company history. [Электронный ресурс]. URL: [http://www.littleviking.co.uk/gogmagogs/company\\_history/company\\_history.php](http://www.littleviking.co.uk/gogmagogs/company_history/company_history.php) (дата обращения: 06.03.2017).
23. Folding (1999–2000) [Электронный ресурс]. URL: <http://www.shenweidancearts.org/folding/> (дата обращения: 06.03.2017).
24. Re- (II) (2007) [Электронный ресурс]. URL: <http://www.shenweidancearts.org/re-2> (дата обращения: 06.03.2017).
25. Choreographer History [Электронный ресурс]. URL: <http://www.nicolofonte.com/index.php?m=chor> (дата обращения: 06.03.2017).
26. Kol Nidre — Nacho Duato. CND REPERTOIRE [Электронный ресурс]. URL: [http://cndanza.mcu.es/images/stories/cndaccessible/english/erepertorio/eduato/kol\\_nidre\\_e.htm](http://cndanza.mcu.es/images/stories/cndaccessible/english/erepertorio/eduato/kol_nidre_e.htm) (дата обращения: 06.03.2017).

27. Resume [Электронный ресурс]. URL: <http://www.valcaniparoli.com/Resume.html> (дата обращения: 06.03.2017).
28. Миклухо Е. О. Сэр Джон Тавенер: «Я оказался в своем доме, и я остался в нем» // Беседы о преподобном Сергии: мат-лы ... конф. «Духовное наследие преподобного Сергия Радонежского. К 700-летию преподобного Сергия Радонежского» / Сост. и ред. Н. С. Серегина. СПб.: РИИИ. 2015. С. 85–87.
29. The Protecting Veil. 1998 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.brb.org.uk/hires/production/protecting-veil> (дата обращения: 06.03.2017).
30. Дэвид Бинтли [Электронный ресурс]. URL: <http://benois.theatre.ru/participants/nominees/bintley/> (дата обращения: 06.03.2017).
31. The Protecting Veil (1999–2000). Comprising a central collection of work inspired by David Bintley's ballet to the music of John Tavener. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.rheindel.com/Art/Dance/PV/> (дата обращения: 06.03.2017).
32. My Gurus – David Bintley. Birmingham Royal Ballet's David Bintley remembers Frederick Ashton and others who have shaped and guided his career [Электронный ресурс]. URL: <https://www.artsprofessional.co.uk/magazine/my-gurus-david-bintley/david-bintley/> (дата обращения: 06.03.2017).
33. Carolyn Swift Irish woman who became the mother of British ballet is 100 today [Электронный ресурс]. URL: <https://www.irishtimes.com/news/irish-woman-who-became-the-mother-of-british-ballet-is-100-today-1.160351> (дата обращения: 06.03.2017).

#### REFERENCES

1. *Tavener J.* The Music of Silence. A Composer's Testament. Ed. by Brian Keeble. London: Faber & Faber, 1999. 210 p.
2. *Shestakov V. P.* Dzhon Mejnard Kejns i sud'ba evropejskogo intellektualizma. SPb.: Aletejya. 2015. 172 s.
3. *Kennedi Dzh.* Nash balet // Angliya. 1971. № 3 (39) [Elektronnyj resurs]. URL: <http://regionalstudies.ru/journal/homejournal/rubric/2012-11-02-22-07-59/274--q--q.html> (data obrashcheniya: 06.03. 2017).
4. *Smirnova G. E.* U istokov britanskogo klassicheskogo baleta: regionovedcheskij kommentarij k stat'e «Nash balet» v zhurnale «Angliya» (№ 3, 1971) [Elektronnyj re-surs]. URL: <http://regionalstudies.ru/journal/homejournal/rubric/2012-11-02-22-07-59/274--q--q.html> (data obrashcheniya: 06.03. 2017).

5. *Kiseeva E. V.* Novye formy muzykal'nogo teatra: tanets postmodern i ego nauchnoe osmyslenie // YUzhno-Rossijskij muzykal'nyj al'manah. 2013. № 1 (12). S. 99–107.
6. *Shafranova L.* Sovremennyy balet v Londone: chto, gde i za skol'ko [Elektronnyj resurs] // Pul's UK. 2017. January, 20. Vyhodnye. URL: <http://pulse-uk.org.uk/weekend/sovremennyiy-balet-londone-chto-gde-skolko/> (data obrashcheniya: 06.03.2017).
7. *Tavener J.* Works. Publisher: Chester Music // Music Sales Classical [Elektronnyj resurs]. URL: <http://www.musicsalesclassical.com/composer/works/John-Tavener> (data obra-shcheniya: 06.03.2017).
8. *Tavener J.* Works. Dance. Publisher: Chester Music. // Music Sales Classical [Elektronnyj resurs]. URL: <http://www.musicsalesclassical.com/composer/works/1567/3> (data obrashcheniya: 06.03.2017).
9. Sir John Tavener: A profoundly spiritual composer. [Elektronnyj resurs]. URL: <https://www.independent.co.uk/news/people/profiles/sir-john-tavener-a-profoundly-spiritual-composer-494054.html> (data obrashcheniya: 06.03.2017).
10. *Tavener J.* Works. Laila (Amu) (2004). Publisher: Chester Music. // Music Sales Classical [Elektronnyj resurs]. URL: <http://www.musicsalesclassical.com/composer/work/1567/14713#> (data obrashcheniya: 06.03.2017).
11. *McGregor W.* About. Wayne McGregor. [Elektronnyj resurs]. URL: <http://waynemcgregor.com/about/wayne-mcgregor/> (data obrashcheniya: 06.03.2017).
12. Royal Opera House. People. Wayne McGregor [Elektronnyj resurs]. URL: <http://www.roh.org.uk/people/wayne-mcgregor> (data obrashcheniya: 06.03.2017).
13. Gosudarstvennyj akademicheskij Bol'shoj teatr Rossii. Artisty i administratsiya. Uejn MakGregor. Horeograf [Elektronnyj resurs]. URL: <http://www.bolshoi.ru/persons/people/1574/> (data obrashcheniya: 06.03.2017).
14. Mariinskij teatr. Uejn Makgregor. Horeograf. [Elektronnyj resurs]. URL: <https://www.mariinsky.ru/company/choreographers/mcgregor> (data obrashcheniya: 06.03.2017).
15. Proekt «Glaza v glaza» s Alloj Sigalovoj. Sovremennye horeografy. Uejn Mak-Gregor. // Obshcherossijskij gosudarstvennyj telekanal «Kul'tura» [Elektronnyj re-surs]. URL: [http://tvkultura.ru/anons/show/episode\\_id/156527/brand\\_id/31938/](http://tvkultura.ru/anons/show/episode_id/156527/brand_id/31938/) (data obrashcheniya: 06.03.2017).

16. Pump it up John. Tavener tells Judith Mackrell how his heart condition inspired Random Dance Company's latest show [Elektronnyj resurs]. URL: <https://www.theguardian.com/stage/2005/sep/08/dance1> (data obrashcheniya: 06.03.2017).
17. *McGregor W.* Productions. Amu. [Elektronnyj resurs]. URL: <http://waynemcgregor.com/productions/amu> (data obrashcheniya: 06.03.2017).
18. Judith Mackrell Random Dance Company. Sadler's Wells, London. [Elektronnyj re-surs]. URL: <https://www.theguardian.com/stage/2005/sep/16/dance> (data obrashcheniya: 06.03.2017).
19. Jenny Gilbert. The Forsythe Company, Sadler's Wells, London / Random/ John Tavener, Sadler's Wells, London. URL: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/reviews/the-forsythe-company-sadlers-wells-london-randomjohn-tavener-sadlers-wells-london-314705.html> (data obrashcheniya: 06.03.2017).
20. *Tavener J.* Works. The Fool (2000). Publisher: Chester Music. [Elektronnyj resurs]. URL: <http://www.musicsalesclassical.com/composer/work/1567/13016> (data obrashcheniya: 06.03.2017).
21. The Gogmagogs. The Fool. [Elektronnyj resurs]. URL: [http://www.littleviking.co.uk/gogmagogs/the\\_fool/the\\_fool.php](http://www.littleviking.co.uk/gogmagogs/the_fool/the_fool.php) (data obrashcheniya: 06.03.2017).
22. The Gogmagogs. Company history. [Elektronnyj resurs]. URL: [http://www.littleviking.co.uk/gogmagogs/company\\_history/company\\_history.php](http://www.littleviking.co.uk/gogmagogs/company_history/company_history.php) (data obrashcheniya: 06.03.2017).
23. Folding (1999–2000) [Elektronnyj resurs]. URL: <http://www.shenweidancearts.org/folding/> (data obrashcheniya: 06.03.2017).
24. Re- (II) (2007) [Elektronnyj resurs]. URL: <http://www.shenweidancearts.org/re-2> (data obrashcheniya: 06.03.2017).
25. Choreographer History. [Elektronnyj resurs]. URL: <http://www.nicolofonte.com/index.php?m=chor> (data obrashcheniya: 06.03.2017).
26. Kol Nidre – Nacho Duato. CND REPERTOIRE. [Elektronnyj resurs]. URL: [http://cndanza.mcu.es/images/stories/cndacesible/english/erepertorio/eduato/kol\\_nidre\\_e.htm](http://cndanza.mcu.es/images/stories/cndacesible/english/erepertorio/eduato/kol_nidre_e.htm) (data obrashcheniya: 06.03.2017).
27. Resume. [Elektronnyj resurs]. URL: <http://www.valcaniparoli.com/Resume.html> (data obrashcheniya: 06.03.2017).
28. *Miklukho E. O.* Ser Dzhon Tavener: «YA okazalsya v svoem dome, i ya ostalsya v nem» // Besedy o prepodobnom Sergii: mat-ly ...

- konf. «Duhovnoe nasledie prepodobnogo Ser-giya Radonezhskogo. K 700-letiyu prepodobnogo Sergiya Radonezhskogo» / Sost. i red. N. S. Seregina. SPb.: RIII. 2015. S. 85–87.
29. The Protecting Veil. 1998. [Elektronnyj resurs]. URL: <https://www.brb.org.uk/hires/production/protecting-veil> (data obrashcheniya: 06.03.2017).
30. Devid Bintl [Elektronnyj resurs]. URL: <http://benois.theatre.ru/participants/nominees/bintley/> (data obrashcheniya: 06.03.2017).
31. The Protecting Veil (1999–2000). Comprising a central collection of work inspired by David Bintley's ballet to the music of John Tavener. [Elektronnyj resurs]. URL: <http://www.rheindel.com/Art/Dance/PV/> (data obrashcheniya: 06.03.2017).
32. My Gurus – David Bintley. Birmingham Royal Ballet's David Bintley remembers Fred-erick Ashton and others who have shaped and guided his career. [Elektronnyj resurs]. URL: <https://www.artsprofessional.co.uk/magazine/my-gurus-david-bintley/david-bintley/> (data obrashcheniya: 06.03.2017).
33. Carolyn Swift Irish woman who became the mother of British ballet is 100 today. URL: <https://www.irishtimes.com/news/irish-woman-who-became-the-mother-of-british-ballet-is-100-today-1.160351> (data obrashcheniya: 06.03.2017).

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Миклухо Е. О. – [emkl@mail.ru](mailto:emkl@mail.ru)

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Elena O. Miklukho – [emkl@mail.ru](mailto:emkl@mail.ru)

УДК 7.049.1+793.3

Э. ДЕГА – ПОПУЛЯРИЗАТОР БАЛЕТА ПАРИЖСКОЙ ОПЕРЫ  
Т. В. Портнова<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Институт славянской культуры Российского государственного университета имени А. Н. Косыгина, ул. Садовническая, 33/1, Москва, 117997, Россия.

Статья посвящена осмыслению тематики танца в творчестве известного французского художника Э. Дега (1834–1917) в контексте развития самого балетного театра Парижской оперы, Раскрывается природа искусства, вносящая новые формы диалога и общения в сферу взаимодействия смежных видов творчества. Показано, что произведения художника, несмотря на общую тему, решают различные творческие задачи, лежащие в сфере импрессионистического метода изображения, кроме того, формируют художественное сознание, требующее креативности, развивающее композиционное мышление в изображении профессиональной жизни танцовщиц. На основе проведенного исследования ряда произведений, находящихся в музейных коллекциях, автором формулируются основные динамические характеристики созданных художественных образов балета и их неповторимое своеобразие.

**Ключевые слова:** Э. Дега, балет Парижской оперы, импрессионистический метод

E. DEGAS AS A POPULARIZER OF THE PARIS OPERA BALLET  
Tatiana V. Portnova<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Institute of Slavic Culture, Moscow State University of Design and Technology, Moscow, 33/1 Sadovnicheskaya ul. (St.), Moscow, 117997, Russian Federation.

The article is devoted to the interpretation of the dance theme in the work of the famous French artist E. Degas (1834–1917) against the backdrop of the development of the Paris Opera's ballet theater, which introduces new forms of dialogue and communication into the sphere of interaction of related arts. It is shown that the artist's works, in spite of the general theme, solve various creative tasks that lie in the sphere of the Impressionist image method. In addition, they form an artistic consciousness that requires creativity, which develops search thinking in the image of the behind-the-scenes life of dancers. Based on the study of a number of works in museum collections, the author formulates the main dynamic characteristics of the created artistic images of the ballet and their unique identity.

**Keywords:** E. Degas, ballet of the Paris Opera, impressionistic method

## ВВЕДЕНИЕ

Сегодня все больше внимания уделяется хореографии, ее значимости в обществе и отражению в искусстве. Тем не менее, французский балет XIX века в российской науке достаточно не исследован. Э. Дега считается первым художником мира, в творчестве которого тема балета занимала значительное место и сформировала субъективный взгляд на искусство танца. Этот знаменитый и широко известный художник, летописец французского балета и французской хореографии того времени оставил нам огромный пласт материала для анализа. В данной статье освещается важность работ Э. Дега в контексте понимания балетной культуры Франции XIX века.

*Цель* статьи состоит в том, чтобы проследить творческую активность Э. Дега в интерпретации темы танца. Выявить и проанализировать творческий метод художника на примере показательных художественных работ; доказать значение его художественных произведений в популяризации балета как искусства.

*Задачи* исследования заключены в определении основных тенденций развития французской художественной культуры конца XIX, изучении времени жизни и творчества Э. Дега, проведении анализа его произведений на балетную тематику, понимании метода художника, находящегося под непосредственным воздействием художественной системы эпохи и самого французского классического танца. Автор пытается выявить особенности интерпретации балетной тематики Э. Дега внутри импрессионистического течения, оппозиционного академизму, и сформулировать ее историческое значение.

Изучением творческой личности Э. Дега занимались И. Долгополов [1], В. Крючкова [2], Р. Торрес [3], отчасти, А. Вишневский [4], Е. Иванова [5]. Из публицистики можно отметить статьи L. Vixenstine Safford [6], M. Gerstein [7], T. Rassieur [8], P. Pool [9].

В зарубежном искусствознании творчество Э. Дега чаще является темой книг, статей, эссе. Особо отметим авторов, чьи работы способствовали более глубокому и полному знакомству с его искусством: F. Henry [10], J. De Vonyar [11], R. Kendall [12], T. Reff [13; 14].

Значимый вклад в изучение творчества Э. Дега внес известный российский искусствовед В. Прокофьев [15; 16]. Именно он всесторонне проанализировал многие произведения художника, в том числе, посвященные танцу. Тем не менее, подчеркнем, что отдельного исследования балетной тематики в творчестве Дега, в сопоставлении с развитием самой французской хореографии, еще не было. В имеющихся

работах чаще всего затрагиваются вопросы личности художника, его мировоззрения; некоторые носят искусствоведческий характер, с обозначением образности и содержания произведений. Редко затрагиваются вопросы формирования личности художника, его мировоззрения, в связи с осмыслением им специфики балетной темы как творческого процесса, заложенного в нем внутреннего духовного потенциала, концептуальных и теоретических идей самой хореографии.

В статье были использованы работы по импрессионистическому направлению в искусстве: М. Алпатова [17], Н. Бродской [18], М. Дьяковой [19], В. Жидкова [20], Т. Мартышкиной [21], О. Рейтерсверд [22], Т. Котельниковой [23], О. Кочик [24], Е. и Л. Кузнецовых [25; 26], С. Roger-Marx [27], М. Serullaz [28], а так же сборники [29; 30]. Сегодня, несмотря на сравнительно большое количество работ, посвященных импрессионизму, проблема исследования этого художественного направления, а именно в контексте танцевальной образности Э. Дега, остается актуальной.

С помощью источников самого балетного театра (С. Гагарина [31], В. Красовская [32; 33]) осмысливаются графические и живописные работы художника, созданные в различные периоды творчества.

*Источниковой и методологической базой* статьи послужили произведения Э. Дега, посвященные балету, хранящиеся во многих музеях мира. Кроме того, к настоящему времени в искусствоведении сформировалась уже солидная иконография его художественного наследия, опубликованная в формате выставок и различных собраний. Данный материал ([10; 34; 35; 36; 37; 38; 39; 40; 41; 42; 43; 44]) также оказался полезным.

## МЕТОДОЛОГИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ

Необходимость междисциплинарного анализа балетного искусства второй половины XIX века, отображенного в произведениях Э. Дега, вытекает из самого комплексного характера рассматриваемого явления, включающего культурологическую, искусствоведческую, духовную и практическую сферы познания. Дело в том, что все имеющиеся исследования в этой области, отличаются фрагментарностью или специализированным рассмотрением проблемы с какой-то одной отдельно взятой стороны. Потребность в комплексном интегрирующем исследовании балета и живописи Э. Дега до сих пор не реализована. Междисциплинарный характер темы статьи позволяет привлечь широкий круг вопросов, охватывающих не только методологические, но и предметно-содержательные аспекты (имена изображенных, компо-

зия и техника танца, исполнительская манера и др.). Это дает возможность балетоведам дополнить и переосмыслить свои знания о данном историческом периоде, а современным артистам по-иному посмотреть на мир танца и на себя в этом мире. Синтез живописи и балета ориентирует и нацеливает нас на получение нового знания о визуальных образах исполнителей, балетмейстеров, постановочного процесса, репетиций и показа спектаклей в балетном театре второй половины XIX века, а также о технической оснащенности сцены Парижской оперы, декорационном оформлении и стилистике костюмов того времени.

### БАЛЕТНЫЙ ТЕАТР ЭПОХИ Э. ДЕГА

За всю историю живописи Э. Дега был единственным художником, который на протяжении всей жизни создавал картины на тему балета. Он занимался своим любимым делом, погружаясь в него полностью, обращал внимания на каждую деталь в картинах и стремился к тому, чтобы его творения были новаторскими, непохожими друг на друга и несхожими с работами других мастеров.

На развитие темы танца Э. Дега оказал сам балет современной ему эпохи. Во второй половине XIX века эпоха Романтизма в хореографической культуре постепенно стала исчезать. Все большее влияние в искусство оказывал реализм. Вместе с этим и балет, так нравившийся Э. Дега, стал приходить в состояние упадка. Балет, как самостоятельный вид театрально-постановочного решения, перестал быть интересен публике; она более не находила его содержательным. В родной стране Э. Дега, во Франции, балет стал слишком консервативным искусством, с отработанными схемами и приемами; он утрачивал связь с идеями того времени. Как романтическое, так и академическое направление в балете остались запечатленным на картинах художника. Они условно развивались в двух плоскостях интерпретации темы танца: академизм более тяготел к показу танцклассов, уроков и репетиций, а романтизм наиболее часто проявлялся в изображении сценических выступлений, и лишь иногда был заметен в картинах, фиксирующих постановочный процесс рождения спектаклей. В 1859 году, вернувшись в Париж, Ж. Перро, мастер романтического балета, вновь появляется в Парижской Опере, но уже в новом качестве. Именно тогда он начал заниматься педагогической деятельностью. На многих картинах Э. Дега можно увидеть Ж. Перро, получившего у балетной молодежи прозвище «Наставник». На картинах Э. Дега он предстает в своем амплу героя романтического белотюникового балета (среди групп танцовщиц, одетых

в длинные юбки с лифом и завязанными на талии бантами, на уроках и сценических репетициях). Э. Дега запечатлел последние отзвуки романтизма на французской сцене: так как эта эпоха уже исчезала, публика хотела видеть развлекательные, а не серьезные представления. Новые постановки хореограф Ж. Перро дирекции театра уже не предлагал. На картинах Э. Дега в ряде работ отразилось и это новое веяние танца в жанрах мюзиклов и кабаре. Главным хореографом после Ж. Перро стал М. Петипа — яркий представитель эстетики академического балета, французский танцовщик, который в 1847 приехал в Россию, где создал известные балеты «Лебединое озеро», «Щелкунчик», «Спящую красавицу», ставшие вершинами классической симфонической хореографии и переместившие центр хореографической культуры в Россию.

#### ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД Э. ДЕГА

Особое место в творчестве Э. Дега занимает парижская Опера с ее интерьерами, репетиционными залами и сценой. Художник был постоянным посетителем как театральных кулис, так и балетных учебных залов. Отобразив в своих картинах как тяжелый труд балерин во время репетиций, так и их успехи на сцене, он стремился создать целостное впечатление о нем; первым стал показывать в своих картинах профессиональную динамику движений классической хореографии, применил методы импрессионизма к изображению закрытых помещений. Э. Дега принадлежит около шестисот изображений балерин, находящихся в музейных собраниях и частных коллекциях. Однажды, отвечая на вопрос, почему он любит писать балет, Э. Дега сказал: «Меня называют живописцем танцовщиц; не понимают, что танцовщицы послужили мне предлогом писать красивые ткани и передавать движения» [45, с. 124]. Соотнесенность с реальным миром танца обеспечивает известную одинаковость, инвариантность восприятий и ощущений от него. Последовательно, начиная с изучения природы и лучшего художественного наследия прошлого античной эпохи, а также скульптурных шедевров Микеланджело, складывался особый метод Дега. Это сосредоточенность на главной линии и идее без излишней детализации, изменение реального в сторону большей выразительности, обобщение образа и сведение его к выразительному силуэту с одновременным выражением движения: «На самом деле управлять своим телом в пространстве точно, ритмично и выразительно, да еще и удерживать при этом равновесие, чрезвычайно трудно. Лишь немногие из нас смогли бы соперничать с профессиональными танцорами,

однако все искусство танца существует в пределах наших физических способностей, заложенных природой» [46]. Изображать балет для Э. Дега — значит, смотреть, наблюдать и видеть самое существенное. В театре определяющую роль играет коллектив, начиная с режиссера и заканчивая актерами-исполнителями. Меняется сцена, свет, одна ситуация следует за другой, исполнители не стоят на месте. Зачастую самое существенное лишь промелькнет и бесследно исчезнет. Однако Э. Дега был одержим балетом. Именно регулярные посещения Парижской Оперы открыли для него закулисный мир, мир балета и мир людей, прекрасный и противоречивый. Он входит в него, чувствуя себя навеки слитым с ним. «Танцовщицы на репетиции» — так называются многочисленные закулисные пастели Э. Дега. Подсмотренный короткий момент балетной повседневности. Деревянные лестницы, под которыми, скорее всего, и устраивался художник, обрезанные краем холста фигуры танцовщиц — любимые приемы Э. Дега. Они создают впечатление случайного, не сретированного мимолетного взгляда; фиксируют действительность без попытки что-либо идеализировать, упорядочить, привести к гармонии. Однако это впечатление обманчиво. Э. Дега продумывал и выстраивал композиции своих работ с точностью чертежника или архитектора. Математики в его картинах столько же, сколько живописной непринужденности. Помимо Парижской Оперы, художник делал наброски в балетных школах, но чаще приглашал юных танцовщиц в свою студию и создавал множество зарисовок, прежде чем найти выразительный ракурс или необходимую позу. Он работал на кальке, накладывая новые листы поверх отрисованных, и, меняя контур, добивался желаемой точности. Заметим, что в интерпретации художника внешний вид танцовщиц зачастую далек от идеального: короткие шеи, уродливые ноги, короткие торсы и приземистые фигуры. В рамках заданной темы он ищет скорее конфликт, чем успокаивающую гармонию; чувствует взаимосвязь танцовщиц. Художник имеет свой стиль выражения, часто являющийся самой характерной чертой его работ. Однако не всегда визуальная занимательность сопровождается неожиданностью и необычностью изображенной реальности. В действительности лучшие его произведения совмещают оба компонента.

#### КОМПОЗИЦИЯ И РАКУРС В БАЛЕТНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Э. ДЕГА

Важнейшим пунктом эстетической программы Э. Дега было исключительное внимание к изобразительной стороне в организации

формата картин. Ракурс его взгляда более сложен по сравнению с недавно преобладающей повествовательной природой академического реализма в искусстве XIX в. Академический стиль живописи постоянно находился во власти строгого регламента, присматриваясь к персонажам, словно вплотную к ним приближался, или удалялся, не отвлекаясь и не рассеивая зрительское внимание. Теперь взгляд Дега-художника с большой непосредственностью следит за течением жизни, и жизнь с большой свободой входит в раму картины, способствуя расширению эмоциональной атмосферы показываемого действия. Действительность показана в необычных ракурсах и композициях, подчеркивающих формообразующую функцию содержания. Именно в эти моменты Э. Дега более всего раскрывается как мастер решения пространства. Причем время и пространство на картинах художника находятся в тесном единстве, а это есть свидетельство его режиссерско-художественного мышления. Причем пространство во все не подразумевает замкнутости, наоборот, пространство оживает тогда, когда картина или запечатленный на пленку кусок жизни говорят о том, что находится за пределами рамки — справа, слева, внизу, сверху. Пространство у Э. Дега всегда связано с человеком, с группой танцовщиц или одиночными фигурами. Оно решается, чтобы перевести одно время в другое, одну тему соединить с другой, по-новому ее осветить, создать иную композицию. В. Прокофьев отмечает: «В пошатнувшемся мире Дега человек физически не может сохранять центрального положения. Пространственная среда отбрасывает его в стороны, сдвигает вниз по наклонной плоскости, создавая даже ощущение возможного его выпадения из поля холста... Вспомним хотя бы три варианта «Репетиции балета на сцене» из музея Метрополитен и из Лувра (ок. 1873–1874), или два варианта «Танцкласса» из Лувра и из Вашингтонской галереи Коркоран (ок. 1875–1876), или «Урок танца. Репетиционный зал» из собрания Меллона в Аппервиле (ок. 1880–1885)» [15, с. 115]. В «Уроке танца» (1876, Музей д'Орсэ, Париж) зафиксирован один из рутинных эпизодов жизни Парижской Оперы. В центре стоит балетмейстер Жюль Перро, кумир эпохи романтического балета. Ощущение случайности композиции и небрежного разброса фигур является здесь обманчивым. Смелый ракурс «с высоты» как бы отступает назад по диагонали, изолируя стоящего чуть справа от центра балетмейстера, окруженного беспорядочной группой начинающих балерин. Они толпятся вокруг учителя, изображены с полным набором естественных для данной ситуации поз и жестов: о чем-то задумались, поправляют лифы и юбки. Атмосфера повседневности подкрепляется

эмпирическим наблюдением. Техника исполнения отчасти заимствует контрастную игру света и тени из картин старых мастеров, перебивая ее яркими цветовыми пятнами. Э. Дега как режиссер фильма пытался выстроить картинный мир по особым реалистическим законам, лишь сквозь малую призму поэзии здесь представлены самые, казалось бы, обыденные события. Э. Дега всю жизнь решал интеллектуальные сложные задачи, он постоянно искал точные способы изображения сокровенной истины жизни и при этом пытался оставаться верным классической художественной традиции. Он влезал на лестницы и прятался за кулисами и колоннами, отыскивая идеальный ракурс для случайного наблюдателя правды. «Находясь в театре ли в кафе-концерте художник то перемещается в оркестровой яме, откуда сцена представляется с гротесково низким или вообще «потерянным» горизонтом,... либо это происходит гораздо чаще в самой верхней ложе над сценой и, заглядывая через барьер. Видит ее как бы опрокидывающейся планшет со сплюснутыми арабесками балерин. Такова знаменитая Луврская «Звезда» (ок.1878). Таков поразительно скадрированный «Опускающийся занавес» из бостонской коллекции Миткэлф (1880). И таковы же многочисленные вариации на тему отдыха танцовщиц («Танцовщица в фойе. Перед танцем», ок. 1897, Сан-Франциско, собр. Лазар: «Отдых танцовщиц», ок.1881–1883. Бостон. Музей изящных искусств: «Балерины, подвязывающие туфли», ок. 1896, Кливенд, художественный музей). Все эти точки зрения-не только заранее исключающие какую либо репрезентацию. Но и в той или иной степени иронические по отношению к изображаемому человеку, хотя ирония эта отнюдь не исключает возможности соперничества» [15, с. 115–116].

«Танцовщица, позирующая для фотографа» (1878 г. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина), еще одна интересная с точки зрения ракурса картина Э. Дега. Кажется, балерина позирует не ему и смотрит в другую сторону, на невидимого нам фотографа. Этот ракурс для нее невыигрышный и непарадный. Это изнанка того фотографического глянца, для которого она старается. С этой изнаночной стороны она пытается замереть в показательно демонстративной позе. В итоге получается что-то сложное, вывернутое наизнанку, «чужая нога» и «запрокинутое лицо». Именно с этой непредусмотренной точки зрения проще представить настоящую повседневную балетную жизнь: стертые пальцы, ноющие ноги, рутинная скука, годы репетиций и надежд на большие роли. И именно с этой стороны художник наиболее часто запечатлевает балет.

Следует заметить, что необычное построение композиций Э. Дега дополнялось его экспериментальным подходом к материалам, сочетанием монотипии и пастели. Упомянутая «Звезда» как раз является тому показательным примером. Сама композиция уже способна вызвать легкое головокружение. Вид сверху словно «подвешивает» зрителя в воздухе наподобие самой балерины, обнажая перед ней пустую сцену и позволяя заглянуть за кулисы. Перед нами очень стремительное пространство и художник использовал все его возможности, чтобы удлинить время нашего рассматривания. Выше уже отмечалось тяготение глубинности к вертикализму — запрокидывание дали к передней плоскости холста. Пока художник считал нужным вычерчивать свои пространства, этот эффект отчасти нейтрализовался. Но уже во второй половине 1870-х годов графические координаты нередко исчезают, пространство передается чисто живописными средствами и методом воздушной перспективы. И уже в упоминавшейся «Звезде» эффект опрокидывания глубины на плоскость начинает превалировать. В поздних картинах, например, в московских «Голубых танцовщицах» (ок. 1897), этот процесс завершается. Глубина исчезает или, вернее — впечатывается в вертикальное поле картины. По природе своей еще глубинное изображение целиком спроецировано на плоскость холста как на некий экран, конденсирующий в себе всю живописную энергию картины и прямо транслирующий ее в предлежащее пространство. «Отныне открыт путь к плоскостным и активно обращенным вовне картинам фовистов, Матисса и принципиально апеллятивным пространственно-живописным системам XX века, новейшего времени» [15, с. 117].

#### ДВИЖЕНИЕ И ТЕХНИКА ТАНЦА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Э. ДЕГА

Танцовщицы стали для Э. Дега навязчивой страстью, которую хотелось изучать бесконечно, передавать набор выразительных, повторяющихся движений, ритм самой жизни. Кажется, сложно перевести язык танца в логические, смысловые решения и фигуры, но скорее всего это тоже история любви художника к нему в различных ее вариантах и формах.

Можно выделить несколько вариантов картин с решением движения в зависимости от избранного сюжета. Это три группы живописных произведений и рисунков к ним: мотив балетных уроков и танцклассы, где танцовщицы механично проделывают свои привычные

движения, мотив отдыхающих балерин и завязывающих или поправляющих пуанты, мотив репетиций на сцене, мотив выступающих танцовщиц и мотив закулисного приготовления к спектаклю или ожидания выхода на сцену.

В первых двух группах работ: «Танцовщицы у станка» (1905, Коллекция Филлипс, Вашингтон), «Танцовщицы у станка. Этюд» (1877, Британский музей, Лондон), «Танцовщицы, тренируются у станка» (1877, Метрополитен музей, Нью-Йорк), «Танцевальный класс» (1871, Метрополитен музей, Нью-Йорк), «Урок танцев» (1879, Метрополитен музей, Нью-Йорк), «Балетный класс, танцевальный зал» (1880, Художественный музей, Филадельфия) и др., можно видеть закрытый для непосвященного мир танца — его прозу. Балет — это труд; он есть неприглядная обыденность. Танцовщицы Э. Дега, показанные в репетиционных залах и танцклассах, где в сотый и тысячный раз проделывают обязательные упражнения у станка, будто закованы в несколько внутренне суховатую, рациональную форму, порой нарочито умозрительную и подчеркнута холодноватую. В некоторых работах преувеличенная выворотность ног переходит в карикатурность: «Две танцовщицы» (1899, музей Орсе, Париж), «Танцовщицы» (1901, частное собрание), «Танцовщицы за кулисами» (Музей искусств, Сент-Луис). В некоторых группах загораживающих друг друга фигур создается ощущение изломанности конечностей. Вставшие на пуанты балерины демонстрируют достаточно освоенную пальцевую технику: «Балетная сцена» (1879), «Две танцовщицы в студии. Танцевальная школа» (частное собрание), «Танцовщица на пуантах» (1878, Нортон Саймон Музей, Пасадена, Калифорния), «Греческий танец» (1889, частное собрание). Балерины, изображенные в воздушных движениях: «Батман» (1879), «Танцовщица выгибается» (1883, частное собрание), хотя и позволяют представить элевацию движений и умение удержать позу в пространстве, однако их ракурсы кажутся несколько неуклюжими, как на старинных кинолентах, заснявших танец ушедших эпох. Танцовщицы, изображенные с предметами: «Танцовщица с тамбурином» (1882, частное собрание), «Танцовщица с веером» (1880, Музей Метрополитен. Нью-Йорк), «Танцовщица на сцене» (1890, Гамбург) свидетельствуют об умении передавать характерный образ танца. С точки зрения передачи ритма и синхронности исполнения танца интересны работы: «Танцовщицы в зеленом» (1878), «Занавес опускается» (1880), «Три танцовщицы» (1898), «Танцовщицы в фойе» (1890, частное собрание), «Три танцовщицы в фиолетовых пачках» (1898, Коллекция Филлипса, Вашингтон). Из неброских, но

выразительных деталей складывается атмосфера его картин, где все довольно буднично, просто, где люди сдержаны, а их чувства спрятаны от чужих глаз. Восприятие художником жизни танцовщиц видится как что-то навеки определенное. «Четыре танцовщицы, завязывающие туфельки» (ок. 1895–1898, Музей Кливленда), «Балерина, завязывающая туфлю» (1887, частное собрание), «Танцовщицы отдыхают» (1879, Музей изящных искусств, Бостон) и другие работы Э. Дега — это острые и почти беспощадные в своей правдивости рисунки. Хрупкие фигурки танцовщиц глубоко наклонились вниз. Такое положение, выбранное Э. Дега, перекликается с напряженными упражнениями, которые они проделывают во время репетиций. Поправить или завязать ленту на пуантах во время краткого перерыва значит для них — сбросить усталость, успеть отдохнуть. Во всем этом — совершенство тренированных мышц, отвлеченное непоколебимое физическое самосуществование. Критик Л. Хаскелл замечал, что Э. Дега, наиболее отчетливо из всех художников, говорит нам большую правду о балете своего времени. Он может быть, назван документальным художником профессиональных привычек танцоров. Он заставляет смотреть нас на балет его глазами. Движения на картинах Э. Дега, преимущественно, не имеют сильной динамики, но поражают глубиной и амплитудой исполнения.

В третьей и четвертой группе работ — «Балетная репетиция» (1875, Нельсон-Аткинс. Музей искусств, Канзас-Сити), «Балетная репетиция на сцене» (1874, Музей Орсе), «Репетиция» (1878, Художественный музей Фогг, Кембридж), «Танцовщицы в розовом» (1885, Музей Хилл-Стед), «Танцовщицы за кулисами» (1883, Национальная галерея, Вашингтон), «Репетиция в Опере» (1895, Музей Нортон Саймона, Пасадена) — возникает дополнительный прием, который позволяет себе автор. Это усиление контраста света и тени на сценической площадке и общее смещение тональности. Будучи наложенными на сюжет, эти композиционные модели каждый раз варьируются, оказываются неточными, приблизительными. В силу своей жесткой закрепленности за определенной театральной поэтикой, они слишком незначительно трансформированы, чтобы органично функционировать в чуждой им эстетической системе. Такая обработка цветовой шкалы во многих случаях значительно повышает степень воздействия его работ, придает волшебное своеобразие запечатленной сценической действительности, но не переходит за рамки ее правдоподобного облика.

## ИМПРЕССИОНИСТИЧЕСКАЯ МАНЕРА И БАЛЕТНЫЙ ОБРАЗ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Э. ДЕГА

Со временем Дега начинает уходить от научного реализма, достигшего апогея в «Танцовщицах на сцене», но его страстная любовь к самому балету лишь возрастает. Отдавая предпочтение пастели, которую порой дополнял другими материалами, он обрезал фигуры; изображал хаотичные скопления групп танцовщиц в виде ярких цветовых пятен; показывал исполнительниц лишь частично и под косым углом. Друг Э. Дега, гравер Л. Лепик познакомил его с техникой монотипии в 1876 году, которую Дега почти сразу же модифицировал по своему вкусу, такого взаимодействия линии и цвета, воздушной тонкости и свободы, которого сложно было бы достичь, используя эти техники отдельно. Импрессионизм в изображении танца становится, бесспорной, стилевой доминантой. «Импрессионизму свойственен и обобщенный взгляд на жизненный поток, воспринятый в единстве и одновременно в многообразии и изменчивости, а, следовательно, принципиально новое отношение к случайному и «незначительному» [25, с. 18]. В тональном решении своих работ художник исходит из цветовой гаммы, часто меняется рисунок. Цветовая гамма взаимодействует с движением, как главной константой балетной профессии. Таковы: «Танцовщицы в розовом» (1885, Музей Хилл-Стед), «Розовая танцовщица» (1898, Музей изобразительных искусств, Бостон), «Танцовщицы в розовом и зеленом» (1890, Музей Метрополитен, Нью-Йорк), «Три танцовщицы в фиолетовых пачках» (1898, Коллекция Филлипса, Вашингтон). Именно это заставляет его применять разные колористические гаммы. Здесь художник получает все, что ему нужно: непринужденные движения, случайные позы, прекрасные тела, полупрозрачные праздничные ткани, которые предельно контрастируют с настроением фигур, и возможность оставаться незаметным. В «Танцовщицах в синем» (1895, Музей Орсе, Париж), «Трех танцовщицах» (1901, Коллекция Ordgrugaard, Копенгаген), «Четырех танцовщицах» (1902, частное собрание), «Танцовщицах» (1900, Галерея университета Рочестера) это решение включает в себя, с одной стороны, минимальную условность в воспроизведении повседневности, с другой, — уход в костюмность, в солнечную яркую колористичность, близкую к карнавальности. Более того, танцевальный художественный образ у Э. Дега получил статус автономии, законченной индивидуальной сущности. Сильный штрих и контрастные сопоставления уступают импрессионистическому вниманию к мимолетным оттенкам состояний, сюжетной

динамике. Ощущение, что танцовщицы просто живут на полотнах, непредсказуемо, своевольно, парадоксально. Излюбленная модель Дега решительно меняется; расстояние от обыденного до необыкновенного сокращается, открывает свою оборотную метафорическую подоснову. Импрессионизм как культурное явление формируется в рамках художественной культуры Франции XIX века и является не только художественным методом, стилистическим направлением в искусстве определенного исторического периода, но, прежде всего — своеобразной вневременной формой художественного видения. «Основные особенности импрессионистического видения состоят в синтетичности, субъективности, непосредственности, стремлении к целостности и обобщению, отсутствии центральной точки зрения» [21, с. 9]. «Еще одной особенностью искусства импрессионизма является «раскрытие объекта, ...как одной из фигур, включенной в общую структуру мира, который подчинен вселенскому ритму» [21, с. 65].

В этом же плане и следует рассматривать известную пастель «Голубые танцовщицы» (1897, Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва), обычно выделяемую из всего балетного цикла. Здесь как будто нет ничего устоявшегося окончательно. При этом способ видения также (а, возможно, более) важен, как и сама тема, то есть слегка преувеличивается. Можно сказать, что образ формируется в процессе созерцания. Динамика кругового танца не исключает пронизательности взгляда художника, романтика не мешает ощущению движения. В ритме корсажа и пачек, в калейдоскопе обнаженных спин и рук, подсвеченных ярким солнечным светом, в чистых пульсирующих пятнах цвета (от интенсивно темного в тени и светлого, почти разбеленного на свету), сливающихся в одно целое, сконцентрировано основное эмоциональное звучание образа танцовщиц Э. Дега. Сложно определить, что лежит в основе темы — действительность или видение. В работах мастера, создается впечатление моментального снимка, возникающего даже в тех картинах, где нет запечатленного движения, но яркость цветового звучания (при этом, слабо очерченные формы часто более важны для художника, чем четко ограниченные). Все это показывает, насколько велика роль стиля в его произведениях.

#### ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Творчество Э. Дега оказало сильное влияние на развитие пластического искусства почти всех стран мира. Впоследствии, многие худож-

ники, обращавшиеся к тематике танца в графике, живописи, скульптуре, ориентировались на его концептуальные решения. По количеству и качеству созданных балетных произведений, он является непревзойденным мастером, документально и художественно запечатлевшим французский балет Парижской Оперы.

Мы рассмотрели только некоторую долю его творений, посвященную служительницам Терпсихоры: классам, в которых они получали специальное и весьма трудное воспитание, тем спектаклям, в которых они, одетые в костюмы, должны были изображать какие-то эфемерные существа. Суровое, аскетичное, заземленное звучание — в одной группе работ и чувственное, феерическое — в другой. В обоих случаях перед нами обнажаются ситуации истинно достоверные, характеризующие театральную среду столичного театра во всех ее проявлениях.

Произведения Э. Дега очень значимы для понимания самого балета второй половины XIX века. Именно благодаря работам этого художника, балет обрел новую популярность среди публики того времени. Мы можем представить, как выглядели танцовщицы и танцмейстеры его эпохи, погрузится в атмосферу, царящую на репетициях и уроках в танцклассах. С помощью многочисленных рисунков Э. Дега можно узнать об уровне техники классического танца, о профессиональных особенностях французской национальной школы и предпочтениях в постановочных хореографических образах. Изображенные интерьеры, залы, сцена Парижской Оперы, благодаря работам Дега, сохранили для нас старинную архитектуру знаменитого театра. Данный материал оказывается бесценным как для искусствоведения, так и балетоведения. Новаторский подход Э. Дега позволил проникнуть в закулисную жизнь, малодоступные уголки сцены. Особенности творческого метода художника (композиционных приемов, ракурсного взгляда, пространственных решений) переносят зрителей в творческую лабораторию классического танца и показывают его необычную красоту.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Долгополов И. Эдгар Дега. Мастера и шедевры. М.: Изобразительное искусство, 1986. Т. 1. 720 с.
2. Крючкова В. Дега. М.: Белый город, 2003. 47 с.
3. Торрес Р. Дега. М.: Айрис-Пресс, 2006. 128 с.
4. Вишневский А. Об искусстве. М.: Искусство, 1993. 512 с.
5. Иванова Е. Великие мастера европейской живописи. М.: Олма Медиа Групп, 2010. 728 с.

6. *Bixenstine S.L.* Mallarmé's Influence on Degas's Aesthetic of Dance in his Late Period // *Nineteenth-Century French Studies*. Vol. 21. No. 3/4 (Spring–Summer 1993). P. 419–433.
7. *Gerstein M.* Degas's Fans // *The Art Bulletin*. Vol. 64. No. 1 (Mar., 1982). P. 105–118.
8. *Rassieur T.* Degas and Hiroshige. *Print Quarterly*. Vol. 28. No. 4 (Dec., 2011). P. 429–431.
9. *Pool P.* Degas and Moreau // *The Burlington Magazine*. Vol. 105. No. 723 (Jun., 1963). P. 243–268.
10. *Henry F.* Drawings by Degas // *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*. Vol. 44. No. 10 (Dec., 1957). P. 212–217.
11. *De Vonyar J, Kendall R.* "Dancers" by Edgar Degas. *Record of the Art Museum / Princeton University*, Vol. 66 (2007). P. 30–40.
12. *Kelkel M.* *La Musique de Ballet en France de la Belle Époque aux Annéex Folles*. Vrin. 1992. 330 p. (Musique et esthétique).
13. *Reff T.* The Technical Aspects of Degas's Art // *Metropolitan Museum Journal* Vol. 4 (1971). P. 141–166.
14. *Reff T.* Some Unpublished Letters of Degas // *The Art Bulletin*. Vol. 50. No. 1 (Mar., 1968). P. 87–94.
15. *Дега Э.* Письма. Воспоминанья современников / пер. с франц. М. Казениной, пер. с англ. Т. Полевой. М.: Искусство, 1971. 304 с.
16. *Прокофьев В.Н.* Пространство в живописи Дега // *Советское искусствознание*. 1982. Вып. 2 (17). С.102–119.
17. *Алпатов М.* Поэтика импрессионизма // *Французская живопись второй половины XIX века и современная ей художественная культура: мат-лы науч. конф.* М.: Сов. художник, 1972. С. 88–104.
18. *Бродская Н.* Импрессионизм: открытие света и цвета. СПб.: Аврора, 2002. 256 с.
19. *Дьякова М.Г.* Импрессионизм: философская концепция и бытие в культуре: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Саранск, 1998. 19 с.
20. *Жидков В.С.* Искусство и картина мира. СПб.: Алетейя, 2003. 464 с.
21. *Мартышкина Т.Н.* Импрессионистическое мировоззрение в западноевропейской культуре XIX века: истоки, сущность и значение: дис. ... канд. культурологии. Нижневартовск. 2008. 157 с.
22. *Рейтерсверд О.* Импрессионисты перед публикой и критикой. М.: Искусство, 1974. 299 с.

23. Котельникова Т. Импрессионизм. М.: Олма-Пресс Образование. 2009. 128 с.
24. Кочик О. Импрессионизм // Западноевропейское искусство второй половины XIX века: сб. ст. / под ред. Б. Р. Виппера, И. Е. Даниловой. М.: Искусство, 1975. С. 17–37.
25. Кузнецова Л. В. «Философия» импрессионистической картины // Вестник Тюменского государственного университета. 2012. № 10. С. 115–120.
26. Кузнецова Е. А. Эстетика импрессионизма // Вестник Московского университета, 2000. № 2. С. 83–90.
27. *Roger-Marx C.* Les impressionnistes. Paris: Payot, 1956. 213 p.
28. *Serullaz M.* Les peintres impressionnistes. Paris: Payot, 1959. 147 p.
29. Импрессионизм. Письма художников. Воспоминания Дюран-Рюэля. Документы / пер. с франц. П. В. Мелковой. Л.: Искусство, 1996. 227 с.
30. Импрессионисты, их современники, их соратники / под ред. А. Д. Чегодаева. М.: Искусство, 1975. 313 с.
31. Гагарина С. А. Французский балетный театр начала XX в: на пути к новому синтезу // Проблемы музыкальной науки. 2014. № 1 (14). С. 39–45.
32. Красовская В. Западноевропейский балетный театр. Романтизм. СПб.: Лань, 2008. 512 с.
33. Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. Романтизм. М.: Планета музыки, 2008. 512 с.
34. Фонд имени М. Т. Абрахама. «Эдгар Дега. Фигура в движении»: каталог выставки в Государственном Эрмитаже. СПб.: Гос. Эрмитаж, 2013. 224 с.
35. *Buenger J, Stern Shapiro B.* A note on degas' use of daguerreotype plates // The Print Collector's Newsletter. Vol. 12. No. 4 (September-October 1981). P. 103–106.
36. *Burroughs L.* Degas in the Havemeyer Collection // The Metropolitan Museum of Art Bulletin Vol. 27ю No. 5 (May, 1932). P. 141–146.
37. Current exhibitions // Bulletin of the City Art Museum of St. Louis. New Series. Vol. 2, No. 5 (Jan. — Feb., 1967). P. 6–9.
38. Degas // The Burlington Magazine for Connoisseurs. Vol. 40. No. 227 (Feb., 1922). P. 100–101.
39. *Liebermann M, Stokes A.* Degas // The Artist: An Illustrated Monthly Record of Arts, Crafts and Industries (American Edition). Vol. 28. No. 247 (Aug., 1900). P. 113–120.

40. *Loyrette H.* Degas's Collection // The Burlington Magazine. Vol. 140. No. 1145 (Aug., 1998). P. 551–558.
41. *Lucretia H. Giese.* A Visit to the Museum / MFA Bulletin. Vol. 76. 1978. P. 42–53.
42. *Portala B.* The Artist as Creator and Collector: The Edgar Degas Estate Auction Catalogues // Art Institute of Chicago Museum Studies. Vol. 34, No. 2. 2008. P. 50–52.
43. *Pantazzi M.* Lettres de Degas à Thérèse Morbilli conservées au Musée des beaux-arts du Canada // Canadian Art Review. Vol. 15. No. 2. 1988. P. 122–135.
44. *Sutherland Boggs J.* Degas at the Museum: Works in the Philadelphia Museum of Art and John G. Johnson Collection // Philadelphia Museum of Art Bulletin. Vol. 81. No. 346/347. Degas (Spring – Summer, 1985). P. 2–48.
45. Мастера искусства об искусстве: в 4-х т. / под общ. ред. Б. Терновца и Д. Аркина. М.; Л: Искусство, 1939. Т. 3. 450 с.
46. Браун С. Нейрофизиология танца // В мире науки. 2008. № 10 [Электронный ресурс] URL: <https://sciam.ru/catalog/details/10-2008> (дата обращения: 25.10.2018).

#### REFERENCES

1. *Dolgoplov I.* Edgar Dega. Mastera i shedevry. M.: Izobrazitel'noe iskusstvo, 1986. T. 1. 720 s.
2. *Kryuchkova V.* Dega. M.: Belyj gorod, 2003. 47 с.
3. *Torres R.* Dega. M.: Ajris-Press, 2006. 128 s.
4. *Vishnevskij A.* Ob iskusstve. M.: Iskusstvo, 1993. 512 с.
5. *Ivanova E.* Velikie mastera evropejskoj zhivopisi. M.: Olma Media Grupp, 2010. 728 с.
6. *Bixenstine S. L.* Mallarmé's Influence on Degas's Aesthetic of Dance in his Late Period // Nineteenth-Century French Studies. Vol. 21. No. 3/4 (Spring – Summer 1993). P. 41–433.
7. *Gerstein M.* Degas's Fans // The Art Bulletin. Vol. 64. No. 1 (Mar., 1982). P. 105–118.
8. *Rassieur T.* Degas and Hiroshige. Print Quarterly. Vol. 28. No. 4 (Dec., 2011). P. 429–431.
9. *Pool R.* Degas and Moreau // The Burlington Magazine. Vol. 105. No. 723 (Jun., 1963). P. 243–268.
10. *Henry F.* Drawings by Degas // The Bulletin of the Cleveland Museum of Art. Vol. 44. No. 10 (Dec., 1957). P. 212–217.
11. *De Vonyar J, Kendall R.* "Dancers" by Edgar Degas. Record of the Art Museum / Princeton University, Vol. 66 (2007). P. 30–40.

12. *Kelkel M.* La Musique de Ballet en France de la Belle Époque aux Annéex Folles. Vrin. 1992. 330 p. (Musique et esthétique).
13. *Reff T.* The Technical Aspects of Degas's Art // Metropolitan Museum Journalyu Vol. 4 (1971). P. 141–166.
14. *Reff T.* Some Unpublished Letters of Degas // The Art Bulletin. Vol. 50. No. 1 (Mar., 1968). P. 87–94.
15. Dega E. Pis'ma. Vospominan'ya sovremennikov / per. s frants. M. Kazeninoj, per. s angl. T. Polevoj. M.: Iskusstvo, 1971. 304s.
16. *Prokof'ev V. N.* Prostranstvo v zhivopisi Dega // Sovetskoe iskusstvoznanie. 1982. Vyp. 2 (17). S. 102–119.
17. *Alpatov M.* Poetika impressionizma // Frantsuzskaya zhivopis' vtoroj poloviny XIX veka i sovremennaya ej hudozhestvennaya kul'tura: mat-ly nauch. konf. M.: Sov. hudozhnik, 1972. S. 88–104.
18. *Brodskaya N.* Impressionizm: otkrytie sveta i tsveta. SPb.: Avrora, 2002. 256 s.
19. *D'yakova M. G.* Impressionizm: filosofskaya kontseptsiya i bytie v kul'ture: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya. Saransk, 1998. 19 s.
20. *Zhidkov B. C.* Iskusstvo i kartina mira.SPb.: Aletejya, 2003. 464 s.
21. *Martyshkina T. N.* Impressionisticheskoe mirovozzrenie v zapadnoevropejskoj kul'ture XIX veka: istoki, sushchnost' i znachenie: dis. ... kand. kul'turologii. Nizhnevartovsk. 2008. 157 s.
22. *Rejtersverd O.* Impressionisty pered publikoj i kritikoj. M.: Iskusstvo, 1974. 299 s.
23. *Kotel'nikova T.* Impressionizm. M.: Olma-Press Obrazovanie. 2009. 128 s.
24. *Kochik O.* Impressionizm // Zapadnoevropejskoe iskusstvo vtoroj poloviny XIX veka: sb. st. / pod red. B. R. Vippera, I. E. Danilovoj. M.: Iskusstvo, 1975. S. 17–37.
25. *Kuznetsova L. V.* «Filosofiya» impressionisticheskoi kartiny // Vestnik Tyumenskogo gosudarstvennogo universiteta. 2012. № 10. S. 115–120.
26. *Kuznetsova E. A.* Estetika impressionizma // Vestnik Moskovskogo universiteta, 2000. № 2. S. 83–90.
27. Roger-Marx C. Les impressionnistes. Paris: Payot, 1956. 213 p.
28. Serullaz M. Les peintres impressionnistes. Paris: Payot, 1959. 147p.
29. Impressionizm. Pis'ma hudozhnikov. Vospominaniya Dyuran-Ryuelya. Dokumenty / per. s frants. P. V. Melkovoij. L.: Iskusstvo, 1996. 227 s.

30. Impressionisty, ih sovremenniki, ih soratniki / pod red. A. D. CHegodaeva. M.: Iskusstvo, 1975. 313 s.
31. *Gagarina S.A.* Frantsuzskij baletnyj teatr nachala HKH v: na puti k novomu sintezu // Problemy muzykal'noj nauki. 2014. № 1 (14). S. 39–45.
32. *Krasovskaya V.* Zapadnoevropejskij baletnyj teatr. Romantizm. SPb.: Lan', 2008. 512 s.
33. *Krasovskaya V.M.* Zapadnoevropejskij baletnyj teatr. Romantizm. M.: Planeta muzyki, 2008. 512 s.
34. Fond imeni M. T. Abrahama. «Edgar Dega. Figura v dvizhenii»: katalog vystavki v Gosudarstvennom Ermitazhe. SPb.: Gos. Ermitazh, 2013. 224 s.
35. *Buerger J, Stern Shapiro B.* A note on degas' use of daguerreotype plates // The Print Collector's Newsletter. Vol. 12. No. 4 (September-October 1981). P. 103–106.
36. *Burroughs L.* Degas in the Havemeyer Collection // The Metropolitan Museum of Art Bulletin Vol. 27yu No. 5 (May, 1932). P. 141–146.
37. Current exhibitions // Bulletin of the City Art Museum of St. Louis. New Series. Vol. 2, No. 5 (Jan. – Feb., 1967). P. 6–9.
38. Degas // The Burlington Magazine for Connoisseurs. Vol. 40. No. 227 (Feb., 1922). P. 100–101.
39. *Liebermann M, Stokes A.* Degas // The Artist: An Illustrated Monthly Record of Arts, Crafts and Industries (American Edition). Vol. 28. No. 247 (Aug., 1900). P. 113–120.
40. *Loyrette N.* Degas's Collection // The Burlington Magazine. Vol. 140. No. 1145 (Aug., 1998). P. 551–558.
41. *Lucretia H. Giese.* A Visit to the Museum / MFA Bulletin. Vol. 76. 1978. P. 42–53.
42. *Portala V.* The Artist as Creator and Collector: The Edgar Degas Estate Auction Catalogues // Art Institute of Chicago Museum Studies. Vol. 34, No. 2. 2008. P. 50–52.
43. *Pantazzi M.* Lettres de Degas à Thérèse Morbilli conservées au Musée des beaux-arts du Canada // Canadian Art Review. Vol. 15. No. 2. 1988. P. 122–135.
44. *Sutherland Boggs J.* Degas at the Museum: Works in the Philadelphia Museum of Art and John G. Johnson Collection // Philadelphia Museum of Art Bulletin. Vol. 81. No. 346/347. Degas (Spring – Summer, 1985). P. 2–48.
45. Mastera iskusstva ob iskusstve: v 4-h t. / pod obshch. red. B. Ternovtza i D. Arkina. M.; L: Iskusstvo, 1939. T. 3. 450 c.

46. *Braun S. Nejfiziologiya tantsa // V mire nauki. 2008. № 10*  
[Elektronnyj resurs] URL: <https://sciam.ru/catalog/details/10-2008> (data obrashcheniya: 25.10.2018).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Т. В. Портнова – д-р искусствоведения; [infotatiana-p@mail.ru](mailto:infotatiana-p@mail.ru)

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Tatiana V. Portnova – Dr. Sci. (Arts); [infotatiana-p@mail.ru](mailto:infotatiana-p@mail.ru)

УДК 782.91

РОЛЬ КОМПОЗИТОРОВ НЬЮ-ЙОРКСКОЙ ШКОЛЫ  
В СТАНОВЛЕНИИ И РАЗВИТИИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО  
ПЕРФОРМАНСА

Е. В. Кисеева<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Академия Архитектуры и искусств Южного федерального университета, пр. Буденновский, д. 39, Ростов-на-Дону, 344082, Россия.

В статье рассматриваются тенденции обновления искусства, ярко проявившиеся в американском и западноевропейском музыкальном театре, в котором во второй половине XX столетия большое развитие получает танец постмодерн. Автор доказывает, что все многообразие музыкально-хореографических работ в танце постмодерн опирается на единые эстетические принципы, сформировавшиеся под влиянием идеологии американского авангарда и экспериментализма, отчетливо проявившиеся в творчестве композиторов нью-йоркской школы. В работе применен комплексный подход, предполагающий, помимо исследования хореографических и музыкальных текстов, анализ социокультурной ситуации.

Автор характеризует художественно-эстетическую платформу хореографического перформанса, анализирует сложившуюся в нем концепцию движения и принципы организации композиционного целого, намечает линию преемственности и протягивает связующие нити между, казалось бы, разными сочинениями американских (М. Каннингем, Т. Браун, И. Райнер) и европейских (А. Т. Кеерсмакер, П. Бауш, С. Вальц) хореографов.

**Ключевые слова:** хореографический перформанс, танец постмодерн, музыкальный экспериментализм, авангард, нью-йоркская композиторская школа

**Благодарности:** Публикация подготовлена в рамках научного проекта № 17–04–00198, поддержанного Российским фондом фундаментальных исследований (РФФИ).

THE ROLE OF NEW YORK'S SCHOOL COMPOSERS  
IN THE FORMATION AND DEVELOPMENT  
OF CHOREOGRAPHIC PERFORMANCE

Elena V. Kiseyeva<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Academy of Architecture and Fine Arts of Southern Federal University, 39, Budennovskiy Prospect, Rostov-on-Don, 344082, Russian Federation.

The article discusses trends in the renewal of art, clearly manifested in the American and Western European musical theater in the second half of the 20<sup>th</sup> and early 21<sup>st</sup> centuries. The author argues that all the diversity choreographic works in Postmodern Dance is based on common aesthetic principles, the formation of which took place under the direct influence of the American avant-garde ideology and experimentalism, which was vividly expressed in the works of composers of the New York school and then found its embodiment in the works of choreographers. This article presents an integrated approach to combining both as studying choreographic and musical texts and a study of the sociocultural situation.

The author characterizes the artistic and aesthetic platform of choreographic performance, analyzes the concept of movement and the organizing principle an integral composition.

On the basis of analytical conclusions, the author outlines a line of continuity and stretches the connecting threads between seemingly different works of American (M. Cunningham, T. Brown, I. Rainer) and European (A. T. Keersmaker, P. Bausch, S. Waltz) choreographers.

**Keywords:** choreographic performance, postmodern dance, musical experimentalism, avant-garde, New York school of Music

**Acknowledgements:** Acknowledgements: The paper was prepared within the framework of the scientific project No. 17-04-00198, supported by the Russian Foundation for Basic Research (RFBR).

Рассматриваемый в настоящей статье художественный феномен хореографического перформанса имеет более чем полувековую историю развития, является неотъемлемой частью современной хореографии и входит в репертуары ведущих музыкальных и танцевальных театров мира. Имена легендарных хореографов-новаторов — М. Каннингема, Т. Браун, Л. Чайлдс, П. Бауш, А. Т. Кеерсмакер, стоявших у истоков хореографического постмодернизма и ассоциирующихся с проблемой глобального переосмысления основ сценического танца, вошли в историю искусства второй половины XX века. И, если на заре постмодернизма совместные работы композиторов и хореографов воспринимались не иначе как авангардные и шокировали академического театрального зрителя радикализмом высказываний, вызывая, порой, отторжение и неприятие, то сегодня они являются признанными в профессиональной среде шедеврами.

Тем не менее, в связи с функционированием современного искусства в музыкально-театральной сфере продолжают оставаться актуальными некоторые проблемы восприятия. Одна из них связана

с пониманием постмодернистских сочинений, которые часто интерпретируются лишь как экспериментальные опыты. Другая проблема кроется в множественности и кажущейся разрозненности хореографических направлений и художественных идей перформансов. Кроме того, хореографический постмодернизм не всегда воспринимается как целостная художественная система, в которой сложилась своя эстетика, представление о природе и трактовке движения, выработались технические каноны. Лишь в ходе пристального рассмотрения, предполагающего включение в исследовательское поле музыкальных новаций, в полной мере раскрывается специфика хореографического перформанса.

В современном американском искусствоведении термином «нью-йоркская школа» обозначаются две (а именно: композиторов и художников) на первый взгляд совершенно разные творческие группы, работавшие с начала 1940-х и до начала 1970-х на Манхэттене. В исторически более раннее объединение художников вошли поколения творческой интеллигенции, вовлеченные в поиски новых принципов представления искусства<sup>1</sup>.

Вслед за манхэттенскими живописцами критики и исследователи стали называть «нью-йоркской школой» круг музыкантов-эксперименталистов, в том числе: Дж. Кейджа, М. Фелдмана, Э. Брауна, К. Вулфа, Д. Тюдора, создавших огромное количество новых техник и подтолкнувших, тем самым, развитие многих направлений современной музыки<sup>2</sup>.

Применение термина «нью-йоркская школа» для творческих групп, принадлежащих к разным видам искусства, не является простым совпадением, а, скорее, свидетельствует о тесных личных и творческих контактах композиторов и художников. Всех их объединяли идеи Дж. Кейджа, связанные с радикальным отказом от европейской традиции репрезентации искусства, с культивированием всевозможных идеологических, технических и технологических инноваций, с экспериментальной направленностью творчества. Плодотворное сотрудничество нью-йоркских композиторов, художников и хореографов способство-

<sup>1</sup> По отношению к нью-йоркской школе живописи сложно говорить о какой-либо единой системе эстетических взглядов; скорее, она объединила ряд независимых в стилевом отношении художников: абстрактных экспрессионистов В. Де Кунига, Дж. Поллока, Б. Ньюмана, М. Ротко, ассоциированных с концептуализмом, поп-артом, нео-дадаизмом Дж. Джонсом, Р. Раушенбергом, К. Олденбургом (см. об этом, напр.: [1]).

<sup>2</sup> Для нескольких поколений музыкантов оказалась важна кейджевская идея создания статичных композиций на основе простейших повторов, либо длящихся созвучий, а также его эксперименты с электроникой.

вало развитию хореографического перформанса как специфической формы представления<sup>3</sup>.

В подобном ключе можно говорить и о существовании нью-йоркской хореографической школы, представителями которой стали М. Каннингем, И. Райнер, Т. Браун, С. Пакстон и другие авторы — участники проектов знаменитого Джайсон театра. Для настоящего исследования важен и тот факт, что благодаря деятельности художников, композиторов и присоединившихся к ним позднее хореографов, Нью-Йорк, ранее находившийся на периферии художественной жизни, вышел на мировую арену и «стал крупнейшим международным центром послевоенного искусства» (цит. по: [1, с. 17]). Новая хореография, зародившаяся в Нью-Йорке, получившая широкое распространение с конца 1970-х и в 1980-е годы в Германии, Франции, Бельгии, Великобритании, уже к концу 1990-х существенно расширила территорию своего влияния и распространилась в США, России, странах Западной и Восточной Европы.

«Новый словарь Гроува» сообщает об огромном влиянии Дж. Кейджа на мировую музыку [6, с. 334]. Р. Тарускин в своем исследовании о музыке конца XX столетия перечисляет десятки имен известных художников, композиторов и других деятелей культуры, для которых Кейдж стал «гуру» в мире искусства [7]. К сказанному добавим и то, что становление новых принципов в творчестве М. Каннингема, Т. Браун, И. Райнер, С. Пакстона и других хореографов также происходило под непосредственным влиянием Дж. Кейджа, в пользу чего говорят и их воспоминания, и художественные манифесты, и конкретные творческие методы и приемы.

Остановимся вкратце на исторических условиях формирования новых принципов. В хореографическом искусстве 1950–60-х годов сложилась мощная школа с центром в Нью-Йорке, оказавшая сопротивление европейской традиции и способствовавшая развитию хореографии постмодерна. Новое движение в сценическом танце, получившее название «танец постмодерн» сформировалось в контексте авангарда, опиравшегося на концепцию нео-дадаизма. Важную роль в нью-йоркской художественной среде играли идеи М. Дюшана (известно, что художник с 1942 года обосновался в Нью-Йорке) и его установка на анти-искусство.

---

<sup>3</sup> Перформанс понимается нами как театрализованная форма представления, пришедшая на смену традиционному спектаклю и ставшая его альтернативой в искусстве постмодерна. В современном искусствознании эта позиция активно прорабатывается в работах Э. Фишер-Лихте [2], Р. Голдберг [3]. Е. В. Кисеевой [4; 5].

Дж. Кейдж и М. Каннингем стали зачинателями музыкального и хореографического перформанса, создав своего рода «аналоги» дюшановских *ready-mades*. Временные искусства взяли на вооружение их типичные эстетические свойства: музыкальные и хореографические работы демонстрировались как арт-объекты с нулевым означаемым и обретали изначально отсутствующие в них коннотативные смыслы лишь благодаря особым социокультурным условиям их преподнесения. Актуализации латентных, никогда прямо не называемых, коннотаций способствовала характерная для художественной культуры 1960–70-х ситуация, связанная с пониманием искусства как социального института, когда артефакты, при условии их принятия профессиональным сообществом в качестве объектов искусства, встраивались в художественную систему и даже обретали статус произведения. В данной ситуации смысловую нагрузку сочинений определял именно культурный контекст.

С нашей точки зрения, в хореографии М. Каннингема в полной мере воплотилась идея реди-мейда. В работах отсутствовали выразительность и мастерство. Подобно дюшановским реди-мейдам, они намеренно размещались в пространстве академического искусства и, тем самым, противопоставлялись традиции его репрезентации. Более того, перформансы представляли собой провокационный жест, направленный на субъективизм классического танца (балета), и по отношению к нему выступали как анти-искусство, однако обретали поэтический смысл благодаря ироничному, отчасти абсурдистскому отрицанию традиции. Благодаря потребности человеческого сознания означивать вещи и под воздействием иронии, направленной на общественный «здравый смысл» «пустая» форма в них наполнялась; хореографические работы получали виртуальный статус произведения.

С точки зрения проблематики, обозначенной в названии данной статьи, важным является то, что идея проецирования принципов реди-мейдов на временные искусства изначально воплотилась в эстетических теориях Дж. Кейджа. Знаменитая «найденная музыка» и музыкальное «Ничто», нашедшие применение в многочисленных музыкальных и вербальных работах композитора (включая «4'33», «Концерт для фортепиано и оркестра», «Лекцию о Ничто»), буквально манифестировали отрицание понимания музыкального искусства как коммуникации, языка, либо повествования и демонстрировали возможность воплощения «пустой» формы; в музыкальной концепции Кейджа — временной рамки. (подробнее об этом см.: [8]).

Далее в совместных работах Дж. Кейджа и М. Каннингема были

либо впервые опробованы, либо закреплены художественные принципы и методы (включая создание «пустой формы», индетерминизм и случайные действия), которые способствовали пониманию танца и музыки в качестве свободных неконтролируемых и независимо развивающихся процессов.

Например, в 1951 году, во время открытия композитором метода случайных действий, М. Каннингем, находясь под влиянием художественно-эстетических идей Дж. Кейджа, разработал хореографическую алеаторику. Их совместная работа — «Шестьдесят танцев для солиста и трио» («*Sixteen Dances for Soloist and Company of Three*», 1951) — стала первым образцом применения метода случайных действий для организации композиционного целого. В основе хореографической композиции лежали разработанные хореографом для каждого танцовщика последовательности движений, напоминающие повседневные действия, либо репетиционные упражнения, которые танцовщики самостоятельно развивали в процессе исполнения. Музыкальная «пьеса» для фортепиано и оркестра включала последовательности звуковые, часть которых менялась для каждой новой пары танцев. В следующем сочинении «Вариации» («*Variation*», 1951) М. Каннингеми М. Фелдман воплотили разработанный Дж. Кейджем принцип диалога танца и музыки. Их рассогласованное соединение было организовано с помощью единой временной структуры.

Принцип «пустой» формы, воплощенной посредством временной рамки, характерен и для поздних работ композитора и хореографа. Ярким примером являются кейджевские «Пьесы числа» («*Number Pieces*», 1987–1992), часть из которых предназначалась для хореографических постановок. С точки зрения музыкальных новаций, сочинения интересны техникой временных пределов. Основу композиции в них составляют краткие, предписанные автором, фрагменты (часто — один звук с динамическими градациями). Предполагается, что дальнейшее звуковое развитие отдается на откуп исполнителю. По аналогии с музыкальной партитурой, хореография включает в себя набор разрозненных движений, либо жестов, соединяя которые случайным образом, танцоры экспериментировали с ощущениями во времени и пространстве. Организующим приемом и в музыке и в хореографии являются предписанные «временные рамки», обозначающие время начала и окончания разделов.

Ярким примером воплощения новой концепции танца, основывающегося на авангардных идеях, а также специфического принципа построения композиции, опирающегося на время продолжительности,

является постановка «Прогулки во времени» («*Walk around Time*», 1968) М. Каннингема. Перформанс состоит из двух частей и антракта, во время которого исполнители продолжают действовать на сцене. Акустическое сопровождение — композиция Д. Бермана «...приблизительно час...» («...for nearly an hour...») указывает на время исполнения и основывается на чередовании долгих медленных медитативных и кратких подвижных музыкальных разделов. В свою очередь, хореографическая партитура (рассчитанная на большой состав из девяти танцоров) опирается на похожие принципы. Перформанс начинался в тишине, танцоры на короткое время приходили в движения, чтобы затем быстро остановиться. На протяжении танца медленные соло сменялись быстрыми точными движениями и краткими остановками. Хореографические последовательности были принципиально просты, не экспрессивны и представляли собой фрагменты из повседневных тренировочных упражнений. Работа интересна и тем, что содержит прямые отсылки к сочинениям М. Дюшана. Сценография включала большие полупрозрачные надувные фигуры, на которых были изображены знаменитые работы художника: «Большое стекло» и «Невеста, разделенная холостяками».

Практика репрезентации «готовых» объектов с нулевым означением в качестве претендентов на статус произведения станет основополагающей и для следующего поколения хореографов — Т. Браун, И. Райнер, С. Пакстона, Л. Чайлдс. Будучи представителями знаменитой творческой группы Джадсон театра и в некотором смысле, продолжателями эстетики Кейджа–Каннингема, они экспериментировали с хореографическими последовательностями, основанными на элементарных многократно повторенных движениях, словно вырванных из повседневности. В своих работах хореографы стремились к преодолению субъективизма посредством беспристрастного исполнения абстрактных композиций, скомбинированных, в том числе, с помощью выбрасывания жребия.

С точки зрения воплощения названных выше идей, показательны перформансы Т. Браун «Накопления» («*Accumulations*», 1971–1973) и «Водный мотор» («*Watermotor*», 1978). Они состоят из блоков элементарных повторяющихся движений кистей рук, пальцев и предплечий, воспроизводимых механически. И отдельно взятое движение, и их последовательности означали только самих себя. Представляя свои работы зрителям, хореограф подчеркивала эстетическое безразличие, называя перформансы «структурированной импровизацией» и выводя на первый план четкую структуру сочинения [9, с. 45]. Вместе с тем,

в процессе исполнения Т. Браун вводила в художественную ткань сочинения рассказы личных историй-воспоминаний, напрямую не связанных с танцем, но накладывающих отпечаток на его восприятие.

Необходимость включения вербальных текстов определялась тем, что для понимания таких постановок, в связи с отсутствием условности, требовались комментарии и текстуальная поддержка. Перформансы создавали разрыв означающих в контексте культуры. Своего рода необходимым контекстом являлись манифесты, тексты, объяснения самих хореографов. Смысловой контекст также составляли сложившиеся институции и профессиональные сообщества, оценивающие постановки, а также сложившаяся в американской культуре система вкусовых оценок.

Однако к концу 1970-х и в 1980–90-е годы хореографы ощутили ограниченность возможности экспериментирования с повторяющимися простыми действиями. И лишь возможность зрительского участия в процессе ментального формирования смыслов, а также конструирование на сцене особых художественных пространственно-временных координат, в которые автор погружал зрителя с целью натолкнуть его на осмысление тех или иных (часто острых социальных) проблем, способствовали тому, что новая хореография обрела эстетическую ценность.

Хореографы актуализировали проблему телесности, побуждая и зрителей, и перформеров, задействованных в исполнении сочинения, исследовать человеческое тело. Его концептуализация позволяла зрителю означить перформанс и осмыслить его с точки зрения персонального опыта. Хореографы погружали зрителя в художественную среду, где создавалась аллюзия изображения «чужого» как «своего». Это позволяло, с одной стороны, стереть границы между зрительским и авторским «Я», с другой, — освободиться от власти знаков. Необходимую коннотацию при этом составляли идеи социальных движений, вскрывающих злободневные общественные проблемы.

Например, европейские хореографы А. Т. Кеерсмакер, П. Бауш, С. Вальц стали вводить в свои работы ассоциации с идеологией феминистского движения, а также с проблемами поиска женской самоидентификации, скрытой за социальной маской. В сочинениях «Розы танцуют Роз» («*Rosas danst Rosas*», 1983) А. Т. Кеерсмакер и «Кафе Мюллер» («*Café-Müller*», 1978) П. Бауш, ставших эталонными для постмодернистской хореографии, эмоциональное напряжение создается с помощью противоречащих друг другу приемов.

Так, в серии перформансов А. Т. Кеерсмакер, название которых буквально означает: «Розы танцуют самих себя» и отсылает к субъективному опыту, танцовщицы выполняют серии строго организованных

репетитивных движений, противоречащих выражению какой-либо экспрессии. Многократное повторение движений под аккомпанемент синкопированных ударов барабана выводит на первый план внутренние процессы — минимальные изменения скорости, динамики, акцентуации — и обнажает структуры. Ассоциации с названными социальными проблемами и намек на выражение субъективности создают отдельные движения: танцовщицы проводят рукой по волосам, а затем закидывают голову вверх, чтобы убрать их с лица; импульсивно поднимаются и опускаются; с силой раскачивают обе руки с плотно сжатыми пальцами. Движения эти с реалистической точностью отсылают к резким подростковым жестам и вызывают ассоциации с определенным психологическим состоянием. Но, кажущиеся личными, жесты, скорее, являются поверхностной игрой, нежели выражением внутреннего мира. Минималистская монотонность повторения обыденных жестов ассоциирует их с жестами навязчивыми, выполняемыми по предписанному заранее сценарию поведения. В результате, движения оказываются направленными на разрушение рождающихся смысловых ассоциаций и составляют «пустую» форму, своего рода бесцельность цели; «пустую» форму, организованную в пределах определенного времени.

В отношении перформансов А. Т. Кеерсмакер в полной мере применимы рассуждения Р. Краус о минималистских работах С. Ле Витта. Приведем выдержки: «...предмет этой „мысли“ целиком и полностью заключается в совершенствовании самого процесса... Именно ироническое присутствие ложной „проблемы“ придает этому всплеску мастерства его особую эмоциональную окраску...» и далее: «Проникнуть внутрь системы такого искусства... — значит именно вступить в мир, лишенный центра, в мир подмен и перестановок, которые нигде не освящены откровениями трансцендентального субъекта» [10, с. 257–258].

«Кафе Мюллер» («*Café Müller*», 1978), «Зона контактов» («*Kontaktthof*», 1978) и другие сочинения П. Бауш выполнены в похожем ключе, несмотря на кажущийся психологизм и выразительность. Композиция здесь основывается на повседневных повторяющихся движениях, которые образуют своего рода хореографические паттерны. Их хореограф предлагает в качестве материала для импровизации. В первом сочинении, импровизируя с закрытыми глазами (!), танцовщики исследуют свои физические возможности и особенности взаимодействия друг с другом при столкновении, соприкосновении. Мнимый психологизм здесь создает музыка Г. Перселла, но она расходится с пластическим действием, образуя, как и в перформансах Кейджа–Каннингема, параллельный ряд.

Иными словами, Дж. Кейдж, воплотивший в совершенности авангардные подходы, и, в частности, — дюшановскую *«идею объекта»*, создал *«идею концертного ритуала»*, которая далее была взята на вооружение хореографами и переосмыслена в *«идею сценического ритуала»*.

В период становления хореографического перформанса значимую роль сыграли разработанные Дж. Кейджем и композиторами нью-йоркской школы методы работы с исходным материалом и композиционные приемы. Некоторые из них были изначально найдены в музыкальном искусстве и затем экстраполированы на хореографию. Д. Тюдор, Г. Мамма, Э. Браун, К. Вульф были постоянными соавторами хореографических перформансов, ставших своего рода творческой лабораторией для воплощения новых идей.

Так, ко времени формирования танца постмодерн в экспериментализме выработалась оригинальная концепция звука. Специфическое понимание и ощущение звука были связаны с поисками интернационального языка (Г. Коуэлл) и «всезвучовой музыки» (Дж. Кейдж). Композиторы нью-йоркской школы вводили в музыкальные партитуры экзотические инструменты, искали новые тембровые соединения и техники звукоизвлечения на академических инструментах, соединяли акустические звуки и шумы, экспериментировали с электронными звучаниями.

В музыке для танца разрабатывались идеи звукоизобретения и проектирования звуковых пространств, поиска новых тембровых красок и генерации звука от незвуковых источников. Особый интерес для композиторов представлял микромир отдельно взятого звука, его сочинения в процессе живого перформанса, управление внутризвучовыми процессами и тембровыми пластами. В свою очередь, хореографы экспериментировали с отдельно взятым движением и возможностями пространственно-временного экспериментирования с ним в процессе перформанса. Авторы постановок интересовали как проблемы самоценности отдельно взятого жеста, так и поиск их (жестов) неординарных сочетаний.

Проведем некоторые параллели между приемами звукообразования в композиторских работах и способами создания новой пластики в хореографических перформансах. Важнейшим принципом работы со звуком, связанным с поиском нового качества звучания в музыкальных партитурах, созданных для хореографических постановок, стало экспериментирование с неакустическими источниками. Еще с конца 1960-х годов Дж. Кейдж, Д. Тюдор и Г. Мамма вводили в звуковую среду танцевальных перформансов измененные электронным способом

звуки. Одной из композиторских находок стал новый тембр, найденный благодаря электронному усилению очень тихих, спектрально обедненных звуков, при обработке которых сохранялось минимальное количество обертонов. Чтобы услышать в сценическом воплощении этот новый, обладающий «сюрреалистической» (выражение Г. Маммы) окраской тембр, композиторы использовали электронное звукоусиление. В свою очередь, хореографы использовали всевозможные искусственно скомбинированные, порой противоречащие природе хореографии, движения; либо частично измененные, либо целиком созданные компьютерными программами последовательности хореографических действий. Многие постановки М. Каннингема и Б. Т. Джонса, в том числе: «Береговые птицы» («*BeachBirds*», 1991), «Вербейник» («*Loosestrife*», 1991), «Ввод» («*Enter*», 1992), «CRWDSPCR» (1993), «Океан» («*Ocean*», 1994), «Поиск призраков» («*Ghostcatching*», 1999) были выполнены с помощью программного обеспечения «*LifeForm*», «*Biped*», и, позднее, «*3D StudioMax*». Названные работы, созданные совместно с видеохудожниками, исследовали бесконечные возможности тела перформера и являлись своего рода художественными манифестами хореографической концепции, основанной на индетерминизме и принципе случайности.

Не меньший интерес представляет излюбленный Д. Тюдором, Г. Маммой и М. Каннингемом метод наложений предварительно записанного материала. Если в музыкальных партитурах исходными компонентами являлись записи из различных акустических и неакустических источников, то танцевальные действия создавались с помощью предварительно записанных на видео и затем соединенных путем наложения фрагментов. На них также могли накладываться движения танцоров, совершаемые в реальном времени на сцене. В совместных работах М. Каннингема и видеохудожника Н. Дж. Пайка, режиссера Ч. Атласа «Мерс» («*MercebyMercebyPaik*», 1978), «Место действия» («*Locale*», 1979) сценические образы претерпевали фантазмагорические трансформации, выполненные с помощью наложений видео.

В музыкальном экспериментализме 1960-х особую область составляли эффекты создания и последующего контролирования звука посредством производимых действий. В частности, А. Лусье стал одним из первых авторов, создавших на сцене особую звуковую событийность, напрямую связанную с производимыми перформером действиями. Его известная работа-эксперимент «Музыка для перформера соло» («*MusicforSoloPerformer*», 1965) опиралась на эстетические идеалы Дж. Кейджа и представляла собой подготовленный автором про-

цесс, развитие которого происходило по независимым от создателя имманентным законам. Суть перформанса состояла в том, что с помощью электродов, установленных на голове исполнителя, снималась электроэнцефалограмма мозга. Далее усиленный сигнал колебал диффузоры установленных на сцене динамиков, благодаря чему последние заставляли звучать различные ударные инструменты.

Найденный принцип интерактивного взаимодействия движения со звуком будет взят на вооружение хореографами 1990-х и 2000-х. Например, генерация процесса звукообразования от движения, либо возможность управления в режиме реального времени звуком, движением, изображением является неотъемлемой частью хореографических постановок компаний «Палиндром» («*Palindrom*», Нюрнберг), «Оптик» («*Optic*», Лондон). «Тройка Ранч» («*TroikaRanch*», Нью-Йорк). Основой перформансов «Прикосновения», «Интерактивные примеры», «Принцип неопределённости» и многих других работ стали специфические переходы движения в звуковые последовательности, либо в видео изображения. Скорость и интенсивность движений, производимых танцорами, влияли на процесс звукообразования, а также на управление звучанием: медленные движения генерировали звуки низкие и плавные, ускорение движений активировало реверберирующие и ритмичные созвучия.

В хореографии воплотился и характерный для кейджевских композиций принцип индетерминизма, ярко проявившийся в алеаторических формах и связанный с поиском подходящих для соединения музыки и хореографии структурных решений. Так как в своих постановках М. Каннингем использовал процедуры выкидывания жребия, танец мог выстраиваться согласно чертежам и таблицам для отбора движений.

Известно, что в творчестве композиторов нью-йоркской школы сформировались и получили дальнейшее развитие открытые мобильные формы, где общая неизменная конструкция складывалась из нескольких изменяемых элементов. Для нашего исследования особую важность представляет тот факт, что идеи воплощения мобильности в искусствах временных были впервые опробованы Э. Брауном в музыкальных партитурах, предназначенных для хореографических постановок К. Браун. Так, композиционное целое в «Музыке к „Трио для пяти исполнителей“» («*Music for 'Trio for Five Dancers'*», 1953) и «1953» содержит ряд разрозненных элементов и складывается, в том числе, из разделов, опирающихся на спонтанные исполнительские действия, из-за которых сочинение каждый раз обретало буквально новую форму.

Обе музыкальные партитуры ограничены лишь временем длительности партитуры хореографической.

В первом сочинении метод случайных действий лежит в основе построения и музыкального, и хореографического рядов. Музыкальным символам, которые определены звуковысотно, но не фиксированы по времени звучания, соответствуют определенные группы танцевальных движений: продолжительному по длительности символу соответствуют четные группы, краткому — нечетные. Во втором произведении особый интерес представляет интуитивное ощущение времени. В музыкальной партитуре нотная строка ограничивается 15 сек, в течение которых звуки свободно появляются и исчезают. Неметрическая танцевальная композиция складывается из последовательности движений, при исполнении которых танцоры опирались на внутреннее ощущение временных процессов и скорости, а также на тонкости взаимодействия внутри ансамбля. Следует отметить, что принцип индетерминизма и всевозможные разновидности алеаторных форм в дальнейшем найдут воплощение в работах М. Каннингема, Т. Браун, И. Райнер.

Таким образом, формирование и развитие хореографического перформанса в американском музыкальном театре происходило на основе художественных и эстетических идей авангардного искусства. Представители нового направления — танца постмодерн — выдающиеся хореографы М. Каннингем, Т. Браун, И. Райнер, К. Браун в сотворчестве с композиторами нью-йоркской школы — Дж. Кейджем, Д. Тюдором, М. Фелдманом, Э. Брауном — осуществили «революцию» в консервативной сфере академического танца, открыв новые перспективы для его развития. В последующие десятилетия, несмотря на смену стиливых ориентиров расширение географических границ, авангардные установки остались неизменными. В танце, помещенном в социокультурную ситуацию зарождающегося постмодернизма, утвердились не характерные для искусства хореографии свойства — смысловая неопределенность и нулевое означающее, создавшие благоприятные условия для коннотаций и, тем самым, способствовавшие формированию поля для интерпретаций вокруг «пустой формы». При отсутствии экспрессии и субъективности на первый план вышли идеи самоценности микроэлементов — звука и жеста, а также уникального формотворчества.

В становлении эстетики и художественных принципов хореографического перформанса важнейшую роль сыграли творческие идеи композиторов нью-йоркской школы. В последующие десятилетия, ког-

да на смену авангарду и экспериментализму приходит музыкальный и хореографический минимализм, тесная взаимосвязь между композиторскими и хореографическими идеями сохраняется. Кроме того, основные константы минимализма — особое понимание времени как континуального процесса, специфическое моделирование сценического и звукового посредством остигатных образований, акцентирование структур, вслушивание и вживание в мир отдельного звука и движения — коренились в кейджевском окружении, в творчестве эксперименталистов нью-йоркской школы.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Nicholls D. Getting Rid of the Glu. The Music of New York school // The New York schools of music and visual arts: John Cage, Morton Feldman, Edgard Varese, Willem de Kooning, Jasper Johns, Robert Rauschenberg / ed. by Steven Johnson. NY: Routledge, 2012. P. 17–57.*
2. *Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / пер. с нем. Н. Кандинской; под общ. ред. Д. В. Трубочкина. М: Play&Play: Канон-плюс. 2015. 375 с.*
3. *Голдберг Р. Искусство перформанса: от футуризма до наших дней / пер. с англ. А. Асланян. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. 320 с.*
4. *Кисеева Е. В. Перформанс как форма представления музыкально-хореографического искусства второй половины XX века // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 3. С. 50–55.*
5. *Кисеева Е. В. Музыкально-хореографический перформанс как актуальная форма музыкального театра // Южно-Российский музыкальный альманах. 2017. № 4. С. 90–95.*
6. *Hamm Ch. Cage, John (Milton, Jr.) // New Grove Dictionary of American Music, Vol. I. London: Macmillan. 1986. 619 p.*
7. *Taruskin R. Cage and the «New York School». Chapter 2. Indeterminacy // Oxford history of western music. Vol. 5. Late Twentieth Century. Oxford; New York: Oxford University Press. 2005. 610 p.*
8. *Цареградская Т. В. Пространство жеста в творчестве Дж. Кейджа [Электронный ресурс] // Музыкальная наука в едином культурном пространстве: III Международная интернет-конференция. URL: <http://gnesinstudy.ru/wp-content/uploads/2014/10/Tcaregradskaya-2014.pdf> (дата обращения: 01.09.2018).*

9. *Brown T.* An Interview, in Anne Iivet edited Contemporary Dance. New York: Abbeville. 1978. 307 p.
10. *Краусс Р.* Подлинность авангарда и другие модернистские мифы / науч. ред. В. Мизиано. М.: Художественный журнал. 2003. 318 с.

## REFERENCES

1. *Nicholls D.* Getting Rid of the Glu. The Music of New York school // The New York schools of music and visual arts: John Cage, Morton Feldman, Edgard Varese, Willem de Kooning, Jasper Johns, Robert Rauschenberg / ed. by Steven Johnson. NY: Routledge, 2012. P. 17–57.
2. *Fisher-Lihte E.* Estetika performativnosti / per. s nem. N. Kandinskoj; pod obshch. red. D. V. Trubochkina. M: Play&Play: Kanonplyus. 2015. 375 s.
3. *Goldberg R.* Iskustvo performansa: ot futurizma do nashih dnei / per. s angl. A. Aslanyan. M.: Ad Marginem Press, 2014. 320 s.
4. *Kiseeva E. V.* Performans kak forma predstavleniya muzykal'no-horeograficheskogo iskusstva vtoroi poloviny XX veka // Problemy muzykal'noj nauki. 2016. № 3. S. 50–55.
5. *Kiseeva E. V.* Muzykal'no-horeograficheskij performans kak aktual'naya forma muzykal'nogo teatra // YUzhno-Rossiiskij muzykal'nyj al'manah. 2017. № 4. S. 90–95.
6. *Hamm Ch.* Cage, John (Milton, Jr.) // New Grove Dictionary of American Music, Vol. I. London: Macmillan. 1986. 619 p.
7. *Taruskin R.* Cage and the «New York School». Chapter 2. Indeterminacy // Oxford history of western music. Vol. 5. Late Twentieth Century. Oxford; New York: Oxford University Press. 2005. 610 p.
8. *Tsaregradskaya T. V.* Prostranstvo zhesta v tvorchestve Dzh. Kejdzha [Elektronnyj resurs] // Muzykal'naya nauka v edinom kul'turnom prostranstve: III Mezhdunarodnaya internet-konferentsiya. URL: <http://gnesinstudy.ru/wp-content/uploads/2014/10/Tcaregradskaya-2014.pdf> (data obrashcheniya: 01.09.2018).
9. *Brown T.* An Interview, in Anne Iivet edited Contemporary Dance. New York: Abbeville. 1978. 307 p.
10. *Krauss R.* Podlinnost' avangarda i drugie modernistskie mify / nauch. red. V. Miziano. M.: Hudozhestvennyj zhurnal. 2003. 318 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Е. В. Кисеева — д-р. искусствоведения; e.v.kiseeva@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Elena V. Kiseyeva — Dr. Sci. (Arts); e.v.kiseeva@mail.ru

УДК 78.01

ХОРЕОГРАФ – КОМПОЗИТОР: ПРОБЛЕМЫ ТВОРЧЕСКОГО  
ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ В БАЛЕТЕ И ТАНЦЕ ПОСТМОДЕРН

С. В. Лаврова<sup>1</sup>

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

В статье поднимается проблема создания балета в соавторстве балетмейстера и композитора. Противопоставляются различные профессиональные точки зрения на творческий процесс создания балета, анализируются представления различных хореографов о взаимодействии с композиторами на примерах творческих тандемов Стравинского – Нижинского, Стравинского – Баланчина, Грэм – Копленда, Бернштейна – Роббинса и Кейджа – Каннингема. Выявляются и описываются две диаметрально противоположные целевые установки музыкального творчества с позиции композитора: на создание музыки для балета, с одной стороны, и музыки, которая гипотетически может стать основой хореографического произведения, с другой.

**Ключевые слова:** композитор и хореограф, балет, танец пост-модерн, Стравинский, Баланчин, Грэм, Копленд, Бернштейн, Роббинс, Кейдж, Каннингем

CHOREOGRAPHER AND COMPOSER: PROBLEMS OF CREATIVE  
INTERACTION IN POSTMODERN BALLET AND DANCE

Svetlana V. Lavrova<sup>1</sup>

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

The article raises the problem of creating a ballet in collaboration with the choreographer and composer. Different points of view are contrasted on the creative process of creating ballet. The article analyzes the representations of various choreographers about interaction with composers; creative tandems are given as examples: Stravinsky – Nizhinsky, Stravinsky – Balanchine, Graham – Copland, Bernstein – Robbins and Cage – Cunningham. Two diametrically opposed targets for musical creativity from the perspective of a composer are the creation of music for ballet and music, which hypothetically could become the basis of a choreographic work.

**Keywords:** composer and choreographer, ballet, postmodern dance, Stravinsky, Balanchine, Graham, Copland, Bernstein, Robbins, Cage, Cunningham

## ВВЕДЕНИЕ

Творческий союз композитора и хореографа — объемная исследовательская тема, которую в рамках данной статьи мы попытаемся рассмотреть лишь в первом приближении: пунктирно наметить основные типы творческого тандема «композитор-хореограф», характеризующие представления каждого из партнеров о роли музыки в создании балета.

С композиторской точки зрения, создание музыки, которая, возможно, станет основой хореографического произведения, и создание музыки непосредственно для хореографии — это две диаметрально противоположные целевые установки музыкального творчества, оказывающие влияние на его характер. В первом случае композитор пытается реализовать себя в границах «своего» музыкального жанра, действуя, при этом, независимо и свободно. Ориентируясь в создании музыки на конкретную хореографическую постановку, он отчасти утрачивает и право на свободу самовыражения, и свободу воли, так как берет на себя обязательства привести конечный результат своей деятельности в соответствии с замыслом хореографа и законами тяготеющего к музыке, но все же иного вида искусств — искусства танца.

Ситуация создания произведения искусства в соавторстве является проблемной и для хореографа. О чем, в частности, свидетельствует следующее высказывание одной из основоположниц танца модерн — американского хореографа Дорис Хамфри: «выбор музыки, в теории, довольно прост, однако на практике существует множество возможных осложнений, которые следует учитывать» [1, р. 68]. Эти «осложнения» — следствие разногласий по поводу ведущей роли одного из двух основных компонентов спектакля: музыки или движения (танца). Определяя и сравнивая общие лексические элементы музыки и танца, композиторы и хореографы могут лучше понять композиционный процесс друг друга и прийти к решению проблемы в рамках совместного творческого процесса. Несмотря на то, что и в музыке и в танце есть общие установки — такие как ритм, структура и функция частей или паттернов — композитор и хореограф нередко подходят к этим факторам с различных позиций.

История и психология сотворчества как добровольного и сознательного ограничения личной творческой свободы во имя совместной деятельности, одновременного и параллельного претворения в жизнь различных художественных замыслов заслуживает внимания и пояснения.

*Цели настоящего исследования:* с помощью примеров проследить направления развития взаимозависимых и необходимых профессиональных отношений в творческой паре «композитор — хореограф»; охарактеризовать условия (принципы) возможного и успешного совместного творчества в союзе композитора и хореографа.

История искусства знает немало примеров творческого взаимодействия композитора и хореографа, часть из которых была не очень успешной, часть — привела к созданию подлинных шедевров. За рамками конечного результата, остается долгий поиск взаимопонимания и точек взаимодействия, способствующих обоюдному раскрытию граней таланта в решении общих художественных задач.

Известно, что официальное название должности композитора при Императорских театрах в России в XIX веке звучало как «сочинитель балетной музыки». В своих воспоминаниях о Петипа Ширяев пишет, что музыка Чайковского создавала для него немалые затруднения, так как привычка работать со штатными балетными композиторами — дедом Ширяева Пуни и Минкусом позволяла Петипа вынуждать последних до бесконечности менять музыку тех или иных номеров. Так, Пуни мог провести ночь в нотной конторе за пересочинением и переработкой целых действий балета. И, несмотря на то, что и Чайковский и Глазунов охотно шли на встречу Петипа, «балетмейстер, конечно, стеснялся требовать с них, как с Пуни и Минкуса, которые по его желанию перерабатывали свои композиции прямо тут же на репетиции. Поэтому Петипа было довольно трудно работать над «Спящей красавицей». Если же музыка ему не нравилась, по словам Ширяева, он заявлял: Пусть Иван или Ширай ставит...», переиначивая таким образом, фамилии балетмейстеров Льва Иванова и Ширяева. [2, с.217]

Приемы музыкального развития усложнили музыкальную драматургию благодаря приходу в балет композиторов-симфонистов, благодаря чему, уже в начале XX века, в театральном искусстве наметилась, а вскоре отчетливо проявилась тенденция одновременного усложнения музыки и танца. Она добавила недопонимания в отношении хореографов и композиторов и еще более провоцировала кон-

фликт между ними. Сказанное достаточно убедительно иллюстрируют фрагменты воспоминаний Игоря Стравинского, относящиеся к истории создания балета «Весна священная» (1913) в соавторстве с Вацлавом Нижинским.

### В. НИЖИНСКИЙ — И. Ф. СТРАВИНСКИЙ

Свои впечатления от совместной работы с В. Нижинским И. Стравинский поведал своему биографу — американскому дирижеру и музыкальному критику Роберту Крафту. Из «Диалогов с Крафтом» следует, что композитор невысоко оценивал музыкальные способности Нижинского, так как не обнаруживал у постановщика врожденного «настоящего чувства ритма». «Можете себе вообразить, — восклицал Стравинский, — ритмический хаос, который являла собой „Весна священная“ в особенности в последнем танцевальном номере, когда бедная мадемуазель Пильц — Избранница, приносимая в жертву, — не могла понять даже смены тактов» [3, с. 126].

Судя по эмоциональности высказываний, Стравинского раздражало независимое поведение Нижинского, руководствовавшегося собственными представлениями о том, что и как должно происходить на сцене под музыку: «Нижинский не сделал ни малейшей попытки проникнуть в мои собственные постановочные замыслы в „Весне священной“. Например, в Пляске щеголих мне представлялся ряд почти неподвижных танцовщиц. Нижинский сделал из этого куса большой номер с прыжками... <...> ...все дело в том, что он не знал музыки, и потому держался примитивного представления о ее взаимосвязи с танцем» [3, с. 126–127].

Конфликт соавторов имел глубинный характер, хотя обвинения в примитивности взглядов, при незнании их истинных причин, совершенно ошибочно могут быть истолкованы как признак личной неприязни или ссоры. Стравинский полагал, что хореография «...должна обладать своей собственной формой, не зависящей от музыкальной, хотя и соразмеряемой с ее строением. Хореографические конструкции должны базироваться на любых соответствиях, какие только может изобрести балетмейстер, но не просто удваивать рисунок и ритм музыки» [4, с. 126–127]. Устаревшая, по мнению Стравинского, концепция Нижинского строилась на диаметрально противоположном мнении о том, что танец должен выявлять музыкальную метрику и ритмический рисунок посредством постоянного согласования. Нежелательным результатом использования устаревшей, с точки зрения

Стравинского, творческой установки балетмейстера в совместной постановке могла стать примитивная имитация («ритмическое дублирование») музыки в танце.

#### ДЖ. БАЛАНЧИН — И. Ф. СТРАВИНСКИЙ

Творческий союз Игоря Стравинского с Джорджем Баланчиным был пропитан большим взаимопониманием, поскольку хореограф получил основы композиторского образования. Кроме того, их представления о музыке и танце не имели под собой тех глубинных идейных разногласий, которые обнаружились в работе Стравинского с Нижинским. В своем исследовании, посвященном проблеме музыкально-хореографического синтеза в творческом союзе Баланчина и Стравинского, С. В. Наборщикова утверждает, что в раскрытии этой темы невозможно не учитывать высказывания композитора и хореографа друг о друге. Известно, что Стравинский всячески подчеркивал музыкальность в работе Баланчина, а Баланчин — хореографическую природу музыки Стравинского, тесно связанную с движением и танцем [5, с. 24].

Уважая автономию музыки, Баланчин представлял хореографию будущего совместного спектакля, как продолжение идей Стравинского. Представляя хореографическую интерпретацию музыки композитора, он, по его собственным словам, старался не скрывать ее за сложными хореографическими решениями, то есть не мешать музыке [4, р. 1]. Таким образом, Стравинский и Баланчин заранее оговорили и установили допустимые стилистические и практические границы свободы творчества каждого, а их работа стала результатом претворения в жизнь согласованной художественной концепции взаимодействия музыки и хореографии. С этим связана и наивысшая субъективная оценка, выставленная Стравинским Баланчину за совместный труд: «Я не знаю, как можно быть балетмейстером, не будучи в первую очередь музыкантом, подобным Баланчину» [3, с. 126]. Это — пример благотворного творческого альянса, в котором, согласно утверждению Гарриса: «безоблачности альянса препятствовали два обстоятельства — композиторский снобизм Стравинского в отношении балетмейстерской профессии и несовпадение взглядов композитора и хореографа на использование в балете музыки, для него не предназначенной» (цит. по: [5, с. 38]). В этом творческом союзе, безусловно, речь идет о фигурах равномасштабных. Это равенство осложняет совместный

творческий процесс, обозначенными выше обстоятельствами. Очевидно, что проблема совместного творчества хореографа и композитора в балете обусловлена целым комплексом противоречий.

#### У. ФОРСАЙТ — Т. ВИЛЛЕМС

Еще один творческий тандем композитора и хореографа, который в отношении органичного взаимодействия считается равным Баланчину и Стравинскому — это совместная работа Уильяма Форсайта с композитором Томом Виллемсом. Однако необходимо подчеркнуть, что Виллемса вряд ли будет правильным сравнивать со Стравинским: это абсолютно разные композиторские фигуры. И, если балетная музыка Стравинского — это только одна из страниц его богатейшего многообразного и многожанрового наследия, то Виллемс, прежде всего, — композитор балетов Форсайта.

Виллемс и Форсайт подходят к взаимоотношению музыки и танца с позиции того, что оба компонента спектакля самодостаточны. При этом Форсайт, так же как и Баланчин, в достаточной мере музыкально образован: будучи внуком известного скрипача, он в детстве играл на скрипке и флейте, а также пел в хоре [6]. Как утверждает хореограф в одном из своих интервью, подобно Баланчину, он стремится к созданию контрапунктических структур [6]. Форсайт пытается отобразить преобразование исходной идеи из акустической области — в визуальную: «Это определяется принципами симметрии, руководствующейся идей «выравнивания» или «идентичности». Виллемс — композитор, получивший известность именно благодаря работе с Форсайтом. В отношении их сотрудничества он однажды сказал: «Я знаю, что моя музыка в хороших руках» [7]. В музыке голландского композитора сочетаются музыкальные звуки с шумовыми, например, звуком бьющегося стекла, металлическим скрежетом. Большинство его композиций для Форсайта — электронная музыка. Нужно также подчеркнуть, что в балетах Форсайта-Виллемса ни музыка, ни танец не иллюстрируют друг друга, а, скорее, выступают в синтетическом единстве. Композитор создает определенный акустический ландшафт для хореографии, а хореограф в этом звуковом пространстве выстраивает движения. Ландшафт включает в себя набор различных предварительно записанных звуков. Сама же композиция складывается как импровизационная, где звуки смешиваются в реальном времени в ответ на сигналы, поступающие от танцовщиков. В синхронизации звуковых объектов и движений именно система сигналов стала жизненно необходимой

формой передачи информации для построения общей quasi-импровизационной композиции. В одной из многочисленных совместных работ — спектакле «In the Middle Somewhat Elevated» — сценическое пространство лишено декораций, но заполнено различными урбанистическими звуками: грохочущими, скрежещущими агрессивными звучаниями постиндустриальной эпохи. Движения, существующие в единстве со звуками, демонстрируют почти механическую синхронность. Хореографа не увлекают жестко фиксированные формы, он действует на границе пространства и времени, звука и движения. Применяя специальные технологии импровизации, Форсайт особым образом относится к музыке: она помогает ему проецировать смысл на движение и функционально организовывать последнее. Смысл возникает из сцепления всех сосуществующих в спектакле элементов и случайностей, что дает свободу, как самому хореографу, так и восприятию.

#### М. ГРЭМ — А. КОПЛЕНД

В другом творческом тандеме хореографа Марты Грэм и композитора Аарона Копленда в процессе совместной работы над балетом «Весна в Аппалачах», описанной в исследовании Джоан Касс, возникли разногласия в понимании процесса тематического развития [6, р. 50]. Копленд взялся за создание музыки для балета за весьма незначительный гонорар в 500 долларов, испытывая большое желание работать с хореографом. Впервые Грэм использовала музыку Копленда в 1931 году для балета «Дифирамбный» (Difframbic) это была пьеса (Вариации) для фортепиано. Грэм высоко ценила дарование Копленда: вскоре после того как композитор согласился совместно работать над «Весной в Аппалачах», другой композитор, Карлос Чавес, также согласился написать пьесу, которую Грэм назвала «Темный луг». По поводу сотрудничества с обоими композиторами Грэм в написала письме к Копленду: «Кажется я самая счастливая танцовщица в мире, ведь у меня есть Вы и Чавес. До сих пор не могу в это поверить» [8, с. 187]. В процессе совместной работы содержание балета постоянно корректировалось: замысел создателей эволюционировал от первоначальной идеи воспроизвести на сцене античный сюжет с участием древнегреческой героини Медеи до вымышленной истории жизни на фронтире между нерабовладельческими и рабовладельческими штатами Америки. Копленд предложил соединить материал, присланный Грэм с «Нашим городком» Торнтон Уайлдера — одной из наиболее известных пьес драматурга, в которой автор разворачивает действие в пери-

од с 1901 по 1913 годы. Казалось бы, не происходит ничего особенного и, вместе с тем, перед простыми на первый взгляд героями встают серьезнейшие вопросы человеческого бытия. В оригинале «...персонажи представляли собой безымянные американские архетипы: Мать олицетворяла чистоту американской души доиндустриальной эпохи, Дочь — типаж решительного пионера, Гражданин, который женится на Дочери и переносит ее через порог своей только что построенной фермы, — борец за гражданские права, возможно даже интеллеktуал и, безусловно, аболиционист, Беглец представляет рабов, Младшая Сестра — „сегодняшний день“. Беглец приносит с собой всю боль и ужас Гражданской войны. Но драма заканчивается стихающей сценой воскресенья, которая, по словам Грэм, „может передавать ощущение от собрания шейкеров<sup>1</sup>, когда движения странны, упорядочены и одержимы, или ощущение от присутствия в негритянской церкви с ее лирическим экстазом спиричуэлс“» [7].

Грэм стремилась создать именно американский балет и первоначально даже пыталась ввести эпизод из «Хижины дяди Тома» в сюжет, однако позже, они вместе с Коплендом пришли к выводу, что он не работал во благо общей идеи. Когда Копленд спросил Грэм о названии балета, хореограф ответила, что «Весна в Аппалачах» не имеет никакого отношения к тому, что происходит, это, по существу, — «танец места» [8, с. 192] В оригинале партитура была написана для ансамбля из тринадцати музыкантов, состав которого затем был увеличен. Наряду с тем, Грэм утверждала, что ей нравится работать именно с клавиром. В тесном сотрудничестве с пианистом, она просила его отмечать смену инструментов в клавире, ссылаясь на физическую память в работе с «фазами тела». Копленд доверился Грэм и использовал музыкальную цитату гимна шейкеров «Простые дары», не имея ни малейшего представления об этой секте. Исходя из временной продолжительности, как общей, так и каждой сцены в отдельности, хореограф и композитор пришли к созданию временной структуры балета. Далее А. Копленд создал небольшие эскизы к каждой отдельной сцене и показал их М. Грэм на фортепиано. Затем он инструментовал эту музыку для ансамбля из тринадцати струнных и духовых инструментов. Неоднократно им приходилось решать сложные задачи на соответствие музыки

---

<sup>1</sup> Шейкеры (англ. — Shakers) — протестантская религиозная секта в США, официальное название которой — Объединённое сообщество верующих во второе пришествие Христа. Шейкеры считали, что Бога следует искать внутри себя самого, а не через священников или обряды, при этом следует стремиться к совершенству и безгреховному существованию.

и хореографии, представляя друг другу уже завершенные концепции. Общим творческим вектором стало объединение разнородных элементов хореографии, исходящих от народного танца и народной музыки с основами танца модерн, со спецификой техники современной музыкальной композиции. Нередко, говоря о Копленде, критики обращали внимание на его своеобразное творческое «двуличие»: мелодичная, основанная на народных мелодиях «Весна в Аппалачах», написана тем же автором, что и додекафонное сочинение под названием «Подразумеваемое» (Connotations).

Работая с Джанкарло Менотти, в конце 1940-х над балетом «С вестью в лабиринт», Грэм написала подробнейший сценарий, однако, в конечном виде танец не имел ничего общего с предварительным сценарием. Композитор был явно расстроен, но пообщавшись с Коплендом он успокоился. Копленд сказал: «она всегда так делает» [8, с. 194].

#### ЛЕОНАРД БЕРНСТАЙН — ДЖЕРОМ РОББИНС

В работе над Бродвейской постановкой «Вестсайдской истории» появился еще один известный творческий тандем — композитора Леонарда Бернштейна и хореографа Джерома Роббинса. Оригинальная, драматически наполненная хореография и органичное слияние трагического сюжета и музыкальных номеров открыли новую эпоху в истории музыкального театра. Роббинс, средствами хореографии раскрыл на сцене тему взаимодействия маленького человека и урбанистического пространства большого города. По словам хореографа, они с Леонардом шутили, что в хореографическом рисунке обязательно было па, которое предложил он, а в партитуре — несколько нот, которые предложил Роббинс [9, р. 11]. В целом, творческий процесс выглядел следующим образом: вначале Роббинс в мельчайших подробностях описывал Бернштейну настроение, атмосферу и тип движений, которые он хотел бы отобразить. Отталкиваясь от этих идей, композитор предлагал музыкальные решения. Совместный процесс создания «Вестсайдской истории» включал также дополнительного соавтора — драматурга Артура Лоранса. Первоначальная концепция Роббинса состояла в том, чтобы перевести трагическую историю любви Шекспира, Ромео и Джульетту, в современный Нью-Йорк. Роббинс сначала работал с Лораном, а затем делился историей с Бернштейном.

## ДЖОН КЕЙДЖ — МЕРС КАННИНГЕМ

Известный весьма успешный творческий тандем Джон Кейдж — Мерс Каннингем основывался на изначальных установках о независимости музыки и танца: «в совместной работе с Мерсом [Каннингемом] первое, что мы сделали, это освободили Музыку из необходимости следовать за танцем, и освободили танец от требования музыкальной интерпретации» [9, р. 5] Эксперименты с композиционным подходом являются важной частью сотрудничества. Композитор и хореограф стремятся понять композиционный процесс друг друга или разработать новую *модель совместного художественного процесса*.

Союз хореографа Мерса Каннингема и композитора Джона Кейджа стал катализатором творчества обоих художников. Знакомство Дж. Кейджа с М. Каннингемом состоялось в 1938 году. В тот период Каннингем был студентом известного в США хореографа Б. Бёрда. Результатом их сотрудничества, основанного на общности взглядов, стала новая форма художественной деятельности. Кейдж занимал должность музыкального директора «Танцевальной компании М. Каннингема»<sup>2</sup> (1944–1966). Они начали работать вместе в конце 1930-х годов, в 1951-м основали легендарную *The Cunningham Dance Company* (вначале появившуюся как результат их пребывания в летней школе экспериментального колледжа в Северной Каролине). С начала сотрудничества они следовали единому эстетическому принципу: три элемента — танец, музыка и сценография создаются совершенно независимо друг от друга, а спектакль становится результатом случайной их комбинации. Многослойность лежит в основе самого композиторского процесса Кейджа: «Я различаю три разных способа сочинения музыки в настоящее время. Первый хорошо известен — записывать ноты на бумаге, что я и делаю. Второй возник благодаря электронной музыке и новым источникам звука, позволяющим создавать музыку прямо во время исполнения. А третий появился в студиях звукозаписи — это похоже на то, как художники в своих мастерских пишут картины. Музыка накладывается слой за слоем на ленту; она не исполняется и не записывается нотами, а появляется сразу на звуконосителе» [10, с. 47]. Кейдж уверял, что первое, что он заметил, работая с хореографической труппой, это желание танцовщиков превалировать над музыкой. Танцовщики показывали танец музыканту не раньше, чем танец был полностью

---

<sup>2</sup> Merce Cunningham Dance Company.

готов, что было прямой противоположностью принципам работы автора музыки в балете: там музыка должна быть готова до начала репетиций. Несмотря на то, что ни тот, ни другой способ работы Кейджу не нравился, он, согласно его утверждениям, был согласен на любой. Хотя, было бы предпочтительнее, чтобы «...двое, работая вместе, могли работать, не подчиняясь друг другу...», «...работая независимо друг от друга, то есть находясь в разных местах...» с последующей встречей и соединением двух равноценных произведений. «Я никогда не восхищался сотрудничеством Баланчина и Стравинского, которое основывалось на том, что десять пальцев пианиста становятся двумя ступнями танцовщика, что заведомо невозможно» [11, с.132]. В работе с Мерсом Каннингемом Кейдж задавал ритмическую структуру музыке, раз уж гармоническая была недоступна, и создавал «...ритмические отрезки на основе квадратного корня, а Мерс создавал танец внутри этой Структуры» [11, с. 183]. Затем музыка и танец совмещались, не навязывая друг другу деталей. «Танец был независим — но внутри структуры». Итогом было взаимодействие двух компонентов, даже не связанных общностью структуры. В творческом тандеме М. Каннингема и Дж. Кейджа создана так называемая «хореографическая алеаторика», подразумевающая возможность свободного и случайного взаимодействия шумовых звуков с нетрадиционной пластикой движений.

Сотрудничество Кейджа с современными хореографами началось еще и до знакомства с Каннингемом: в 1937 году Кейдж переехал в Ситл по приглашению хореографа Б. Берда для работы в качестве концертмейстера и композитора на факультете современного танца. Первым шагом на пути создания музыки к танцу был первый заказ, который композитор получил от кафедры физвоспитания Калифорнийского Университета в Лос-Анджелесе. Нужно было создать аккомпанемент для водного балета. Применяв ударный инструментарий, включавший в себя барабаны и гонги, Кейдж пришел к выводу, что исполнители не слышали их под водой. Он пришел к остроумному решению, погрузить их в воду [11, с. 117]. Работа по музыкальному оформлению хореографических занятий в Корнуоллской школе искусств и Миллз-колледже также была творческой. Одним из итогов работы с танцовщиками стало изобретение препарированного фортепиано в 1938 году и создание в 1940 пьесы «Вакханалия».

Полагая, что средства танца в сущности самодостаточны, так как у него уже есть ритм, Кейдж считал, что единственное, в чем нуждается танец, так это в звуке. Танцовщик может быть даже более оснащенным, нежели музыкант, так как в его распоряжении больше средств [12,

с. 118]. Форма музыкально-танцевальной композиции складывается в результате совместных усилий как со стороны композитора, так и хореографа. А музыка должна стать неотъемлемой частью движения, считал Кейдж, и Каннингем его поддерживал в этом.

Самодостаточность и независимость музыки и движения даже в творчестве Каннингема проявляли себя не во всех случаях. На раннем этапе творчества хореографа, связь с музыкой была еще довольно тесной. В истории создания одной из известных совместных работ Кейджа и Каннингема «Cheap Imitation» особую роль сыграл вполне традиционный музыкальный ритм: в 1945 году Каннингем осуществил попытку поставить балет на первую часть музыки симфонической драмы «Сократ» Эрика Сати. Симфоническая драма, как в жанровом ключе определил ее композитор, была написана по трем «Диалогам» Платона, которые документировали финал жизни Сократа. Кейдж создал аранжировку для двух фортепиано и в 1969 году совершил попытку добиться от держателей авторских прав Сати разрешения на ее использование в постановке Каннингема. Так как ему не удалось добиться получения разрешения, пришлось проявить невероятную изобретательность, чтобы полностью не отказываться от идеи Каннингема. Кейдж осознал, что заменить музыку Сати какой-либо другой, уже невозможно, так как хореография была с ней весьма тесно связана. Изобретательность Кейджа состояла в том, что оставив ту же самую ритмическую структуру, он сохранил лишь «тень» музыки Сати, простираясь сквозь мелодический контур и ритмический каркас. Название говорило само за себя: «Cheap Imitation» (Дешевая имитация), а у Каннингема название было иным — «Second Hand».

Джон Кейдж и Мерс Каннингем ставили творческие эксперименты, стремясь выработать новую концепцию пространства. Как утверждал Кейдж, время его не интересовало, и пространство — тоже, однако слово «концепция» вызывало живой отклик [9, с. 148]. Он следовал двум путям для разрушения стереотипов и всяческих установок, в связи с чем, вспоминает одну из лекций Дайсэцу Судзуки: «В начале лекции он подошел к доске, нарисовал овал и слева начертил две параллельные прямые. Указав на эти параллельные прямые, он сказал, что это эго, а указав на овал — что это сознание. Потом он сказал, что эго имеет свойство закрываться от нового опыта, который через чувства поступает из окружающего мира, назовем его родственный мир, и тогда он уходит вниз, «в землю», как сказал бы Майстер Экхарт, и возвращается к эго в виде снов. Эго может отсечь себя, сказав, что какие-то вещи внешнего мира ему нравятся или не нравятся, то есть вынеся оценочное

суждение и так далее. Оно запоминает то, что ему не нравится, а потом видит это в снах, порой в страшно искаженной форме. То есть, так или иначе, вы остаетесь в одиночестве. Или же, пройдя полный цикл, вы наконец выходите во внешний мир и, как Рильке, глядя на дерево, не знаете, человек вы или дерево. Именно этого, по словам Судзуки, хочет от нас дзэн: не нужно ограждать себя от опыта» [10, с. 136]. Каждая творческая личность привносит свой собственный духовный опыт в создание художественного произведения и организации его пространства. Их тип творческих взаимоотношений в Каннингемом, в соответствии с этим, можно было бы назвать «сотрудничеством на расстоянии», в связи с чем, хореография вступала в более условные или случайные (алеаторные) отношения с музыкой. В отличие от романтического экспрессионизма и драматической иронии, которые характеризовали работу их современников, подобный новый подход был признан целым поколением художников. Эта взаимонезависимость звука и движения сразу же спровоцировала создание особого способа работы с танцовщиками: они должны были узнавать последовательность движений во времени, независимо от того, что они могли услышать. Каннингем использовал секундомер на репетициях. Этот способ работы был трудным, но в то же время он был невероятно интересным. Танец был абсолютно свободным от ритмического и образного диктата музыки, воплощая свои собственные ритмы, согласованные с физическими ритмами танцовщиков.

Алеаторика, как одна из важнейших граней в творческой философии Джона Кейджа, основывается на провозглашении принципа случайности, который есть сущность всего природного и живого. Алеаторика стимулирует творческую инициативу исполнителя, а возможная степень свободы зависит от создания различных вариантов заготовок композитора (в некоторых случаях достигает полной свободы). Импровизационность полноправно действует там, где автором указаны только самые приблизительные компоненты музыкального языка: ритм, динамика, тембр, штрихи, время звучания и т.д. «Хореографическая алеаторика» строится на свободном взаимодействии элементов, предложенных автором-хореографом и выученных исполнителем из единого комплекса пластических движений, в заданных условиях избранной метрической сетки. Одним из творческих «кредо» Каннингема была убежденность в том, что танец не обязан что-либо выражать: его ценность в нем самом, в движении как таковом. «Хватит собирать картину мира, расслабляйтесь и получайте удовольствие. Жизнь все сделает за вас» [13, с. 20], — утверждал хореограф. Экспериментируя с различ-

ными возможностями движений во времени и пространстве, Каннингем, также как и Кейдж, доверял великой «воле случая». Записывая на клочках бумаги различные движения, он перетасовывал их, выбирая возможные последовательности элементов при помощи игрального кубика. Е. В. Кисеева в своей диссертации утверждает, что в творчестве Каннингема постепенно складывалось представление о спектакле в качестве континуального процесса с внеавторским и внеличным началом, так как конечной целью является создание замысла, концепта, что, в конечном счете, снимает вопрос авторства текста [16, с. 63].

В совместном творчестве – балете «Beach birds», положенном на музыку струнного квартета Дж. Кейджа «Four» (1958), пианист мог исполнять любую из четырех возможных партий в сопровождении звуков моря, записанных на магнитофонную ленту.

С 1991 года Мерс Каннингем стал использовать в своих хореографических решениях программу «Life Forms» («Формы жизни»), о создании которой говорил еще в 1968 году задолго до возникновения компьютерной анимации. Эта программа давала ему возможности для визуализации форм движения и создания на основе заданных параметров специфических танцевальных движений, подобных движениям роботов в мультфильмах, источником идей которых выступала компьютерная анимация.

Применение новых средств работы над движением дает возможность при помощи сенсоров, закрепленных на теле танцовщиков, перевести в цифровое изображение, транслируемое на экран, установленный, на сцене. Композиция «Viped» (1999), применяет технику «остановленного движения», существенно расширяющую координационные возможности танцовщика.

Очевидно, что творческий союз композитора и хореографа обусловлен рядом противоречивых обстоятельств. В одном случае, хореографу удобнее работать с композитором, которому можно с легкостью поручить переделку уже подготовленного материала (классические примеры – Петипа и Минкус, Петипа и Дриго), в другом – (например, сотрудничая с великим композитором уровня П. И. Чайковского) нет. Взаимодействие равновеликих, с точки зрения дарования, художников, подобных Стравинскому и Баланчину, – пример гармоничного творческого тандема, и также, отнюдь не безоблачного, отягощенного рядом противоречий. Зависит ли конечный художественный результат от взаимоотношений? Как показывает история, оценка произведения искусства, созданного совместно с хореографом, композитором

не всегда справедлива, и здесь можно вновь упомянуть отношение Стравинского к хореографии Нижинского.

Союз Форсайта и Виллемса объединен совпадением художественных устремлений, интересом к особому соотношению структурированного и импровизационного материала. Музыка урбанистической среды Виллемса становится звуковой средой хореографических экспериментов Форсайта. При этом, мы знаем голландского композитора именно как автора музыки к балетам Форсайта (в творческом багаже композитора музыка более чем к 80 балетам Форсайта).

Принцип взаимовлияния, представленный на примере последнего из анализируемых творческих тандемов композитора и хореографа — Кейджа и Каннингема — основывается на использовании новейших технических возможностей, а также опирается на общие философские установки творческих оснований. Он плодотворен для развития обоих художников, и, тем не менее, не говорит о художественной состоятельности каждого отдельного произведения, из числа совместно созданных. В своем стремлении к независимости составляющих хореографического спектакля, Кейдж и Каннингем все же создавали единство, обладающее рядом внутренних противоречий, но объединенное общими эстетическими установками.

Параллельный путь развития идей — не единственно возможный: в некоторых случаях, именно в жарких спорах о концепции балета и самооценности каждого из составляющих его художественных компонентов и рождается истина (и «Весна Священная» в первой постановке — тому яркий пример).

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Humphrey D. The Art of Making Dances.* Pollack B (ed). Princeton: Princeton Book Company, Publishers, 1987. 189 p.
2. Мариус Петина: *Материалы. Воспоминания. Статьи.* Л.: Искусство. Ленингр. отд-ние, 1971. 446 с.
3. Игорь Стравинский. Диалоги с Робертом Крафтом: избранные места / пер. с англ. В. А. Линник. М.: Libra Press, 2016. 257 с.
4. *Joseph Charles M. Stravinsky and Balanchine. A Journey of Invention.* New Haven and London: Yale University Press, 2002, 440 p.
5. *Наборщикова С. В. Балачин и Стравинский: К проблеме музыкально-хореографического синтеза: дис. ... д-ра искусствования.* М. 340 с.
6. *Whittenburg Z. William Forsythe in conversation with Zachary Whittenburg // Critical Correspondence 4.27.2012* [Электронный

- ресурс]. URL: [https://movementresearch.org/criticalcorrespondence/blog/wp-content/uploads/2012/05/Forsythe\\_Whittenburg\\_4.27.2012.pdf](https://movementresearch.org/criticalcorrespondence/blog/wp-content/uploads/2012/05/Forsythe_Whittenburg_4.27.2012.pdf) (дата обращения: 10.10.2018).
7. *Cass J.* Dancing Through History. New Jersey: Prentice Hall, 1993. 368 p.
  8. *Грэм М.* Память крови. Автобиография. М.: Artguide Editions, 2017. 240 с.
  9. *Witchel L.* Robbins–Bernstein: New York City Ballet / West Side Story Suite // The Dance View Times. 2004. Spring.
  10. *Banes S.* Dancing the music: Vicissitudes of Collaboration in American Postmodern Choreography // Journal of Choreography and Dance. 1992. Vol. 1, Part 4.
  11. *Костелянец Р.* Разговоры с Дж. Кейджем М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 280 с.
  12. *Кейдж Дж.* Тишина. Лекции и статьи // Вологда: Библ-ка моск. концептуализма Г. Титова, 2012. 380 с.
  13. *Петрусёва Н. А.* О переписке Пьера Булеза и Джона Кейджа // Музыка и время. 2010. № 1. С. 18–22.
  14. *Чувашева А.* Мерс Каннингем 2011 [Электронный ресурс]. URL: [http://www.theatre34.ru/merce\\_cunningham.html](http://www.theatre34.ru/merce_cunningham.html) (дата обращения: 01.09.2018).
  15. *Кейдж Дж., Каннингем М.* An interview with Merce Cunningham and John Cage – Миннесота, 1981 [Электронный ресурс]. URL: [http://vk.com/video28878106\\_162819354](http://vk.com/video28878106_162819354) (дата обращения: 01.09.2018).
  16. *Кисеева Е. В.* Танец постмодерн как музыкальный феномен: дис. ... д-ра искусствovedения. Ростов на Дону. 2016. 338 с.

#### REFERENCES

1. *Humphrey D.* The Art of Making Dances. Pollack B (ed). Princeton: Princeton Book Company, Publishers, 1987. 189 p.
2. *Marius Petipa: Materialy. Vospominaniya. Stat'i.* L.: Iskusstvo. Leningr. otd-nie, 1971. 446 s.
3. *Igor' Stravinskij. Dialogi s Robertom Kraftom: izbrannye mesta / per. s angl. V. A. Linnik.* М.: Libra Press, 2016. 257 s.
4. *Joseph Charles M. Stravinsky and Balanchine. A Journey of Invention.* New Haven and London: Yale University Press, 2002. 440 p.
5. *Naborshchikova S. V.* Balanchin i Stravinskij: K probleme muzykal'no-khoreograficheskogo sinteza: dis. ... d-ra iskusstvovedeniya М. 340 s.

6. *Whittenburg Z.* William Forsythe in conversation with Zachary Whittenburg // Critical Correspondence 4.27.2012 [Elektronnyj resurs]. URL: [https://movementresearch.org/criticalcorrespondence/blog/wp-content/uploads/2012/05/Forsythe\\_Whittenburg\\_4.27.2012.pdf](https://movementresearch.org/criticalcorrespondence/blog/wp-content/uploads/2012/05/Forsythe_Whittenburg_4.27.2012.pdf) (data obrashcheniya: 10.10.2018).
7. *Cass J.* Dancing Through History. New Jersey: Prentice Hall, 1993. 368 p.
8. *Grem M.* Pamyat' krovi. Avtobiografiya. M.: Artguide Editions, 2017. 240 s.
9. *Witchel L.* Robbins–Bernstein: New York City Ballet / West Side Story Suite // The Dance View Times. 2004. Spring.
10. *Banes S.* Dancing the music: Vicissitudes of Collaboration in American Postmodern Choreography // Journal of Choreography and Dance. 1992. Vol. 1, Part 4.
11. *Kostelyanets R.* Razgovory s Dzh. Kejdzhem M.: Ad Marginem Press, 2015. 280 s.
12. *Kejdzh Dzh.* Tishina. Lektsii i stat'i // Vologda: Bibl-ka mosk. kontseptualizma G. Titova, 2012. 380 s.
13. *Petrusyova N. A.* O perepiske P'era Buleza i Dzhona Kejdzha // Muzyka i vremya. 2010. № 1. S.18–22.
14. *Chuvashева A.* Mers Kanningem 2011 [Elektronnyj resurs]. URL: [http://www.theatre34.ru/merce\\_cunningham.html](http://www.theatre34.ru/merce_cunningham.html) (data obrashcheniya: 01.09.2018).
15. *Kejdzh Dzh., Kanningem M.* An interview with Merce Cunningham and John Cage – Minnesota, 1981 [Elektronnyj resurs]. URL: [http://vk.com/video28878106\\_162819354](http://vk.com/video28878106_162819354) (data obrashcheniya: 01.09.2018).
16. *Kiseeva E. V.* Tanets postmodern kak muzykal'nyj fenomen: dis. ... d-ra iskusstvovedeniya. Rostov na Donu. 2016. 338 s.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

С. В. Лаврова — д-р искусствоведения;  
[proscience@vaganovaacademy.ru](mailto:proscience@vaganovaacademy.ru)

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Svetlana V. Lavrova — Dr. Sci. (Arts);  
[proscience@vaganovaacademy.ru](mailto:proscience@vaganovaacademy.ru)

## БАЛЕТНАЯ И ТЕАТРАЛЬНАЯ КРИТИКА

УДК 792.8

РЕАЛЬНОСТЬ И ФАНТАСТИКА В СОВРЕМЕННОМ БАЛЕТЕ

О. И. Розанова<sup>1</sup>

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

В статье представлен новый балет Большого театра Беларуси «Орр и Ора». Это редкий опыт создания современного балета по только что вышедшему из печати рассказу Вячеслава Заренкова. Авторский коллектив соединил петербургских специалистов с белорусской труппой. Анализируя спектакль, автор показывает, какие изменения, продиктованные спецификой балетного искусства, были внесены в литературный текст сценаристом и хореографом Александрой Тихомировой. Отмечены особенности музыкально-хореографической драматургии, пластического решения ключевых сцен, сценографии.

**Ключевые слова:** Большой театр Беларуси, балет «Орр и Ора», Вячеслав Заренков, Михаил Крылов, Вячеслав Окунев, Олег Ходоско, Александра Тихомирова, Санкт-Петербургский театр КИЛИЗЭ

REALITY AND FICTION IN MODERN BALLET

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

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

The article deals with the rare experience of the production of the modern ballet “Orr and Ora”, based on the story of our contemporary Vyacheslav Zarenkov, which has just been published. The team of authors connected the St. Petersburg specialists with the troupe of the Bolshoi Theater of Belarus. Analyzing the performance, the author shows what changes, dictated by the specifics of the ballet art, were made in the literary text by the screenwriter and choreographer Alexandra Tikhomirova. The features of musical and choreographic dramaturgy, plastic solutions of key scenes, set design are noted.

**Keywords:** Bolshoi Theater of Belarus, ballet Orr and Ora, Vyacheslav Zarenkov, Mikhail Krylov, Vyacheslav Okunev, Oleg Khodosko, Alexander Tikhomirov. St. Petersburg Theater KILIZE

Большой театр Беларуси регулярно осуществляет балетные премьеры. Под занавес театрального сезона 2016/17 года балетная группа представила новинку с интригующим названием «Орр и Ора» [1] Необычен и сам балет. Действие начинается в доисторические времена, а затем плавно перетекает в современность. Сюжет с элементами фантастики в финале оборачивается чистейшей мистикой, воспаряя в некий высший духовный мир.

Необычна и история создания балета. В основе сценария — повесть Вячеслава Заренкова «Орлы и люди» [2]. Этот человек, «сделавший себя сам», заслуживает отдельного разговора [3]. Уроженец Беларуси, в 17 лет он переехал в Ленинград, где прошел путь от простого рабочего на стройке до генерального директора крупной строительной фирмы, обладателя почетного звания «Заслуженный строитель Российской Федерации»; параллельно занимался живописью и стал членом Санкт-Петербургского союза художников; всерьез увлекся литературным творчеством и стал членом Санкт-Петербургского союза писателей. «Созидание стало для него не только профессией, но и основным жизненным ориентиром», — читаем в программке к спектаклю. Вот и основанный им социально-культурный проект называется «Созидающий мир». Щедрый благотворитель, Заренков построил в родном белорусском селе монастырский комплекс, а в Петербурге — оригинальный театр «Килизэ» [4], имеющий прямое отношение к балету «Орр и Ора».

Художественный руководитель этого театра Михаил Крылов — личность также неординарная, многосторонне одаренная [5]. Профессиональный писатель, поэт, журналист, он более 20 лет вел на ленинградском радио популярную программу «Соло для души», знакомя слушателей с известными и начинающими исполнителями, поэтами, музыкантами. Нередко продолжением передач становилось совместное творчество. Так, Михаил Крылов стал еще и композитором, автором множества песен, в том числе на стихи супруги Заренкова — Галины [6].

Новелла Вячеслава Заренкова о разлученных Орле и Орлице, сумевших наперекор всему вновь соединиться, благодаря чему вернулись в семью и их расставшиеся по недоразумению хозяева — муж и жена, навеяла композитору музыкальные образы. Впервые в своей творческой работе он обратился к симфоническому оркестру и выразил

замысел в форме инструментальной сюиты. Затем, вполне естественно, возникла мысль о балете. Действительно, история о силе любви, где действуют птицы и люди, словно создана для балетной сцены. Однако путь к ней оказался тернистым.

Большой театр Беларуси (а именно здесь хотел увидеть сценическую версию своей новеллы уроженец республики Заренков) дважды отвергал заявку. Наконец, театр выдвинул условие: доработать сценарий и музыкальную партитуру с помощью собственных специалистов. Условие было принято. Будущий постановщик балета Александра Тихомирова [7] кардинально изменила первоначальный сюжет, насытив его драматическими и даже трагедийными событиями. Более того, частная история из реальной жизни получила иной масштаб, приобретя характер философской притчи.

Новую музыкальную редакцию и аранжировку сделал белорусский композитор Олег Ходоско [8]. Структуру партитуры организует резкий контраст нескольких лирических тем (которых М. Крылову не занимать) с назойливым маршем. Также ясна и драматургия спектакля, где сталкиваются толпа и личности, противостоят агрессия и любовь.

Идея либреттиста и балетмейстера Тихомировой заявлена в экспозиции балета, отсылающей зрителя в доисторические времена. С поверхности земли из бесформенных глыб появляются диковатые существа. Едва встав на ноги, мужчины и женщины разделяются на две группы, настроенные весьма воинственно. Их резкие, однообразные движения в ритме марша дышат агрессией. Жестокая схватка кажется неминуемой, но в критический момент раздается распевная, дышащая энергией, мелодия, и вместе с ней на сцену влетает пара орлов: Он и Она — Орр и Ора. Свободные движения птиц, широкие траектории их полетов вносят умиротворение, а их согласный танец говорит о взаимной гармонии. Единство партнеров подчеркнуто костюмами. У каждого на одной половине тела поверх черного трико — белый рукав с подобием крыла. В паре получается абрис двух крыльев безраздельно единого существа (рис. 1).

Небесная пара — посланники неких высших сил — являют дикой орде образ прекрасных людей. Из больших в человечески рост прозрачных яиц выходят Женщина и Мужчина в белоснежных одеждах (рис. 2).

Они сразу присоединяются к орлам, образуя танцевальный квартет. Люди и птицы то меняются партнерами, то соединяются в пары, демонстрируя дружелюбие, взаимную чуткость, радость свободного полета. Толпа настроенно наблюдает за дружной четверкой.



Рис. 1. Оорр и Оора

Рис. 2. Мужчичина и Женщичина

А действие балета между тем стремительно переносится в наше время. В центре сцены — Мужчичина и Женщичина с фатой на голове и букетом цветов в руках. Это их свадьба. Вокруг — толпа гостей, приветствующая молодоженов. Здесь и непременный «запустила» праздника — поп-певец с микрофоном, а также фотограф. Молодая пара погружена в переживание момента: дуэтное адажио с чарующей песенной мелодией наполнено нежностью, взаимным доверием, предвкушением счастья.

Зато гости резвятся вовсю. В отличие от «доисторических» времен, они соединились в пары, освоили навыки дуэтного танца, однако, по сути, остались все теми же безликими существами. Безвкусны их расписные розово-голубые одежды, грубы манеры, элементарен «лексишон», как и сопровождающий их танец пошлый вальсовый мотивчик. Программка недвусмысленно комментирует: «Они пьют и пляшут. Пляшут и пьют».

И вновь контрастом выступает лирическая мелодия, на этот раз — напевно-задушевная, под которую разворачивается второе любовное адажио молодоженов. Удивительно, как балетмейстер Тихомирова с помощью точно найденных и мастерски скомпонованных приемов дуэтного танца передала чувства героев в их брачную ночь — от робости, смущения, и все нарастающего влечения друг к другу, до физической близости, изображенной без тени вульгарности, как миг полноты счастья. Как и во время первого адажио, в небе иногда появляются Оорр и Оора, не забывающие о своих подопечных. Когда молодожены засыпают, орлы накрывают их покрывалом.

Идиллию нарушает людская толпа, вновь обернувшаяся безликой массой. Пестрые одежды сменяются одинаковыми серыми; а с ними возвращается и бессмысленная, беспричинная агрессивность. Танец серой массы можно воспринимать еще и как метафору суровых жизненных обстоятельств, встающих на пути любящей пары. А вот и первое испытание: из-за пустяшного недоразумения вспыхивает ссора. Муж, читающий газету, когда жена возится с кастрюлей, вызывает у нее приступ злости. Выясняя отношения, герои едва не вступают в драку. Видимо, ген агрессии поселился и в их душах. Предотвращают беду бдительные орлы. Под звуки их полетной мелодии, как некогда, возникает согласный квартет.

Гармония восстановлена. Но на пороге уже не беда, а настоящее горе. Охваченная завистью к влюбленным, серая масса, не способная ни любить, ни прощать, идет на них войной. Вооружившись огромной сетью, жестокая толпа намеревается схватить героев. Объединенные несчастьем, люди и орлы пытаются избежать пленения, однако, толпе удается похитить Орлицу. И вновь герои ссорятся, обвиняя друг друга в случившемся. В результате Мужчина покидает Женщину, и ей приходится узнать гнетущую муку одиночества. Плаксивая и сломленный горем осиротевший Орел. Два одиноких существа, поддерживая друг друга, устремляются на поиски любимых.

Толпа, между тем, по-прежнему жаждет развлечений. Теперь она переместилась в ночной клуб. Разодетые в модные «прикиды» посетители клуба (все на одно лицо) томятся от скуки, от которой не избавляют ни пляски, ни грубый флирт. Среди них и покинувший любимую Мужчина. Он явно хочет забыться, то и дело прикладываясь к бутылке со спиртным. Не соблазняют героя и развязные девицы, с напускной страстью льнущие к нему. Вырвавшись из них объятий, Мужчина впадает в отчаяние и устремляется прочь из душного вертепа. А толпа человекоподобных находит новый способ разгорячить холодную кровь. Объектом ее внимания, точнее, глумления, становится пленная Ора. Ударами бичей орлицу принуждают тешить зрителей подобием танца. Мучения птицы, лишенной возможности летать, возбуждают толпу, щекочут ее звериные инстинкты. Любопытно, что оголтелый пляс массы вокруг подиума, на котором находится Ора, общим строем композиции напоминает знаменитый балет Бежара «Болеро» на популярную музыку Равеля. Но, если там нарастающее возбуждение и финальный экстаз массы был вызван провоцирующим танцем солиста (или солистки) на таком же круглом подиуме, то здесь ситуация прямо противоположная: чем сильнее страдает орлица, тем более возбуждается толпа. Намеренно

или случайно возник этот своеобразный парадокс, но он оказался вполне к месту общей картине, подготавливающей еще более жестокую сцену.

Но прежде, происходит еще одно (на этот раз выстраданное обоими) примирение героев и еще один прекрасный дуэт. К счастливой паре присоединяются воссоединившиеся Орт и Ора. Сюжетные подробности спасения орлицы из плена опущены, да они и не суть как важны. О перенесенных ею страданиях говорят красные жгуты на ее теле — следы кровавых ран. Долгожданную встречу знаменует третий по счету квартет с уже запомнившейся полетной мелодией.

И снова героев окружает серая масса, ведомая одним желанием — разрушить ненавистный союз любви и дружбы. Герои принимают вызов, хотя силы не равны. Людям удастся защитить орлов и дать им улететь, но в потасовке погибает Женщина. Не ожидавшая такого исхода, серая масса трусливо ретируется. Мужчина остается один. Теперь его отчаяние безысходно; жизнь без любимой теряет смысл. Лучше — смерть.

Но именно здесь действие взмывает в область фантастики, столь значимой и органичной для балетного искусства. Орт и Ора уносят героя в некие небесные сферы, где он встречает свою любимую. А затем пространство сцены заполняют пары орлов, множатые пластические темы героев. Это коллективное адажио многоголосым форте утверждает неистребимость любви, восстанавливая гармонию бытия.

Финал балета оптимистичен, однако в контексте предшествующих событий не слишком утешителен, напоминая намеренный счастливый конец. Вообще же спектакль звучит как тревожный сигнал о хрупкости главных человеческих ценностей — любви и дружбы — во враждебном окружении. Тема вечная и всегда актуальная. Авторы балета обращаются к современникам и пользуются современными выразительными средствами. Так, художник Вячеслав Окунев [9] оформил спектакль только с помощью видео проекций, оставив сцену полностью открытой. Только одна жесткая конструкция в виде то ли изогнутой серебристой трубы, то ли гигантской ветви дерева, разделяет задний план сцены на два уровня — земной и небесный. В нужный момент появляется круглый подиум или цилиндр. Обозначение места действия и настроение каждого эпизода обеспечивают многообразные, ежеминутно меняющиеся видео проекции — от космических картин до фигур людей (художник по свету — Ирина Вторникова, компьютерная графика — Виктория Злотникова).

Поэтика сегодняшнего балета определяет и весь строй хореографии: монтажный принцип драматургии, метафоричность, современный лексический «словарь». Александра Тихомирова, поддержанная

руководством театра, на глазах вырастает в самостоятельно мыслящего, творчески активного хореографа, умеющего, к тому же, добиться желаемого результата от исполнителей. Впрочем, высокопрофессиональные артисты Большого театра Беларуси способны выполнить любые задания.

Балетная труппа превосходна во всех звеньях от кордебалета до премьеров. Многочисленные массовые танцы впечатляют идеальной синхронностью ритмов и рисунков, выразительной образностью каждой конкретной сцены. Главные партии на двух премьерных спектаклях исполнили разные составы, равные друг другу мастерством. Орлиные пары Виктория Тренкина–Никита Шуба и Яна Штанге –Такатоши Мачияма без усталости штурмовали небо, вкладывая в свои полеты упоительное чувство свободы. Герои (Людмила Хитрова–Олег Еромкин и Александра Чижик–Антон Кравченко) убедили психологической правдой сценических образов, вложенной ими в совершенные по форме полуакробатические дуэты и трагедийные монологи-раздумья.

По нерушимой традиции Большого театра Беларуси, еще одним героем премьеры стал и симфонический оркестр во главе с дирижером-постановщиком Андреем Ивановым и дирижером Иваном Костяхиным.

Современный во всех смыслах балет «Орр и Ора» ознаменовал плодотворное содружество петербуржцев Вячеслава Заренкова, Михаила Крылова, Вячеслава Окунева и Александры Тихомировой с первоклассной белорусской труппой.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Крылов М. Орр и Ора. Балет в двух действиях по мотивам рассказа В. Заренкова «Орлы и люди»: буклет // Большой театр Беларуси. Театр Килизе. Санкт-Петербург, б/и., б/г.
2. Орлы и Люди // Заренков В. А. Избранное. СПб: Полакс, 2017 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.spb.kp.ru/daily/26850/3891886/> (дата обращения: 12.10.2018).
3. Заренков В. А. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.forbes.ru/profile/vyacheslav-zarenkov> (дата обращения: 12.10.2018).
4. Санкт-Петербургский театр Килизе [Электронный ресурс]. URL: <https://vk.com/kilize/> (дата обращения: 12.10.2018).
5. Композитор Михаил Крылов [Электронный ресурс] URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Крылов,\\_Михаил\\_Константинович](https://ru.wikipedia.org/wiki/Крылов,_Михаил_Константинович) (дата обращения: 12.10.2018).
6. Галина Заренкова [Электронный ресурс]. URL: <https://spb.kassir.ru/koncert/galina-zarenkova-stihi-i-pesni> (дата обращения: 12.10.2018).

7. Балетмейстер Александра Тихомирова [Электронный ресурс] URL: [https://www.mariinsky.ru/company/choreographers/tikhomirova\\_alex](https://www.mariinsky.ru/company/choreographers/tikhomirova_alex) (дата обращения: 12.10.2018).
8. Композитор Олег Ходоско [Электронный ресурс]. URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/composer/ros/41313/bio> (дата обращения: 12.10.2018).
9. Театральный художник Вячеслав Окунев [Электронный ресурс]. URL: <https://www.mariinsky.ru/company/designers/okunev> (дата обращения: 12.10.2018).

#### REFERENCES

1. *Krylov M. Orr i Ora. Balet v dvukh dejstviyakh po motivam rasskaza V. Zarenkova «Orly i lyudi»*: buklet // Bol'shoj teatr Belarusi. Teatr Kilize. Sankt-Peterburg, b/i., b/g.
2. Orly i Lyudi // Zarenkov V. A. Izbrannoe. SPb: Polaks, 2017 [Elektronnyj resurs]. URL: <https://www.spb.kp.ru/daily/26850/3891886/> (data obrascheniya: 12.10.2018).
3. Zarenkov V. A. [Elektronnyj resurs]. URL: <http://www.forbes.ru/profile/vyacheslav-zarenkov> (data obrascheniya: 12.10.2018).
4. Sankt-Peterburgskij teatr Kilize. [Elektronnyj resurs]. URL: <https://vk.com/kilize/> (data obrascheniya: 12.10.2018).
5. Kompozitor Mikhail Krylov [Elektronnyj resurs] URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Krylov,\\_Mikhail\\_Konstantinovich](https://ru.wikipedia.org/wiki/Krylov,_Mikhail_Konstantinovich) (data obrascheniya: 12.10.2018).
6. Galina Zarenkova [Elektronnyj resurs]. URL: <https://spb.kassir.ru/koncert/galina-zarenkova-stihi-i-pesni> (data obrascheniya: 12.10.2018).
7. Baletmejster Aleksandra Tikhomirova [Elektronnyj resurs] URL: [https://www.mariinsky.ru/company/choreographers/tikhomirova\\_alex](https://www.mariinsky.ru/company/choreographers/tikhomirova_alex) (data obrascheniya: 12.10.2018).
8. Kompozitor Oleg KHodosko [Elektronnyj resurs]. URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/composer/ros/41313/bio> (data obrascheniya: 12.10.2018).
9. Teatraľnyj khudozhnik Vyacheslav Okunev [Elektronnyj resurs]. URL: <https://www.mariinsky.ru/company/designers/okunev> (data obrascheniya: 12.10.2018).

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

О. И. Розанова — канд. искусствоведения, доц.;  
[rozanova7@gmail.com](mailto:rozanova7@gmail.com)

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Olga I. Rozanova — Cand. Sci. (Arts), Ass. Prof.;  
[rozanova7@gmail.com](mailto:rozanova7@gmail.com)

УДК 792

АЛЕКСАНДРИНСКАЯ «ЧАЙКА» КРИСТИАНА ЛЮПЫ  
В ЗЕРКАЛЕ ТЕАТРАЛЬНОЙ КРИТИКИ

А. А. Чепуров<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Российский государственный институт сценических искусств, ул. Моховая, 34, Санкт-Петербург, 191028, Россия.

В статье поднимаются актуальные проблемы сценической интерпретации классических драматических текстов, вопросы интеркультурных связей в современном театральном процессе, анализируются отклики театральных критиков на постановку пьесы А. П. Чехова «Чайка» в Александринском театре, осуществленную выдающимся польским режиссером Кристианом Люпой в 2007 году. Проведенный анализ позволяет вскрыть механизм творческого преобразования пьесы Чехова в контексте современных экзистенциальных концепций.

**Ключевые слова:** Александринский театр, А. П. Чехов, «Чайка», К. Люпа, интерпретация, театральная критика.

THE SEAGULL IN ALEXANDRINSKY THEATRE DIRECTED  
BY KRYSYIAN LUPA IN THE MIRROR OF THEATRE CRITICISM  
Alexandr A. Chepurov<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Russian State Institute of Performing Arts, 34, Mokhovaya St., Saint Petersburg, 191028, Russian Federation.

The article arises the actual problems of the theatrical interpretation of classical dramatic texts, the issues of intercultural relations in the contemporary theatrical process, analyzes critical polemics around the production of Chekhov's *Seagull* in the Alexandrinsky theatre, directed by the outstanding Polish artist Christian Lupa in 2007. The analysis allows to reveal the mechanisms of creative transformation of Chekhov's play in the context of modern existential concepts.

**Keywords:** Alexandrinsky theatre, Anton Chekhov, *The Seagull*, Krystian Lupa, interpretation, theatre criticism.

Проблема сценической интерпретации классических драматургических текстов тесно связана с теми эстетическими парадигмами, которые формируются в художественном сознании того или иного исторического времени. Именно в этом контексте и именно в этом ключе формируется характер интерпретации, та художественная стратегия,

которая, в конечном счете, и определяет образную структуру сценического воплощения произведения-оригинала. При этом легитимность предлагаемой интерпретации определяется несколькими факторами, среди которых главный — насколько предложенная интерпретация отвечает духовным и эстетическим запросам зрителей, насколько она мотивирована в современном общественном сознании.

Зеркалом эстетического сознания является художественная критика, а потому рассмотрение творческой интерпретации в контексте голосов театральной прессы является делом весьма продуктивным. Именно на пересечении взглядов и впечатлений наиболее ясно и рельефно выявляется творческая интенция художника-интерпретатора. Анализ творческих позиций и оценок критиков позволяет точнее уловить характер позиционирования художественной интерпретации в современном театральном процессе.

Предметом нашего изучения является спектакль Александринского театра по пьесе А. П. Чехова «Чайка», поставленный в 2007 году выдающимся польским режиссером Кристианом Люпой и вызвавший широкую критическую полемику на страницах периодической печати. Анализ критических отзывов об этом спектакле, который впервые охватывает весь объем печатных материалов, позволяет нам показать, как в период интенсивного развития интеркультурных театральных связей, пик которых приходится на 2000-е годы, в нашем искусстве формировалась тенденция к возрождению философско-метафизической линии развития сцены.

Премьера чеховской «Чайки» в постановке Кристиана Люпы открывала программу Второго международного театрального фестиваля «Александринский» в сентябре 2007 года. Как всегда, премьерный спектакль вызвал особый интерес театральной критики. Пресса спектакля весьма обширна. В целом о спектакле Кристиана Люпы только в российской периодике было опубликовано около пятидесяти рецензий. Все публикации делятся на рецензии, вышедшие сразу после премьеры спектакля в Петербурге, и на публикации, появившиеся полгода спустя, когда «Чайка» была показана в Москве в рамках Всероссийского театрального фестиваля «Золотая маска». Именно тогда жюри фестиваля присудило Кристиану Люпе за его постановку в Александринском театре высшую театральную премию России.

Надо сказать, что петербургская премьера вызвала очень разноречивые мнения, при том, что практически все писавшие о спектакле отмечали огромное значение этой постановки не только для Александринского театра и русской театральной культуры, но и для театра в целом.

Полемика была спровоцирована уже тем, что Люпа за основу своей сценической версии взял первый неопубликованный вариант пьесы, который игрался только один раз на злополучной премьере в Александринском театре 17 октября 1896 года, когда «Чайка» скандально провалилась. Чем отличается первоначальный текст «Чайки» от последующей канонической редакции? Главное его свойство состоит в том, что, действительно, подход Чехова к сюжету здесь имел не драматургический, а, скорее, романский характер. Действие пьесы слагают не столько фабульные повороты, сколько некие лейтмотивы, которые с точки зрения драматического действия воспринимаются как нарративные детали. Каждому из героев Чехов дает некий характеристический лейтмотив, который через систему проведений и разработок проходит сквозь всю пьесу, что, собственно, и образует экзистенциальный смысл, судьбу того или иного персонажа, его «пружину». Это касается и Медведенко, и Маши, и Дорна, и Шамраева, и Сорина, и Аркадиной, и Полины Андреевны.

Таким же образом, как система развивающегося лейтмотива, решена в «Чайке» и тема пьесы Тrepлева, которая отражает изменение отношений Кости с Ниной. Структура действия образовывалась троекратным проведением монолога «Мировой души» (в канонической редакции он звучит только в начале и в финале).

В первоначальной редакции Чеховым был найден также принцип действенного контрапункта в построении сценических эпизодов. Так в финальной сцене действие строилось на одновременном сочетании и взаимодействии двух линий: игры в лото и весьма символического разговора Дорна, Тригорина и Медведенко с Тrepлевым. «Редакторы» Чехова пытались заменить такое полифоническое развитие действия последовательным расположением диалогов. Однако, это был именно тот случай, когда автор при публикации текста вернул свой первоначальный вариант.

И, наконец, последний момент, отличающий первую редакцию — это финал. В сцене встречи Тrepлева с Ниной у Чехова присутствовал еще один, третий персонаж. Это был спящий в кресле Сорин, которого забыли увезти в другую комнату. Кстати, этот момент был воспринят на премьере как курьез. А между тем присутствие спящего Сорина носило для Чехова принципиальный содержательный характер. «Человек, который хотел...» (некая еле живая руина человека) безмолвно присутствовал как образ судьбы, возможной и для молодых людей, только еще задумывающихся о смысле своей жизни и творчества. И не случайно в финале монолога Мировой души, прощаясь с Тrepлевым,

Нина подбегала и целовала Сорина, который, пробудившись, вставал с инвалидного кресла в полный рост.

Взяв за основу первый, «романный» вариант пьесы, Кристиан Люпа, как мы увидим, во многом развивал художественные принципы Чехова. Однако речь в данном случае идет не о прямом текстуальном следовании этой редакции, а о трансформации текста в соответствии с ключевыми, базовыми его особенностями и мотивами. Люпа подхватывает музыкальный принцип развития действия, при этом значительно сокращая реплики и отбирая наиболее важные для его трактовки мотивы. Он использует чеховскую систему тематических проведений, повторов и контрастов, выявляя присущую драматургии писателя связь психологических проявлений героев с неким экзистенциальным универсумом, с метафизикой бытия, которая подспудно заложена в его пьесах. Первую репетицию Кристиан Люпа посвятил чтению пьесы, где актеры познакомились с оригинальным текстом первой редакции «Чайки». Режиссер, в свою очередь, ознакомился с актерами, которых он должен был почувствовать, понять их возможности и способность к импровизации. Здесь устанавливался контакт между режиссером и творческой командой.

Люпа начал разговор с артистами с того, что пытался обнаружить персонажей с их коллизиями во внутреннем и ассоциативном опыте артистов. Нужно сказать, что режиссер интуитивно выбрал таких артистов, которые оказались абсолютно восприимчивы к его достаточно сложному и высоко интеллектуальному уровню работы. На одной из первых репетиций Люпа как бы между строк, сказал, что в своем лиризме и опоре на внутренний монолог Чехов более близок к Кафке, чем к Прусту, и по реакции артистов было видно, что этот ассоциативный ход абсолютно им понятен. Вот эта-то природа лиризма Чехова, разлитая абсолютно во всех персонажах «Чайки», и явилась ключом, которым артисты смогли открыть дверь в мир этой пьесы. Это давало возможность актерам импровизировать в предлагаемых обстоятельствах пьесы, оставаясь при этом самими собой, но играя при этом некий сочиненный автором сюжет.

Главное, что хотел открыть режиссер актерам, — это понимание жизненной, психоаналитической доминанты конфликта, воплощенно-го в пьесе Чехова и универсального для людей мира искусства, а следовательно, близкого каждому из исполнителей. Это был путь через жизненную катастрофу к себе как к художнику. Переживаемая героем и актером катастрофа одновременно и связывала и объединяла два мира — мир реальности и мир второй реальности — искусства. Дина-

мика перехода из реальности в мир художественный, в мир театральной игры и составила основную коллизию спектакля. Привести актеров к этому пониманию и означало пробудить в них необходимые и верные чувства. В противоположность методу физических действий (который обычно ассоциируется с методом Станиславского) Люпа предложил свой метод создания интеллектуального пейзажа, который в ходе импровизации в предлагаемых обстоятельствах пробуждал в актерах верную и органичную природу чувств.

Только тогда, когда актеры прочно встали на этот путь, Люпа принес им свои эскизы декораций к спектаклю. Так в главные предлагаемые обстоятельства вошла знаменитая «красная рамка», красная стена и «золотая дверь», которая открывается в иллюзорный мир творчества и успеха. Таким образом, обозначилась та черта, которая предполагала переход из реальной жизни в мир искусства.

Откуда пришла эта красная рамка? Она выросла, как представляется, из той красной черты, которой обычно в театрах на планшете сцены обозначают линию, на которую опускается железный пожарный занавес. Золотая дверь и красная стена, которая опускалась и тут же поднималась обратно вверх при появлении известного писателя Тригорина в четвертом акте, в Александринском театре воспринималась как своеобразные ироничные переключки с красно-золотым декором помпезного зрительного зала.

Золоченая порталная рама театра вступала в конфронтацию с красной рамкой театра Кости Треплева, а в одной из сцен спектакля, благодаря видеопроекции, открывалась бесконечная перспектива красных рамок, в которых и люди, далекие от искусства, и люди искусства находят свои бесконечные воплощения.

Таким образом, режиссер ввел в подсознание актеров образ мира-театра, на краю сцены которого предстояло развернуться сюжету чеховской «Чайки». Эта интеллектуальная доминанта была невольно спроецирована и на коллизии пьесы, сделав их одновременно и реальными, и абстрактно-метафорическими. Поэтому тот роковой выстрел, который происходит в пьесе, символизируя смерть героя, приобрел в спектакле сугубо символический, а не сюжетный характер. Он касался по сути дела каждого из героев и артистов одновременно, символизируя жизненную катастрофу и сигнализируя о переходе в иное эстетическое, художественное качество, связанное с театральной, перформативным смыслом жизни. Таким образом, по этой логике самоубийство Треплева из трагического финала жизни молодого человека превращалось в символический театральный знак, а сам герой,

вместе с Ниной, подобно артистам, исполняющим их роли, застывали на авансцене в предощущении будущего.

Люпа трактовал чеховскую «Чайку» в свете той перспективы, которая открылась мировому театру в XX веке. Он решал ее как драму подсознания, лишив действие его погруженности в быт и в конкретную историческую реальность. Исходя из самой сути метафизического конфликта, который был главным для Чехова, Люпа позволил себе пойти на серьезные корректировки, сокращения и даже отчасти перемонтировал действие, соединив воедино целых три акта. Эпизоды возникали как своеобразные видения-инверсии, всплывающие в сознании (или в подсознании) героев. Более того, Люпа произвел еще более радикальную трансформацию. Он, как уже говорилось, «отменил» в финале самоубийство Треплева. Режиссер ставил спектакль не столько о смерти молодого героя, сколько о рождении художника. В своей адаптации режиссер убирал все детали, связанные с житейской катастрофой Треплева, с его социальной уязвленностью, с его неудачей в любви. На первый план выходило его стремление обратить жизненные переживания в художественный опыт, что подталкивало героя к творчеству.

Финал чеховской Чайки в постановке Люпы был открытым. Он воспринимался как некое эстетическое кредо режиссера и открывал путь к новому театру, творческому в своей основе, преодолевающему предопределенность характеров и провоцирующему непредсказуемую жизненную импровизацию. Но в этом Люпа как раз следовал за Чеховым, пьеса которого была в этом смысле революционной.

Адаптация чеховской «Чайки», сделанная Кристианом Люпой для Александринского театра, на самом деле являла собой пример удивительного по своей глубине проникновения в философский мир драматурга, точного и тонкого творческого прочтения одной из самых загадочных пьес мирового репертуара. Люпа сумел ухватить главное, что волновало Чехова — столкновение двух метафизических универсалий, формирующих саму суть судьбы человека и художника.

Однако именно такой подход и вызвал в прессе бурную полемику, заставил критиков спорить о проблеме творческой интерпретации. Анализируя их позиции, невольно задумываешься о самых существенных вопросах природы театра, о его перспективах, содержательных резервах, а также о проблеме преемственности в вечном поиске обновления.

Один из лидеров современной российской театральной критики Марина Давыдова считала сам факт, что Валерий Фокин пригласил к участию в программе творческого обновления александринской сце-

ны Кристиана Люпу «достойным войти в анналы российского театра» [1]. Воздавая должное классику польской режиссуры, «мудрецу и интеллектуалу», «антиформалисту», «выпестовавшему едва ли не всех заметных представителей молодой польской режиссуры», критик, вместе с тем, останавливается в глубокой задумчивости в связи со спектаклем Люпы в Александринском театре. М. Давыдова отмечает: «В закромах чеховского опуса Люпа обнаруживает не только будущее самой сцены, но и будущее искусства вообще. Он чувствует, что «Чайка» чревата и Метерлинком, и Беккетом, и Мунком, и Фасбиндером. Он, не стесняясь, демонстрирует вдруг, что в ней кроме будущего притаилось прошлое». При этом критик не улавливает в спектакле «внятной трактовки» хрестоматийной пьесы, спектакль, по ее мнению, словно бы вопрошает: «а можно ли вообще ставить сейчас этот театральный текст?»

Обозреватель газеты «Коммерсант» Елена Герусова отмечала, что значение спектакля состоит в том, что «чеховскую пьесу польский классик превратил в роман взросления художника» [2]. По ее мнению, чеховскую «Чайку» Кристиан Люпа как бы «разгерметизирует, вытягивая сценическое действие из клубка не только взаимодействия героев, но и их отношений с физическим временем». Е. Герусова с удовлетворением отмечала, что спектакль принципиально «огражден от быта, легко сжирающего большинство чеховских постановок». При этом критик считала, что то, как играют актеры в этом спектакле, трудно назвать ансамблем: «каждый ведет только своего героя, как это бывает скорее в романах, чем в драматургии». Говоря об отсутствии сентиментальности и мелодраматизма в интерпретации чеховской пьесы (чем грешат иные, даже самые современные постановки), критик подчеркивала, что польский режиссер, рассказавший о чеховских героях не менее жестко, а в чем-то еще менее сентиментально, чем их создатель, оказался намного добрее. («У Чехова ведь из чайки поторопились сделать чучело. У Люпы сквозь распаянную структуру пьесы она выпорхнула на свободу»).

Известный критик и главный редактор журнала «Станиславский» Григорий Заславский писал о некоторой двойственности новой постановки Кристиана Люпы, уловив одновременно и радикальную новизну подхода к истолкованию чеховского произведения и суть концепции, вскрывающей метафизическую природу конфликта. «Люпа, отмечал автор статьи, — странным образом ставит спектакль, с одной стороны, чрезвычайно революционный, с другой — его спектакль обладает несомненными чертами мистерики, он неспешен (обыкновенно всякое радикальное прочтение подразумевает истерику и суету), в нем — то ли

магия какая, то ли гипнотическое какое воздействие — пространные паузы, кажется, погружены в какой-то транс» [3].

Петербургский театральный критик Жанна Зарецкая, одна из основательниц премии нового искусства «Прорыв», отсылая читателей и зрителей к «методу болевых точек», о котором Кристиан Люпа рассказывал на своих мастер-классах, подчеркивала, что в спектаклях последних лет «ни разу еще ощущение, что артисты говорят о мучительно наболевшем, не обрело такой конкретности, осязаемости, как на премьере александринской „Чайки“-2007» [4]. Ж. Зарецкая признавалась, что «ощущение в результате складывается такое, что Люпа читает не чеховский текст, а мысли героев, и это воплощение еще одной его теории, условно названной теорией „подвешенного человека“, — когда, говоря его собственными словами, искусство интересуют перетекающие одно в другое внутренние состояния человека, а вовсе не его внешние маски». Критик с удовлетворением отмечает особенности сценарной и образной композиции спектакля, построенного, скорее, не по законам театра, а по законам кинематографа. Аналитический метод в построении композиции действия Ж. Зарецкая называет «виртуозной хирургией». Критик замечает, что через десять минут реальность начинает расплываться, расслаиваться, множиться, как в фильмах Тарковского, заставляя героев переживать то эффект дежавю, то припадки отчаянной искренности. И это не только потому, что персонажи обмениваются репликами без всякой связи с событиями, а потому, что Люпа начинает работать именно как кинорежиссер — стремительно менять точку зрения, глядя на мир глазами разных героев».

Московский критик Алена Карась восприняла спектакль Кристиана Люпы как «симфонию ужаса», а чеховский текст трактовала как «провокацию» [5]. «Кристиан Люпа, — пишет автор статьи в „Российской газете“, — поставивший когда-то гениальных „Лунатиков“ Германа Броха, знает, что такое мир человеческих желаний, фрустраций и тоски по несуществующей любви. В „Лунатиках“ ему было достаточно одной двери посредине сцены и нескольких сосредоточенно отрешенных актеров, чтобы рассказать ужас, отчаяние и тоску всего современного человечества. Его нынешняя петербургская „Чайка“ наполнена именно этой болью». Характеризуя театр Люпы как «сновидческий театр», автор статьи обращает внимание, что сама аура и мистика Петербурга как будто благоприятствовали Кристиану Люпе в его работе и он буквально «слился с пейзажем того города, для которого, казалось, был предназначен». Выявляя эсхатологические мотивы в обрванной системе декораций, звуковой и световой партитуры, в интона-

ционном строе спектакля, А. Карась обращает внимание, что второй акт спектакля представляет собой «невероятный экспрессионистский монтаж», сжимающий три действия пьесы в «один надрывный час». Смысл финала рецензент вычитывает в песне, звучащей в финале спектакля. В заключение статьи А. Карась пишет: «Звучит песня француженки Lhasa „J arrive a la ville“: „Я приезжаю в город, чтобы перелить в него свою жизнь“, и мы — вместе с Ниной — понимаем, что ежедневно отдаем свою жизнь городу и миру, составляя с ними сообщающиеся сосуды». И в этом, как считает критик, — наш крест, и красота, и безнадежность, и ужас: «И нет в нашей жизни иного смысла, и Косте Треплеву не надо стреляться, потому что к финалу этой новой „Чайки“ боль и ужас и без того заливает собою сцену. Точно в фильмах Фассбиндера, точно в фильмах экспрессиониста Фрица Ланга. Точно у самого Чехова».

Известный театровед и критик Ольга Егошина, являющаяся профессором школы-студии МХТ, назвала постановку «Чайки» «своеобразными заметками на полях классического текста» [6]. Относясь достаточно скептически к концептуальным основам интерпретации, считая, что «без финального самоубийства обесмысливается логика пьесы, уничтожается ее экзистенциальный смысл», автор статьи в газете «Новые известия» вместе с тем довольно высоко оценила образную структуру спектакля, сосредоточив внимание на выстроенных режиссером отношениях персонажей и актеров со зрительным залом. «Больше половины сценических реплик, — пишет О. Егошина, — исполнители адресуют не друг другу, а в зрительный зал. Как предупредил накануне премьеры постановщик, „мы пытаемся ежеминутно осознавать присутствие зрителя и одновременно постоянно о нем забывать, будто мы все время разрушаем «четвертую стену», а потом ее вновь сооружаем“».

Тема «незастрелившегося Константина» активно волновала рецензентов. Этот вопрос на разные лады обсуждался практически во всех статьях. И соответственно, все критики давали различные толкования этого феномена. Кто-то отстаивал логику Чехова, кто-то рассматривал этот выстрел как метафору, кто-то оптимистично верил, что Треплев, наконец, смог выйти из лабиринта своих мучительных блужданий. Кто-то воспринимал все происходящее перед глазами зрителей как сон, где пробуждение и есть смерть. Но почти все уловили «театральную составляющую», присутствующую в трактовке персонажей. Так, критик Глеб Ситковский считал, что герои этой классической пьесы хотят видеть себя персонажами не той грубой жизни, в которую они по недоразумению погружены, а каких-то вымышленных

рассказов, романов, пьес. Соответственно, автор статьи делал вывод, что в спектакле Кристиана Люпы «все они — персонажи в поисках автора» [7]. Критик заметил появление на сцене такой фигуры, как Потерянный, и попытался сформулировать ее образный смысл. «Люпа, — пишет Г. Ситковский, — выдумал еще и бессловесного персонажа, обозначенного в программке как Потерянный — он тоже, видать, из рассказа то ли Константина Треплева, то ли Бориса Тригорина, да только забыл из какого и потому все время молчит». Критик подчеркивает, что «реальность и художественное пространство в спектакле взаимно проникают друг в друга, а потому и людям и красной стенке, которая лишь на мгновение опускается, чтобы через ее дверь вошел Тригорин, тоже только кажется, что она существует».

Петербургский критик Евгений Соколинский со всей серьезностью считал основным достоинством спектакля то, что режиссер «видит в Чехове мистического автора» [8]. Автор статьи в газете «Санкт-петербургские ведомости» подчеркивает, что «зритель, пришедший в театр посмотреть „историю любви“, будет разочарован. Гораздо больше, — продолжает критик, — чем несчастливая любовь Нины, Треплева, Маши, Медведенко, режиссера интересует сознание художника, испытывающего постоянное сомнение в своем таланте, правильности выбранного пути». Е. Соколинский обращает внимание на особенность адаптации пьесы. «Современные литература, кинематограф, — пишет критик, — любят „рваную“ композицию, недоговоренность. И постановщик новой „Чайки“ сокращает фрагменты, связанные с бытом, устраняет подробности. Там, где у Чехова плавный переход от сцены к сцене, Люпа внезапно опускает зловещую красную стену с маленькими окошками и обрубаёт спор персонажей». В статье подчеркивается, что «почти у каждого персонажа безысходность, противоречивость его существования обострены в максимальной степени». Е. Соколинский тонко замечает, что спектакль рассчитан на диалог со зрителем. Люпа, по мнению критика, «размышляет с актерами о том, что для него важно, и не против, если вы к ним присоединитесь. Подобная „лабораторность“ требует публики, способной к сотворчеству». Рецензент замечает, что режиссер «отобрал у Треплева (Олег Еремин) „рассуждение о поисках собственной художественной манеры“, но «ощущение своего особого пути в искусстве молодой новатор-Треплев сохранил». Соответственно Е. Соколинский истолковывает финал спектакля. «В спектакле Александринского театра, — пишет критик, — Треплев в финале не стреляется — художник должен страдать до конца. Последнее действие заканчивается многоточием, печальным французским шансоном

со странным спотыкающимся ритмом. Треплев и Нина сидят рядом на полу и, вслушиваясь в слова песни, прислушиваются к себе».

Известный московский критик Марина Зайонц в своей рецензии, опубликованной в газете «Итоги», скорее задавала вопросы, чем стремилась давать оценки, вместе с тем точно подмечая особенный строй и направленность интерпретации. «Такое впечатление, — читаем в ее статье, — что эту „Чайку“ написал и срежиссировал Треплев, молодой декадент и ниспровергатель, столько в ней странного, необъяснимого. Общий смысл выплывает не из слов героев и не из их поступков, скорее из звуков и ощущений. Вместо заезженных, знакомых монологов здесь — обрывки, мычание, неопределенные жесты, тоска, вместо трагического финала — внезапный обрыв связи. Треплев не застрелился. Почему — не знаю. Быть может, потому, что жить еще страшнее, невелика разница. Остается только гадать» [9]. Вместе с тем критик точно улавливает тенденцию, отмечая, что Люпа попытался поставить «Чайку», «разрушив рамки камерной пьесы». «Никакого привычного быта нет и в помине, — констатирует М. Зайонц, — никаких пресловутых мхатовских сверчков и прочих звуков, напоминающих о прелести живой жизни. Режиссер написал на афише спасительное „по мотивам пьесы А. П. Чехова“ и вывел знакомых всем героев в поистине космическое, таинственное и пустое пространство (сценография самого Люпы). Его „Чайка“ — действие метафизическое, повествующее о метаморфозах мировой души (той самой, из сочинения Треплева)». Отмечая странным образом обнаруживающуюся в спектакле какую-то почти неуловимую «похожесть» Треплева на Тригорина, а Нины на Аркадину, критик подчеркивает, что в спектакле Люпы все персонажи объединены единством переживаемых чувств, при этом само «страдание, — по мнению рецензента, — здесь нарочито лишено героизма, оно некрасиво и часто даже вульгарно». Задаваясь многими вопросами, М. Зайонц, вместе с тем, признает, что постановка «Чайки», осуществленная Кристианом Люпой, является «живым спектаклем», поднимающим серьезные экзистенциальные проблемы.

Ведущий петербургский театральный критик, основатель и главный редактор «Петербургского театрального журнала» Марина Дмитриевская в своей статье подчеркивает элитарность спектакля Кристиана Люпы, его сосредоточенность на «метафизических» аспектах бытия и вместе с тем проводит параллель между постановщиком спектакля и юным Костей Треплевым. «Классик польской режиссуры, особенно блистательно воплощавший депрессивную европейскую литературу, Броча и Бернхарда, метафизик и художник, седовласый Люпа ощущает себя

юным Треплевым и ставит „Чайку“ как треплевскую пьесу о Мировой душе с одной только разницей — пьеса Константина Гавриловича шла недолго (у прибежавшей Нины было лишь полчаса на ее исполнение), а новый спектакль идет три часа» [10]. Критик отмечает, что режиссер сознательно «предельно растянув первый акт, радикально сократил и превратил в один непрерывный второй акт три чеховских, а также отменил финальное самоубийство», а потому «вопрос, отчего стрелялся Константин», по ее мнению, «таким образом, отпал сам собой». М. Дмитриевская, в целом не принимая подобную трактовку чеховской пьесы, склоняется к ироническому заключению: «В этом метафизическом мире монологизирующие герои апеллируют не друг к другу, а к залу, пытаясь нам рассказать о муках сочинительства, объяснить, найти защиту. Актеры существуют в этом треплевском сне по-разному, с разной степенью плотности, конкретности, отвлеченности, и чувствуешь себя Аркадиной, вопрошающей: „Это так надо?“».

Один из авторитетнейших петербургских театроведов и педагогов Надежда Таршис, наоборот, считала что трактовка Кристиана Люпы как и пьесы Чехова в целом «обнаруживают громадную метафизическую емкость и пластичность» [11, с. 10]. «Современный театр, — пишет критик, — имеет дело с Чеховым, „прочитавшим Беккета“. Классик не только не „устал“: у него открылось новое дыхание». У Люпы, по мнению Н. Таршис, пьеса, начиненная не только «пудами любви», но и творческими проблемами, взрывается реальным и глубоким столкновением «жизненного» и «творческого» пластов. Критик подчеркивает, что в отношениях персонажей режиссером «акцентирована не когдатощная „некоммуникабельность“, а исчерпанность человеческих связей». Костину пьесу, считает Н. Таршис, Люпа, опираясь на чеховский аллюзионный ряд, трактует как своеобразный парафраз на тему «Мышеловки» из шекспировского «Гамлета». «Именно в постановке Кристиана Люпы генерализован этот мотив, — пишет критик. — Есть некий „момент истины“ в опусе неприкаянного молодого человека». Костину пьесу автор статьи воспринимает ничем иным, «как угаданным свершимся состоянием мира». Именно это обстоятельство обнажает в спектакле «силовые линии драмы». А в финале: персонажи, глухие к «состоянию мира», «герметично замкнуты своей игрой в лото». Именно этим объясняет Н. Таршис тот факт, что в спектакле «самоубийство на фоне общего развоплощения, аннигиляции — отмечено». Невольно рецензент проводит параллель с финалом булгаковского романа «Мастер и Маргарита». «Костя и Нина, — читаем мы в заключении рецензии, — пережив свои катастрофы, переходят грань

эмпирического существования и принадлежат пространству Мировой Души». Таким образом, песня, звучащая в самом конце по-французски и дублированная русскими титрами, представляется критику «гармоничной кодой спектакля, выводящей тему Мировой Души в современный мир, окружающий нас», обитаемый «людьми современного строя мысли и чувствования».

Петербургский театровед, исследователь европейского театра Елена Горфункель считает, что переписав чеховскую пьесу «в треплевском духе», Кристиан Люпа создал «романтический спектакль» [12]. При этом она связывает эту трактовку с традициями польского романтического театра. «Оригинальность польского театра, — рассуждает критик, — заключалась и заключается в психологизме — утонченном и сверхреальном, и одновременно в романтической метафористике — крупной и вольной». Жизнь духа в польском театре, по мнению автора статьи, отображается одновременно «и зримо на земле и в беспредельности, на грани правдоподобия и условности (в отличие от русского театра, который либо жизнеподобный, либо условный)». Е. Горфункель оправдывает изменения в пьесе, «потому что видит и чувствует смысл их и связь с феноменом Чехова», «не с биографией его, не с идейным содержанием его произведений, не с бесконечными апофеозами, традициями и трактовками, а именно с феноменом — странной драмой с сюжетом, репликами соединенным не на свету, а во тьме подполья, в так называемом „подтексте“, с душой, как бы рвущейся из рамок сюжета обыкновенного до того, что в каждой пьесе стреляют и влюбляются». При этом рецензент определяет постановку Люпы как спектакль о состоянии мира в «постиндустриальную эпоху». Е. Горфункель обращает пристальное внимание на «персонажа из зала» — Потерянного. «Он кто? — задает вопрос критик. — Он — человек просто, выражаясь по Маяковскому. Потерянный — это чеховский герой без привычного имени-фамилии. Думается, что Потерянный при всей незначительности роли и микроскопической доле в спектакле — знак необычайной важности. Люди потеряны, рассеяны, разорваны. Никакая толпа их не сблизит, потому что „распалась связь времен“». Любовь в спектакле, как справедливо замечает автор статьи, «почти во всех ее вариантах купирована». Единственная лирическая сцена, по мнению Е. Горфункель, — с физическим сближением, с прямым диалогом — между Аркадиной и Треплевым, между матерью и сыном. Вместе с тем, в подтверждение своего мнения о «романтизме» спектакля, критик подчеркивает, что Люпа удивительным образом, вопреки Чехову и различным интерпретаторам пьесы, «придумывает»

соединение Нины и Треплева в финале: «Отбросив „детальки“ с умершим у Нины ребенком, ее грядущей поездкой в вагоне третьего класса с купцами и другие подробности быта (как и выстрел Треплева), [режиссер] просто дал им возможность вместе улететь». «Именно улететь, — уточняет критик и добавляет: — хотя в гаснущем свете они оказались на полу».

Один из крупнейших российских исследователей западноевропейской «Новой драмы» и творчества А. П. Чехова Татьяна Шах-Азизова говорила о «странном эффекте», который производит спектакль Кристиана Люпы на знатоков-чеховедов: «Все здесь знакомо и незнакомо, и реально и ирреально, театрально и буднично, и поминутно, сбивая нас с толку, меняются условия игры» [13]. Автор статьи в газете «Экран и сцена» прежде всего обращает внимание на трансформации чеховского текста. «Тот и не тот текст, — пишет Т. Шах-Азизова. — Не столько потому, что взята первая, ранняя редакция, сыгранная на знаменитом „провале“, сколько потому, что он намеренно сделан другим». Критик придирчиво отмечает перестановки, купюры (и, как она говорит, «щипковые», и существенные), отмечает сделанные режиссером вставки и дополнения. Так, например, вставку монолога Сони из «Дяди Вани» считает вполне уместной. Чеховед пытается разобраться, чем обусловлены метаморфозы текста в спектакле и приходит к выводу, что эти перемены продиктованы глубоким пониманием творчества писателя. Говоря о «провокативности» подхода режиссера, Т. Шах-Азизова пишет в заключение: «И все же пан Люпа побеждает с помощью Чехова. Потому что есть у них глубокое, необъявленное, быть может, родство». Автор статьи указывает, что это родство видится ей в «романности» мышления. И, по ее мнению, «богатая, как роман, „Чайка“ с помощью режиссера „прорывает рамки спектакля“, „проза борется с поэзией“ и „под конец складывает оружие“».

Известный театровед и театральный критик Римма Кречетова, посвящая спектаклю большую статью в журнале «Театральная жизнь», пишет о том, что, на ее взгляд, в спектакле Кристиана Люпы разворачивается конфликт двух театров. «Это история борьбы двух разных театров, встретившихся на территории одного текста, — пишет Кречетова. — Театра Треплева и Театра самого Чехова» [14, с. 28]. Речь идет о театре мистическом, философском, и театре жизненных соответствий. При этом критик прослеживает, как прерванный спектакль Треплева звучит в спектакле Кристиана Люпы «полнозвучной рифмой». Более того, по мнению автора статьи, режиссер «как будто пе-

рекодировал вполне укладывающийся „в формы самой жизни“ сюжет Чехова, увидел его глазами Треплева, и в режиссуре Треплева же поставил». Р. Кречетова подчеркивает, что по законам Другого театра «развивается линия Потерянного, принуждая пьесу говорить на „своем языке“, вокруг знакомого сюжета она будет незнакомо меняться, перестраиваться сценическая среда, постепенно превращающаяся в параллельный ему мир». При этом критик особенно ценит то, что «Люпа тщательно выстраивает чеховский сюжет, создает на сцене атмосферу подлинной жизни». Как об особой, присущей только творчеству режиссера, манере Р. Кречетова говорит о психологической правде актерского существования, «находящей выражение в намеке, в чуть заметном мазке, в свободе от каких бы то ни было внешних подчеркиваний». Как особое качество спектакля критик выделяет «деликатность актерского существования, зыбкость возникающих бытовых обстоятельств», которая придает атмосфере действия «чеховскую тонкость, тревожную ускользаемость». Р. Кречетова указывает на то, что Люпа выстраивает в спектакле «свой контрапункт», сталкивая «не разные жизненные состояния, а разные уровни бытия».

В статье, опубликованной в журнале «Театр», критик Наталья Казьмина, говоря об изжитости многих традиционных трактовок русских классических пьес, высказывает мнение, что «взгляд со стороны» в данном случае весьма продуктивен и полезен. «Люпа, — пишет автор статьи, — заставил зрителей переживать свой спектакль не по законам толпы, всех вместе, а каждого по отдельности» [15]. Н. Казьмина считает, что спектакль поставлен «в координатах театра метафорического и экзистенциального», что для режиссера это «вечный сюжет», что в спектакле «играют не только «Чайку», но и память о «Чайке», и эхо провала, и отголоски миллиона терзаний вокруг, и даже фантомные боли». И все это потому, что главной героиней спектакля, по мнению Н. Казьминой, «является сама пьеса». В отличие от многих своих коллег она не воспринимает изменения и купюры в тексте провокацией. «Вся работа над текстом проделана не для провокации публики, — пишет критик, — а для того, чтобы лишить себя и ее опоры на привычное, взглянуть на нее «как на действительно „новую драму“, не узнать ее и снова узнать». В результате, констатирует автор статьи, возникает ощущение, будто «пьеса сочиняется и пересочиняется у нас на глазах». Это делает ее то «откровенно театральной», то напоминающей «просто жизнь, застигнутую врасплох, как в документальном кино». Н. Казьмина очень тонко замечает, что для Люпы не только статский

советник Сорин, но и практически все персонажи пьесы — это своеобразный «человек, который хотел...». Режиссер, по мнению критика, открывает это «хотение»: у него «каждый хотел прожить другую жизнь». Критик считает, что смысл спектакля заключается в том, что «каждому из них, и зрителю в том числе», Люпа оставляет шанс: кое-что здесь может произойти, «герои застигнуты лишь на полпути». Именно в этом видит Н. Казьмина причину изменения финала. Она с огромным удовлетворением отмечает, что финальный монолог Нины в спектакле Люпы «не был погребен под горами мелодраматизма» и «не рухнул в банальность», а оказался в исполнении Юлии Марченко «коротким, несентиментальным и небезумным». В финале «Треплев становится режиссером этой сцены, ставит свет, присаживается на корточки рядом с Ниной, пытается увидеть ее „в кадре“». Кажется, «он опять обрел способность делать спектакль, он узнал другую Нину, не ту, которую любил, а ту, которая научилась страдать». В итоге Н. Казьмина делает вывод о том, что «Люпа не отменяет чеховский финал, он отодвигает его, не доигрывает».

Такой финал, в котором Люпа не «убивал» Треплева, пожалуй, более всего поразил публику и критику. Зрители как будто не сразу поняли и оценили то, что сделал режиссер. Также не сразу зрители и критика поняли то противопоставление «игры — неигры», которое составляло конфликтно-эстетическую природу спектакля. В некоторых рецензиях, вышедших сразу после премьеры, режиссера упрекали в том, что в спектакле как будто бы нет единства в стиле актерской игры, что актеры все время балансируют между этюдным и характерным способом существования. Говорилось и о разнице художественного строя первого и второго действий. Первое действие, где разворачивалась история провала треплевской пьесы, казалось лишенным какой-либо жесткой режиссерской формы, здесь царствовала «неигра», а второе действие (куда вошли три последующие акта пьесы) были построены, наоборот, жестко, ярко, подчеркнута театральность. И лишь некоторые из рецензентов поняли, что структура спектакля построена именно на таком столкновении, на постоянных переходах из ситуации «игры» в ситуацию «не-игры».

Пожалуй, лишь на гастролях Александринского театра в Москве, весной 2008 года, критика обрела единодушие, и показ спектакля был бесспорно успешным. «Чайку» Кристиана Люпы в России называют сегодня поистине европейским спектаклем, соединявшим традиции восточной и западной европейской культуры, западного интеллектуализма и славянской чувственности, импровизационной этюдности

и жесткой театральной формы. Здесь проявилась тенденция к прорыву микрокосма человеческой души в макрокосм человеческого бытия... Его опыт «анатомии духа», методология психоаналитика души проявились в самой природе работы с актерами. Открытие себя в персонаже и персонажа в себе вело к балансированию на острой грани предопределенного и непредсказуемого. Стремясь разомкнуть фабульную замкнутость рассказанной в пьесе истории, режиссер высвобождал заключенные в ней резервы жизненной энергии, при этом отвергая традиционные сценические штампы «чеховского стиля», «чеховской атмосферы». В его задачу входило выстроить сюжет столкновения и борьбы двух театров — театра, основанного на принципах создания сценических характеров и театра жизни, открытого и распахнутого потоку непредсказуемых проявлений, мыслей и ощущений. В этом смысле устремленность автора новой версии «Чайки» звучит в унисон с тайными надеждами и устремлениями самого Чехова.

Режиссер, казалось, разгадал код, заключенный Чеховым в этой «странной пьесе»: катастрофа предопределена самим законом человеческой жизни. Катастрофа, воплощая в себе жизненные противоречия и конфликты души и бытия, порождает острые коллизии и связанные с ними страдания. Но она же заключает в себе и положительный, позитивный опыт, пробуждая художественную, преобразующую мир энергию человека, делая из него настоящего творца. Кристиан Люпа попытался раскрыть в «Чайке» философию жизни. Именно это сделало александринский спектакль столь глубоким и жизнеспособным. Он шел на сцене театра с неизменным успехом на протяжении целых десяти лет.

Критические полемики, развернувшиеся по поводу предложенной Кристианом Люпой интерпретации чеховского текста, позволили выявить и в полной мере ощутить объем реализованного режиссером замысла, осмыслить тенденцию к утверждению на нашей сцене философско-метафизического театра, позволяющего со всей явственностью и остротой поставить экзистенциальные вопросы бытия, заключенные в классических чеховских текстах.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Давыдова М.* Полный отлет // Известия. 2008. 14 апр.
2. *Герусова Е.* На взлете страдания // Коммерсант. 2007. 17 сент.
3. *Заславский Г.* «Чайка» в революционной ситуации // Независимая газета. 2007. 17 сент.
4. *Зарецкая Ж.* Творческое самоубийство Кости Тrepлева // Вечерний Петербург. 2007. 18 сент.

5. Карась А. Польская чайка // Российская газета. 2007. 17 сент.
6. Егошина О. Заметки на полях // Новые известия. 2007. 18 сент.
7. Ситковский Г. Есть город золотой // Газета. 2007. 20 сент.
8. Соколинский Е. Художник должен страдать... // Санкт-Петербургские ведомости. 2007. 20 сент.
9. Зайонц М. Бремя «Ч» // Итоги. 2007. 24 сент.
10. Дмитриевская М. Бес-сонница // Культура. 2007. 27 сент. — 3 окт.
11. Таршис Н. Свершившееся состояние мира // Страстной бульвар. 2008. № 5 (105). С. 105.
12. Горфункель Е. Постиндустриальная мировая душа // Империя драмы. 2007. № 9, окт.
13. Шах-Азизова Т. «Чайка» в Александринке: вечное возвращение? // Экран и сцена. 2007. № 34, окт.
14. Кречетова Р. Осенний марафон // Театральная жизнь. 2008. № 1. С. 28–41.
15. Казьмина Н. Чехов плюс еще что-то // Театр. 2007. № 30, дек. С. 53–61.

#### REFERENCES

1. Davydova M. Polnyj otlet // Izvestiya. 2008. 14 apr.
2. Gerusova E. Na vzlete stradaniya // Kommersant. 2007. 17 sent.
3. Zaslavskij G. «CHajka» v revolyucionnoj situacii // Nezavisimaya gazeta. 2007. 17 sent.
4. Zareckaya Zh. Tvorcheskoe samoubijstvo Kosti Trepleva // Vechernij Peterburg. 2007. 18 sent.
5. Karas' A. Pol'skaya chajka // Rossijskaya gazeta. 2007. 17 sent.
6. Egoshina O. Zаметки na polyah // Novye izvestiya. 2007. 18 sent.
7. Sitkovskij G. Est' gorod zolotoj // Gazeta. 2007. 20 sent.
8. Sokolinskij E. Hudozhnik dolzhen stradat'... // Sankt-Peterburgskie vedomosti. 2007. 20 sent.
9. Zajonc M. Bremya «CH» // Itogi. 2007. 24 sent.
10. Dmitrevskaya M. Bes-sonnica // Kul'tura. 2007. 27 sent. — 3 okt.
11. Tarshis N. Svershivsheesya sostoyanie mira // Strastnoj bul'var. 2008. № 5 (105).
12. Gorfunkel' E. Postindustrial'naya mirovaya dusha // Imperiya dramy. 2007. № 9, okt.
13. Shah-Azizova T. «Chajka» v Aleksandrinke: vechnoe vozvrashchenie? // Ekran i scena. 2007. № 34, okt.

14. *Krechetova R.* Osennij marafon // *Teatral'naya zhizn'*. 2008. № 1.
15. *Kaz'mina N.* Chekhov plyus eshche chto-to // *Teatr*. 2007. № 30, dek. S. 53–61.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

А. А. Чепуров — д-р. искусствоведения, доц.;  
chepurov57@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Alexander A. Chepurov — Dr. Sci. (Arts), Ass. Prof;  
chepurov57@mail.ru

## ПОДГОТОВКА АРТИСТОВ БАЛЕТА И ТЕАТРА

УДК 792

ПСИХОФИЗИОЛОГИЯ И СЦЕНИЧЕСКАЯ ПЕДАГОГИКА

Л. И. Грачева<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Российский государственный институт сценических искусств, ул. Моховая, 34, Санкт-Петербург, 191028, Россия.

В статье представлены основные направления работы лаборатории психофизиологии исполнительских искусств СПбГАТИ (РГИСИ), охарактеризованы задачи и основные методики изучения актерского творчества в ходе образовательного процесса в театральном вузе.

**Ключевые слова:** Психология творчества, актерское искусство, психофизиология, театральное образование.

PSYCHOPHYSIOLOGY AND THEATRE EDUCATION

Larisa V. Gracheva<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Russian State Institute of Performing Arts, 34, Mokhovaya St., Saint Petersburg, 191028, Russian Federation.

The article presents the strategy and methods of research in the laboratory of psychophysiology of performing arts in St. Petersburg Theatre arts Academy (Institute of Performing arts). It focus on the actor's creativity during the educational process in high theatre school.

**Keywords:** Psychology of creativity, acting, psychophysiology, theatre education.

Казалось бы наука и искусство далеки друг от друга, их цели векторно противоположны. Театральная или сценическая педагогика есть особый раздел педагогической науки. Нет ни одной области человеческой деятельности, кроме театра, где требуется специальный термин для определения направленности усилий педагога на объект.

Нет ни литературной, ни медицинской педагогики, есть общая, социальная, дошкольная и т.д. и сценическая педагогика. Связано ли

это с тем, что педагогическая наука молода. Нет, как раз междисциплинарное объединение и сделало ее самостоятельной наукой, где объектом становится не ученик, обучающийся той или иной деятельности, а «педагогический факт (явление)». В сценической педагогике все не так, здесь объектом становится не просто каждый ученик, каждая творческая индивидуальность, но и переменчивое ото дня ко дню состояние души ученика.

Правда, К. Д. Ушинский предостерегает от эмпиризма в педагогике, утверждая, что педагогический личный опыт, даже успешный, не обязательно закономерен и может не повториться. Вот неповторимость педагогического опыта и выделяет сценическую педагогику из всех прочих педагогических штудий.

Ушинский сравнивает эмпиризм в педагогике со знахарством в медицине. Он не прав. Эмпиризм в народной педагогике первобытных людей, черпавших знания из опыта своего и своих отцов, породил и саму педагогическую науку.

Личный успешный педагогический опыт — драгоценнейшая первооснова. Сценическую педагогику отличает от прочих чрезвычайно тонкий и нежный объект — не ученик, не «педагогический факт» — а душа художника. Сценическая педагогика занимается «воспитанием чувств» в самом прямом, а не литературном значении этих слов. Приемы и упражнения актерского тренинга изменяют восприятие, реактивность, развивают органы восприятия на физиологическом уровне, зачастую «подправляют» темперамент, снимают «обручи брони характера». Театральные педагоги своего рода врачи, которые ставят диагноз и назначают индивидуальное лечение, нельзя ошибиться.

Я уже много писала о психофизиологическом воздействии упражнений актерского тренинга. Чтобы не повторяться, могу адресовать к своим книгам, где этому уделяется специальное внимание и пространство размышлений. Здесь только напомню, что приемы и методы сценической педагогики возводят ее в особый ранг. Это больше, чем педагогика, которая занимается образованием и воспитанием.

Сценическая педагогика это системное воздействие на организм ученика, на его тело, душу, кровообращение, мышление, воображение, сознание и бессознательное. Я специально упомянула кровообращение, потому что в свое время Константин Хабенский в интервью сравнил процессы, которые произошли с ним в учебной мастерской, с переливанием крови. И он прав, обновляется и кровь тоже.

Театральная педагогика как наука и искусство нуждается в открытиях естественных наук. Театральные педагоги занимаются необычайно

тонкими вибрациями актерской души, то есть психофизиологическими процессами, связанными с эмоциями, восприятием, реактивностью, воображением. Но, все это есть психические процессы и, развивая воображение или восприятие, мы внедряемся в область психики, следовательно, ответственны за воздействие приемов актерской психотехники на психическое здоровье учеников.

Это размышление стало фундаментом для поиска возможностей возникновения лаборатории психофизиологии исполнительских искусств СПбГАТИ (Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства) и ИМЧ РАН (Института мозга человека Российской академии наук). Существуют ли объективные критерии эффективности методов и приемов театральной педагогики, кроме успешной судьбы в профессии? Какие психофизиологические изменения происходят в результате воздействия на тонкие вибрации души? Воображение, внимание, восприятие — психические процессы. Значит, говоря об их развитии в театральной школе, мы должны понимать, что это есть воздействие на психические процессы. Веруя в успешность воздействия упражнений актерского тренинга на психические процессы, захотелось уяснить, так ли это и насколько серьезно актерская ПСИХОТЕХНИКА внедряется в личность и психику ученика. Если мы, действительно, внедряемся — развиваем воображение, расширяем восприятие и т.д., то нужно очень точно диагностировать актерскую одаренность и назначить индивидуальное и точное «лечение». Главный тезис — НЕ НАВРЕДИТЬ!

Эта задача определила стратегию работы вновь созданной лаборатории.

Лаборатория психофизиологии исполнительских искусств (ПИИ) образовалась в стенах Академии театрального искусства в 2004 году, благодаря интересу, усилиям и личным поступкам Н. П. Бехтеревой. Будучи научным руководителем Института Мозга Человека РАН, она приехала на прием к ректору СПбГАТИ Л. Г. Сундстрему лично и предложила совместный проект. До этого мы сотрудничали с Н. П. Бехтеревой пять лет на базе ИМЧ. Необыкновенно важно напомнить про преемственность этого подразделения с лабораторией психологии творчества, существовавшей в ЛГИТМиК ранее. Мы благодарны нашим предшественникам, которые также изучали особенности актерской одаренности. Мы вслед за ними занимались изучением особенностей сценических эмоций в продолжение трудов С. В. Гиппиуса, Н. В. Рождественской, В. Н. Кочнева, и др. Отличие нашей лаборатории от лаборатории предшественников существенное,

оно заключается в привлечении к работе крупнейшей организации, занимающейся изучением психических процессов — ИМЧ РАН. СПбГАТИ и ИМЧ создали совместную лабораторию, возникли общие задачи, решение которых стало чрезвычайно важно. Исследования до последнего дня своей жизни возглавляла научный руководитель ИМЧ РАН действительный член РАН и РАМН Н. П. Бехтерева.

Задачами лаборатории стало:

1. Исследование мозгового и вегетативного обеспечения творческой деятельности, изучение особенностей актерского творчества.

2. Изучение психофизиологического механизма действия упражнений актерского тренинга с целью выявления их эффективности или не эффективности на всех этапах обучения.

3. Исследование изменений пространственно-временной организации мышления в процессе сценического переживания. Выявление коррелят особых состояний, связанных с перевоплощением.

4. Исследование возможности воздействия воображаемых (предлагаемых) раздражителей, физических и психических, на пространственно-временную картину сознания.

5. Выявление предикторов актерской одаренности.

Для решения поставленных задач использовались современные методы психофизиологии.

Цели:

1. Установить психофизиологические характеристики сценического переживания. Выявить картину мозгового обеспечения особых состояний сознания, сопутствующих творческому самоощущению.

2. Доказать возможность тренировки самовоздействия для обретения особых состояний сознания и выхода из них.

3. Получить картину мозгового обеспечения эмоциональных реакций при внешнем и внутреннем возбуждении эмоций.

Деятельность первого периода работы лаборатории была связана с выявлением психофизиологических особенностей актерского восприятия, воображения, реактивности в творческом задании. Наряду со студентами актерами в экспериментах в обязательном порядке были заняты не актеры, студенты других специальностей (контрольная группа). Сравнительный анализ позволяет выявить особенности мозговой организации актерской деятельности.

Одним из существенных качеств, выявленных в этот период, оказалась особенность восприятия у студентов актеров. Эксперимент всегда начинался с регистрации фона ЭЭГ с открытыми и закрытыми глазами, чтобы дальнейшие изменения сравнивать с фоном. Оказалось,

что открывание глаз у группы актеров вызывает активацию зон коры мозга, то есть мозг остро реагирует на открывание глаз. Реакция активации зафиксирована только у актерской группы, в контрольной группе ее не обнаружено. Такое сравнение впервые было предпринято нами много лет назад, далее от года к году мы получали подтверждение: практически у всех испытуемых студентов актеров при открывании глаз начинается реакция восприятия, у контрольной группы такая реакция имеется только у 1–2% испытуемых. Важно, что выявленная особенность обнаруживается в начале обучения, следовательно, относится к качествам, коррелирующим с актерской одаренностью [см.: 1, с. 377–378].

С помощью психологического тестирования, которое сопутствовало каждому эксперименту, выявлены и/или подтверждены некоторые предикторы актерской одаренности: высокая импульсивность, демонстративность, экзальтированность, низкая тревожность, отсутствие застревания, низкая педантичность. Большая статистика, полученная в исследованиях Н. В. Рождественской и исследованиях лаборатории психологии творчества ЛГИТМиК предыдущего периода, указывает на существование неких объективных критериев способностей. Одним из них является и наше открытие: реакция активации — восприятие — при открывании глаз у актерской группы.

Главное же направление деятельности лаборатории — изучение психофизиологических изменений в процессе и в связи с обучением в театральной школе.

Теперь об особенностях актерского воображения.

В результате наших исследований получены данные, связанные с развитием воображения в процессе обучения и появлением особого психофизиологического восприятия предлагаемых обстоятельств.

Тест основывался на сравнении картин ЭЭГ, полученных при проживании (воспоминании) в воображении личных обстоятельств (случай из жизни), бывших в жизни испытуемого (эмоционально-отрицательных и эмоционально-положительных), и авторских обстоятельств (сцены из пьесы) также эмоционально положительных и отрицательных («радость» и «горе»).

Первый эксперимент относится к далекому прошлому, тогда мы провели исследование со студентами четвертого года обучения на материале пьесы «Дядя Ваня». У актеров была обнаружена более мощная реакция на проживание в воображении предлагаемых обстоятельств, в сравнении проживанием в воображении случая из своей жизни. У контрольной группы активация была только при проживании

(воспоминание) случая из жизни. Нам захотелось проверить, является ли такая реакция результатом обучения или такими эмоционально-реактивными на воображаемые (предлагаемые) обстоятельства студенты актеры были до начала обучения. На новом наборе в мастерскую эксперимент был проведен в два этапа — на втором и четвертом курсе. Оказалось, что на втором курсе реакция на предлагаемые обстоятельства была гораздо меньше реакции на автобиографические, и группа актеров мало отличалась от контрольной группы. Второй этап исследования подтвердил наши ожидания, реакция большей активации на авторские обстоятельства, чем на личные, является результатом обучения. Картинки результатов актерской и контрольной групп вновь оказались противоположны: активация на предлагаемые обстоятельства у актеров, деактивация у контрольной группы.

Дальнейшие эксперименты лаборатории выявили упражнения, которые и повлияли на повышение реактивности на предлагаемые обстоятельства в сравнении с автобиографическими.

Упражнения автора «Речевой наговор и «Пластический наговор» давно хотелось исследовать, потому что при выполнении они дают сильный эффект, видимый тренеру визуально. Поэтому их и взяли в эксперимент.

Упражнение «Речевой наговор» описано нами ранее [см.: 2; 3], однако здесь повторим описание его для понимания порядка и результатов эксперимента.

Цель: саморегуляция сознания, концентрация внимания на заданной теме, тренировка непрерывности мышления на заданную тему. Заданы три темпа движения: 1 темп — медленное движение; 2 — привычная ходьба, 3 — бег. Темп движения задает ведущий. Кроме темпа движения, ведущий задает тему «наговора». Наговор — непрерывное проговаривание вслух мыслей, ассоциаций, видений в связи с заданной темой. Главное условие — непрерывность речи. Не нужно говорить связно или умно, нет задачи сочинить рассказ, есть задача не допускать молчания, а, следовательно, остановки мышления на тему. После пробы движения в каждом темпе ведущий дает команду свободного выбора темпа каждым участником. Упражнение должно продолжаться от 20 до 40 минут. В первые 5–10 минут участники заставляют себя говорить на заданную тему, в последующее время начинается серьезное и очень эмоциональное подключение к теме. Поток сознания на заданную тему вырывается наружу, преодолевая сопротивление «швейцара» на границе сознания и бессознательного. Мы помним гораздо меньше, чем знаем. Мы знаем гораздо больше, чем помним.

В упражнении «вспоминаются» давно забытые факты и события или даже воспринятые, но неосознанные в свое время.

Большинство авторских упражнений, представленных нами в «Психотехнике актера» [см.: 4], связаны с применением «наговоров» для решения разных задач в работе над ролью. Слово, речь, текст и ритм движения являются краеугольным камнем, началом и завершением процесса сотворения роли, рождения художественного образа вообще и процесса актерского творчества, в частности. Ритм и Слово организуют сознание. Упражнения, выбранные для эксперимента, связаны с ритмостимуляцией сознания.

Проведенный анализ показал, что изменения, зафиксированные в конце тренинга, соответствуют уходу от доминирования обработки информации, поступающей через зрительный анализатор, что указывает на появление особого состояния сознания, связанного с концентрацией на внутренних объектах и отключением внешнего восприятия. Известно, что зрительный анализатор «возглавляет» восприятие. Также полученные данные показывают увеличение объема информации, удерживаемой в сознании.

Упражнение «пластический наговор» также связано с ритмостимуляцией сознания. Для его выполнения готовится фонограмма, смонтированная из музыкальных фрагментов, звуков, шумов. Далее участнику предлагается подчинить тело ритму музыки, а мышлению дается тема, как в «речевом наговоре». Упражнение продолжается от 20 до 40 минут. Длительность установлена эмпирически: меньше 20 минут — участники не успевают «дойти» тему, больше 40 минут — устают после тренинга, и последующее занятие малопродуктивно.

Психофизиологическая картина состояния, полученного в результате выполнения упражнения «пластический наговор» оказалась схожей с картиной изменений фазы сна, называемой «парадоксальный сон» (ПС). Н. Н. Данилова утверждает: «ЭЭГ парадоксального сна сходна с ЭЭГ бодрствования. Как правило, во время парадоксального сна наблюдается десинхронизация электрической активности мозга. Однако у человека, у которого альфа-ритм хорошо выражен, он также может регистрироваться и во время ПС. <...> Регистрация нейронной активности в ретикулярной формации среднего мозга, заднего гипоталамуса, поясной извилины во время цикла бодрствование — сон показывает ее удивительное сходство во время ПС и бодрствования. Это позволяет некоторым исследователям говорить о ПС как об аналоге бодрствования с тем лишь различием, что при ПС возникает атония скелетных мышц и резко снижается активность сенсорных входов,

тогда как процессы, происходящие в головном мозге качественно сходны» [5, с. 267].

В состоянии, вызванном упражнением «пластический наговор», имеются множественные признаки ПС, кроме атонии скелетных мышц, ибо ритм двигательной активности и моделирует состояние ПС-Б (парадоксальный сон — бодрствование). Нейронная активность в поясной извилине и гипоталамусе, согласно Даниловой, указывают на связь двигательной активности, провоцирующей эмоциональное переживание, и моторного выражения эмоций: «Поясная извилина является субстратом эмоциональных переживаний и имеет специальные входы для эмоциональных сигналов... Далее сигнал из поясной извилины через гиппокамп вновь достигает гипоталамуса... Так нервная цепь замыкается. Путь от поясной извилины связывает субъективные переживания, возникающие на уровне коры, с сигналами, выходящими из гипоталамуса для висцерального и моторного выражения эмоций» [5, с. 220].

В пластическом наговоре ритм двигательной активности задается ритмом музыки, сознание же подключено к теме наговора, заданной тренером.

Все начинается с двигательной активности, заданной ритмом музыки. Тело заражается ритмом музыки, ритм тела включает внутренние видения, эмоциональную сферу, которые, в свою очередь, уже провоцируют испытуемого совершать не случайные движения, а движения мышечного выражения эмоций. Те и индуцируют эмоциональные переживания и т.д. В связи с этим важно, чтобы упражнение длилось 20–40 мин. В первые минуты ритм тела сознательно задается участником самому себе в заданном музыкой ритме, далее ритм, воспринятый не только ухом, но и всем телом, живущим в заданных ему условиях, приводит к состоянию ПС-Б. Можно предположить, что выполнение упражнения погружает в состояние близкое к ПС. Наблюдение за участниками в группе подтверждает это. В первые минуты выполнения упражнения пауза в музыке вызывает остановку упражнения, а после продолжительного существования в заданных ритмах пауза в музыке не останавливает некоторых участников, они продолжают движение, ритмы которого организует эмоциональное переживание внутренней активности.

Чем состояние, называемое «парадоксальный сон», может быть полезно в сценической педагогике и что это такое? Согласно Даниловой [см.: 5, с. 269], доминирование ПС у новорожденных способствует созреванию нервных элементов и формированию нервных связей,

что достигается, в частности, за счет высокого уровня активности в ретикулярной системе. Согласно И. П. Павлову, сон и внутреннее торможение — явления однородные и одно может переходить в другое. Сон активизирует одни структуры и тормозит другие. Большое количество исследований, проведенных ранее, было связано с изучением связи ПС и памяти. Представляется важной точка зрения Т. Н. Ониани, согласно ей во время ПС происходит воспроизведение прошлого опыта, оживление следов долговременной памяти и, тем самым, задержка забывания [см.: 5, с. 272].

И еще одна функция ПС, которая необходима в сценической педагогике. Данилова утверждает: «Большое распространение получило представление о мотивационных функциях ПС. Основываясь на новых данных, оно во многом созвучно положению З. Фрейда о том, что при сновидениях происходит удовлетворение тех потребностей организма, удовлетворение которых не было завершено при бодрствовании. Полагают, что во время парадоксального сна происходит освобождение организма от избыточной мотивационной энергии, накопленной при бодрствовании, и тем самым сохраняется состояние равновесия. Согласно Р. Гринбергу, основной функцией ПС является психологическая стабилизация, защита личности от нерешенных конфликтов. Согласно Дж. Вогелю, во время ПС развиваются мотивационные процессы» [см.: 5, с. 275].

В анализе участниками своего состояния всегда присутствует эмоциональная персонификация с ролью в процессе выполнения, если тема наговора была связана с перевоплощением в другого человека, с обстоятельствами жизни персонажа — пьесы. Сочиняется жизнь в роли из собственного жизненного опыта, в который входят и биография участника, и весь имеющийся интеллектуальный — культурный опыт. «Вспомненная» жизнь роли, рождает мотивационные процессы, которые, конечно, переплетаются с личными воспоминаниями — переживаниями. Так начинается эмоциональное, психофизиологическое соединение себя с другим. В сознании откладываются новые знания о рождаемой личности — персонаже-роли.

Следующей темой исследований стало сравнение психофизиологической картины мозгового и вегетативного обеспечения реальных и воображаемых физических (температурных) воздействий.

Тренировка памяти физических ощущений в воображаемых (предлагаемых) обстоятельствах является важнейшим элементом школы. Это бесспорно для всех. Но признаемся честно, не все педагоги верят в возможность подлинного замерзания от воображаемого холода

или в натуральность пота в воображаемой жаре. Мы не захотели продолжать спор, а решили исследовать это явление в сравнении физиологической картины реального и воображаемого температурного воздействия.

Мы предложили испытуемым опускать руки в емкость с реальной и воображаемой водой (горячей и холодной). Погружение рук в горячую или холодную воду — простое воздействие, погружение одной руки в горячую, другой в холодную воду — сложное воздействие.

Выявились объективные данные, которые должны прекратить теоретические споры. Более выраженной динамикой в условиях простых воздействий характеризуются воздействия воображаемые в диапазоне гамма, а в условиях сложных воздействий — воздействия реальные. В диапазоне же альфа 2 более выражена динамика в ситуации реальных воздействий, как для простых, так и для сложных воздействий. Изменения мозгового обеспечения при реальных и воображаемых воздействиях однонаправлены, но воображаемые более выражены в случае унитарных — простых воздействий. Этот факт отчасти подтверждает, что воображаемые физические ощущения тренируемы, ведь погружать руки в горячую и холодную воду нам нужно не один раз за день. А вот сложные воздействия — одна рука в горячем, другая в холодном — случаются крайне редко, следовательно, не тренировались ранее.

Изучение динамики параметров ЭЭГ при выполнении упражнений «воображаемые температурные воздействия» позволило впервые получить доказательства изменения состояний мозга и в условиях реальных, и в условиях воображаемых простых и сложных физических (температурных) воздействий.

В дальнейших публикациях мы осветим результаты исследований, указавших на высокую эффективность целого ряда упражнений актерского тренинга.

А завершим наше высказывание признанием, что сама идея создания лаборатории принадлежит Н. В. Демидову: «О каких же экстренных мерах можно говорить в нашем деле? Перво-наперво — создание театра, рядом с которым поблекли бы и обнаружили всю свою фальшь все описанные подделки под искусство. Второе дело — создание школы, где воспитывались бы по строго проверенным методам актеры подлинного творческого переживания. Третье дело (единовременно с первым) — создание научно-исследовательской лаборатории для проверки и усовершенствования уже существующих (найденных) методов и для открывания новых (выделено мною. — Л. Г.)» [6, с. 89].

Известно, что и К. С. Станиславский предлагал И. П. Павлову сотрудничество в поисках путей совершенствования творческой природы актера. Этому не дано было осуществиться из-за смерти последнего в 1936 году. Нам, наследникам Станиславского оставалось только мечтать о возможных открытиях этого славного дуэта или попробовать осуществить то, что не успел сделать мастер. Нужно признать, что осуществление идеи в середине 90-х, когда я начала поиски современного «Павлова», оказалось делом неподъемным. В пространство поиска вошли крупные ученые психофизиологи и серьезные научные организации. Затея исследования эффективности упражнений актерского тренинга не находила отклика долгое время, ведь она не могла привести к коммерческому успеху. К тому же, актерская профессия еще и не была причислена к ордену творческих. Актер — творец? «Нет», — отвечали мне многие уважаемые ученые. Когда на мое предложение откликнулась Н. П. Бехтерева, я перестала «обижаться» на ученый мир и согласилась называть вновь созданную лабораторию «Лабораторией психофизиологии исполнительских искусств».

Это не только компромисс, но и убежденность, что результаты совместной деятельности докажут творческую актерского дела. Что и случилось, уже через пару лет после начала наших экспериментов. Коллеги из института мозга человека стали называть актеров инопланетянами. Это связано с обнаруженными отличиями в мозговом обеспечении восприятия, воображения, внимания, эмоциональности у актерской группы в сравнении с контрольной группой (не актеры).

Какого же было наше удивление, когда обнаружилось, что некоторые упражнения воздействуют не только на актерски одаренных, специально отобранных людей, но и на контрольную группу. Участники контрольной группы делали эти упражнения впервые в жизни, визуально казалось, что у них не получается, а ЭЭГ показывает, что изменения, полученные в процессе выполнения упражнения одинаковы с актерской группой. Следовательно, упражнение эффективно с первого раза и при целенаправленной тренировке можно добиться того же эффекта, что в актерской группе.

Для проверки этой гипотезы возникла идея создания группы «Тренинг внутренней свободы» в СПбГАТИ для не актеров. Программа тренинга включает семь воскресений по восемь часов и завершается открытым показом для зрителей отрывков и этюдов на литературной основе. Я просила участников быть добровольцами и принять участие в психофизиологическом исследовании в начале и конце тренинга. Таким образом, уже через два года набралось необходимое

количество испытуемых для получения статистической достоверности нашего открытия. А открытие заключалось в невероятном всплеске актерской одаренности и возможности обретения творческого самочувствия, не специально отобранными одаренными людьми, а в выборке, образовавшейся случайным образом. Кроме того, что испытуемые никогда не занимались актерским делом, возраст их был в среднем больше возраста студентов актеров. Тем не менее, как показал эксперимент, их восприятие расширялось, воображение развивалось, мышечная свобода обреталась.

По окончании открытого показа в седьмое воскресенье всегда вставал вопрос о продолжении, потому что участники отведали сладость творчества. Завершалось наше общение анкетами обратной связи, где были вопросы, связанные с тренингом на разных его этапах. Там звучали удивительные признания об «обретении себя», «встрече с собой» и с новым опытом. Например, такие: «Мне думается, что лучшего опыта у меня не было, роль в отрывке помогла решить ситуацию в реальной жизни», «Полное переосмысление себя — взросление», «Упражнение «наблюдение за другими людьми» сделало окружающих интересными. Каких людей только нет в жизни!», «Я буду помнить это всю жизнь!» и т.д.

Таким образом, само понятие «актерская одаренность» оказалось связано более с мотивацией, чем с некими задатками, данными от природы.

Это утверждение, конечно, еще нуждается в доказательствах, в дальнейших поисках упражнений и направлений тренировки, в дальнейших психофизиологических исследованиях. Их результаты укрепят нашу веру в то, что одаренность — есть совокупность особенностей психических процессов, таких как ощущение, восприятие, воображение, которые поддаются тренировке у всех мотивированных людей, если хотят и нашли своего Учителя.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Danko S. G. The Reflection of Different Aspects of Brain Activation in the Electroencephalogram: Quantitative Electroencephalography of the States of Rest with the Eyes Open and Closed // Human Physiology. 2006. Vol. 32. № 4. P. 377–388.
2. Грачева Л. В. Актерский тренинг: теория и практика. СПб.: Речь, 2003. 168 с.
3. Грачева Л. В. Эмоциональный тренинг: Искусство властвовать собой. СПб.: Речь, 2004. 120 с.

4. Грачева Л. В. Психотехника актера: Учебное пособие. СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2015. 384 с.
5. Данилова Н. Н., Крылова А. Л. Физиология высшей нервной деятельности. М.: Учебная литература, 1997. 431 с.
6. Демидов Н. В. Творческое наследие: в 4 т. СПб.: Гиперион, 2004. Т. 1. 421 с.

#### REFERENCES

1. Danko S. G. The Reflection of Different Aspects of Brain Activation in the Electroencephalogram: Quantitative Electroencephalography of the States of Rest with the Eyes Open and Closed // Human Physiology. 2006. Vol. 32. № 4. P. 377–388.
2. Gracheva L. V. Akterskij trening: teoriya i praktika. SPb.: Rech', 2003. 168 s.
3. Gracheva L. V. Emocional'nij trening: Iskusstvo vlastvovat' soboj. SPb.: Rech', 2004. 120 s.
4. Gracheva L. V. Psihotehnika aktera: Uchebnoe posobie. SPb.: Izdatel'stvo "Lan"; Izdatel'stvo "PLANETA MUZYKI", 2015. 384 s.
5. Danilova N. N., Krylova A. L. Fiziologiya vysshej nervnoj deyatel'nosti. M.: Uchebnaya literatura, 1997. 431 s.
6. Demidov N. V. Tvorcheskoe nasledie: V 4 t. T. 1. SPb.: Giperion, 2004. 421 s.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Л. В. Грачева — д-р искусствоведения, доц.,  
akteon1779@mail.ru

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Larisa V. Gracheva — Dr. Sci. (Arts), Ass. Prof;  
akteon1779@mail.ru

УДК 792.8

КЛАССИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ  
В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКЕ  
ХОРЕОГРАФОВ И БАЛЕТМЕЙСТЕРОВ-РЕПЕТИТОРОВ

Ф. В. Лопухов-младший<sup>1</sup>

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

В данной статье на примере спектаклей — шедевров русского балетного театра «Баядерка» Л. Минкуса и «Спящая красавица» П. И. Чайковского — доказывается необходимость изучения классического наследия предыдущих эпох для хореографов и балетмейстеров-репетиторов. Уделяется большое внимание истории этих двух балетов, а так же проводится разбор хореографического материала отдельных фрагментов. Статья призвана помочь в понимании такой «тонкой» и важной для современного балетного репертуара работы, как балетмейстерская редакция.

**Ключевые слова:** классическое наследие, «Баядерка», «Спящая красавица», реконструкция, музыка, танец

CLASSICAL HERITAGE IN PROFESSIONAL CHOREOGRAPHS  
AND BALLET MASTERS TRAINING

Fedor V. Lopukhov, Jr.<sup>1</sup>

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

In this article based on the ballet performances — the masterpieces of Russian ballet theatre — La Bayadere by L. Minkus and Sleeping beauty by P.I. Tchaikovsky, the necessity of classical heritage study of previous ballet performances for choreographers and ballet-editors is proved. Great attention is given to the production history of these two performances. Deep professional analysis is carried out for the separate fragments choreographic material. This article is oriented to help understanding of delicate and important for modern ballet repertoire work as choreographer editing.

**Keywords:** classical heritage, La Bayadere, Sleeping beauty, reconstruction, music, dance

Что нужно, чтобы произведение искусства (в нашем случае — хореографический спектакль) приобрело художественную ценность?

Большинство из нас ответят, что в первую очередь нужен талант постановщика. И окажутся правы. Но, каковы критерии оценки таланта?

Такое оценочное суждение, как «нравится — не нравится», не подойдет. Оно слишком индивидуально и поэтому может быть предвзятым. Есть произведения искусства, которые нравятся не всем, тем не менее, подавляющее большинство признает их выдающимися работами, если не шедеврами. При определении критериев оценки на первое место можно поставить основу произведения — его структуру, базирующуюся на законах, которые выкристаллизовали деятели прошлых эпох в результате долгого и тяжелого делания в нашей области искусства.

Что же представляет собой хореографическая структура? В первую очередь (тут придется заимствовать термин из смежной области искусства — живописи) — это правильное распределение «светотени» в любом хореографическом произведении, т.е. последовательность чередования сложных и простых движений; соответствие этих движений характеру образа; грамотное использование репертуарно-подготовок; гармоничное сочетание и чередование сольных и массовых танцев и сцен; в сюжетных спектаклях — сочетание танцевальных и мимических эпизодов; и, конечно, соответствие всего этого музыкальному материалу. Реализация этих требований позволит грамотно распределить материал для максимально восприятия зрителями.

Для понимания данной хореографической структуры есть только один способ — глубокое познание золотого фонда хореографического искусства, того, что мы называем «классическим наследием». Слово «классический» здесь нужно понимать, конечно, шире его внутрибалетного смысла — в общекультурном значении. В «классическое наследие» входят как целые спектакли, так и их фрагменты, прошедшие проверку временем. Поэтому основная задача в познании «классического наследия» — максимально полно и всесторонне изучить эти сохранившиеся ценнейшие материалы, а в некоторых случаях и заняться их детальным разбором. Тогда станет понятно, чем руководствовались авторы-постановщики, создавая свои номера, а внутри них — комбинации и отдельные движения, соединенные определенной идеей. Также станут понятными и возможные неточности, недочеты, которые бывают и у Великих [1; 2].

Многие спектакли золотого фонда сохранились для нас уже не в первозданном, а в отреставрированном виде. Тому есть объективные причины. История России XX века была очень бурной, наполненной событиями и далеко не всегда справедливой по отношению к собственной культуре и искусству. От этого было утрачено немало сокро-

вищ искусства, и хореография — не исключение. И все же балет — едва ли не единственный вид искусства, сохранившийся с эпохи императорских театров, прошедший сквозь советское время с наименьшими потерями и приумножившийся новыми шедеврами. Великие годы первой половины XX века подарили миру многих выдающихся деятелей хореографии, сохранивших золотой фонд предыдущей великой эпохи балетного академизма. В их числе: Михаил Фокин, Федор Лопухов, Агриппина Ваганова, Василий Вайнонен, Вахтанг Чабукиани, Константин Сергеев. И это неполный список творцов, сохранивших золотой фонд предыдущей великой эпохи балетного академизма.

К сожалению, не обошлось и без потерь: почти все шедевры русского балета XIX века спустя годы подверглись редактированию. Сегодня вновь возобновились дискуссии о том, насколько необходимы были редакции советских постановщиков, принесли ли они пользу или нанесли вред?

На примере двух шедевров прошлого попробуем доказать, что тактичная, вдумчивая, основанная на глубоком познании классического наследия работа балетмейстеров-реставраторов не только не разрушила первоначальной основы, но и позволила показать ее с лучшей стороны. Необходимо заметить также, что к проблемам и спектаклям, обсуждаемым в данной работе, неоднократно обращались и балетоведы, в частности, Н. Н. Зозулина [3].

Начнем с балета Людвиг Минкуса и Мариуса Петипа «Баядерка» — одного из самых старых балетов русского классического наследия. На протяжении веков хореографический текст передавался артистам из поколения в поколение единственным доступным способом — «из ног в ноги». Старшие артисты, кроме движений и комбинаций, передавали молодым также тончайшие нюансы исполнения, заданные постановщиком. Сейчас к услугам артистов есть видеозапись, что, конечно, существенно помогает разучиванию материала, но ни нюансы исполнения хореографических движений, ни состояние героев, таким способом передать невозможно.

К концу 30-х годов XX века балет «Баядерка» был в репертуаре больше половины века. После Октябрьской революции 1917 года спектакль начал понемногу разрушаться: из него выпадали целые номера, и даже акты. Но балетное руководство ГАТОБа (бывшего Маринского) сделало все, чтобы сохранить «Баядерку». За реконструкцию погибшего спектакля взялись маститый педагог-репетитор Владимир Иванович Пономарев и выдающийся танцовщик новой эпохи Вахтанг

Михайлович Чабукиани, сделавший одновременно с карьерой танцовщика и карьеру балетмейстера.

«Баядерка» была поставлена Петипа в псевдоиндийской стилистике, однако классический танец оставался основой спектакля. От других балетов Петипа «Баядерку» отличала (и снискала ей всемирную славу) картина «Тени», поставленная языком чистого классического танца, с первых движений кордебалета завораживающая зрителей. Петипа по каким-то причинам не решился закончить спектакль этой чудесной сьюитой, а поставил еще одну картину в традиционной для той поры манере (с брутальным разрушением дворца, натурной гибелью всех гостей, присутствующих на свадьбе, и фантазмагоричным спасением Солора тенью Никии). Пономарев и Чабукиани, на мой взгляд, исправили этот недочет. Заканчивая спектакль сценой «Теней», они оставляли его на высшей ступени одухотворенности, где тень Никии прощала Солору его предательство, а зритель мог самостоятельно додумать судьбы героев. Это сближало «Баядерку» с таким балетом, как «Жизель», в котором тема прощения выходила на первый план.

Однако в изъятой последней седьмой картине балета оставался прекрасный хореографический фрагмент, убрать который постановщики не дерзнули. Именно тогда па-д'аксьон, в котором тень Никии разводила жениха и невесту в разные стороны, заставляя разбегаться в стремительном движении шене, занял свое нынешнее место в третьей картине балета. Он стал кульминацией праздника, предваряя хореографическую развязку — знаменитый «танец со змеей» Никии. Тут постановщики снова проявили прозорливость: ведь Никия в этот момент была еще жива. Они оставили почти весь хореографический текст па-д'аксьон без изменений, убрав только «тень» Никии, отчего шене Гамзатти и Солора в разные друг от друга стороны приобрело как бы сквозное действие. Оно помогало зрителю понять невозможность счастья без любви и давало намек на незримое присутствие Никии. Этой грамотной поправкой необходимость в живой «тени» отпала. Чабукиани развил и усилил образ Солора. В упомянутом па-д'аксьон он поставил для Солора вариацию, построенную на различных видах прыжкового движения жете. Вариация получилась в духе Петипа и четко показывала героический, но несколько надломленный под давлением обстоятельств образ Солора — во второй части вариации Солор дважды делал стремительные пируэты андедан с остановкой в первый арабеск, что очень сложно для исполнения. Многие современные танцовщики перестали выполнять это, заменяя другими враще-

ниями андеор, о чем остается только пожалеть, так как это во многом меняет суть вариации, показывая ложную радость Солора от обручения с Гамзатти.

Также образ Солора обогатился танцевальной кодой в сцене «Теней», где радость обретения Никии, пусть и в облике Тени, явно чувствовалась в стремительных двойных ассамбле Солора по кругу.

В качестве еще одного удачного примера вдумчивого и тонкого редактирования можно сослаться на работу постановщиков над второй картиной балета. Вслед за танцем придворных танцовщиц «Джампэ» у Петипа до самого конца картины следовала длинная мимическая сцена завязки и отчасти кульминации сюжета. Вся интрига вертелась вокруг Никии, не принимавшей в данной сцене непосредственного участия. Постановщики придумали ход, за который их, возможно, стоило пожурить: они ввели во вторую картину «Баядерки» фрагмент, взятый из балета «Эсмеральда» на музыку Пуньи, поставив танец Никии, благословляющей Гамзатти на замужество.

Здесь следует отметить, что, во-первых, балет «Эсмеральда» к этому моменту уже «выпал» из репертуара театра. Во-вторых, в музыке вариации Флер-де-лис была и нежность, и некоторая помпезность, весьма подходящие для образа и положения Никии. В-третьих, сам танец был поставлен настолько удачно, что оказался неотделим не только от самой хореографии Петипа, но и от его эпохи. Органично смотрелся в постановке и введенный персонаж — царский раб. Танец-вариацию Никии Чабукиани решил на основе «танцев с покрывалами», очень распространенными на Востоке. Прозрачное покрывало постепенно снималось рабом с Никии во время танца и оставалось на сцене. Этот танец-вариация тончайшим образом перекликался со сценой «Теней» — с началом вариации Никии, где она уже как Тень танцует с подобным воздушным элементом костюма. Оставленное Никией покрывало играло затем существенную роль в сцене разговора Раджи и Великого Брамина: последний указывал на это покрывало, подтверждая, тем самым, свое согласие выдать Никию Радже на заклятие. У зрителей не оставалось сомнений в том, что речь идет именно о Никии, а не какой-то другой баядерке (как это было в первой постановке) именно из-за этой детали костюма героини. Включение данного танца в постановку можно считать гениальным решением балетмейстера, чему нет аналогов ни в каком другом балете.

В 2002 году была предпринята попытка восстановить «Баядерку» в первоначальной авторской версии. Но как это возможно было

сделать? За основу постановки были взяты записи по системе Владимира Степанова, сделанные бывшим режиссером Мариинского театра Николаем Сергеевым. Таким образом, «авторская» версия приводилась уже не в первоизданном виде. Данный спектакль не выдержал никакого сравнения с редакцией Пономарева — Чабукиани ни в стройности конструкции, ни в стилистике хореографии. История и на этот раз все расставила по своим местам [4].

Редакторская работа должна быть еще более ответственной в балетах на симфоническую музыку. «Спящая красавица» — первый балет на музыку Петра Ильича Чайковского, поставленный Петипа в Мариинском театре, тоже выдержал несколько редакций, вызванных исторической необходимостью. В советские годы этот балет, как и «Баядерка», подвергся не столько редакции, сколько балетмейстерской реконструкции.

О «Спящей красавице» можно рассуждать бесконечно, ибо каждый эпизод в этом спектакле является художественной ценностью. Мы рассмотрим сцену «Охота» в первой картине второго акта. Эта сцена важна для драматургии балета по двум причинам. Во-первых, она позволяет показать, как изменился мир спустя сто лет; во-вторых, — дать характеристику новому персонажу — Принцу Дезире. Все это задал своей музыкой композитор. Сначала — экспозиция с фанфарами и выходом охотников, в кульминационный момент которой появляется принц Дезире. После этого — танцевальная сцена игры в жмурки, очень популярной в придворной среде Галантного века, наконец — сюита придворных танцев XVIII века (менуэт, гавот, ригодон, паспье и фарандола). Заканчивается сцена репризой темы фанфар и уходом охотников (за исключением принца).

Танцевальной музыки для принца в партитуре нет: композитор рисует эпоху, а не персонажей. На первый взгляд, для понимания хореографа эта сцена проста. Мариус Петипа превосходно сочинил пантомимно игровой выход придворных и танец игры в жмурки, в котором на первый план выходил наставник принца Галифрон. А вот из последующих танцев Петипа по каким-то причинам выбрал только менуэт и фарандолу. Мменуэт, придворный танец поклонного обрядового характера, выглядел тут несколько помпезно и возможно даже тяжело, учитывая окружающую обстановку пикника на привале. Кроме того, в ряду придворных танцев он, вероятно, стоял у Чайковского не первым, так как дирижеру Риккардо Дриго пришлось добавить музыкальную каденцию, чтобы по тональности правильно соединить его с предыдущей сценой. После менуэта, купировав три других тан-

ца, Петипа поставил фарандолу, которую танцевали крестьяне, что вполне логично. Этот танец был построен на однообразных повторяющихся движениях польского па-галя, а придворные лишь в конце присоединялись к ним, водя хороводы простыми шагами. Заканчивалась сцена охоты у Петипа так же, как и начиналась — танцевальной пантомимой.

Осуществленная Федором Васильевичем Лопуховым в 1922 году редакция «Спящей красавицы» имела главную и простую цель — спасти спектакль от исчезновения. Лопухов не менял хореографию Петипа, но решил исправить недочеты первой постановки по отношению к музыке и открыл несколько сделанных ранее купюр. Это коснулось и разбираемой здесь сцены. Были добавлены три танца: гавот, паспье и ригодон, сочиненные «под Петипа» так, что их невозможно было отличить ни по почерку, ни по стилистике [5].

Гавот танцевали две пары из свиты принца. Живому и легкому характеру музыки Чайковского соответствовали легкие и озорные движения, в которые затем Константином Сергеевым были добавлены пикантные шанжман-де-пье кавалеров вместо первоначальных хлопков в ладоши.

Паспье также танцевали две пары, но другие, поскольку танец отличался от гавота и метроритмом, и характером. Ригодон, (получивший среди балетных артистов название «Ручеек»), построенный на быстрых стелящихся движениях па шассе, танцевали почти все придворные из свиты принца. В конце номера они выстраивались в прямую линию, как бы подытоживая сюиту танцев. Фарандола, как было сказано, была отдана крестьянам. С добавлением трех танцев вся сцена приобрела более объемный вид, и характер эпохи вырисовывался более четко.

Следующая серьезная редакция «Спящей красавицы» была осуществлена в 1952 году Константином Михайловичем Сергеевым. Из придворной сюиты исчез менуэт (возможно, это произошло ранее). Как уже было отмечено, этот танец был несколько тяжеловесен для сцены охоты. Сергеев сделал нечто куда более радикальное: дал хореографическую экспозицию образу Дезире, для чего поставил классическую вариацию. Великолепный мастер классического танца, Сергеев сочинил вариацию принца с превосходным мастерством и художественным вкусом. Здесь было место и жете антурнан, и элегантным вращениям, и романтическим взлетам в ассамбле-субриссо. Вопрос в том, почему эту вариацию балетмейстер поставил на музыку танца паспье, просто заменив одну хореографию другой?

Стоит еще раз напомнить, что Чайковский в этой сцене не дал принцу никакой музыкальной темы, показывая здесь главным образом эпоху и общество. Образ Дезире начинает вырисовываться только в следующей сцене — с феей Сирени, тенью Авроры и nereидами. На балетном жаргоне эту сцену называют «Сном», хотя это не сон, а, скорее, мечты наяву. В сцене охоты принц предстает как человек своей эпохи, который, хоть и мечтает о неизведанном, но еще не знает о своем предназначении.

Хочу подчеркнуть, что автор статьи высказывает здесь свою точку зрения по этому вопросу, основываясь, главным образом, на музыке балета-симфонии. Музыка паспье, как кажется, может характеризовать принца Дезире в очень малой степени. Она содержит упорно повторяющийся мотив, как бы ищущий разрешения в тонике, происходящее только на финальном аккорде. Такой мелодический узор может характеризовать, скорее, подобострастную галантность придворного, нежели самого принца. Добавим еще, что танец паспье идет в середине сюиты придворных танцев третьим по счету. Получается, что принц Дезире, танцующий, пусть и блестяще поставленную, классическую вариацию посреди историко-бытовых танцев, становится как бы в ряд этих придворных, и несколько теряет свой статус героя спектакля.

Оговоримся еще раз, что целью автора статьи не является критика постановочной работы Константина Михайловича Сергеева. Успешная жизнь этого спектакля за последние семьдесят лет говорит сама за себя. Мы хотим лишь подтвердить тезис о том, что изучение классического наследия прошлого, в том числе музыкального, есть необходимость.

Уже в танце фарандола следует похвалить Сергеева, как грамотного редактора, за очень удачное решение. Он ввел в этот, достаточно однообразный у Петипа, танец сольную пару — служанку и егеря. В средней части фарандолы они исполняли технически сложные движения — сот-де-баски антурнан с неожиданного ракурса, что придало танцу свою «изюминку». Этот танец расцвел новыми красками, которых добавили танцующие музыканты. Как видно, балет «Спящая красавица» и через сто лет продолжает оставаться источником, из которого каждый раз можно почерпнуть что-нибудь новое, как из Вечной книги.

Изучение классического наследия, на наш взгляд, необходимо во всех ВУЗах для балетмейстеров и репетиторов. Хореограф, опирающийся только на свое чутье, подобен человеку, уходящему в дре-

мучий лес без навигационных приборов, к тому же не умеющему ориентироваться ни по солнцу, ни по звездам, ни по растениям, не зная и не понимая окружающей его природы.

Единственным дискуссионным моментом будет вопрос о том, что нужно включать в Золотой фонд, в классическое наследие? Уверен, что многие недавно поставленные спектакли (и те, что, возможно, ставятся в данный момент, и те, что будут поставлены завтра) войдут в фонд классического наследия. Но для этого потребуются подождать несколько десятилетий, а то и более. Все великое видится на расстоянии. Поэтому сейчас, в первую очередь, необходимо обратить внимание на дошедшие до нас шедевры прошлого и черпать знания из них.

Выдающийся хореограф и балетный теоретик Федор Васильевич Лопухов любил повторять: «Создавая новое, оглянись!» Вот это самое «оглянись» стоит трактовать как призыв тщательно собирать и оберегать классическое наследие прошлого, без которого невозможно создать достойное хореографическое будущее.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Слонимский Ю. И. П. И. Чайковский и балетный театр его времени.* М.: МУЗГИЗ, 1956. 336 с.
2. *Лопухов Ф. В. Хореографические откровенности.* М.: Искусство, 1972. 216 с.
3. *Зозулина Н. Н. «Спящая красавица» М. И. Петипа в редакциях Мариинского — Кировского театра // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой.* 2017. № 2 (49). С. 31–60.
4. *Розанова О. И. В поисках утраченного. «Баядерка» в Театре оперы и балета им. М. Мусоргского // Петербургский театральный журнал.* 2001. № 23. С. 118–122.
5. *Лопухов Ф. В. В глубь хореографии.* СПб. Композитор, 2017. 275 с.

#### REFERENCES

1. *Slonimskij Yu. I. P. I. CHajkovskij i baletnyj teatr ego vremeni.* M.: MUZGIZ, 1956. 336 s.
2. *Lopukhov F. V. KHoreograficheskie otkrovennosti.* M.: Iskusstvo, 1972. 216 s.
3. *Zozulina N. N. «Spyaschaya krasavitsa» M. I. Petipa v redaktsiyakh Mariinskogo — Kirovskogo teatra // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. YA. Vaganovoj.* 2017. № 2 (49). S. 31–60.

4. *Rozanova O. I.* V poiskakh utrachennogo. «Bayaderka» v Teatre opery i baleta im. M. Musorgskogo // Peterburgskij teatral'nyj zhurnal. 2001. № 23. S. 118–122.
5. *Lopukhov F. V.* V glub' khoreografii. SPb. Kompozitor, 2017. 275 s.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Ф. В. Лопухов-младший — fedor\_lp2@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Fedor V. Lopukhov, Jr. — fedor\_lp2@mail.ru

УДК 78

НОВЫЕ ФОРМЫ И ПОДХОДЫ

В ОТЕЧЕСТВЕННОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ

Е. Л. Рыбакова<sup>1</sup>

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

Тесная взаимосвязь экономических, политических и культурных основ современного российского культурного общества становится причиной радикальных изменений в художественной культуре, а в связи с этим, и высшем образовании. Появление массовых музыкальных стилей и жанров меняет не только художественную среду современной России, но и подходы и формы в современном музыкальном профессиональном образовании.

**Ключевые слова:** коммуникативный и комплексный подход в высшем образовании, культурные индустрии, профессиональное музыкальное образование в России

NEW FORMS AND APPROACHES

IN RUSSIAN ARTISTIC EDUCATION

Eleonora L. Rybakova<sup>1</sup>

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

Today, economic, political and cultural basics are integrated. This article investigates the changes, happening in the modern society, artistic culture of Russia, and in this regard, the place of the higher professional education in modern Russian society is under question. The appearance of mass music styles and genres changes not only the artistic culture of modern Russia, but also the approaches and forms of the modern music professional education.

**Keywords:** communicative and complex approach in the system of higher education, cultural industries, professional music education in Russia

Экономические, политические и культурные изменения в современной России вызывают вопрос о месте высшего образования в российском обществе. Музыкальная культура и российская национальная музыкальная школа за сто пятьдесят лет претерпела кардинальные изменения. Появление массовых музыкальных стилей и жанров меняет не только художественную картину современной России, но и подходы к современному музыкальному профессиональному образованию. Если во главу угла с момента основания первой русской консерватории

ставилась задача подготовки высокопрофессиональных исполнителей-музыкантов, и А. Г. Рубинштейном даже было предложено в первые годы существования консерватории выдавать диплом только выдающимся, подающим надежды на концертную деятельность музыкантам, то через двадцать пять лет после открытия консерватории он писал, что «нас могут упрекнуть в том, что из консерватории редко выходят великие гении, но из консерватории выходят хорошие профессиональные музыканты, которые так нужны в нашем отечестве» [1, с. 145]. В данном случае речь шла о музыкальной педагогике, об идее несения музыки в народ, чем так славилось прогрессивное российское дворянство и интеллигенция. Неслучайно авторы исследования «Культура и культурные индустрии в РФ» отмечают, что «если в середине XIX века приобщение к работам мастеров живописи, исполнениям профессиональных актеров и музыкантов было доступно лишь нескольким миллионам представителей элит, то в XXI веке эту возможность имеют 90% населения Земли, выросшего за это время впятеро» [2, с. 3].

Появление в начале XX века фигуры Сергея Дягилева ознаменовывает новую эпоху в пропаганде, менеджменте и продвижении российского музыкального и художественного наследия в мировом масштабе. Однако надо отметить, что, начиная с 60-х годов XIX века деятельность предшественников С. Дягилева, меценатов и покровителей искусств, стремительное развитие технических средств массовой коммуникации сформировали основу различных направлений новых видов художественного творчества. Российская, советская массовая музыкальная культура совместно с академической музыкальной школой также формируется в этот период. Российский романс, народные песни и напевы, танцы, исполняемые как городскими, так и деревенскими музыкантами, одновременно с появлением всевозможных предэстрадных форм (ревю, кабаре, водевиль), особенно в первые десятилетия XX века, подготовили основу для развития эстрадно-джазовой музыки в Советском Союзе и России.

Профессиональное образование в этом виде музыкальной культуры начинает формироваться в России в 60-е годы XX века и приобретает современные очертания к концу XX века. Авторы федеральных государственных образовательных стандартов высшего образования по различным направлениям в области музыкального искусства, динамично развивающихся за последние двадцать лет, пытаются отразить и ответить на стремительно возникающие новые вызовы времени. Принятый в 2011 году ФГОС ВО по направлению подготовки «музы-

кознание и музыкально-прикладное искусство» лишь подчеркивает необходимость в современном обществе подготовки кадров, как владеющих музыкальными профессиональными знаниями и умениями, так и умеющих применять многофункциональные и многосторонние современные технологии и методы музыкально-прикладного искусства в работе с широкими массами общества. Открытие в 2013 году образовательных программ бакалавриата и магистратуры по направлению подготовки «музыкознание и музыкально-прикладное искусство» по трем профилям («компьютерная музыка и аранжировка», «менеджмент музыкального искусства», «музыкальная педагогика») потребовало нахождения новых форм и путей для подготовки профессионалов по данному направлению. Как показывает практика, конкурс на эти профили очень высокий, возможно, это связано с тем, что новые формы и даже «рабочие специальности» нашли отражение в традиционном академическом образовательном направлении «музыкознание», который включает в себя и новые образовательные формы музыкально-прикладного искусства для работы в креативных индустриях сегодняшнего дня. В документах Правительства Российской Федерации за последние годы и, в частности, в Распоряжении Правительства РФ от 29.02.2016 года об утверждении «Стратегии государственной культурной политики на период до 2030 года», наряду с сохранением традиционных культурных ценностей, акцентируется внимание на создании «виртуальных концертных залов», развитии и модернизации концертных площадок, творческих объединений и учебных художественных заведений [3, с. 6–7]. В этих условиях роль менеджмента в художественной культуре и музыкальном искусстве приобретает особую остроту.

Сегодня основная масса музыкантов в области эстрадно-джазовой музыки, певцов, инструменталистов находятся в поиске сцены и места в искусстве. Возможно, выбор абитуриентами таких профилей, как «менеджмент музыкального искусства», «музыкальная педагогика» и даже «компьютерная музыка и аранжировка» (хотя этот профиль необходимо рассматривать отдельно) связан с реалиями сегодняшнего дня. Предполагается, что учебный план по этим трем профилям должен быть синтезирующим, объединяющим<sup>1</sup>. Профиль «компьютерная музыка и аранжировка» можно назвать «элитарным» в силу особого спроса в современном профессиональном и любительском музыкальном сообществе, так как аранжировки (как нотные, так и цифровые) необычайно широко востребованы в музыкальной среде — от детских солистов

---

<sup>1</sup> Опыт такой работы был проведен на кафедре музыкознания и музыкально-прикладного искусства в СПбГИК.

и коллективов до высокопрофессиональных концертирующих музыкантов. Однако когда речь идет о приеме по данному профилю даже на бакалавриат, требуется серьезное музыкальное образование, желательно среднее специальное и предрасположенность абитуриента к этой деятельности. К сожалению, многие абитуриенты, не имеющие музыкального образования, но достаточно хорошо владеющие компьютерными технологиями и имеющие музыкальные способности, считают себя уже аранжировщиками. Поэтому, предпрофессиональное и среднее профессиональное образование так необходимы для поступающих на этот профиль.

Здесь возникает то, что мы называем «целостностью» и коммуникативностью в образовательной среде [4]. Предполагается, что на организуемых на кафедрах творческих мероприятиях и конкурсах<sup>2</sup> студенты профиля «менеджмент музыкального искусства» участвуют в разработке положения о конкурсе, рассылают и принимают заявки на участие в конкурсе, принимают гостей, готовят логистику, отвечают за печатную продукцию и призы-награждения, а студенты профиля «компьютерная музыка и аранжировка» выпускного курса вместе с преподавателем выпускного курса являются членами жюри первого отборочного тура конкурса.

Коммуникативность и целостность образовательного процесса может быть также выражена в работе, которая осуществляется в профиле «музыкальная педагогика» (бакалавриат). Практически во всех школах искусств Санкт-Петербурга мы находим театральные отделения, однако, педагогическую деятельность ведут, как правило, драматические актеры. Специфика детского музыкального театра, которая соответствует именно музыкальной направленности, не всегда выдерживается<sup>3</sup>. Поиск учебных программ, связанных с образованием в области детского музыкального театра не был успешным. Однако, при дальнейшей профессиональной деятельности в школах искусств, в общеобразовательных школах, педагоги дисциплины «музыка» сталкиваются с необходимостью постановки в школе праздничного концерта к той или иной дате, или просто шоу, праздника. По-видимому, если преподаватель будет способен осуществить постановку небольшого отрывка или музыкального детского спектакля по мотивам мультфильмов или популярных мюзиклов, мы считаем, что руководством

<sup>2</sup> В СПбГИК таким объединяющим мероприятием является Международный эстрадно-джазовый конкурс для детей и юношества «Джазовая карусель» (от 6 до 18 лет), который проводится уже в пятый раз.

<sup>3</sup> В связи с чем на кафедре музыкознания и музыкально-прикладного искусства СПбГИК была открыта магистерская программа «детский музыкальный театр».

школы это будет приветствоваться<sup>4</sup>. Необходимо приглашение для преподавания этих дисциплин профессиональных режиссеров, актеров, хореографов, обладающих большим опытом работы с детскими музыкальными коллективами.

В магистерской программе «детский музыкальный театр» должно осуществляться ведение серьезной научно-исследовательской работы в этой области, а также практическая подготовка небольших отрывков или музыкальных детских спектаклей под руководством ведущих специалистов в области музыкального и театрального искусства. Предполагается, что студенты, обучающиеся в профиле «компьютерная музыка и аранжировка», не только полностью обеспечивают музыкальное оформление спектакля, как аранжировками, так и собственным ансамблевым «живым» исполнением. Таким образом, мы видим осуществление комплексного подхода в образовательном процессе в соединении трех профилей направления «музыкальное и музыкально-прикладное искусство» и в продвижении вновь создаваемого студентами продукта на сцены и концертные площадки Санкт-Петербурга.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Рыбакова Е. Л.* Развитие музыкального искусства эстрады в современной России: Традиции, перспективы, исследования. СПб.: СПбГУКИ, 2006. 280 с.
2. Культура и культурные индустрии в РФ. Результаты комплексного исследования. Информационное агентство InterMedia. Совет по интеллектуальной собственности Торгово-промышленной палаты РФ. М., 2018. 27 с.
3. *Востряков Л. Е., Тургаев А. С.* Новая модель государственной культурной политики России // Вестник СПбГИК. 2018. № 3 (36). С. 6–16.
4. *Козьменко О. П.* Музыкальное образование как структурообразующий компонент современной культурной политики: Автореф. дис. ... доктора культурологии: 24.00.01. М., 2004.

#### REFERENCES

1. *Rybakova E. L.* Razvitie muzykal'nogo iskusstva estrady v sovremennoj Rossii: Traditsii, perspektivy, issledovaniya. SPb.: SPbGU-KI, 2006. 280 s.

---

<sup>4</sup> Некоторые выпускники профиля «музыкальная педагогика», а также магистерской программы «детский музыкальный театр» уже представили опыт такой успешной работы в общеобразовательных школах.

2. Kul'tura i kul'turnye industrii v RF. Rezul'taty kompleksnogo issledovaniya. Informatsionnoe agentstvo InterMedia. Sovet po intellektual'noj sobstvennosti Torgovo-promyshlennoj palaty RF. M., 2018. 27 s.
3. *Vostryakov L. E., Turgaev A. S.* Novaya model' gosudarstvennoj kul'turnoj politiki Rossii // Vestnik SPbGIK. 2018. № 3 (36). S. 6–16.
4. *Koz'menko O. P.* Muzykal'noe obrazovanie kak strukturoobrazuyuschij komponent sovremennoj kul'turnoj politiki: Avtoref. dis. ... doktora kul'turologii: 24.00.01. M., 2004.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Е. Л. Рыбакова — д-р культурологии, проф.;  
releonora2014@gmail.com

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Eleonora L. Rybakova — Dr. Sci. (Cultural Studies), Prof.;  
releonora2014@gmail.com

## ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

УДК 7.036

### ХОРОВАЯ МУЗЫКА ЯННИСА КСЕНАКИСА 1960-Х ГОДОВ: ОТ ИСКУССТВА АНТИЧНОСТИ К АВАНГАРДУ

А. С. Рыжинский<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Российская академия музыки имени Гнесиных, ул. Поварская, д. 30–36, Москва, 121069, Россия.

Статья посвящена хоровым сочинениям Янниса Ксенакиса, созданным композитором в 1960-е годы. Автор выявляет впервые заявленные в тот период, но не утратившие актуальность на протяжении всей истории хорового творчества композитора, ключевые темы. Путем анализа драматургических функций хора в музыкально-драматических сочинениях Ксенакиса установлены многообразные связи творчества композитора с Античной культурой и с театральным искусством средневековой Японии. Выявлены особенности взаимодействия слов и музыки, специфика фактурного и тембрового решения сочинений, в совокупности выявляющих как влияние хорового письма современников композитора, так и индивидуальность творческой манеры самого Ксенакиса. Большое внимание уделено вокально-ансамблевой пьесе «Nuits», явившейся одним из наиболее известных примеров так называемой «фонемной» композиции, получившей большое распространение в хоровом искусстве 1960–1970-х годов.

**Ключевые слова:** авангард, хоровая музыка, хоровая фактура, вокальная тембрика, Яннис Ксенакис, «фонемная» композиция

**Благодарности:** Публикация подготовлена в рамках научного проекта № 16–04–50011, поддержанного Российским фондом фундаментальных исследований (РФФИ).

### IANNIS XENAKIS'S CHORAL MUSIC OF 1960TH YEARS: THE MOVEMENT FROM CLASSICAL ANTIQUITY TO AVANT-GARDE ART

Alexandr S. Ryzhinskiy<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Gnesins Russian Academy of Music, 30/36 Povarskaya Str., Moscow, 121069, Russian Federation.

The article is devoted to the choral compositions of Mauricio Kagel created by the composer in the 1960th years. The author reveals the main themes of these compositions which have remained throughout all choral works of the composer. Formulation of relations between works by Xenakis and ancient art, theater of medieval Japan which traditions served Xenakis as a reference point in the process of reconstruction of musical traditions of ancient theater became result of the analysis of dramaturgic functions of chorus. Together with it an author analyzes a problem of word and music, specifics of the musical texture, vocal timbres and reveals influence of the choral works by contemporaries of the composer, and also individual methods of Xenakis's choral composition. Special attention is paid to the famous vocal work "Nuits" which has been one of the most known examples of "phoneme" composition – the new direction in choral art of 1960 – the 1970th years.

**Keywords:** Avant-garde, choral music, choral texture, vocal timbre, Iannis Xenakis, 'phoneme' composition

**Acknowledgements:** The paper was prepared within the framework of the scientific project No. 16–04–50011, supported by the Russian Foundation for Basic Research (RFBR).

Творчество Янниса Ксенакиса — особая страница в истории музыки второй половины XX века. Будучи одним из наиболее радикальных новаторов в области музыкальной композиции, он сегодня известен, прежде всего, как автор оркестровых опусов («Metastaseis» «Stratégie», «Jonchaies») и создатель уникальных синтетических аудиовизуальных композиций (Polytope de Montréal, Persépolis, Polytope de Cluny). Хоровая музыка Ксенакиса, к которой композитор обращался на протяжении всего творческого пути, в меньшей степени востребована исследователями, несмотря на то, что именно здесь Ксенакис, очень замкнутый в своей обычной жизни человек, раскрылся как удивительно тонкий эмоциональный художник, чутко реагирующий на происходящие в мире события.

При устойчивом интересе к вокальной и, в особенности, к хоровой композиции, в творчестве Ксенакиса можно видеть два продолжительных периода, когда он не писал сочинения для хора. Данное обстоятельство вместе с наличием целого ряда общих композиционных особенностей, отличающих сочинения, написанные в 1950–60-е годы от сочинений, созданных в 1970–1980-е и в 1990-е годы, позволяют разделить хоровое творчество Ксенакиса на три основных периода:

1. Ранний период (1954–1968), отмеченный созданием музыки к трагедиям «Hiketides», «Oresteïa», «Medea Senecae», ранних вокально-

симфонических партитур «La procession vers les eaux claires», «Polla ta dhina» и вокально-ансамблевого сочинения а cappella «Nuits»;

2. Средний период (1974–1983), в который происходит выделение двух основных жанровых групп хоровых сочинений — вокально-инструментальной музыки («Cendreés», «A Colone», «Anemoessa», «Nikuia», «Chant des soleils») и хоровой музыки а cappella («À Hélène», «Serment-Orkos», «Pour la paix»);

3. Поздний период (1990–1994), связанный, прежде всего, с созданием музыки для хора а cappella («Knephas», «Pu wijnuej we fur», «Sea-Nymphs»), а также возвращением к жанру музыкальной трагедии («Bakxai Evripidou»).

В эволюции хорового творчества Ксенакиса особое место принадлежит раннему периоду, в который были созданы сочинения, определившие основные темы хорового творчества композитора и обозначившие комплекс приемов хорового письма, получивший свое развитие в последующих его работах. Данное обстоятельство обуславливает цель настоящей статьи — выявление идейного базиса и композиционно-технических особенностей хоровой музыки Ксенакиса, созданной в 1960-е годы.

Изначальный интерес Ксенакиса к хоровой музыке во многом явился следствием его культурной самоидентификации. Грек по национальности, вынужденный жить вдали от своей родины, композитор посредством своего творчества стремился установить связь с великой античной культурой, наследником которой он себя считал. Его первые хоровые сочинения и по названию, и по содержанию непосредственно связаны с миром Древней Эллады. Первая часть триптиха «Анастериис» — «La procession vers les eaux claires» («Процессия к святым водам»; 1953 г.) — воплощает, как пишет, Дж. Харли [Harley], картину обряда поклонения богу Дионису [1, р. 6]. «Polla ta dhina» («Много чудес»; 1962 г.) — первое обращение к наследию древнегреческого трагика Софокла (в сочинении использован фрагмент из трагедии «Антигона»). Вслед за этими сочинениями возникли три музыкально-драматических опуса с участием хора, явившиеся оригинальными попытками реконструкции античной трагедии: «Niketides» («Просительницы»; 1964 г.), «Oresteia» («Орестея»; 1966 г.), «Medea Senecae» («Медея Сенеки»; 1967 г.). Закономерность появления этих сочинений, а также свои последующие обращения к античным текстам в 1970-е годы композитор объяснял тем особым интересом к античной трагедии, который он испытывал с детства: «Единственное, что вдохновляло меня, были древние трагедии, потому

что они напоминали мне о моей юности и о попытках вызвать в воображении музыку того периода. Так я сочинил музыку „Hiketides“ и „Oresteia“ Эсхила, „Oedipus“ Софокла, „Hélène“ Эврипида и „Medea“ Сенеки» [2, р. 104].

То, что две из трех созданных в 1960-е годы музыкальных трагедий опираются на тексты Эсхила, отнюдь не случайность. В драматургии Эсхила, непосредственно выросшей из дионисийских религиозных обрядов, хору принадлежит ключевая роль, обусловленная соединением в нем основных жанрово-драматургических составляющих спектакля — драматической, эпической и лирической. По словам Н. П. Гоевой, «для трагедий Эсхила характерно гармоничное сочетание в партии хора драматической (диалог), эпической (рассказ о событиях) и лирической части, хотя уже у него намечается тенденция к частичному обособлению лирических частей либо их противопоставлению частям драматическим» [3, с. 54].

Трагедии Эсхила гораздо дальше отстоят от эстетики театральной культуры Нового времени в сравнении с сочинениями трагиков следующих поколений — Софокла и Эврипида. Если в трагедиях Софокла «усложнение и драматизация действия актеров, повлекли за собой обособление лирических частей в виде песен» [3, с. 54] и, как следствие этого, положили начало разграничению драматических и лирических составляющих спектакля, то у Эсхила они еще находились в изначальном единстве, которое Ксенакис воспринимал одним из прообразов увлекавшей его идеи всеобщего синтеза<sup>1</sup>.

Обращаясь к трагедиям Эсхила, Ксенакис приближался к архаичному театральному искусству, в котором поэзия, музыка, хореография составляли одно неразделимое целое. Обратим внимание на то, что в «Oreteia» Ксенакиса хор (поющий, танцующий и играющий на музыкальных инструментах<sup>2</sup>) выполняет функции и повествователя, и комментатора, а также выступает от имени действующих лиц (Агамемнона, Ореста, Электры, Афины). Эта драматургическая особенность, столь непривычная для европейских зрителей, фактически превращала сочинение, являющееся, по сути, ораторией, в музыкальный

<sup>1</sup> Приведем слова Ксенакиса: «Я изучал литературу и античную философию, читал в оригинале Платона — по крайней мере, пытался читать. У него — синтез, или лучше сказать, безграничность культур; все находится рядом — архитектура, поэзия с ритмикой, музыка с числами и пифагорейской традицией...» (цит. по: [4, с. 175]).

<sup>2</sup> Данная особенность также связана с практикой античного театра: «...выступление хора, в соответствии с традициями V в. до н.э. предполагало единство всех его составляющих: хорового пения, танца и музыкального сопровождения» [5, с. 41].

спектакль, одновременно с этим сообщая ему черты аскетичного quasi-религиозного обряда. В немалой степени подобный колорит создавался музыкой. Среди используемых в партиях хора видов фактуры здесь мы встречаем древнюю монодию (прим. 1), респонсорий (прим. 2), дифонию (прим. 3). Одним из наиболее распространенных видов фактуры становится гетерофония, связанная с возможностью периодического включения в одноголосие одновременного сочетания нескольких вариантов исходного мотива (прим. 4).

20  
Enfants  
garçons

(ou filles)

st984

χα — ρ — μα — τα δά — ν — τι —  
 ΗΑ — Ρ — ΜΑ — ΤΑ ΔΙΑ — Ν — ΤΙ —

Прим. 1. Я. Ксенакис «Oresteïa». Ч. 3 «Eumenides». Тт. 246–251

♩ = 69 rubato

24 st 160

Coryph. Zeus! quel qu'il soit,....  
 Zeus! whosoe'er he be....

(legato)

ὄσ — τῖς ποτ' ἐσ — τίν εἰ τοδ' αὐ τῷ φί — λον  
 OS TIS POT' — TE — STIN I TOΔ — AF TO FI — LON

Chorus Ζεὺς  
 ZEVS

κε — κλη — μέ — νω  
 KE KLI ME NO

25

τοῦ — τό νιν προσ — ἐν — νε — πω  
 TU TO NIN — PROS — E NE — PO

Прим. 2. Я. Ксенакис «Oresteïa». Ч. 1 «Agamemnon». Т. 24

*f* *legatiss.*

τῖς ποτ' ὦ νό — μα — ζεν ὠδ' ἐς τό πάνε — τι — τύ — μως  
 TIS POT' O NO — MA — ZEN OΔ' ES TO PANE TI TI MOS

*f* *legatiss.*

Прим. 3. Я. Ксенакис «Oresteïa». Ч. 1 «Agamemnon». Тт. 112–118

OR.

βασιλευς πῶς σε δακρύσω

VA SI LEV PDS SE DA KRI SO

Прим. 4. Я. Ксенакис «Oresteia». Ч. 1 «Agamemnon». Тт. 360–366

Обращение к оригинальному тексту Эсхила содержало в себе и потенциальный соблазн воссоздания музыкального языка древнегреческой музыки. Однако, учитывая скудность сохранившихся образцов античной музыкальной культуры, Ксенакис сосредоточился на изучении материала, который, по его мнению, являлся наследником утраченной традиции: «Прежде всего, я слышал румынский фольклор и цыганскую музыку. Затем в Греции я слышал греческую народную музыку, которая была совершенно другой, и византийскую церковную музыку, так как мы ходили в церковь каждое воскресенье. <...> Все это оказало влияние на меня» (цит. по: [6, с. 77]). Тем не менее, композитор неоднократно подчеркивал, что его сочинения не являются некой попыткой реального воссоздания музыки древнегреческой трагедии, а отражают собственное художественное видение этого утраченного искусства: «Я сочинил музыку для „Oresteia“ и „Medea“ на основе трагедий Эсхила и Сенеки в попытке вызвать в воображении музыку этого времени. После такого количества чтений древних трагедий попытка просто обязана быть субъективной по своей природе» [2, р. 191].

Результатом этой кропотливой работы явился специфический музыкальный язык вокальных номеров «Просительниц», «Орестей» и «Медей Сенеки», отмеченный использованием узкообъемных попевок, преобладанием диатоники, а также активным применением четвертитоновых интервалов. Последняя особенность, как кажется, вступает в противоречие с желанием композитора привлечь к исполнению непрофессиональный хор [6, с. 78]. Однако знакомство с партитурой «Орестей» позволяет сказать о том, что использование четвертитоновых отношений между звуками — это скорее отражение стремления композитора уйти от навязанного Новым временем представления об универсальности равномерной темперации, оказывающей и сегодня сильное воздействие на воспитание профессионального певца. Вокальный материал музыкальных трагедий Ксенакиса создает впечатление сочинений, которые просто не знают нюансов равномерной темперации. Следовательно, по мысли композитора, наибольший успех в их

исполнении будут иметь певцы, неискушенные в вопросах интонирования, ориентированного на темперированную музыку.

В инструментальном составе «Орестей» определяющую роль играют духовые и ударные инструменты, что, по мнению Е. В. Феррапонтовой, обусловлено влиянием музыки И. Ф. Стравинского [6, с. 79]. Соглашаясь с этим, отметим и отражение в данном случае наличие общих тенденции развития вокально-инструментальной музыки в связи с увеличением во второй половине XX века числа сочинений, написанных для хора и духовых инструментов<sup>3</sup>. Активное включение ударных инструментов — следствие влияния на музыкальный театр Ксенакиса японского средневекового театрального искусства. Описание той роли, которую исполняют ударные инструменты в театре Кабуки, можно почти с точностью спроецировать и на партитуру «Орестей»: «Колотушки и барабаны разных форм и звучности определяют ритм всего действия на сцене. Особенно велика роль этих инструментов в сценах схваток, драк, битв и т.п., фехтующие актеры выполняют все свои движения в соответствии с тактом, отбиваемым барабаном или двумя колотушками по звонкой доске, положенной прямо на настил сцены» [7, с. 90].

Изучение трудов Аристоксена и Эвклида в желании воссоздать мир античной трагедии и, в то же время, обращение к театральным традициям Японии в музыкальном языке сочинений Ксенакиса может показаться странным, нелогичным. Однако сам композитор всегда подчеркивал свою независимость от определенных школ, техник и замыкания в следовании только одной определенной традиции. В интервью Б. А. Варга он сказал: «Нужно потерять пути прошлого, для этого необходимо думать, чувствовать, работать. Тональная музыка — это одно, серийная музыка — другое, индийская музыка, японская музыка и так далее — третье. Они все — отдельные миры, континенты или острова, каждый с его собственными закрытыми правилами. Нужно исследовать то, что эти острова могут дать вместе, какая ментальная структура присутствует в недрах всех них; есть ли путь, приводящий к каждому из этих миров и возможно ли перейти на более высокую ступень» [2, р. 51].

Ориентация Ксенакиса на традиции средневекового японского театра во многом обусловлена уверенностью композитора, что именно в нем сегодня сохранился тот синтез искусств, что был характерен и для античного театрального искусства [6, с. 31]. Данное мнение

<sup>3</sup> В качестве примера сошлемся на хоровые сочинения Л. Ноно, написанные им 1980-е годы: «Das atmende Klarsein», «Io: Frammento dal Prometeo».

совпадает и с позицией исследователей, проводящих аналогии между театральным искусством Древней Греции и Японии. Об особой роли хора, в частности, пишет С. А. Гудимова: «Хор в спектакле Но — одно из основных действующих лиц. Его роль близка роли хора в греческом театре: он тоже резонирует, вступает в диалог с действующими лицами, исполняет особые лирические интермеццо между эпизодами и т.п. Нередко хор в Но как бы сам становится тем персонажем, с которым только что беседовал, т.е. поет от имени персонажа пьесы, находящегося тут же на сцене» [8, с. 131].

Хоровой состав в «Орестее» очень мобилен. Композитор использует tutti смешанного хора лишь в завершении сочинения. Для первых двух частей характерно использование однородных (преимущественно мужского — в «Агамемноне» и женского — в «Хозфорах») составов. Кроме того, здесь Ксенакис активно использует и столь типичное для его партитур сопоставление звучания солистов и общего хора. Очень показательной в этом отношении является вторая часть «Хозфоры», где хоровая фактура разделена на три мужских (литера «О» — партия Ореста), три женских (литера «Е» — партия Электры) голоса, хор женщин (литера «С») и хор мужчин (литера «Н»). Однако подобное разделение хора было продиктовано не только текстом Эсхила, но и стремлением Ксенакиса к созданию вокальной стереофонии.

Композитор пользуется довольно редким для хоровой музыкальной практики авангарда приемом: он включает в «Орестею», помимо мужского, женского и смешанного хоров, еще и детские голоса<sup>4</sup>. Ксенакис не делает различий в интонационном профиле голосов детей и остальных вокалистов. Отмеченная нами черта характерна и для последующих сочинений композитора, адресованных детскому хору, включая такие чрезвычайно сложные сочинения как «Chant des soleils» (1983) и «Pu wijņuej we fup» (1992).

Уже в следующем музыкально-театральном опусе «Medea Senesae» композитор отказывается от использования многохорных составов: внимание Ксенакиса, как и в поздней работе «Вакханки» (1993 г.), привлекают ресурсы однородного мужского (в «Медее») и женского (в «Вакханках») хора. Несмотря на то, что «Медео Сенеки» отделяет от «Орестей» всего лишь год, хоровое письмо новой музыкальной трагедии значительно отличается от предшествующего сочинения. Quasi-архаический стиль Ксенакиса проявляет себя только в использовании узкообъемных попевок, преимущественно

<sup>4</sup> Наряду с Ксенакисом детский хор в своих сочинениях использовали также Л. Берио («Ofanìm»), К. Штокхаузен («Kinder-Krieg» из оперы «Пятница» (геоптология «Свет»)).

ориентированных на диатонику. Композитор почти полностью отказывается от ненотируемого хорового скандирования, прибегая к нему лишь в одном фрагменте партитуры (т. 385) вместе с приемом «звукового облака» (одновременным свободным произнесением текста каждым певцом, независимо друг от друга). В сочинении явно противопоставляются два принципа фактурно-временной организации, из которых первый характеризуется метрической неопределенностью, обусловленной использованием лигатур в рамках комплементарного мелодического контрапунктирования двух голосов (см.: прим. 5).



Прим. 5. Я. Ксенакис «Medea Senecae». Тт. 113–116

Второй принцип, в отличие от первого, характеризуется предельной метрической артикуляцией, усиливаемой единообразием ритмического оформления голосов (см.: прим. 6).



Прим. 6. Я. Ксенакис. «Medea Senecae». Тт. 249–253

Возможно, использование подобного контраста обусловлено определенными ассоциациями с интонированием латинского текста в сочинениях И. Ф. Стравинского («Царь Эдип», «Симфония псалмов») и даже К. Орфа («Carmina burana», «Catulli Carmina»).

Одновременно с силлабическим (основным для «Орестей»), используется и мелизматический тип интонирования. При этом в рамках второго принципа фактурно-временной организации композитор допускает акцентное выделение всех звуков, составляющих распевы, чем снижает понимаемость текста. Фактически благодаря этому приему в горизонталях возникают отдельные фонемы, которые воспринимаются независимыми от текста трагедии. В ряде случаев Ксенакис

явно переходит на позиции фонемной композиции, благодаря включению отдельных гласных и даже сочетаний согласных (прим. 7).

The image shows a musical score for a voice part and two guitar parts. The voice part is written on a single staff with lyrics: "Soli cvr sv po tv it te nv i fi de re li gno". The guitar parts are labeled "Galeis" and are written on two staves. The music is in 3/4, 4/4, and 6/8 time signatures. There are 'x' marks above the vocal line and a '†' mark below the guitar line.

Прим. 7. Я. Ксенакис. «Medea Senecae». Тт. 233–238

Приемы вокального письма, впервые использованные в «Medea Senecae», получили свое развитие в знаменитой пьесе для двенадцати голосов а саррелла «Nuits» («Ночи»; 1967–1968), замыкающей раннее хоровое творчество Янниса Ксенакиса и определенно свидетельствующей о нахождении им своего уникального хорового стиля. В этом сочинении Ксенакис впервые выходит за рамки античной тематики. Партию предваряет следующее посвящение композитора, адресованное: «...неизвестным политическим заключенным — Нарциссу Юлиану (Испания), Костасу Филинису (Греция), Эли Эрисрияду (Греция), Иоакиму Амаро (Португалия) — и тысячам забытых, чьи имена потеряны...» [9, р. 1]. Излишне говорить здесь о том, насколько личной для самого композитора (заочно приговоренного на родине к смерти за политические убеждения) была тема политического террора. Выбор имен политзаключенных из трех стран — Греции, Испании и Португалии — не случаен. Военная хунта в Греции, диктатура генерала Франко в Испании и Антониу Салазара в Португалии представлялись Ксенакису крайними проявлениями тоталитаризма.

Создавая этот вокальный мемориал, Ксенакис отказался от включения в композицию привычного литературного текста, полностью сосредоточившись на возможностях фонемной композиции, организованной абстрактными слогами. В своей монографии, посвященной Ксенакису, Н. Матоссян [Matossian] пишет: «Здесь он [Ксенакис — А. Р.] отвернулся от словесного текста, поскольку его намерение состояло в том, чтобы оформить собственные мысли непосредственно через звук, а не через слова» [10, р. 254]. Исследователь также делает вывод о том, что последовательный отказ от содержательной конкретики слова является одной из тенденций развития хорового творчества Ксенакиса в этот период: «Сначала он [Ксенакис — А. Р.] в „Polla“ ограничился речью, подобной скандированию, затем перешел к е

омузыкаливаню в „Просительницах“ и „Oresteia“; в „Medea“ он стал более изобретательным, отделив слоги из текста в свободном теретизме<sup>5</sup>, и в „Nuits“ использовал их в качестве основы, вообще без включения какого-либо языка» [10, р. 256]. Кроме того, композитор объяснял отказ от вербальной составляющей вокальной пьесы и проблемами с качеством современного вокального исполнительства: «Бесмысленно класть любой содержательный текст на музыку, потому что нельзя разобрать то, что поется» [2, р. 105]. Для Ксенакиса также были важны представления об иррациональном, не поддающемся объяснению характере музыкального искусства. Композитор писал: «Музыка — это не язык и не некое сообщение... Воздействие, которое оказывает музыка, часто превышает наши рациональные возможности осмысления. Движения создаются внутри вас; вы можете ощущать их или нет, вы можете управлять ими или нет, но они находятся внутри» [11, р. 178].

Тем не менее, нельзя сказать о том, что звуковой профиль «Nuits» принципиально отличается от предшествующих сочинений. Эксперименты с оперированием отдельными фонемами и их сочетанием композитор проводил уже в «Medea Senecae». Кроме того, определяющим для архитектоники «Nuits» явился и контраст двух принципов фактурно-временной организации: метрически неопределенных эпизодов с повышенной ролью горизонтального развертывания и метрически артикулированных — с более весомым значением вертикального параметра фактуры. Анализ взаимодействия этих двух принципов в «Nuits» позволяет высказать предположение о возможном влиянии на композицию «Nuits» хорового цикла Оливье Мессиаана «Cinq rechants» («Пять припевов»; 1949), в особенности первой пьесы этого цикла. Сочинения объединяет не только противопоставление двух ранее упомянутых принципов организации (у Мессиаана они обусловлены контрастом стабильного в текстовом и музыкальном отношении рефрена (*rechant*) и фактурно изменчивого куплета (*couplet*)), но и условность вербальной основы: в сочиненном Мессиааном тексте, написанном частично на французском языке, присутствуют придуманные им несуществующие слова, основанные, как и у Ксенакиса, на оригинальном сочетании слогов и фонем. Интересно также и совпадение состава исполнителей: оба сочинения написаны для двенадцати голосов: трех сопрано, трех альтов, трех теноров и трех басов<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Теретизм — мелизматическая вставка в византийских песнопениях.

<sup>6</sup> Интерес Ксенакиса к хоровому циклу своего учителя мог быть обусловлен той высокой ролью, которую играют греческие метры в структуре сочинения и в целом определяющей ролью числа в этом сочинении.

Как и в предыдущих работах, в «Nuits» композитор продолжает использовать четвертитоновую нотацию в хоровых партиях, параллельно дублируя нотные знаки лигой, изгибы которой отражают нюансы микротонового интонирования (прим. 8).

The image shows a musical score for three voices. Each staff is marked with the instruction "modulation continue, très lié, glissando" and the dynamic marking "fff". The notes are connected by a continuous line, indicating a glissando effect. The lyrics "I Vi Hi θi Ki" are written below the notes on each staff.

Прим. 8. Я. Ксенакис. «Nuits». Тт. 1–5

В партитуре содержится следующее предписание: «modulation continue, très lié, glissando» («непрерывное изменение, очень связно, глissандо»). Фактически Ксенакис здесь просто детализирует глissандо, существующее в очень узком диапазоне, в очередной раз свидетельствуя об определенной условности четвертитонного интонирования в рамках хоровой фактуры.

Гетерофонные «расщепления» горизонтали, использованные Ксенакисом в «Oresteïa», в «Nuits» преобразовались в слой расположенных близко друг к другу глissандирующих линий. По сути, в «Nuits» композитор оперирует уже не отдельными линиями голосов, но их скоплениями, или говоря словами Ксенакиса, «звуковыми массами».

На примере первых тактов «Nuits» продемонстрируем, как именно организуется звуковой поток. Три линии потока имеют различные диапазоны. Нижний голос (S. 3) вращается в диапазоне, практически равном кварте. Средний голос (S. 2) задействует, в основном, звуки в диапазоне терции. Верхний голос (S. 1) имеет самый ограниченный диапазон, равный одному единственному тону, позволяющему создавать интенсивные биения со звуками, составляющими линии более широких по диапазону партий. Намеренное создание биений между звуками партий вокального ансамбля — одна из особенностей «Nuits». В 130–158 тт. партитуры композитор, будучи неудовлетворенным

возможностями четвертитоновой нотации, указывает конкретное число биений в секунду (!) в рамках унисонов партий (прим. 9).

The image shows a musical score for three alto voices (Alto 1, Alto 2, and Alto 3) from the opera 'Nuits' by Yannis Xenakis. The score is written in a system with three staves. The top staff is for Alto 1, the middle for Alto 2, and the bottom for Alto 3. The music is in a unison texture. Dynamic markings range from *pp* to *ff*. A note in the Alto 2 part is annotated with '(nombre de "battements" par sec.)' and the number '2'. The Alto 3 part includes a 'pizz.' marking and the instruction 'Teing (nasal)'.

Прим. 9. Я. Ксенакис. «Nuits». Alti 1–3. Тт. 1–5

По мысли композитора, отдельные певцы должны последовательным повышением / понижением тона незначительно отклоняться от идеального унисона, добиваясь увеличения / уменьшения отчетливо воспринимаемых биений с тоном, неизменно выдерживаемым на одной высоте другими певцами. Тот факт, что ни в одной из своих последующих хоровых партитур Ксенакис не использовал подобные сложности, косвенно свидетельствует об их практической нереализуемости. Удивительно, что столь жесткое предписание акустического результата в «Nuits» сочетается с типичными для «Oresteïa» и «Medea Senecae» зонами свободного интонирования внутри «звуковых облаков».

Вместе с сохранением ряда принципов, характерных для хорового письма музыкально-драматических работ Ксенакиса, «Nuits» демонстрирует и ряд новых приемов. В первую очередь необходимо отметить существенное расширение общего диапазона хора. В отличие от «Oresteïa» и «Medea Senecae», где основная роль принадлежала баритонам и альтам с преимущественным использованием среднего регистра этих голосов, в «Nuits» Ксенакис максимально задействует регистровые возможности смешанного хора. Это заметно с первых тактов партитуры, в которых высокому регистру сопрано противопоставляется низкий регистр басов. Заметим, что само противопоставление регистров — прием, активно использовавшийся Ксенакисом в хоровых сочинениях и ранее, правда, в инструментальных партиях его музыкальных трагедий. Контраст регистров усилен и различием фонационного оформления звуковых слоев: в партиях сопрано применяется

узкая гласная *i*, в то время как басы интонируют, используя более удобную для пения в низком регистре фонему *a*.

В «Nuits» композитор впервые применяет технику постепенного перехода от одной гласной к другой посредством изменения формы губ<sup>7</sup>. Удивительно, но подобные эксперименты композитора оказались созвучными поискам К. Штокхаузена, в это же самое время воплотившего в «Stimmung» (1968) сходную идею трансформации окраски звучащего тона посредством изменения его огласовки.

Начало второго раздела партитуры (т. 70) позволяет говорить и о близости хорового письма Ксенакиса стилю хоровых сочинений Луиджи Ноно конца 1950-х годов. Речь в данном случае может идти о применении техники «звуковых масс» (Klangflaechen). Как и в Ноно в «Cori di Didone», Ксенакис здесь выводит плотную хоровую вертикаль из общехорового унисона (у Ноно — с первой октавы, у Ксенакиса — *d* первой октавы). Отличия между двумя сочинениями заключаются не только в отсутствии у Ксенакиса интереса к типичной для Ноно перманентной тембровой модуляции, но и в организации Ксенакисом более монолитных вертикалей-кластеров посредством применения четвертитонового интонирования, которое практически не использовалось в хоровых партиях итальянскими композиторами (за исключением Дж. Шельси). Определенные ассоциации с хоровым письмом Ноно обусловлены и обилием используемых в «Nuits» полиритмических наложений (сочетание триолей, квартолей, квинтолей, секстолей). Но если у итальянского мастера в сочинениях конца 1950-х — начала 1960-х годов они явились, скорее, «рудиментом» сериальной техники, активно применяемой в «Il canto sospeso», то у Ксенакиса — это самостоятельное средство достижения нерегулярной пульсации внутри слоев хоровой фактуры.

Дополнительным свидетельством знакомства Ксенакиса с современными новациями в области хоровой тембрики является включение вокального tremolo, до этого использованного М. Кагелем в «Anagrama» (1958) и «Hallelujah» (1967). Как и Кагель, Ксенакис использует данный прием как один из ресурсов тембрового контраста, периодически противопоставляя тремоло обычному интонированию.

Столь значительное усложнение хорового письма, которое демонстрирует партитура «Nuits» в сравнении с предшествующими сочинениями, во многом связано с иными задачами, которые ставил композитор в сочинении *a cappella*. Если в музыкально-драматических

<sup>7</sup> В дальнейших партитурах этот прием будет обозначаться стрелкой, направленной горизонтально от одной гласной в сторону следующей.

сочинениях хор — один из компонентов общей сценической композиции — решает в качестве основной задачу озвучивания античного текста вместе с танцем и игрой на музыкальных инструментах, то в «Nuits» Ксенакис, освободившись от обязательств, накладываемых наличием вербального ряда и присутствием сценического действия, сосредотачивается, прежде всего, на эксплуатации богатого спектра возможностей, которые предлагает композитору современное хоровое искусство.

Таким образом, «quasi-архаический» стиль хоровых эпизодов музыкальных трагедий и экспериментальное вокальное письмо, ориентированное в том числе и на новации послевоенного авангарда (Л. Ноно, М. Кагель), — две стороны хоровой музыки Ксенакиса, являющиеся отражением двух (античной и экзистенциальной) ключевых тем его вокальных сочинений. Однако и с точки зрения идейной основы, и с точки зрения композиционно-технического решения сочинений обеих групп оказываются внутренне довольно близкими друг другу. В одном из первых своих хоровых сочинений «Polla ta dhina» Ксенакис, обратившись к тексту Софокла, сформулировал, как пишет Е. В. Ферапонтова, «макротему» всего вокального творчества — тему человека<sup>8</sup>. Эта «макротема» является связующей и для сочинений, написанных на тексты античных трагиков, и для работ, в которых композитор ориентируется на иные литературные источники или фонемные ряды. Беззащитность человека перед лицом судьбы, рока, неотвратимость смерти (небытия) — все это основные лейтмотивы хоровых сочинений Ксенакиса, обуславливающие их глубоко трагическое звучание. В одном из своих интервью композитор сказал: «Смерть является тем, о чем я думаю все время. Речь, конечно, не только о моей кончине, но также и о более общем: смерть по своей природе, в человеческом обществе, в наших действиях, в прошлом, которое завершилось, но не полностью закончилось» [2, р. 166]. Мотив смерти, едва ли не самый важный для первых музыкальных трагедий, становится ключевым и для последующих сочинений. Он «заявляет о себе» либо в литературном тексте («Pour la paix», «Pu wijneij we fur»<sup>9</sup>, «Sea nymphs»),

<sup>8</sup> Е. В. Ферапонтова пишет: «„Макротемой“ вокального творчества Ксенакиса стал Человек. Символично звучат строки Софокла в названии его знаменитой хоровой композиции „Polla ta dhina“ — „Много есть чудес на свете, Человек — их всех чудесней“». [12, с. 11].

<sup>9</sup> В пьесе «Pu wijneij we fur», несмотря на использование преобразованного вербального текста, нельзя отрицать связь текста с литературным первоисточником — стихотворением А. Рембо «Спящий в ложбине», в центре которого образ убитого солдата — невинной жертвы войны.

либо в заглавии сочинения («Nuits», «Кнеphas»<sup>10</sup>), либо и в том, и в другом («Некуia»<sup>11</sup>), определяя, таким образом, условность границы между античной и, собственно, экзистенциальной темой.

Также до некоторой степени условной можно считать и границу, разделяющие хоровые сочинения с античным текстом, от остальных хоровых опусов. Следует признать, что античная тема в большей степени связана с желанием композитора, опираясь на существующие сегодня аутентичные источники (фольклор, церковную музыку, театральную музыку Японии и т.п.), реконструировать частично утраченные музыкальные традиции древнегреческого театра.

Полярность истоков творчества Ксенакиса, которая ранее вызывала удивление исследователей<sup>12</sup>, сегодня представляется сегодня лишь кажущейся. Встречающаяся в фольклорных источниках гетерофония, часто связанная с ресурсами микротоновости, глissандо, а также регистровые контрасты в декламации актеров театра Но и театра Кабуки во многом родственны поискам Ксенакиса в области современной хоровой композиции. Совмещение эксперимента с опорой на древние музыкальные источники в хоровом творчестве Ксенакиса — не менее удивительно, чем союз математических расчетов и традиционной композиторской практики в его инструментальной музыке. В совокупности все это обуславливает яркую индивидуальность творческого метода Ксенакиса, которую очень точно охарактеризовал М. Э. Дубов: «Творчество Ксенакиса уникально тем, что всегда находится на точке сопряжения полярных явлений: искусства и науки, Запада и Востока, древности и современности, обнаруживая при этом их единство» [13, с. 4].

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Harley J. Xenakis. His Life in Music.* New York: Routledge, 2004. 279 p.
2. *Varga B. A. Conversations with Iannis Xenakis.* London: Faber and Faber Limited, 1996. P. 104.
3. *Гоева Н. П. Коммуникативные функции хора в античном театре // Культура и цивилизация.* 2013. № 1–2. С. 49–59.

---

<sup>10</sup> «Кнеphas» («Тьма») — сочинение, созданное в память об умершем близком друге Ксенакиса Морисе Флёре.

<sup>11</sup> Пьеса «Некуia» («Убитый») опирается на тексты Ж. П. Рихтера и Ф. Ксенакис.

<sup>12</sup> К примеру, Н. Матоссян [Matossian] приводит мнение Л. Сагера [Saguer], как-то заметившего, что Ксенакис был привлечен к двум (фольклору и экспериментальной музыке) противостоящим полюсам, которые не могут коррелировать [10, p. 85].

4. Кон Ю. Яннис Ксенакис // XX век. Очерки. Документы. Вып. 3. М., 2000. С. 171–199.
5. Кулишова О. В. Хор в древнегреческом театре V в. до н.э. // Труды исторического факультета Санкт-Петербургского государственного университета. 2015. № 23. С. 36–51.
6. Феранпонтова Е. В. Вокальная музыка Янниса Ксенакиса как феномен его композиторского творчества: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Мос. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. М., 2007. 387 с.
7. Гудимова С. А. История и поэтика Театра Кабуки // Культурология. 2008. № 3 (46). С. 82–91.
8. Гудимова С. А. Десять стилей театра Но // Культурология. 2005. № 4 (35). С. 122–132.
9. Xenakis I. Nuits. Paris: Salabert editions, 2010. 36 p.
10. Matossian N. Xenakis. Lefcosia: Moufflon Publications, 2005. 359 p.
11. Humięcka-Jakubowska J. Inspirations in reflection and creativeness. Karlheinz Stockhausen – György Ligeti – Luigi Nono – Luciano Berio – Iannis Xenakis. Saarbrücken: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2015. 201 p.
12. Феранпонтова Е. В. Вокальная музыка Янниса Ксенакиса как феномен его композиторского творчества: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Мос. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. М., 2007. 26 с.
13. Дубов М. Э. Янис Ксенакис – архитектор новейшей музыки: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Мос. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. М., 2008. 232 с.

#### REFERENCES

1. Harley J. Xenakis. His Life in Music. New York: Routledge, 2004. 279 p.
2. Varga B. A. Conversations with Iannis Zenakis. London: Faber and Faber Limited, 1996. P. 104.
3. Goeva N. P. Kommunikativnye funktsii hora v antichnom teatre // Kul'tura i tsivilizatsiya. 2013. № 1–2. S. 49–59.
4. Кон Ю. Яннис Ксенакис // XX век. Очерки. Документы. Вып. 3. М., 2000. С. 171–199.
5. Kulishova O. V. Hor v drevnegrecheskom teatre V v. do n.e. // Trudy istoricheskogo fakul'teta Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta. 2015. № 23. S. 36–51.
6. Ferapontova E. V. Vokal'naya muzyka YAnnisa Ksenakisa kak

- fenomen ego kompozitorskogo tvorchestva: dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02 / Mos. gos. konservatoriya im. P.I. CHajkovskogo. M., 2007. 387 s.
7. *Gudimova S.A.* Istoriya i poetika Teatra Kabuki // Kul'turologiya. 2008. № 3 (46). S. 82–91.
  8. *Gudimova S.A.* Desyat' stilej teatra No // Kul'turologiya. 2005. № 4 (35). S. 122–132.
  9. *Xenakis I.* Nuits. Paris: Salabert editions, 2010. 36 p.
  10. *Matossian N.* Xenakis. Lefcosia: Moufflon Publications, 2005. 359 p.
  11. *Humięcka-Jakubowska J.* Inspirations in reflection and creativiness. Karlheinz Stockhausen – György Ligeti – Luigi Nono – Luciano Berio – Iannis Xenakis. Saarbrücken: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2015. 201 p.
  12. *Ferapontova E. V.* Vokal'naya muzyka YAnnisa Ksenakisa kak fenomen ego kompozitorskogo tvorchestva: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02 / Mos. gos. konservatoriya im. P.I. CHajkovskogo. M., 2007. 26 s.
  13. *Dubov M.E.* YAnis Ksenakis – arhitektor novejshej muzyki: dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02 / Mos. gos. konservatoriya im. P.I. CHajkovskogo. M., 2008. 232 s.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

А. С. РЫЖИНСКИЙ — д-р искусствоведения; Loring@list.ru

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Aleksandr S. Ryzhinskiy — Dr. Sci. (Arts); Loring@list.ru

УДК 78.071.1; 782

В. В. ПУШКОВ И ЕГО ОПЕРА «ГРОЗА»

Л. А. Скафтымова <sup>1</sup>

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

Статья посвящена одному из ярких представителей советской музыкальной культуры 30–60-х годов прошлого века, автору музыки к более 40 кинофильмам, многие из которых популярны и в наше время. Основное внимание уделяется его любимому детищу — опере «Гроза», ее исполнительской судьбе, основным драматургическим принципам.

**Ключевые слова:** Пушкин, композитор, педагог, опера «Гроза», А. Н. Островский, драматургия, исполнение, характеристики, тема, традиция

V. V. PUSHKOV AND HIS OPERA THUNDER-STORM

Ludmila A. Skaftymova <sup>1</sup>

<sup>1</sup> Saint-Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, 3 Teatralnaya square, Saint Petersburg, 190000, Russian Federation.

The clause is devoted to one of bright representatives of the Soviet musical culture 30–60-x years of the last century, to the author of music to more than 40 films, many of which are popular and presently. The basic attention is given its favorite child — to an opera *Thunder-storm*, its performing destiny, the basic dramaturgic principles.

**Keywords:** Pushkov, the composer, the teacher, opera *Thunder-storm*, A. N. Ostrovsky, dramatic art, performance, characteristics, theme, tradition

Творческая деятельность Венедикта Венедиктовича Пушкина (1896–1971) связана с 30–60-ми годами прошлого века. Это имя мало что говорит нынешнему поколению, хотя в середине XX века он был одним из самых известных композиторов. Пушкин вошел в историю нашей культуры, прежде всего, как кинокомпозитор. Им написана музыка более чем к сорока фильмам, среди которых есть и те, что вошли в классическое наследие отечественного кино. Это фильмы И. Хейфца («Дело Румянцева», «Дорогой мой человек», «Большая семья»), С. Герасимова («Семеро смелых», «Маскарад», «Учитель», «Комсомольск»), а также такие известные киноленты, как «Валерий Чкалов» (режиссер — М. Калатозов), «Солистка балета» (А. Ивановский), «Отцы

и дети» (А. Бергункер и Н. Рашевская) и другие. Много музыки было написано Пушкивым и к драматическим спектаклям («Аэлита», «Платон Кречет», «Пучина» и другим). Чрезвычайно популярны были песни «Лейся песня на просторе» и «Золотая тайга». Ему также принадлежат: Концерт для скрипки с оркестром, романсы, фортепианные пьесы и главное его детище — опера «Гроза» по известной пьесе А. Островского.

Пушков родился в 1896 году в южном волжском городе — Саратове; неслучайно образ великой русской реки играет существенную роль в его опере «Гроза». Его биография, достаточно пестрая, связана со многими русскими городами (семья его часто переезжала) — Балаково, Чистополь. Бийск, Томск, Барнаул, где будущий композитор преподавал математику, а также учил детей теории музыки в музыкальной школе. Поначалу Пушков хотел посвятить себя математике; поэтому поступил на математический факультет Петроградского университета. Музыку же, музыкальные предметы он изучал самостоятельно.

Высшее музыкальное образование будущий композитор получил в Саратовской консерватории, где его учителем по классу композиции был известный теоретик, профессор Л. М. Рудольф, а потом в Ленинградской консерватории, где он занимался с композитором В. В. Щербачевым. Молодой музыкант совмещал обучение с педагогической деятельностью: сначала преподавал в Музыкальном техникуме (ныне — Музыкальный колледж имени М. П. Мусоргского), а потом в консерватории.

1930-е годы связаны с рождением советского кинематографа. В те годы Пушков страстно увлекается киномузыкой. Возможно, чтобы заниматься исключительно музыкой к кинофильмам, в 1938 году он покинул консерваторию. Круг его общения стал чрезвычайно широким. Хлебосольный дом на Карповке с праздничными застольями, веселыми розыгрышами посещали, помимо коллег-музыкантов, такие актеры, как Н. Крючков, А. Баталов, Т. Макарова, В. Серова и многие другие.

В 1946 году Венедикт Венедиктович возвращается в консерваторию и преподает там до своего ухода из жизни в 1971 году. С. Слонимский отмечает, что «...наряду с Кочуровым, Пушков был в начале 50-х годов, пожалуй, наиболее известным композитором из числа педагогов композиции Ленинградской консерватории, автором популярных песен, киномузыки, часто исполняемой сюиты из «Маскарада», с нетерпением ожидалось окончание его оперы „Гроза“» [1, с. 293]. В 1957 году ему было присвоено почетное звание «Заслуженный дея-

тель искусств РСФСР»; в 1940-е композитор был награжден орденом Трудового Красного Знамени.

О Пушкиве написано не так много. Это, в основном, воспоминания его учеников, а также развернутая статья С. М. Слонимского «В. Пушкив — композитор и педагог», опубликованная в альманахе «Музыка России». Но все, что о нем написано, наполнено такой любовью к учителю, почитанием, глубоким уважением и преданностью, что «такой благодарной памяти можно только по-хорошему завидовать» [2, с. 3].

Действительно, нельзя не сказать о личности этого музыканта. Она уникальна. Венедикт Венедиктович был честным и чистым человеком, истинным русским интеллигентом, исполненным внутреннего благородства и такта. «Это был не только замечательный человек и тонкий художник, но и человек, совершенно необыкновенный по своей деликатности. ...Много ли можно встретить таких замечательных людей за всю свою жизнь?», — пишет Б. Э. Хайкин [3, с. 127]. Все, знавшие Пушкива, отмечали его доброжелательность, доброту, щедрость и удивительную скромность. Судя по воспоминаниям учеников, он никогда не говорил о коллегах плохо, не пропагандировал свою музыку, в его поступках никогда не было расчета, подхалимства. Он презирал кичливость, антисемитизм, беспощадно относился к человеческому хамству, подлости. А. Яцевич в своих воспоминаниях обращается к своему учителю: «Сила Вашего воздействия на мой духовный мир была столь велика, что Ваша душа продолжает жить во мне вместе с моей душой и попытка их во времени развести причиняет мне боль» [3, с. 127].

Наиболее значительной чертой Пушкива-композитора была твердость его творческой позиции перед лицом ожесточенных споров о путях новой музыки. Избегая участия в открытой полемике 1960-х годов и вмешательства в работу студентов, он никогда не менял своего взгляда на «левые» течения; не изменил своему творческому кредо. Пушкиву суждено было осуществить «связь времен», соединить в своем творчестве традиции великой русской классики с музыкой середины 20-го века. «Пушков был для своего времени носителем такой связи [связи времен. — Л. С.]. И поскольку эта связь в искусстве осуществляется через традицию, он был сознательным и убежденным ее носителем. В этом его главная заслуга перед поколениями, пришедшими на смену» [3, с. 24].

Эта твердость его творческой позиции перед лицом ожесточенных споров о путях новой музыки является одной из значительных сторон портрета Пушкива, привлекавших мемуаристов. От своих

учеников он требовал яркости фактурных моделей, ясности тематизма и контрастности материала произведений. Этими свойствами в полной мере были наделены его собственные опусы, в том числе и центральное сочинение, любимое детище — опера «Гроза» по одноименной драме А. Н. Островского.

Год создания этого сочинения, указанный в списках произведений Пушкина, не совпадает в разных источниках. Так, в «Большой советской энциклопедии» — это 1960 год, в «Музыкальной энциклопедии» в 6-ти томах в качестве года создания указан 1942 год. В «Энциклопедии отечественного кино» в скобки вынесен период с 1953 по 1970-е годы<sup>1</sup>. С. М. Слонимский [1] подтверждал, что в 1950-е годы Пушкин работал над своей оперой и, действительно, это был долгий процесс.

Сценическая судьба «Грозы» чрезвычайно драматична. Поначалу все складывалось, казалось бы, благополучно. В концертном исполнении она прозвучала в 1970 году в Концертном зале Дома Союзов. В концерте принимали участие хор и оркестр, а также солисты Всесоюзного радио. Дирижировал Владимир Федосеев. После этого планировалось поставить оперу на сцене Кировского (теперь Мариинского) театра, в котором в то время заместителем директора по репертуару был ученик Пушкина Георгий Портнов. Композитор даже переписал партию Катерины специально для примадонны театра Ирины Богачевой. Но планам (о чем пишет А. Яцевич) не суждено было сбыться: «В 1973 году директор театра был уволен. Будучи исключительно порядочным человеком, уволился и Портнов — только потому, что на работу его брал этот директор театра. В результате — постановка оперы «Гроза» не состоялась» [3, с. 103–104]. При поддержке А. П. Петрова и Г. В. Свиридова «Гроза» должна была быть поставлена в Большом театре. Был назначен Художественный совет, но он не состоялся из-за болезни Д. Д. Шостаковича. Постановка оперы опять была сорвана.

В 1972 году состоялись театральные исполнения оперы в Самаре и Риге. В этих городах опера с успехом продержалась в репертуаре театров в течение нескольких лет. Опера была издана в виде клавира в 1983 году в издательстве «Советский композитор». В 1990-е годы в Государственном институте театрального искусства состоялся студенческий спектакль по опере (неизвестно, в каком объеме она исполнялась). Впоследствии исполнялись лишь фрагменты произведения.

Либретто оперы основано на драме А. Н. Островского, и было написано самим Пушкиным. Последний значительно переработал

---

<sup>1</sup> Первое исполнение оперы состоялось в январе 1970 года.

первоисточник. Прежде всего, в текст либретто были добавлены развернутые ариозные высказывания, встречающиеся в партиях героев оперы — Катерины, Бориса, Кулигина, Кудряша. Некоторые из этих ариозных высказываний соотносятся с монологами в драме: это касается, например, арии Катерины в четвертом действии, или экспрессивной речи Кулигина в начале оперы. Другие, как ариозо Бориса в первом действии, расширяют и дополняют характеристики героев. В этом и других подобных случаях прозаический текст, на который Пушкив опирается в речитативных сценах (не цитируя его дословно), сменяется поэтическим. Один раз композитор использует готовый текст — стихотворение А. В. Кольцова «Песня» (первую и третью строфы) в песне Кудряша в начале третьего действия. Кроме того, Пушкив использует хор во всех действиях. Это решение требует добавления текстов, которые не были предусмотрены Островским<sup>2</sup>.

Так как опера состоит из четырех действий, она не соответствует структуре пьесы Островского, состоящей из пяти актов. И, хотя наличие двух картин в последнем действии формально устраняет композиционные различия, понятно, что Пушкив создал свою независимую версию драмы. Во-первых, он сконцентрировал действие вокруг главных героев — Катерины и Бориса. Характеристики других персонажей дается, в основном, в первом действии. Кроме Кулигина музыкальными характеристиками наделены Дикой, Борис (в двух развернутых сольных эпизодах), Кабаниха и Тихон (в диалогической сцене). Наиболее сложным музыкальным характером, раскрывающимся уже в увертюре, наделяется Катерина. Песня Кудряша в третьем действии контрастирует с дуэтной сценой Бориса и Катерины.

Во-вторых, драматургия оперы выстроена так, что от начальных действий к финалу меняется положение основной сюжетной линии, проясняется ее главенствующая роль. Постепенно на первый план выходит лирическая линия главной героини. Теперь все полностью подчиняется движению к трагической развязке. Все, что прежде существовало в качестве побочного, оттеняющего, оказывается вытесненным: отсутствуют развернутые высказывания второстепенных героев, не имеющих отношения к основному конфликту (бытовые сцены, связанные с Кудряшом, Кабанихой, Кулигиным). Исключением является диалог Кулигина и Дикого, открывающий четвертое действие. Не менее важным является фактическое отсутствие остановки между

<sup>2</sup> Сказанное относится, в первую очередь, к хорам в начале оперы.

картинами. Кроме того, важна обобщающая роль тематизма, проявляющаяся в большей протяженности однородных эпизодов и меньшей контрастности материала, а также значительной доли реминисценций тем. Она способствует симфонизации музыкальной ткани. Наконец, меняется положение, которое занимает хор. Если до двух финальных картин, участвуя в жанровых сценах, или поддерживая сольные эпизоды (песня Кудряша в третьем действии), он выполнял оттеняющую функцию, теперь хор является лишь комментатором происходящего.

Смысловое содержание драмы Островского находит отклик в музыкальном воплощении. Значимые семантические элементы появляются в опере в виде лейттем. Одной из первых в увертюре проводится тема грозы. Будучи непосредственно связанной с пронизывающим драму образом, она является выразителем нарастающего напряжения в разных сценах оперы. Эта тема дается без всякой гармонической опоры: хроматические нисходящие звенья отстоят на тритон друг от друга. Таким способом создается ее тональная неопределенность. Отсутствие равномерной пульсации и мелкое дробление в противовес долгим половинным нотам, вместе с динамикой (*pp*), создают иррациональный, угрожающий образ.

Тема грозы, помимо своего проведения в увертюре оперы, появляется после рассказа Катерины в первом действии. Варианты темы сопровождают первую картину четвертого действия вместе с другими темами увертюры. Наконец, она разворачивается в антракте к последней картине.

Другая тема, экспонируемая в увертюре — тема юности Катерины, которая звучит в соль мажоре в первый раз и повторяется в си мажоре в рассказе Катерины и в конце оперы. Она — светлая, появляется как «луч света», создавая образ чистоты, незащищенности и, в то же время, недостижимости. Неслучайно, что состояние покоя, которое она экспонирует, достигается только через смерть главной героини. Менее значительные тематические элементы увертюры, тем не менее, «отзываются» в финале оперы. Один из них — интонация первых тактов — становится темой хора «Страшно, страшно, ребяташки», звучащего перед началом грозы. Как и в ситуации движения к драматической развязке в финале, эта интонация дается в увертюре в роли сконцентрированного и сжатого выражения общего драматического тона оперы.

Ведущий смысловой элемент оперы — любовь Бориса и Катерины — также имеет свой лейтмотив. В качестве такового выступает тема

с гибкой мелодией. Равномерное движение мелодии, вместе с отсутствием особой артикуляции, придает звучанию темы неспешность и внутреннее спокойствие. Центральным проведением лейтмотива любви можно считать ее появление в дуэтной сцене Бориса и Катерины в третьем действии.

В первом проведении в дуэте тема любви сопровождается речитативом Бориса («Сбылась, сбылась мечта заветная»). Благодаря динамике (*pp*) и регистру мелодии тема очень лирична. Во втором проведении меняется регистр мелодии. Кроме того, эта мелодия звучит в партии Катерины, из-за чего изменяется фразировка текста. Третье появление темы становится результатом стремительного звуковысотного и динамического подъема. Это единственный раз, когда она звучит предельно насыщенно и выражает абсолютное согласие влюбленных и их ничем нетронутое счастье.

Появление темы любви в рассказе Катерины в первом действии предваряет ее развитие в дуэте. Здесь тема проводится один раз в ля мажоре на фоне речитатива, выражающего смутное предчувствие главной героини. Менее плотная фактура создает менее напряженное звучание. В последний раз тема звучит в последней картине при расставании влюбленных. Там она проводится в фа мажоре и звучит как отголосок счастья героев.

Структура оперы, ориентирующейся на стилистику позднего романтизма, все же отличается от большинства образцов такого рода. В ней отсутствуют выделенные номера (хотя есть достаточно законченные построения: например, две арии Катерины). С. М. Слонимский характеризует драматургию оперы как сквозную, в то же время, отмечая, что «сквозная музыкальная ткань часто внутренне дифференцирована на относительно краткие и характерные гомофонно-гармонические построения» [1, с. 307].

Музыка оперы, действительно, развивается очень свободно, и стремление Пушкина к психологической достоверности играет не последнюю роль в этом. Несомненно, значение яркости построений и их контраста было велико для Пушкина. Появление разных персонажей или смена ситуаций часто приводят к образованию новых фактурных решений, введению контрастных интонационных сфер. Примером резкого сопоставления последних является переход к хору «Ой, ребята, плохо дело», оттеняющему предыдущее высказывание Кулигина. После очень плотной фактуры, насыщенной напряженными альтерированными аккордами и свободными полифоническими линиями, вводится совсем иная звучность балалайки за сценой, создающей

народный колорит. Ее игра в сравнительно высоком регистре, не утяжеленном басом, и нарочитая простота гармонического оформления, а также динамика (*ppp*) и тритоновый скачок в басу внезапно переключают музыку в совершенно новое русло.

Эпизоды, объединенные единым действием, внемузыкальной мыслью или высказыванием, составляют достаточно протяженные построения, основой которых становятся общие интонации. Они сопровождают речитативы в роли подголосков и обобщаются в ариозо или дуэте. Таким образом построена диалогическая сцена Бориса и Кулигина в первом действии, заканчивающаяся тоскливым монологом Кулигина. В сопровождении речитатива Бориса проводится тема декламационного происхождения, мотивы которой прозвучат в кульминации монолога. Подобным же образом решены речитатив и ариозо Бориса после хора.

Своеобразно выстраиваются в опере сольные высказывания. Многие из них, такие как ария Катерины из второго действия или дуэт Бориса и Катерины из третьего, органично вписываются в сквозную ткань оперы, представляющую собой ряд разнообразных тематических образований, сменяющих друг друга в соответствии с содержанием литературного текста. Однако встречаются не просто замкнутые, законченные сольные эпизоды, но и репризность. Таково, например, ариозо Бориса в первом действии.

Песня Кудряша (городская песня, изложенная в вальсовой фактуре) является еще более убедительным примером замкнутых высказываний. Здесь складывается трехчастная форма. Тема первой части повторяется в репризе с расширением. Одним из образцов развернутого монологического высказывания является также и ария Катерины из второго действия оперы. Там, оставшись с ключом от калитки сада, Катерина собирается выбросить его в реку. Но предчувствие любви и счастья не дают ей это сделать, и она решается на свидание с Борисом. Текст сцены частично является переработанным монологом Катерины из последнего явления второго действия драмы Островского. Смысловой мотив готовности к смерти дополняет его содержание и усиливает связь с финалом.

Эпизод до первого проведения темы любви (*Allegro molto. Inquieto*) логически отделяется от всего последующего. Во-первых, он отличается менее устойчивой фактурой (что характерно для речитативных высказываний). Кроме того, реплики Катерины постоянно прерываются. Во-вторых, происходит смысловая перемена: после решимости выбросить ключ наступает сомнение. Тогда в оркестре зву-

чат мотивы темы любви. Лишь после того, как тема любви звучит полностью, начинается основная часть арии. Это лирический центр оперы.

К сюжету знаменитой пьесы Островского обращались многие композиторы. Помимо Пушкива это были: Б. Асафьев, И. Держинский, В. Трамбицкий, а также чешский композитор Л. Яначек<sup>3</sup>. В основном они трактовали «Грозу» великого драматурга как бытовую драму. В опере Пушкива акцент делается на образе Катерины, ее любви, ее лирических переживаниях. Закончим разговор о ней словами С. Слонимского, страстного пропагандиста музыки своего учителя, много сделавшего для того, чтобы она не была забыта: «„Гроза“ — чисто лирическая опера, написанная на материале русской классической литературы. Талантливых опер этого жанра и тематического содержания в советской музыке совсем немного. В „Грозе“ раскрылся лирический дар композитора — самая сильная сторона его творческой индивидуальности. И труд всей жизни Венедикта Венедиктовича Пушкива не должен быть утрачен» [3, с. 47].

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Слонимский С. М. В.* Пушкив — педагог и композитор // Музыка России: альманах. Вып. 8. М.: Сов. композитор, 1989. С. 276–308.
2. *Кулапина О. И.* Венедикт Пушкив. Композитор и педагог. СПб: Композитор, 2015. 76 с.
3. Музыка кино, музыка души: Венедикт Венедиктович Пушкив: Музыкально-мемориальный альбом. СПб: Сударыня, 2006. 132 с.

#### REFERENCES

1. *Slonimskiy S. M. V.* Pushkov — pedagog i kompozitor // Muzyka Rossii: almanakh. Vyp. 8. M.: Sov. kompozitor, 1989. S. 276–308.
2. *Kulapina O. I.* Venedikt Pushkov. Kompozitor i pedagog. SPb: Kompozitor, 2015. 76 s.
3. Muzyka kino, muzyka dushi: Venedikt Venediktovich Pushkov: Muzykalno-memorialnyy albom. SPb: Sudarynya, 2006. 132 s.

<sup>3</sup> Опера Яначека «Катя Кабанова» довольно долго шла в Ленинградском (Петербургском) Михайловском театре.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Л. А. Скафтымова — д-р искусствоведения, проф.;  
lskaft@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Ludmila A. Skafymova — Dr. Sci. (Arts), Prof.;  
lskaft@mail.ru

УДК 78.071.4

ПЕТЕРБУРГСКИЕ ШКОЛЫ ИСТОРИЧЕСКОГО  
МУЗЫКОВЕДЕНИЯ И ФРАНЦУЗСКАЯ МУЗЫКА

В. В. Смирнов<sup>1</sup>

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

Статья посвящена школам исторического музыкознания Санкт-Петербургской (Ленинградской) государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, их основателям и ведущим представителям. Подробно рассматривается традиция изучения наследия французских композиторов педагогами консерватории.

**Ключевые слова:** Санкт-Петербургская государственная консерватория, история зарубежной музыки, научные школы, французская музыка, А. В. Оссовский, Б. В. Асафьев, М. С. Друскин, С. Н. Богоявленский, Е. Ф. Бронфин, Г. Т. Филенко, В. Н. Александрова

ST. PETERSBURG SCHOOLS OF HISTORICAL MUSICOLOGY  
AND FRENCH MUSIC

Valery V. Smirnov<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Saint-Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Teatralnaya square, 3, St. Petersburg, 190000, Russian Federation.

The article is devoted to the schools of historical musicology at the St. Petersburg-Leningrad Conservatory, their founders and leading representatives. A tradition of study of the French composers' music by teachers of the Conservatory is also investigated.

**Keywords:** St. Petersburg Conservatory, history of foreign music, scientific schools, French music, A. V. Ossovskiy, B. V. Asaf'yev, M. S. Dru-skin, S. N. Bogoyavlenskiy, Ye. F. Bronfin, G. T. Filenko, V. N. Aleksan-drova

В России к концу XIX – началу XX века сформировался культурный слой европейски образованных людей, обладавших качеством, которое Александр Блок воспел в знаменитых строках: «Нам внятно все — и острый галльский смысл, / И сумрачный германский гений». Именно такие люди стояли у начал исторической науки о музыке в Санкт-Петербургской консерватории.

Первым среди них должен быть назван Александр Вячеславович Оссовский, вошедший в музыкальную критику и науку в середине 90-х годов XIX века, отдавший Санкт-Петербургской консерватории более

сорока лет (начиная с 1915 года), воспитавший много поколений музыкантов, в том числе — педагогов, историков музыки. Он — один из основателей историко-теоретического факультета, ученый, активно влиявший на весь процесс музыковедческого образования в консерватории.

Разносторонне одаренный человек, Оссовский закончил юридический факультет Московского университета, играл на скрипке (учился у профессора Московской консерватории В. В. Безекирского). Он знал несколько европейских языков (французский был ему близок особенно). После переезда Оссовского в Санкт-Петербург ему давал уроки композиции Н. А. Римский-Корсаков, который ввел его в свой круг общения. Глубоко изучив наследие ведущих отечественных музыкальных критиков — Одоевского, Серова, Стасова, Лароша, Оссовский выделял из зарубежных музыковедов ученых современной французской школы: Ж. Комбарье, Ж. Тьерсо.

Оссовский активно включился в русскую музыкальную критику, начиная с 1894 года, в «Русской музыкальной газете» он публикует статью-некролог об А. Г. Рубинштейне [1], пишет о Квартете Аренского... [2] Вместе с тем в его ранних работах явственно проходит тема французской музыки. Он подготавливает перевод «Записок артиста» Гуно, вышедший в «Русской музыкальной газете», а также изданный отдельной книгой (1904) [3]. Затем переводит «Мемуары» Берлиоза, в том числе воспоминания композитора о путешествии в Россию [4]. Вообще Оссовский считал, что переводы чрезвычайно полезны для музыковедов, так как они прививают чувство литературного стиля, благодаря комментариям расширяют эрудицию, учат ясному изложению мысли («своей» и «чужой»).

И позднее, в 1900-е годы, Оссовский постоянно уделяет французской музыке особое внимание; при этом как исследователь он рассматривает отечественную музыкальную традицию в неразрывном контексте европейской музыки. В статье «Русская музыка за границей» Оссовский с удовлетворением констатирует: «Наряду с русскими музыкальными произведениями и русские артисты завоевывают все большие и большие права на Западе» [5]. Вместе с тем его оценки могли быть весьма нелицеприятными: если то или иное сочинение не получало верного понимания и отклика, Оссовский не скрывал своей досады. Он пишет: «Прямо обидно читать те резкости, которыми выражают свое отношение к Чайковскому и Глазунову французские критики» [5]; выше он говорит, что во Франции этим композиторам предпочитают Бородина, Балакирева, Римского-Корсакова. Оссовский

всеми своими силами способствовал тому, чтобы «русская музыка с каждым годом все глубже и глубже внедрялась в жизнь на Западе, становилась там необходимой действующей силой» [5], именно это «внедрение» он подчеркивает, освещая деятельность «Русских сезонов» в Париже, рассматривая их как «большое русское дело».

Таково жизненное кредо Оссовского-ученого. С ним он войдет в консерваторию и, что очень важно, этому кредо он останется верен до конца своих дней, невзирая на все социальные потрясения и прератности судьбы.

Другой ученый, сыгравший выдающуюся роль в развитии отечественной музыкальной науки и консерваторского образования, — Борис Владимирович Асафьев. Он принадлежал к более молодому поколению, тем не менее, у него было немало черт, общих с Оссовским. Как и Оссовский, Асафьев учился в университете (только в Петербургском); подобно Оссовскому, он вышел из школы Римского-Корсакова и Лядова. Асафьев тесно соприкоснулся с мирискусническим окружением, подчеркивая «значение для формирования его художественных принципов общения с Лядовым, Нижинским, Фокиным, Дягилевым» [6, с. 37]. Проблема «вращения» русской музыки в западную (мирискусники способствовали этому «вращению» именно на французской почве) была ему очень близка, тем более что она сочеталась с занимавшей его сознание концепцией «художественного универсализма». Много новых впечатлений черпал Асафьев из регулярных зарубежных поездок, начавшихся с 1910 года. Если для Оссовского «символом веры» был Римский-Корсаков, то для Асафьева 1910–20-х годов таким был Стравинский, слава которого жар-птицей вспыхнула в Париже, и который после «Весны священной» уехал из России сначала в Швейцарию, затем во Францию.

В «Книге о Стравинском», говоря об этом композиторе как о «крупном и необычном явлении в европейской музыке первой половины XX века» [7, с. 3], Асафьев так продолжает свою мысль: «Стравинский стал для Европы и, в частности, для Франции тем, чем для нее были Люлли, Глюк, Керубини — великие композиторы-универсалисты» [7, с. 7]. Рассматривая композиторское формирование Стравинского, исследуя корни, соединяющие его с Римским-Корсаковым, «Могучей кучкой», Чайковским, русским фольклором, Асафьев указывает и на иные воздействия, исходящие от «новых французов» — Дебюсси<sup>1</sup>, Раделя, Дюка. В «необычном явлении», каким предстает Стравинский,

<sup>1</sup> В «Диалогах» И. Стравинский делает такое признание: «Музыканты моего поколения и я сам больше всего обязаны Дебюсси» [8, с. 90].

«галльский дух» — одна из черт его универсализма как русского композитора, что всегда отмечал Асафьев.

Качество «европейски-универсального» вызывает пристальный интерес Асафьева в брошюре «Шесть», где он говорит о современных представителях французской музыки. Начинает он ее сжатой, точной характеристикой природных свойств французской музыки, отмечая, прежде всего, «ясность и четкость рисунка, конструкции, гармонических очертаний» [9, с. 25], тяготение французских композиторов к фиксации пластической стороны явлений, жеста, шага, танца. Это — одна из лучших, самых простых и самых понятных ее характеристик. И далее Асафьев не столько рассматривает раннее творчество композиторов «группы Шести», сколько ставит проблему: «Перед „Шестью“ встает задача не только выявить романо-галльские традиции звукооформления и тем обогатить и освежить симфоническую культуру, пронизанную германизмом, но и создать новую урбанистическую музыкальную культуру современности на основах интернационализма...» [9, с. 49]. Как видим, Асафьева занимают вопросы сосуществования и взаимодействия крупнейших национальных музыкальных традиций, вклада каждой из них в современную общеевропейскую культуру.

Заслуги Асафьева в деле развития контактов французской и русской музыкальных культур были высоко оценены во Франции. Он был избран членом-корреспондентом Французского общества музыковедения. В письме к Тьерсо от 25 января 1928 года он писал по этому поводу: «С радостью буду способствовать постоянным связям между французскими и русскими музыковедами» [6, с. 131].

В 1920-е годы, когда издавались «Книга о Стравинском» [7] и брошюра «Шесть» [9], Россия, переживавшая потрясения, последовавшие за Октябрьской революцией, еще не выпала из общеевропейского культурного процесса. Поддерживались связи по линии гастролей (приглашения Мийо, Онеггера, Бартока, Хиндемита, выдающихся зарубежных дирижеров и солистов), командировок, книг. В России активно экспериментировали молодые композиторы Попов, Дешевов, Половинкин, Мосолов, Шостакович; действовала Ассоциация современной музыки (как отделение международного общества). Однако к концу 1920-х годов идеологические тиски начали сжиматься, усиливались требования «пролетарской социологичности»: круг композиторов, которые признавались «достойными изучения», суживался до нескольких имен — Бетховена и Мусоргского. Передовые деятели музыки и музыкальной культуры подвергались всевозможным гонениям. Как Оссовский, так и Асафьев стали объектами жесточайшей огуль-

ной критики. К счастью, оба они представляли собой настолько выдающиеся, незаменимые фигуры культурного процесса, что «наверху» понимали: их нельзя устранить без того, чтобы этот процесс катастрофически не пострадал. На этом понимании строилась защита А. В. Луначарского, фактически спасшего и Оссовского, и Асафьева.

Оссовский был правой рукой и верным другом Глазунова в послеоктябрьский период его директорства; он, будучи проректором, создал систему обновленного консерваторского образования. Асафьев, войдя в Консерваторию, привнес с собой дух реформ, сближения обучения (особенно композиторского) с современностью. Оба ученых, как показало будущее, остались верны своим жизненным и творческим принципам, поставив их на службу отечественному музыкознанию.

Оссовский, возглавив кафедру всеобщей истории музыки, разрабатывал сам и помогал разрабатывать коллегам как проблемы отечественной, так и зарубежной, в частности — французской, музыки. Он сделал лекции формой научного творчества. Их стенограммы — уникальный документ подобного рода. К сожалению, они изданы лишь в малой части, касающейся творчества Р. Штрауса и испанской музыкальной культуры [10, с. 174–291]. Те, кто знаком с ними (долгое время — до 1960-х годов они были единственным пособием для студентов и педагогов по целому ряду малоизученных, а то и вовсе не изученных вопросов наследия), не могут не восхищаться широтой постановки проблем, огромным сводом фактов, почерпнутых из первоисточников, систематичностью материала, наконец — мастерством изложения. Ряд разделов истории музыки Оссовский трактовал по-своему, создавая новые концепции понимания эпох и периодов, а также традиции их исследования. При этом Оссовский рассматривал факты как далекой, так и новейшей истории на самом современном уровне.

Прекрасно зная новинки музыковедческой литературы, Оссовский инициировал несколько ценнейших переводов с французского. Это — труд Тьерсо «Песни и празднества Французской революции» в переводе под редакцией А. С. Рабиновича (1933) [11]<sup>2</sup>; переработанный

<sup>2</sup> Как своеобразную параллель переводу труда Тьерсо можно рассматривать то, что в 1932 году Асафьев на основе изучения мелодии Великой французской революции напишет один из лучших своих балетов — «Пламя Парижа». Об этом балете прекрасно сказал А. В. Оссовский: «Изумителен здесь по меткости и целеустремленности самый отбор музыкального материала из произведений Люлли, Глюка, Гретри, Керубини, Госсека, Мегюля, Лесюера, Бертонна. Еще более изумительна спаянность всего этого многообразного материала. И непостижима перевоплощаемость самого Асафьева... не установить — где кончается, скажем, Мегюль и Гретри и где начинается Асафьев» [12, с. 30].

и дополненный перевод с французского издания «Истории западноевропейской музыки» К. Нефа, выполненный Асафьевым (1930) [13]. На дарственном экземпляре, преподнесенном Оссовскому, Асафьев сделал красноречивое посвящение: «Дорогому Александру Вячеславовичу Оссовскому, *вызвавшему* (курсив мой. — В. С.) эту работу и на память о времени иной, более ценной — совместной (здесь и далее подчеркнуто Асафьевым. — В. С.) работы, о которой часто, очень часто теперь вспоминаю и сожалею, что мало тогда то время ценил» — и подпись — «Б. Асафьев. 4/V. 1930. Детское Село». Это признание «о совместной работе» дорогого стоит — как часто, говоря (и устно, и письменно) о роли Асафьева в Консерватории, забывают об Оссовском...

Оссовский был и вдохновителем сборника переводных работ Тьерсо, Комбарье и других французских исследователей; переводы вошли в книгу «Французская музыка второй половины XIX века» [14]. Составление сборника, вступительная статья к нему, редакция текстов принадлежат Михаилу Семеновичу Друскину. Этот ценнейший сборник, первый раздел которого составляют главы из книги Тьерсо «Полвека французской музыки» [15], не утратил своего значения до сих пор: ссылки на него существуют во всех работах о французской музыке соответствующего периода. Сборнику предшествует большая статья Друскина [16], намечающая его концепцию периода «Обновления», которую он проведет затем в учебнике «История зарубежной музыки XIX века» (вып. 2) [17]. Этот учебник выдержал с 1958 года шесть стереотипных изданий и продолжает служить верой и правдой студентам музыкальных вузов после определенной переработки, осуществленной в 2000–2004 [18] годах кафедрой, где когда-то работали и Оссовский, и Друскин.

Французская тема и в дальнейшем неоднократно возникает в обширном научном наследии Друскина. Его «Клавирная музыка» [19] включает в себя раздел, озаглавленный «Франция», в котором рассматривается творчество клавесинистов. В качестве предисловия к переводу очерка Рене Дюмениля «Современные французские композиторы группы „шести“» [20] Друскиным написана статья «Из истории французской музыки» [21]. К разнообразным проблемам развития французской музыки XX века обращается Друскин в книге «Игорь Стравинский» [22].

Эстафету изучения французской музыки Оссовский передал своим ученицам 1930–40-х годов — Елене Филипповне Бронфин, Галине Тихоновне Филенко, Вере Николаевне Александровой, дарование которых раскрылось в последующие десятилетия. Они занимались в аспирантуре у Александра Вячеславовича, и их кандидатские диссер-

тации были посвящены французской музыке: Елена Филипповна работала над темой «Французская опера в России в XVIII веке», Галина Тихоновна — над темой «Французский романс XIX века», Вера Николаевна — над темой «„Фауст“ Гуно». Все они успешно защитили диссертации и вошли в число авторитетных педагогов Консерватории.

Французской музыке уделял немало внимания в 1930–40-е годы Сергей Николаевич Богоявленский, работавший в Консерватории с 1932 по 1985 годы (с перерывами). Сначала он был ассистентом Оссовского, впоследствии (в разные годы) — деканом теоретико-композиторского факультета, проректором, заведующим кафедрой истории зарубежной музыки. Сергей Николаевич писал о Жорже Бизе и его опере «Кармен» [23], о балете Асафьева «Пламя Парижа» [24]. В конце 1930-х годов он совместно с Г. Т. Филенко (ставшей его женой) подготовил книгу «Письма Бизе». Была даже сделана верстка, но набор рассыпали — началась Великая Отечественная война. Позже Галина Тихоновна значительно расширила эту книгу за счет новых писем и более подробных комментариев (а также другой вступительной статьи) и издала ее в 1963 году [25].

Следует особо сказать, что для того, чтобы исследовать французскую музыку в 1940–50-е годы, надо было обладать большим гражданским мужеством. Это были годы, когда ведущих советских композиторов — Шостаковича, Прокофьева, Мясковского — обвиняли в «формализме», годы травли «космополитов» — тех, кто рисковал заниматься изучением зарубежной культуры, особенно современной, будь то театр, литература, живопись, музыка. Эта травля ускорила уход из жизни Асафьева. Оссовский переживал тяжелейшие времена: руководимый им Институт театра и музыки объявили «дворянским гнездом формализма и космополитизма». Богоявленский вынужден был на время перейти работать в Театральный институт им. А. Н. Островского, Филенко вообще на годы отлучили от работы в Консерватории. Друскин также был уволен из Консерватории с формулировкой «как ярый апологет буржуазной культуры»...

И все же, несмотря ни на что, в Ленинградской консерватории не прерывалась традиция изучения французской музыки. Так, Филенко, очевидно, был особенно близок жанр научного перевода, и она, наряду с публикацией фундаментального труда «Письма Бизе», выпускает книги М. Жерара и Р. Шалю «Равель в зеркале своих писем» [26]<sup>3</sup>, Ф. Пуленка «Я и мои друзья» [27], «Письма» Пуленка [28].

<sup>3</sup> О востребованности этих двух книг свидетельствуют их переиздания.

К сожалению, научный потенциал Филенко-исследовательницы раскрылся, как нам думается, не до конца — слишком много сил потребовало сопротивление беспочвенным упрекам в космополитизме. О подлинном масштабе этого потенциала дает представление ее глава о музыке Франции в многотомном труде «Музыка XX века» [29], аналогичная глава в учебнике «История зарубежной музыки» (вып. 6) [30], и более всего — книга «Французская музыка первой половины XX века» [31], в которой автор, характеризуя *l'esprit* французской культуры XX века, дает блистательные очерки, творческие портреты ведущих фигур композиторского процесса — от Эрика Сати до Анри Соре. Подарив мне эту книгу, Галина Тихоновна написала следующие слова, которые надо воспринимать как завет и как «руководство к действию»: «Не отрывайтесь от французской музыки!!!» (именно так, с тремя восклицательными знаками). Как ее ученик, я постарался следовать этим словам и, написав книгу о Равеле, посвятил ее Г. Т. Филенко<sup>4</sup>.

Другая ученица Оссовского, Е. Ф. Бронфин, выпустила брошюру о нем [32], а также его сборник «Избранные статьи, воспоминания» [10]. Работы Бронфин о французской музыке, может быть, не столь многочисленны, но обладают большой ценностью. Традиционны для школы Оссовского переводы статей о музыке, вошедшие в книгу «Музыкальная эстетика Франции» [33]. Эта тема объединяет композиторов, писателей, поэтов, живописцев, философов... Именно так, по замыслу Бронфин, можно представить мысль о музыке, что и акцентирует ее подробная, широко задуманная, решенная в музыкально-эстетическом ракурсе вступительная статья. Елена Филипповна не чуждалась и остро полемического жанра, выступив «по горячим следам» со статьей «К спорам об „авангардизме“ в освещении французской музыкальной прессы 1961–1962 годов» в сборнике «Вопросы современной музыки» [34]. Такая статья — даже по ее названию! — стала возможной в нашей стране только в результате общего «потепления» идеологического климата в те годы. В основу работы о французском музыкальном театре XVIII века в России, опубликованной в 1981 году как небольшое учебное пособие [35], легла кандидатская диссертация Елены Филипповны. Однако, следуя ее общему плану, автор иначе систематизирует факты: прослеживает бытование

<sup>4</sup> Г. Т. Филенко руководила многими дипломными и диссертационными работами, связанными с темой французской музыки. Среди них — кандидатская диссертация В. Екимовского о Мессиае, изданная в качестве книги (М., 1987), кандидатская диссертация М. Штерн, посвященная аналогиям в исканиях позднего Римского-Корсакова и Дебюсси. Автор данной статьи писал у Г. Т. Филенко диплом о фортепианном творчестве Равеля, а монографию о Равеле (Л., 1981) защитил как докторскую диссертацию.

французской оперы в Петербурге, Москве, провинции, крепостных театрах и тем самым находит новые аспекты этой малоизученной увлекательной темы.

В. Н. Александрова после исследования о «Фаусте» Гуно обратилась к жанру перевода, издав книгу Онеггера «Я — композитор» со вступительной статьей и комментариями [36]. Подчеркиваем, что выход этой книги в 1963 году стал заметным событием, послужив началом публикации на русском языке литературного наследия Онеггера. Совместно с Е. Ф. Бронфин Александрова выпустила книгу «Гектор Берлиоз. Избранные статьи» [37], таким образом, продолжив начатое Оссовским дело переводов работ Берлиоза-писателя.

Оссовский до середины 1950-х годов находился в центре развития музыковедческой мысли Санкт-Петербурга-Ленинграда. Он влиял не только на непосредственных коллег Консерватории, но, работая одно время в качестве директора также в Ленинградском Институте театра и музыки (ныне Российский Институт истории искусств), одаривал идеями тех, кто понимал его и ценил. Юлий Анатольевич Кремлев рассказывал во время нашей совместной подготовки сборника воспоминаний и исследований об Оссовском [38] и сборника музыкально-критических статей Оссовского [39], что последний натолкнул его на мысль написать книги о Дебюсси, Массне, Сен-Сансе...

Как и Кремлев, сохранил в своей памяти благодарность Оссовскому другой ученый — Абрам Акимович Гозенпуд. Возглавив Институт, Оссовский развернул большую программу по изучению музыкального и литературного наследия Глинки и, конечно, обожаемого им Римского-Корсакова. И Гозенпуду, исследовавшему записные книжки Римского-Корсакова, А.В. подарил их фотокопии — «царский подарок», как расценивал это сам Абрам Акимович [40, с. 186].

Так в Санкт-Петербурге существовала ранее и существует в настоящее время традиция изучения французской музыки, ведущая свое начало непосредственно от А. В. Оссовского и Б. В. Асафьева. Она продолжает свою жизнь.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Оссовский А.* Антон Григорьевич Рубинштейн [Некролог] // Русская музыкальная газета. 1894. № 12. С. 249–257.
2. *Оссовский А.* Новый русский квартет // Русская музыкальная газета. 1894. № 12. С. 271–273.
3. *Гуно Ш.* Записки артиста / пер. с франц. А. В. Оссовского. Санкт-Петербург: Рус. муз. газета, 1904. 130 с.

4. Берлиоз Г. Мемуары / пер. с фр. А. В. Оссовского. Санкт-Петербург: Тип. Н. Финдейзена, 1896. Т. 1. 490 с.
5. Оссовский А. Русская музыка за границей // Слово. 1908. № 788.
6. Материалы к биографии Б. Асафьева. Л.: Музыка, 1981. 264 с.
7. Глебов И. [Асафьев Б.] Книга о Стравинском. Л.: Тритон, 1929. 398 с.
8. Стравинский И. Диалоги: Воспоминания. Размышления. Комментарии / пер. с англ. В. А. Линник, послесл. и общ. ред. М. С. Друскина. Л.: Музыка, 1971. 414 с.
9. Глебов И. [Асафьев Б.] Шесть. Л.: Academia, 1926. 56 с.
10. Оссовский А. Избранные статьи, воспоминания / ред. — сост., авт. вступ. ст. и примеч. Е. Бронфин. Л.: Сов. композитор, 1961. 403 с.
11. Тьерсо Ж. Песни и празднества Французской революции / пер. с фр. К. Жихаревой, под ред. А. С. Рабиновича. М.: Музгиз, 1933. 256 с.
12. Воспоминания о Б. В. Асафьеве. Л.: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1974. 510 с.
13. Неф К. История западноевропейской музыки / пер. с фр., доп. Б. Асафьева. М.: Музгиз, 1930. 314 с.
14. Французская музыка второй половины XIX века / подбор мат-лов, вступ. статья и ред. М. С. Друскина. М.: Искусство, 1938. 252 с.
15. Tiersot J. Un demi-siècle de musique française. 2-me edition. Paris: F. Alcan, 1924.
16. Друскин М. Вступительная статья // Французская музыка второй половины XIX века. М.: Искусство, 1938. С. 5–32.
17. Друскин М. История зарубежной музыки XIX века: уч. Вып. 2. М.: Музгиз, 1958. 331 с.
18. Друскин М. История зарубежной музыки: уч. Вып. 4. СПб.: Композитор, 2004. 630 с.
19. Друскин М. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI–XVIII веков. Л.: Музгиз, 1960. 284 с.
20. Дюмениль Р. Современные французские композиторы группы «шести». Л.: Музыка, 1964. 132 с.
21. Друскин М. Из истории французской музыки: вступит. ст. // Дюмениль Р. Современные французские композиторы группы «шести». Л.: Музгиз, 1964. С. 5–35.

22. Друскин М. Игорь Стравинский. Личность, творчество, взгляды. Л.; М.: Сов. композитор, 1974. 222 с.
23. Богоявленский С. Н. «Кармен»: комическая опера в 4-х актах. Л.: БОРЗ, 1933. 62 с.
24. Богоявленский С. Н. Музыка балета «Пламя Парижа» // Асафьев Б. Пламя Парижа. Л.: Искусство, 1937. С. 19–26.
25. Бизе Ж. Письма / сост., пер., вступ. ст. и примеч. Г. Т. Филенко. М.: Музгиз, 1963. 526 с.
26. Равель в зеркале своих писем / сост. М. Жерар и Р. Шалю; пер. с фр. В. Михелис и Н. Поляк, вступ. ст., ред. и примеч. Г. Филенко. Л.: Музгиз, 1962. 243 с.
27. Пуленк Ф. Я и мои друзья / вступ. ст., примеч. и общ. ред. Г. Филенко. Л.: Музыка, 1977. 159 с.
28. Пуленк Ф. Письма / пер. с фр. Е. Гвоздевой и Г. Филенко. Л.; М.: Сов. композитор, 1970. 312 с.
29. Филенко Г. Т. Музыка Франции // Музыка XX века: Очерки. Ч. 2: 1917–1945. М.: Музыка, 1984. Кн. 4. С. 230–305.
30. Филенко Г. Т. Музыка Франции // История зарубежной музыки: уч. Вып. 6. СПб.: Композитор, 1999. С. 103–208.
31. Филенко Г. Т. Французская музыка первой половины XX века: очерки. Л.: Музыка, 1983. 232 с.
32. Бронфин Е. Александр Вячеславович Оссовский: Очерк жизни и творческой деятельности. Л.: Сов. композитор, 1960. 64 с.
33. Музыкальная эстетика Франции XIX века / сост. текстов, вступ. ст. и вступ. очерки Е. Ф. Бронфин. М.: Музыка, 1974. 327 с.
34. Бронфин Е. К спорам об «авангардизме» в освещении французской музыкальной прессы 1961–1962 годов // Вопросы современной музыки. Л.: Современная музыка, 1963. С. 246–265.
35. Бронфин Е. Французская опера в России XVIII в.: лекц. Л.: Ленингр. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 1984. 40 с.
36. Онеггер А. Я — композитор / пер. с фр., ред., вступ. ст. и коммент. В. Н. Александровой. Л.: Музгиз, 1963. 207 с.
37. Гектор Берлиоз. Избранные статьи / Сост., пер. с фр., вступ. ст. и примеч. В. Н. Александровой и Е. Ф. Бронфин. М.: Музгиз, 1956. 406 с.
38. Оссовский А. Воспоминания. Исследования. Л.: Музыка, 1968. 440 с.

39. *Оссовский А. В.* Музыкально-критические статьи (1894–1912) / общ. ред. и вступ. ст. Ю. Кремлева; сост., подг. к публ., предисл. и примеч. В. Смирнова. Л.: Музыка, 1971. 373 с.
40. *Гозенпуд А. А.* Избранные статьи. Л.; М.: Сов. композитор, 1971. 240 с.

## REFERENCES

1. *Оссовский А.* Anton Grigor'evich Rubinshtejn [Nekrolog] // *Rucckaya muzykal'naya gazeta*. 1894. № 12. С. 249–257.
2. *Оссовский А.* Novyj rucckij kvartet // *Rucckaya muzykal'naya gazeta*. 1894. № 12. С. 271–273.
3. *Guno Sh.* Zapicki articta / per. c frants. A. V. Occovckogo. Cankt-Peterburg: Ruc. muz. gazeta, 1904. 130 с.
4. *Berlioz G.* Memuary / per. c fr. A. V. Occovckogo. Cankt-Peterburg: Tip. N. Findejzena, 1896. Т. 1. 490 с.
5. *Оссовский А.* Rucckaya muzyka za granitsej // *Clovo*. 1908. № 788.
6. *Materialy k biografii B. Acaf'eva*. L.: Muzyka, 1981. 264 с.
7. *Glebov I.* [Acaf'ev B.] Kniga o Ctravincom. L.: Triton, 1929. 398 с.
8. *Ctravinckij I.* Dialogi: Vospominaniya. Razmyshleniya. Kommentarii / per. c angl. V. A. Linnik, poslecl. i obsch. red. M. C. Druckina. L.: Muzyka, 1971. 414 с.
9. *Glebov I.* [Acaf'ev B.] SHect'. L.: Academia, 1926. 56 с.
10. *Оссовский А.* Izbrannye ctat'i, vospominaniya / red. — соct., avt. vctup. ct. i primech. E. Bronfin. L.: Cov. kompozitor, 1961. 403 с.
11. *T'erco Zh.* Pecni i prazdnectva Frantsuzckoj revolyutsii / per. c fr. K. ZHikharevoj, pod red. A. C. Rabinovicha. M.: Muzgiz, 1933. 256 с.
12. *Vospominaniya o B. V. Acaf'eve*. L.: Muzyka. Leningr. otd-nie, 1974. 510 с.
13. *Nef K.* Ictoriya zapadnoevropejckoj muzyki / per. c fr., dop. B. Acaf'eva. M.: Muzgiz, 1930. 314 с.
14. *Frantsuzckaya muzyka vtoroj poloviny XIX veka* / podbor matlov, vctup. ctat'ya i red. M. C. Druckina. M.: Iskusstvo, 1938. 252 с.
15. *Tiersot J.* Un demi-siècle de musique française. 2-me edition. Paris: F. Alcan, 1924.
16. *Druckin M.* Vctupitel'naya ctat'ya // *Frantsuzckaya muzyka vtoroj poloviny XIX veka*. M.: Iskusstvo, 1938. С. 5–32.
17. *Druckin M.* Ictoriya zarubezhnoj muzyki XIX veka: uch. Vyp. 2. M.: Muzgiz, 1958. 331 с.

18. *Druckin M.* Ictoriya zarubezhnoj muzyki: uch. Vyp. 4. SPb.: Kompozitor, 2004. 630 c.
19. *Druckin M.* Klavirnaya muzyka Icpanii, Anglii, Niderlandov, Frantsii, Italii, Germanii XVI–XVIII vekov. L.: Muzgiz, 1960. 284 c.
20. *Dyumenil' R.* Covremennye frantsuzskie kompozitory gruppy «shecti». L.: Muzyka, 1964. 132 c.
21. *Druckin M.* Iz ictorii frantsuzskoj muzyki: vctupit. st. // *Dyumenil' R.* Covremennye frantsuzskie kompozitory gruppy «shecti». L.: Muzgiz, 1964. C. 5–35.
22. *Druckin M.* Igor' Ctravinckij. Lichnoct', tvorchectvo, vzglyady. L.; M.: Cov. kompozitor, 1974. 222 c.
23. *Bogoyavlenckij C. N.* «Karmen»: komicheckaya opera v 4-kh aktakh. L.: BORZ, 1933. 62 c.
24. *Bogoyavlenckij C. N.* Muzyka baleta «Plamya Parizha» // *Acaf'ev B.* Plamya Parizha. L.: Iskusstvo, 1937. C. 19–26.
25. *Bize Zh.* Pic'ma / coct., per., vctup. ct. i primech. G. T. Filenko. M.: Muzgiz, 1963. 526 c.
26. *Ravel' v zerkale cvoikh picem / coct. M. ZHerar i R. SHalyu; per. c fr. V. Mikhelic i N. Polyak, vctup. ct., red. i primech. G. Filenko.* L.: Muzgiz, 1962. 243 c.
27. *Pulenk F.* YA i moi druz'ya / vctup. ct., primech. i obsch. red. G. Filenko. L.: Muzyka, 1977. 159 c.
28. *Pulenk F.* Pic'ma / per. c fr. E. Gvozdevoj i G. Filenko. L.; M.: Cov. kompozitor, 1970. 312 c.
29. *Filenko G. T.* Muzyka Frantsii // *Muzyka XX veka: Ocherki.* CH. 2: 1917–1945. M.: Muzyka, 1984. Kn. 4. C. 230–305.
30. *Filenko G. T.* Muzyka Frantsii // *Ictoriya zarubezhnoj muzyki: uch. Vyp. 6.* CPb.: Kompozitor, 1999. S. 103–208.
31. *Filenko G. T.* Frantsuzckaya muzyka pervoj poloviny XX veka: ocherki. L.: Muzyka, 1983. 232 c.
32. *Bronfin E.* Alekcandr Vyacheclavovich Occovckij: Ocherk zhizni i tvorcheckoj deyatel'nocti. L.: Cov. kompozitor, 1960. 64 c.
33. *Muzykal'naya ectetika Frantsii XIX veka /coct. tekctov, vctup. ct. i vctup. ocherki E. F. Bronfin.* M.: Muzyka, 1974. 327 c.
34. *Bronfin E.* K cporam ob «avangardizme» v ocveschenii frantsuzskoj muzykal'noj preccy 1961–1962 godov // *Voprocyc covremennoj muzyki.* L.: Sovremennaya muzyka, 1963. C. 246–265.
35. *Bronfin E.* Frantsuzckaya opera v Roccii XVIII v.: lekts. L.: Leningr. gos. konservatoriya im. N. A. Rimskogo-Korsakova, 1984. 40 c.

36. *Onegger A. Ya* — kompozitor / per. c fr., red., vctup. ct. i komment. V.N. Alekcandrovoj. L.: Muzgiz, 1963. 207 c.
37. *Gektor Berlioz. Izbrannye ctat'i* / Coct., per. c fr., vctup. ct. i primech. V.N. Alekcandrovoj i E. F. Bronfin. M.: Muzgiz, 1956. 406 c.
38. *Occovckij A. Vospominaniya. Iccledovaniya*. L.: Muzyka, 1968. 440 c.
39. *Occovckij A. V. Muzykal'no-kriticheckie ctat'i (1894–1912)* / obsch. red. i vctup. st. Yu. Kremleva; coct., podg. k publ., predicl. i primech. V. Smirnova. L.: Muzyka, 1971. 373 c.
40. *Gozenpud A. A. Izbrannye ctat'i*. L.; M.: Cov. kompozitor, 1971. 240 c.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

В. В. Смирнов — д-р искусствоведения, проф.;  
diss@conservatory.ru

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Valery V. Smirnov — Dr. Sci. (Arts), Prof.; diss@conservatory.ru

УДК 792

В. Э. МЕЙЕРХОЛЬД СТАВИТ А. Н. ОСТРОВСКОГО:  
ДВИЖЕНИЕ СЦЕНИЧЕСКОЙ ОБРАЗНОСТИ

Г. В. Титова<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Российский государственный институт сценических искусств, ул. Моховая, 34, Санкт-Петербург, 191028, Россия.

Статья посвящена исследованию сценической образности спектаклей Вс. Мейерхольда «Доходное место» (1923) и «Лес» (1924) по пьесам А. Н. Островского. Сопоставление этих двух постановок представлено в свете критических отзывов 1920-х годов и раскрывает процесс изменения эстетической парадигмы в русском сценическом искусстве послереволюционной эпохи.

**Ключевые слова:** «Доходное место», «Лес», Мейерхольд, Островский, театральная критика, зритель, театральное пространство, сценография, беспредметность, В. Шестаков.

V.E. MEYERHOLD IS DIRECTING THE PLAYS

BY A. N. OSTROVSKY: THE MOVEMENT OF STAGE IMAGERY

Galina V. Titova<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Russian State Institute of Performing Arts, 34, Mokhovaya St., Saint Petersburg, 191028, Russian Federation.

This article is devoted to the artwork of Vsevolod Meyerhold on two plays by Alexander Ostrovsky — *Profitable place* (1923) and *The Forest* (1924). A comparison of these two productions is presented in the mirror of the critical reviews of the 1920s and reveals the process of changing the aesthetic paradigm in the Russian theatre art of the post-revolutionary epoch.

**Keywords:** *Profitable place*, *The Forest*, Meyerhold, Ostrovsky, theatre criticism, spectator, theatre audience, theatre space, scenography, objectless, V. Shestakov.

Работа Вс. Э. Мейерхольда над постановками пьес А. Н. Островского в 1920-е годы не раз привлекала внимание исследователей театра. Эти спектакли хорошо описаны в фундаментальных трудах, посвященных творчеству Мастера, а также в работах, посвященных истории русского театра 1920-х годов. Зачастую они рассматриваются в контексте единой художественной задачи, как ответ на вызов времени, связанный с переосмыслением русской драматургической классики.

Однако пристальное внимание к сценической образности этих спектаклей таит немало открытий, что позволяет обнаружить в движении от «Доходного места» (Театр Революции, 1923) к «Лесу» (ТИМ, 1924) существенное изменение эстетической парадигмы, которое предопределило вектор развития не только образной системы режиссера, но и русского театра в целом. Обращение к изучению структуры действия этих спектаклей, к исследованию характера их пространственно-предметной среды, композиционных приемов, а также проблем актерской образности позволяет определить специфику творческого метода Мейерхольда, который в этот период существенно трансформировался. Сравнительный анализ двух спектаклей, поставленных в 1920-е годы по произведениям А. Н. Островского, в данном случае становится весьма продуктивным.

«Это не спектакль, а какое-то вулканическое извержение эмоций, — шумных, пенящихся, рокочущих, громоздящихся друг на друга, как снежный ком — нарастающих, как солнечные „зайчики“ — трепещущих, как ударивший в глаза прожектор — искрослепительных», — писал о «Лесе» Владимир Блюм и перечислял едва ли не все из возможных «импрессий, не дающих здесь зрителю передышки — последовательность смешного, трогательного, иронического, гневного, саркастического, пошлого, забавного, мещанского, героического, стихийного, рассчитанного, примитива, изысканности, грубого, нежного, пленительного, отталкивающего...» [1, с. 118].

А ведь не прошло и полугода с тех пор, как тот же Блюм призывал Мейерхольда к ответу за «пиетет к Островскому — апостолу середины и всяческого мещанства» [2, с. 92]. И хотя отметил ожесточенную борьбу постановщика со «стихией» Островского — с его «вялым, водянистым словесным материалом, с мелко взятым и на плоскости показанным бытом» [2, с. 92–93], приговор режиссеру звучал безапелляционно — негоже было недавнему лидеру «Театрального Октября» братья за Островского, тем паче за такую «слабую» пьесу, как «Доходное место».

После «Леса» Блюм и к Островскому подобрел. Оказывается, Островский умел писать для театра своего времени. По мнению критика, «Лес» Островского очень хорош, но «это — уже историческая пьеса» [1, с. 119]. «Лес» Островского Блюму очевидно нравился больше «Доходного места», в чем винить критика само собой не приходится.

«Лес» и помимо Блюма вызвал шквал восторженных рецензий. Марков, Гвоздев, Алперс, Слонимский... Даже А. В. Луначарский, не простивший Мейерхольду «Великодушного рогоносца», назвал «Лес» «блестящим спектаклем» [3, с. 134–135], хотя, как мог, и оговорил

свою высокую оценку. У публики «Лес» также имел оглушительный успех. По мнению Б. Алперса, спектакль был отмечен исключительным единством аудитории: «Многие приходили в театр предубежденными, с заранее сложившимся намерением протестовать против того насилия, которое якобы учинил Мейерхольд над Островским, и уходили побежденными необычайной силой обаяния и заразительности, бьющей из каждой поданной фразы, из каждого сценического положения этого глубоко современного спектакля» [4, с. 130]. Как следствие — несмолкающие аплодисменты, вызовы актеров среди действия, требования повторить отдельные сцены.

Ничего подобного на долю «Доходного места» в Театре Революции не выпало. В «Лесе» Мейерхольд, по словам А. А. Гвоздева, «превозмог самого себя», особенно «в сравнении с... „Доходным местом“ в Театре Революции» [5, с. 125]. Правда, Борис Ромашов, тогдашний критик и будущий драматург, дебютировавший в оставленном Мейерхольдом через два года Театре Революции, усмотрел в спектакле «фантастически-причудливые картины театрального „Действия о Доходном месте“» [6, с. 95]. Но слишком, на наш взгляд, переусердствовал, увидев, например, в Юсове некоего «гофмановского доктора», расширенного до невероятных размеров. Ромашову пришлось по вкусу только сцены, насыщенные «реалистическим правдоподобием», — «оазисы» живой жизни, затерявшиеся в фантазмагорической пустыне. К слову, одной из причин того, что Мейерхольд покинул Театр Революции, была его идиосинкразия к «оазисам» воцарившегося на его сцене драматурга Ромашова. Ведь Мейерхольд неизменно был убежден в том, что чем больше условности, тем больше искусства.

В духе Ромашова высказался о «Доходном месте» и некто Волин, хотя в отличие от него, оценил спектакль как преодолевший прежние «фантазмагии» режиссера. «Как далек Мейерхольд „Доходного места“, — писал он, — от Мейерхольда „Великодушного рогоносца“ или „Смерти Тарелкина“! Надуманность, кривляние, неестественность прежних постановок сменились прекрасной комбинацией художественной игры, оригинальных и неожиданных декораций» [7].

Сергей Ауслендер предвидел немногочисленность и невольность критических отзывов о «Доходном месте». Знающий, в отличие от Б. Ромашова, театр Мейерхольда не понаслышке, он считал, что все дело в самом подходе режиссера к этой пьесе Островского. «В ней нет материала для слишком шумных восторгов и возмущений. Постановка без пороха (в буквальном и переносном смысле). Простой, неплохой спектакль, который можно спокойно смотреть без скуки и раздражения» [8].

К. Л. Рудницкий, спустя много лет, в книге «Режиссер Мейерхольд» писал, что в критическом «взрыве», вызванном «Лесом», «Доходное место» даже не вспомнили. Однако спектакль, едва ли не «беззвучно» возникший в московской афише, шел и шел, и с нарастающим успехом. В подтверждение историк ссылался на статью Б. В. Алперса 1937 года, чтобы сказать: «Постепенно выяснилось, что „Доходное место“ — режиссерский шедевр Мейерхольда» [9, с. 288]. Рудницкого повторила М. И. Туровская, правда, уклонившись от такой оценки, как «шедевр». По её мнению, Мейерхольд поставил «общедоступный», обреченный на «добротный» успех, «рядовой» спектакль, который «лишь с годами» мог проявить «надежную, неброскую новизну, и устойчивое равновесие всех частей — свою истинную классичность» [10, с. 40–41]. Но то, что «Доходное место» уступало «Лесу», в двадцатые годы было для всех очевидно.

Самое достоверное из того, что написано о «Лесе», принадлежит, на наш взгляд, Александру Слонимскому. Недаром его рефлексивный анализ спектакля был включен Мейерхольдом в первый (и единственный) выпуск «Театрального Октября» (1926). С самого начала Слонимский ставит проблему Островский — Мейерхольд в собственно театральной плоскости. «„Лес“ Островского, перемонтированный Мейерхольдом в 33 эпизода, вызвал, как известно, горячие споры — главным образом, о том, имеет ли право режиссер „искажать“ такого классического автора, как Островский. Теперь постановка Мейерхольда стала бесспорным театральным фактом — „Лес“ собирает полный театр, т.е. так или иначе удовлетворяет зрителя. Становится ясно, что переделка „Леса“ — не случайная прихоть капризной фантазии выдумщика-режиссера, а какой-то естественный необходимый момент в истории сценического истолкования Островского» [11, с. 61]. Разбивая «привычный сценический трафарет», согласно которому «главные роли отлились в прочные шаблоны», Мейерхольд, по словам Слонимского, вернул пьесе Островского «ту действительность, какую он имел в 1871 г., когда в первый раз появился на сцене» [11, с. 62].

Слонимский исследует все слагаемые мейерхольдовского прочтения комедии Островского. Прокомментируем главные из них.

Социологический метод, следуя которому действующие лица выступают в «современном плане», а комические превращаются в «классовые маски» (это то, что будет подхвачено Б. В. Алперсом в названии его книги «Театр социальной маски»).

Установка на «бунтарство» как следствие социологического подхода. «Перестройка роли Аксюши» и выдвижение ее на первое

место. В этом Слонимский видит «самое существенное отступление от конструкции Островского», у которого первое место принадлежит Несчастливцеву. Вместе с Аксьюшей композиция режиссера «выдвигает на первый план» и ее возлюбленного — Петра Восмибратова. Не изменяя ни слова в тексте роли, Мейерхольд чисто режиссерски придает ей новый смысл и новое значение. «Центр тяжести» перенесен на «удальство» Петра — на «скрытые в нем возможности действия» [11, с. 65]. Здесь Слонимскому приходится спорить с Виктором Шкловским, который свою рецензию на мейерхольдовский «Лес» заключил приговором: режиссер шел «сквозь» пьесу, как «слепой сквозь призрак» [12, с. 137]. О Петре в постановке Мейерхольда у Шкловского сказано: «Блестящая сцена с гигантскими шагами превращает мечты забитого человека о побеге почти в реальное путешествие, но в дальнейшем развитии пьесы для перерожденного Петра роли нет» [12, с. 136]. Однако Слонимский убежден, что в Шкловском говорит прежде всего «литератор». В мейерхольдовском сюжете, полагает Слонимский, за Петром роль сохраняется. Ведь сюжет мейерхольдовского «Леса», как и отдельная сюжетная линия Петра, «развертывается не словесно, а сценически (его гармоника — тоже сюжет)» [11, с. 66].

«Натурализм». Заключенный Слонимским в кавычки натурализм — не самодовлеющий, «сплошной» натурализм в духе Художественного театра. Как и все остальное в «Лесе», он подчинен цели «максимальной экспрессии», явлен «широко синтетическим», «определяется заострением постановки и основан на строгом отборе». [11, с. 70].

Такова представленная Слонимским эстетическая парадигма «Леса». При всем различии «Доходного места» и «Леса», оно, как и все постановки Мейерхольда, являло собой спектакль, а не просто ту или иную интерпретацию классической или современной пьесы. А спектакль, как напоминает забывшим искусствовед Николай Тарабукин, «происходит от латинского *spectare*, что значит смотреть», не зря посылая своей статье к десятилетию ТИМа строки из «Фауста» Гете: «...Особенно ты действие развей! Идут смотреть — так дай смотреть полной» [13, с. 63].

Тарабукин считает, что режиссерский театр изначально противопоставил закрепившемуся на сцене XIX века «сказу», требовавшему от актера только умения «сидеть, стоять, говорить и молчать», возрожденный «показ». Мейерхольд здесь был впереди всех. Именно он с помощью беспредметной конструктивности установки Любови Поповой к «Великодушному рогоносцу» освободил тело актера от коснеющей

неподвижности, чтобы вместе с ним выйти из сценической коробки «на вольный воздух» сценического пространства. После «Рогоносца» загнать «Доходное место» обратно в сценическую коробку Мейерхольд уже не мог. Но перспектива самой «беспредметности» становилась для него проблематичной. «Дизайнерская» игра с вещью Валентины Степановой в «Смерти Тарелкина» (1922) его не устроила, но когда и Попова в поставленной за два месяца до «Доходного места» «Земле дыбом» перешла к монтажу реальных вещей, он был вполне удовлетворен. И уже самостоятельно (после смерти Поповой в 1924 году) построил на нем свой «Лес».

Впрочем, в универсальном характере «беспредметности» Попова сомневалась еще до «Рогоносца».

Художника Виктора Шестакова, с которым Мейерхольд работал над «Доходным местом», такие сомнения не обуревали. Будучи конструктивно мыслящим (других в 1920-е годы практически не осталось), он от «предметности» никогда не уходил. Комбинаторика реальных вещей — часто используемый им сценический прием для подачи «движущегося быта». Хотя на «быт» они с Мейерхольдом смотрели все-таки по-разному. Шестаков — не без стилизации, а значит, «условно». Мейерхольд — натуралистично, находя в натуралистической подаче высшую меру условности. Такой подход к вещному «быту» был обретен режиссером не в двадцатые годы, а достаточно давно. В связи с постановкой «Тристана и Изольды» Вагнера (1909) он спрашивал своего постоянного оппонента А. Н. Бенуа: «Почему, раз в пьесе есть символы, непременно необходимо, чтобы покрой платья был выдуман и чтобы корабль не был похож на корабль XIII века?» [16, с. 198]. Для Мейерхольда вещь не противоположна символу — наоборот: «быт, углубляясь, сам себя уничтожает как быт; иначе говоря, быт, становясь сверхнатуральным, становится символом» [16, с. 198].

При совместной работе с Виктором Шестаковым у Мейерхольда подобных проблем не возникало. Договорились подавать пьесу в костюмировке XIX века, но в современной конструктивно-инженерной упаковке. Это произвело должный эффект. Сошлись еще на «лестницах» — идее-фикс режиссера, которую в последовавшем за «Доходным местом» «Озере Люль» Шестаков обратил в движущиеся лифты, ошеломившие современников. Начиная с «Леса» Мейерхольд становится «главным автором зрительного оформления спектакля» [13, с. 69]. Художник здесь только консультант и исполнитель заданий «автора постановки». Но когда Мейерхольду понадобилось показать фамусовский дом в разрезе («Горе уму», ТИМ, 1928), в ТИМ был призван именно Шестаков в качестве официального художника постановки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Блюм В. И. Островский и Мейерхольд // Мейерхольд в русской театральной критике, 1920–1938. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000. С. 118–124.
2. Садко [Блюм В. И.] «Доходное место» в Театре Революции // Мейерхольд в русской театральной критике, 1920–1938. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000. С. 92–93.
3. Штукарство: А. В. Луначарский о Мейерхольде // Мейерхольд в русской театральной критике, 1920–1938. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000. С. 134–135.
4. Алперс Б. В. Блестящая шутка? «Лес» // Мейерхольд в русской театральной критике, 1920–1938. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000. С. 130–134.
5. Гвоздев А. А. Лифт и качели (в московских театрах) // Мейерхольд в русской театральной критике, 1920–1938. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000. С. 124–130.
6. Ромашов Б. С. «Доходное место» Островского в Театре Революции // Мейерхольд в русской театральной критике, 1920–1938. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000. С. 93–95.
7. Волин В. Редкий спектакль // Рабочая Москва. 1923. 17 мая.
8. Ауслендер С. А. Театр Революции. «Доходное место» // Театр и музыка. 1923. № 11. С. 818.
9. Рудницкий К. Л. Режиссер Мейерхольд. М.: Наука, 1969. 527 с.
10. Туровская М. И. Бабанова: Легенда и биография. М.: Искусство, 1981. 351 с.
11. Слонимский А. Л. «Лес»: опыт анализа спектакля // Театральный Октябрь. М., 1926. Вып. 1. С. 61–72.
12. Шкловский В. Б. Особое мнение о «Лесе» // Мейерхольд в русской театральной критике, 1920–1938. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000. С. 136–137.
13. Тарабукин Н. М. Зрительное оформление в ГОСТИМе: (К десятилетнему юбилею Гос.ТИМа) // Н. М. Тарабукин о В. Э. Мейерхольде. М.: ОГИ, 1998. 110 с.
14. «Правда нашего бытия»: Из архивов Театра Вс. Мейерхольда. М.: Новое издательство, 2014. 327 с. (Мейерхольдовский сборник. Вып. 3.)
15. Ракитина Е. Любовь Попова. Искусство и манифесты // Художник, сцена, экран: Сб. статей. М.: Сов. художник, 1975. С. 152–165.

16. Мейерхольд В. Э. После постановки «Тристана и Изольды» (1910 г.) // Мейерхольд В. Э. Статьи, речи, письма, беседы: В 2 ч. Ч. 1. М.: Искусство, 1968. 350 с.

#### REFERENCES

1. Blyum V. I. Ostrovskij i Mejerhol'd // Mejerhol'd v ruskoj teatral'noj kritike, 1920–1938. M.: Artist. Rezhisser. Teatr, 2000. S. 118–124.
2. Sadko [Blyum V. I.] «Dohodnoe mesto» v Teatre Revolyucii // Mejerhol'd v ruskoj teatral'noj kritike, 1920–1938. M.: Artist. Rezhisser. Teatr, 2000. S. 92–93.
3. Shtukarstvo: A. V. Lunacharskij o Mejerhol'de // Mejerhol'd v ruskoj teatral'noj kritike, 1920–1938. M.: Artist. Rezhisser. Teatr, 2000. S. 134–135.
4. Alpers B. V. Blestyashchaya shutka? «Les» // Mejerhol'd v ruskoj teatral'noj kritike, 1920–1938. M.: Artist. Rezhisser. Teatr, 2000. S. 130–134.
5. Gvozdev A. A. Lift i kacheli (v moskovskih teatrah) // Mejerhol'd v ruskoj teatral'noj kritike, 1920–1938. M.: Artist. Rezhisser. Teatr, 2000. S. 124–130.
6. Romashov B. S. «Dohodnoe mesto» Ostrovskogo v Teatre Revolyucii // Mejerhol'd v ruskoj teatral'noj kritike, 1920–1938. M.: Artist. Rezhisser. Teatr, 2000. S. 93–95.
7. Volin V. Redkij spektakl' // Rabochaya Moskva. 1923. 17 maya.
8. Auslender S. A. Teatr Revolyucii. «Dohodnoe mesto» // Teatr i muzyka. 1923. № 11. S. 818.
9. Rudnickij K. L. Rezhisser Mejerhol'd. M.: Nauka, 1969. 527 s.
10. Turovskaya M. I. Babanova: Legenda i biografiya. M.: Iskusstvo, 1981. 351 s.
11. Slonimskij A. L. «Les»: opyt analiza spektaklya // Teatral'nyj Otkryabr'. M., 1926. Vyp. 1. S. 61–72.
12. Shklovskij V. B. Osoboe mnenie o «Lese» // Mejerhol'd v ruskoj teatral'noj kritike, 1920–1938. M.: Artist. Rezhisser. Teatr, 2000. S. 136–137.
13. Tarabukin N. M. Zritel'noe oformlenie v GOSTIME: (K desyatiletnemu yubileyu Gos.TiMa) // N. M. Tarabukin o V. E. Mejerhol'de. M.: OGI, 1998. 110 s.
14. «Pravda nashego bytiya»: Iz arhivov Teatra Vs. Mejerhol'da. M.: Novoe izdatel'stvo, 2014. 327 s. (Mejerhol'dovskij sbornik. Vyp. 3.)

15. *Rakitina E. Lyubov' Popova. Iskusstvo i manifesty // Hudozhnik, scena, ehkran: Sb. statej. M.: Sov. hudozhnik, 1975. S. 152–165.*
16. *Mejerhol'd V.E. Posle postanovki «Tristana i Izol'dy» (1910 g.) // Mejerhol'd V.E. Stat'i, rechi, pis'ma, besedy: V 2 ch. Ch. 1. M.: Iskusstvo, 1968. 350 s.*

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Г. В. Титова — д-р. искусствоведения, проф.; [titova-37@bk.ru](mailto:titova-37@bk.ru)

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Galina V. Titova — Dr. Sci. (Arts), Prof; [titova-37@bk.ru](mailto:titova-37@bk.ru)

УДК 792

ТЕАТР АКТЕРА:

РУССКАЯ СЦЕНА ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА

С. И. Цимбалова<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Российский государственный институт сценических искусств, ул. Моховая, 34, Санкт-Петербург, 191028, Россия.

В статье на примере творчества корифеев московского Малого театра — Г. Н. Федотовой, М. Н. Ермоловой, А. П. Ленского и мастеров александринской сцены — М. Г. Савиной, К. А. Варламова и В. Н. Давыдова — прослеживаются процессы развития сценического реализма второй половины XIX века: от моделей амплуа и характерности к воспроизведению индивидуальных черт психологической жизни человека.

**Ключевые слова:** актерское искусство, русский театр, Александринский театр, Малый театр, М. Г. Савина, К. А. Варламов и В. Н. Давыдов, Г. Н. Федотова, М. Н. Ермолова, А. П. Ленский

THEATRE OF ACTOR: RUSSIAN STAGE

IN THE LAST THIRD OF THE 19th CENTURY

Svetlana I. Tsimbalova<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Russian State Institute of Performing Arts, 34, Mokhovaya St., Saint Petersburg, 191028, Russian Federation.

In the focus on this article are the main trends of Russian acting art in last second half of the 19<sup>th</sup> century. On the example of art work of the giants of Moscow Maly theatre — Glikeriya Fedotova, Maria Ermolova, Alexander Lensky, and masters of the Alexandrinsky stage — Maria Savina, Konstantin Varlamov and Vladimir Davydov — is analyzed the development of theatre realism: from definite models of role to the reproduction of individual features of personality and human psychological life.

**Keywords:** acting art, Russian theatre, Alexandrinsky theatre, Maly theatre, Maria Savina, Konstantin Varlamov, Vladimir Davydov, Glikeriya Fedotova, Maria Yermolova, Alexander Lensky

Великие реформы 1860-х дали не только политические и экономические результаты. Чтобы строить дороги и заводы, делать научные открытия и учить детей, врачевать и писать картины, нужна личность. Вот ее-то новая эпоха и востребовала и позволила открыть в человеке. И в жизни этих личностей как-то вдруг обнаружилось много.

Много их стало и на главных, императорских сценах России: они пришли сразу поколением. Великие актеры в русском театре были всегда, но ведь еще недавно, во времена Мочалова и Каратыгина, Щепкина и Сосницкого, театралы немедленно бросались выяснять, кто лучше. Теперь и, кажется, впервые вопрос так не ставился: каждый стал цениться за то, чем ценен именно он, в нем любили именно его индивидуальность, не похожую ни на тех, кто рядом, ни на тех, кто был прежде. Показательно решали вопрос о масштабе личности героя: «маленький человек» со сцены исчез, но и в титаны герой не вырос — трагический Шекспир для всего этого поколения оказался непреодолим. Самым, а может быть, единственно интересным оказался обычный (не значит — средний!) человек. Обычный и разный. Потому, в конце концов, и актеры потребовались разные.

И все-таки едва ли не самое уникальное здесь — их одновременность. Почти все пришли на императорскую сцену после «горестей и скитаний» (так назвала свою книгу М. Г. Савина), почти у всякого этот приход связывался с преодолением непреодолимого и, значит, с каким-то чудесным (и таким театральным!) «вдруг...». Огромные для театрального времени три десятилетия эти люди и были великим русским актерским театром. Так они и остались в истории — портретами в одном светлом зале, так их и надо рассматривать — переходя от одного к другому и внимательно вглядываясь в лица.

По хронологии начать следует с Гликерии Николаевны Федотовой (1846–1925) и, значит, с московского Малого театра.

Гликерия — красивый псевдоним, заменивший имя Лукерья. Маленькой девочкой неведомого происхождения была взята на воспитание некоей таинственной дамой, которая привезла ее в Москву, отдала в Театральное училище и там буквально забыла; платить за ее обучение перестали, воспитывалась на казенный кошт, как положено, у балетного станка. И. В. Самарин, ученик Щепкина, отбирая воспитанниц для драматического класса, который он возглавил, плакал, слушая, как Лушенька читает письмо Татьяны к Онегину. Не зря же сам Щепкин именно ей потом передаст золотой лавровый венок, которым его почтили на праздновании полувека сценической деятельности в 1855 году. (Федотова, в свою очередь, передала его Станиславскому — в знак непрерывной преемственности московской традиции: от Щепкина к МХТ по прямой). Шестнадцатилетней с успехом дебютировала в драме П. Боборыкина «Ребенок» (1862).

Особенно удались ей «сильные» моменты: счастливые надежды вступающего во взрослую жизнь подростка, разочарование, крушение

надежд, потрясение, буквально сводящее с ума, наконец, агония (надо сказать, все актрисы этого поколения отличались умением играть «последние минуты» — длинно, подробно и очень убедительно). Дебютный успех закрепила роль Катерины<sup>1</sup> в «Грозе» А. Островского, и Федотова стала главной молодой героиней московской сцены. Молодость здесь важное качество не только для данной конкретной актрисы: речь идет о молодой, новой, послереформенной России.

Вместе с драматургией Островского и пьесами других современных авторов в её репертуар сразу вошли комедии Шекспира: «Укрощение строптивой» (Катарина) и «Много шума из ничего» (Беатриче) — соединение, казалось бы, странное и очевидно сложное, требующее от актера очень разных сценических красок. Но важно и другое: комедии великого английского барда нуждаются в воздухе свободы какого-то особого качества, совсем не случайно на русскую сцену они пришли на волне 1861 года.

Почти десятилетие Федотова несла на себе весь основной репертуар. Спектр ее героинь (неизменно с сильным характером, которым актриса отличалась и в жизни, и в сценическом исполнении) достаточно велик, ей давались роли самого разного плана. Современники считали ее обладательницей одного из самых обширных амплуа. «Госпожа своих талантов», она распоряжалась ими всегда так, как художественно выгодно для роли. В ее голосе, в ее распевной — таков был тогда театральный стиль — речи зрители слышали «жаркий огонь», но всегда все оставалось под строгим контролем «вдумчивой мысли» и «тонкого вкуса».

Принято считать, что с появлением М. Н. Ермоловой на московской сцене в 1870 году Г. Н. Федотова вынуждена была уступить позицию главной героини и стала «злодейкой» при ермоловских идеалистках.

Однако пара Федотова–Ермолова имеет некий общий смысл — это не только соперничество двух актрис за первые роли, но и новая тенденция быстро меняющегося времени — два варианта героя: герой жизни, жизнь эту на сцену приносящий, и герой «героический», от жизни отказывающийся, ее отрицающий в пользу идеала.

Мария Николаевна Ермолова (1853–1927) — дочь суфлера Малого театра; училась в Театральном училище, в балетном классе, где

---

<sup>1</sup> Роль Катерины от первой ее исполнительницы Л. П. Никулиной-Косицкой перешла к Федотовой в 1863 году. Гастролировавший в Москве петербургский Тихон — П. В. Васильев (наследник Мартынова в этой роли) потребовал замену: в Петербурге его герой любил юную Катерину — Ф. А. Снеткову, как играть с резко отличной, прежде всего по возрасту, партнершей актер не знал.

отнодь не была в числе лучших: слишком крупная и неподвижная. Драматического класса в Москве в ту пору уже не было и, казалось, не на что надеяться. Семья суфлера жила в полуподвале, окнами на кладбищенские кресты, одинокая девочка читала у этого окна книжки из отцовской библиотеки — исключительно пьесы, и не сомневалась, что станет великой актрисой. Нет, не случайно ей так удастся роль Иоанны д'Арк, которую вели по жизни «голоса» — это её, ермоловское. Отец попытался отдать ее в ученье И. В. Самарину, который вывел на сцену Федотову и почитался непревзойденным диагностом и настройщиком начинающих дарований. Самарин посоветовал не тратить деньги зря; вполне реалист, нацеленный на жизнеподобие, он был уверен, что ничего не получится: неподвижная, руки висят (эти повисшие руки станут «фирменным» ермоловским знаком), а, главное, голос — не поженски низкий, к переливам и модуляциям, необходимым для передачи чувств, решительно не подходящий. Но тут случилось личное ермоловское чудо. В 1870 году, в разгар реализма, старая артистка Н. М. Медведева выбрала для своего бенефиса трагедию XVIII века «Эмилия Галотти» Г.-Э. Лессинга, заглавная роль предназначалась Федотовой, но молодая «прима» от выступления отказалась, сославшись на болезнь, — не исключено, что она сильно сомневалась в успехе. По правилам бенефис следовало перенести. Однако бенефициантка почему-то на это не пошла, а, наоборот, пустилась на поиски хоть кого-нибудь, кто сыграет главную роль главной пьесы бенефиса. И тут к ней привели Ермолу, у которой было одно преимущество: она знала огромную роль наизусть. «Иерихонская труба», — в ужасе оценила опытная актриса претендентку, впрочем, от бенефиса и тут не отказалась.

30 января 1870 года Ермолова впервые вышла на сцену. И сразу покорила публику: то, что не смогли оценить школа и опыт, — именно это ответило тому неформулируемому, но решающему запросу времени, который всегда в себе несет зрительный зал.

Ермолова обладала уникальной властью над залом. Источник этой власти В. И. Немирович-Данченко видел в ее поразительном темпераменте, в необыкновенной легкости, с какой она загорается сама и зажигает зрителей. «Эта стремительная, могучая воспламеняемость Ермоловой, прекраснейшее и редкостное актерское качество, приобретало особую силу, получало чрезвычайное значение, когда распространялось на произведения возвышенных идей, требовавших героического энтузиазма» [1, с. 355]. Ермоловой, как никому до нее, удавалось воспламеняться не от людей даже, а от возвышенных идей. От призывать отпор насильнику в «Овечьем источнике» Лопе де Веги, от пафоса

свободы в драмах ее любимого драматурга Шиллера (чей портрет висел у нее в гримборной).

Роль Иоанны в «Орлеанской деве» Ф. Шиллера всего ясней открыла основную тему ермоловского творчества, начатую еще в «Эмилии Галотти», а затем получившую мощное развитие в «Овечьем источнике». Доминирующей нотой был по-прежнему героический энтузиазм, но он был выстрадан, рожден в победе над сомнениями. Он потому и мог так потрясать современников, что призвание Орлеанской Девы и ее страстный порыв к подвигу были даны простодушному, смиренному человеческому существу и сквозь это смирение драматически прорывались.

Александр Павлович Ленский (1847–1908), придя в Малый театр в 1876 году, стал основным партнером не только Ермоловой (ради чего, собственно, его и брали в труппу), но и Федотовой: комедии Шекспира «Укрощение строптивой» и «Много шуму из ничего» обрели настоящую славу, когда Петруччо и Бенедикт получили лицо Ленского. Одновременное партнерство со столь разными актрисами — само по себе удивительно. Но еще более удивительно, что Ленский оказался рядом с ними отнюдь не кавалером, поддерживающим приму. Он сразу воспринимался как самостоятельная художественная величина. Ленский, говоря театральным языком, переигрывал самое Ермолову. Ермолова для бенефиса 1877 года выбрала очень подходящую ей роль Юдифи, возлюбленной философа-отступника, в трагедии К. Гуцкова «Уриэль Акоста». Однако главным в спектакле остался все-таки Акоста — Ленский. Акоста и Гамлет — его главные роли в первые годы работы в Малом театре.

Гамлета Ленский сыграл в том же 1877 году. Его решение в первый бенефис выступить в этой роли старожилы Малого театра сочли вызывающим: здешние подмостки еще помнили Мочалова, а новичок ко всему на образцового героя решительно не походил — томный блондин с голосом тенорового тембра, вместо положенного низкоговорящего страстного брюнета с крупным лицом и сверкающими глазами. Появилась даже карикатура, изображавшая тень, отбрасываемую Гамлетом–Ленским, в виде дамского силуэта в широкополой шляпе. Но постепенно успех нарастал, к началу 1880-х этот Гамлет был признан своеобразным символом повзрослевшего первого свободного русского поколения — точно так же, как знаком и памятью юности этого поколения долгие годы оставались героини Ермоловой.

Много повидавший в театре современник вспоминал: «Гамлет Ленского был... бесконечно привлекательным и симпатично-изящным. Решительно ни в одном из Гамлетов благородство страдальческих сомнений принца Датского не обозначалось с такою простотою, всече-

ловеческой ясностью, как в Ленском. Его поэтический Гамлет тянул к себе молодежь, как магнит» [2, с. 42]. Писали о его тончайшей интеллигентности, что на русской сцене той поры было большой редкостью, о разносторонней одаренности — актерской, художнической, пластической — и все это собиралось в целостный облик натуры чуткой, нервной, возбудимой, жадно восприимчивой и рыцарски возвышенной в отношениях к жизни и искусству.

Проницательный зритель заметил, что в созданиях Ленского «нежность сочеталась с некоторым альпийским холодком, на них ложился налет какой-то меланхолии, родственной меланхолии Чайковского и ландшафтов Левитана» [3, с. 187].

Актер, увы, сохраняется лишь живой памятью. И обаяние его всего сильней действует на человека, который дышал с ним одним «историческим воздухом». Ленский и здесь оказался фигурой экстраординарной. Идеал актера актерской эпохи, он остался идеалом артиста и для следующего, режиссерского театрального времени.

Мейерхольд, как было ему свойственно, писал о Ленском строго технологично: «Вы спрашиваете о лучшем актере, которого я видел в своей жизни? <...> Отвечу сразу, потому что думал над этим. Лучшим актером, которого я знал, был Александр Павлович Ленский. ...Ленский обладал драгоценным даром л е г к о с т и, что совсем не то, что легковесность, или легкомыслие. Он л е г к о играл и такие „тяжелые“ роли, как Фамусов или Гамлет. Он умел самые сложные вещи, самые трагические положения передавать поразительно легко, без всякого видимого напряжения, но передавая все нюансы... Он, как никто, мог быть одновременно серьезным, трагическим, глубоким и — легким. <...> Что он ни играл (а я видел его в двух десятках ролей, наверное), я никогда не видел в нем актерского труда, и даже казалось кощунством допустить, что он этот труд искусно спрятал. Легкость, праздник в трагедии, в комедии, в бытовой драме — везде...» [4, с. 317].

Станиславский, в свою очередь, вспоминал, что «был влюблен в Ленского: и в его томные, задумчивые, большие голубые глаза, и в его походку, и в его пластику, и в его необыкновенно выразительные и красивые кисти рук, и в его чарующий голос тенорового тембра, изящное произношение и тонкое чувство фразы, и в его разносторонний талант к сцене, живописи, скульптуре, литературе» [5, с. 39].

Будущее его, значит, расслышало. Но и он расслышал будущее. Среди великих актеров времени он, единственный, двинулся в режиссуру. «Новый театр», где он начал ставить спектакли со своими учениками, открылся в сентябре 1898 года, за месяц до открытия Художественного,

а за полгода до смерти Ленский стал не формальным, но настоящим главным режиссером Малого театра. Однако в насквозь актерском Малом театре такая революция была невозможна. Ленский ушел в отставку и почти сразу — из жизни.

Для петербургского Александринского театра последняя четверть XIX века — «время Савиной» — Мария Гавриловна Савина (1854–1915) здесь безусловная царица и премьерша. Зрители не спрашивали, какой спектакль идет, интересовались одним: Савина играет?

Все детство Машенька Подраменцова кочевала по провинции с неуживчивым отцом-актером. Самостоятельный ангажемент получила в пятнадцать лет. В первый свой сезон вышла замуж за актера Савина, с мужем быстро рассталась, фамилию сохранила для сцены и продолжила кочевую жизнь. О том, какая надобность привела двадцатилетнюю провинциалку в 1874 году в Петербург, М. Г. Савина в своих воспоминаниях умолчала, зато подробно описала вдруг приключившееся с ней театральное чудо. Известная актриса с именем, опытом и положением готовилась показаться перед столичной публикой в выигрышной сильно-драматической роли, по сюжету ее героиню сопровождала младшая сестра — понятно, что даже не самые видные, но служащие в Императорском театре актрисы подыгрывать на таких показах желанья не выказывали — и «младшая сестра» по случаю досталась Савиной. В итоге именно ей, а не законной претендентке предложили дебютировать на главной сцене страны.

9 апреля 1874 года Савина впервые вышла на александринскую сцену в комедии В. А. Крылова «По духовному завещанию»: роль бедной сироты Кати оказалась хороша еще и тем, что была дебютантке, как говорится, «по карману» — для современного репертуара актеры обзаводились костюмами за собственный счет.

Вот тут и произошло настоящее чудо: Савина подняла глаза, и «будто кто-то взял большое опахало и повеял свежим ветерком, и словно стало менее душно...» [6, с. 144].

Шанс, предоставленный судьбой, Савина оправдывала всю жизнь. Не одно лишь природное дарование, хоть и редчайшее, — огромный труд потребовался молодой актрисе в провинциальных туалетах и с такими же манерами, да еще без всякого образования, чтобы стать главной героиней этих подмостков на несколько десятилетий. По крайней мере, до начала нового XX века она, по-театральному говоря, держала репертуар, и зритель шел «на Савину». Для драматической сцены, где каждое поколение творит свой театр и собственных кумиров, срок невероятный даже по меркам самых крупных талантов.

При этом Савина не была ни универсальна, ни всеядна. Играть «символических женщин» она, по ее собственному признанию, не умела, но, главное, и не хотела тоже: всё, не дающееся тончайшей психологической разработке, будь это хоть героини самого Шекспира, ее как актрису не интересовало. Она попробовала сыграть Джульетту и Катерину из «Грозы» А. Островского, но быстро оставила и эти роли, и эти попытки. Ее репертуар (а соответственно, во многом и репертуар александринской сцены) — пьесы не классиков, но современных авторов.

Вместе с артисткой ее героиня провела публику по всем возрастам русской женщины: «молоденькая порхающая девушка-подросток, потом девушка, потом женщина, потом тридцатилетняя женщина, еще позже женщина „опасного возраста“ и, наконец, женщина угасших страстей» [6, с. 145]. Не убоилась Савина и старух — была бесстрашна и не прикрашивала своих героинь даже в молодости. Реализм Савиной в ее эпоху был одним из самых тонких — и самых жестких.

У Савиной, как у совершенно не похожей на нее Ермоловой, была, должно быть, своя заветная актерская тема и своя героиня. Как Ленский, она покоряла своим изысканным мастерством, но при этом неторопливо и упорно строила особый, ею же на сцене открытый тип русской женщины нового времени.

Уже современники понимали недюжинный масштаб савинского обобщения и готовы были описать его чуть ли не в терминах социальной психологии: русская женщина, которая сформировалась на развалинах крепостного права в самосознающую и самостоятельную личность. Поэтому в героине Савиной, несмотря на разность характеров (а характер был для нее непреложным художественным законом), открыто или подспудно, но всегда жили искры живого протеста, а на первый план при малейшей возможности выдвигались своеволие, оригинальность и настойчивость.

Не одни лишь «кружева тончайшей выделки» напоминали в созданиях Савиной о Тургеневе; может быть, и героиня ее помнила о «тургеневских девушках».

Казалось, Савина жила только сценой и внутритеатральными заботами. Но между тем, она — не как царица, а как товарищ — тихо и много помогала актерам, особенно провинциальным. Ее попечением, ее личной инициативой, ее энергией и, наконец, на ее деньги в Санкт-Петербурге впервые в мире было создано Убежище престарелых артистов. Работающий поныне Дом ветеранов сцены — лучший памятник великой актрисе.

Савина и в театральной жизни умела быть умной и бескорыстной. Это ее заботами Александринский театр приобрел в провинции, как минимум, двух своих корифеев — Константина Александровича Варламова (1848–1915) и Владимира Николаевича Давыдова (1848–1925).

Савина как-то бросила о Варламове: Костька не актер, а какая-то райская птица.

Это была чистая правда, но у райской птицы была огромная, с мягкой поступью фигура, для которой, когда Варламову стало тяжело ходить, художник А. Головин в спектакле В. Мейерхольда специально сочинил небывалых размеров кресло. В Варламове все было не померно огромно и безбрежно мягко.

Для Савиной *Костька*, а для всего света *Дядя Костя* был сыном композитора А. Е. Варламова. Родился он таким слабеньким, что об учебе, даже домашней, не могло быть и речи. Потому, как сам шутил, и попал в актеры. Смолоду и до конца жизни не знал своих ролей — попросту не мог их выучить. Но когда он выходил на сцену, не слова были главными, а та исключительная легкость, с которой он сразу устанавливал контакт с любым зрительным залом. Понятно, почему он всегда любил играть — а публика смотреть, как он играет — старинный русский водевиль: там уж точно не слова главное, и даже не подтанцовки и куплеты (и голос, и тело Варламова были безупречно музыкальны), а свобода импровизации и актерская маска по имени Варламов.

И до Александринского театра, и на императорской сцене Варламов играл много, щедро и самые разные роли. Среди них была русская и мировая классика — и Осип в «Ревизоре», и Яичница в «Женитьбе» Гоголя, и самодуры Островского, и Варравин в «Деле» Сухово-Кобылина, и роли в комедиях Шекспира, и роли мольеровские. Когда было надо (в Варравине, например), он умел быть страшным. Но естественней для его актерской природы было какое-то безбрежное добродушие. Даже самодуры каким-то чудом выходили у него обаятельно добрыми, не говоря уже о царе Берендее в «Снегурочке» Островского, сыгранном Варламовым в собственный бенефис в 1900 году. После тяжелого провала московской премьеры 1873 года и отказа ставить ее в Петербурге сказка впервые имела настоящий успех. Заглавную роль играла В. Ф. Комиссаржевская, но главным был Варламов, счастливый царь-художник счастливой страны, живущей под богом-солнцем.

Варламов вряд ли пользовался словом «гуманизм», но его создания были какими-то природно гуманистическими, во славу человека — не в сложностях и душевных противоречиях, а в гармонии тела и души.

Этот индивидуальный образ был близок варламовской маске. Но его сценическая маска не являлась точной копией его житейской индивидуальности. Она представляла собой предельно сложное художественное создание, в котором — стихийно, как всегда у Варламова, — сплелись человеческие и артистические его свойства и человеческие свойства его ролей, и черты этой маски не были случайны.

Наблюдавший Варламова в совместной работе над Мольером В. Э. Мейерхольд предположил, например, что эта маска была «составлена» самим артистом из себя и купцов Островского. Так или иначе, но она еще и соединяла времена: с одной стороны, отсылала к маскам эпохи европейского Возрождения, классической старинной комедии дель арте, с другой — очевидно предвещала хорошо известные XX веку маски и имиджи кино-, эстрадных и телевизионных звезд, начиная, скажем, от созданной Ч. С. Чаплином маски Чарли. Варламов потому и мог позволить выйти к залу Александринского театра и непринужденно поговорить со сцены со своим добрым знакомцем, что это был тонкий художественный обман, игра: он все равно уже был «в роли». Это был и всечеловеческий и вместе очень русский тип.

Владимир Николаевич Давыдов (1849–1925) — сценический псевдоним выходца из провинциальной помещицкой семьи Ивана Горелова. Поступил в Московский университет, но учебу бросил ради сцены. Более 10 лет работал в провинции. С 1880 (с коротким, 1886–1888, побегом в московский Театр Корша) до 1924 года — в Александринском театре. Однако последний свой театральный сезон провел в Малом, в Москве, и это выглядело вполне символически. Важна была не Москва: Малый театр был Домом Щепкина, а Давыдов, и не без основания, считал, что его искусство прямо произрастает из главного, то есть, по его непоколебимому убеждению, реалистического корня; он был, так сказать, Щепкин сегодня. В петербургском варианте это означало — прямой продолжатель Мартынова. Он и дебютировал на александринской сцене мартыновскими ролями, Бальзаминовым («Праздничный сон до обеда» А. Островского) и Ладыжкиным («Женех из долгового отделения» И. Чернышева).

Консерватизм Давыдова никогда не был дремучим: «смазные сапоги» Островского, которые так шокировали Щепкина, для Давыдова были уже родными. Более того, именно их Давыдов демонстративно противопоставил ненавистному ему «модернизму», когда заявил: смазные сапоги для него дороже ста Метерлинков. Актерская техника его отличалась филигранной тонкостью и пластичностью — здесь с ним могли соперничать (и сотрудничать!) разве что Ленский

и Савина, а художественный вкус так свободен и развит, что позволил Давыдову играть подозреваемого в модернизме Чехова. Именно Давыдов впервые вывел на сцену чеховского героя, сыграв Иванова из одноименной пьесы («Иванов» А. Чехова; 1-я авторская редакция — 1887, театр Корша; 2-я редакция — 1889, Александринский театр).

В труппе Александринского театра Давыдов быстро занял особое, выдающееся положение, в первую очередь, благодаря редкому разнообразию своих актерских возможностей. С неизменным удовольствием играл водевиль (и вовсе не чурался, как тогда говорили, оперетки): он не только по располагающей к комизму фактуре был, что называется, рожден для амплуа комика. Но сразу, с первых же сезонов и в легком репертуаре увлекал естественным сочетанием «бьющей через край веселости» с самым глубоким драматизмом. Более того, Давыдов прочно закрепил для русской сцены не только обязательный объем характера, но неведомую прежде театру непрерывность психической жизни героя. Этот сильный художественный шаг вперед был тем более ценен, что сложной жизнью души артист наделял в первую очередь обычного, среднего человека. Обыкновенными людьми представляли в его трактовке и такие хрестоматийно «театральные» лица, как грибоедовский Фамусов или гоголевский Городничий (которые, по общему мнению, считались центральными в репертуаре «позднего» Давыдова), но особенно — современные персонажи.

М. И. Чайковский (брат и автор либретто опер П. И. Чайковского) делился с Чеховым впечатлениями об игре Давыдова в «Иванове»: «Мне Давыдов нравится, по-моему, он и есть тот срединный человек *иванов*, который в сотнях лиц сидел вокруг меня, глядел во мне самом» [7, с. 340]. «Творчество Давыдова в этой роли так обаятельно, так полно новых для русской сцены нюансов, полутонов, настроений, столько в ней творческого вдохновения и правды жизни, столько человечности...» — вторил ему другой современник [8, с. 39]. Очевидно, это были основополагающие принципы давыдовского реализма.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Немирович-Данченко В. И.* Театральное наследие: в 2 т. М.: Искусство, 1952. Т. 1. Статьи. Речи. Беседы. Письма. 442 с.
2. Галерея сценических деятелей: в 2 т. М.: журнал «Рампа и жизнь», 1915. Т. 1. 95 с.
3. *Кара-Мурза С. Г.* Малый театр: Очерки и впечатления, 1891–1924. М.: изд. Автора, 1924. 272 с.

4. Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: в 2 т. М.: Искусство, 1968 Т. 2. 643 с.
5. Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве // Собр. соч.: в 8 т. М.: Искусство, 1954. Т. 1. 516 с.
6. Кугель А. Р. Театральные портреты. Л.: Искусство, 1967. 382 с.
7. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. М.: Наука, 1983. Т. 12. 643 с.
8. Брянский А. М. В. Н. Давыдов: Жизнь и творчество. Л.; М.: Искусство, 1939. 214 с.

#### REFERENCES

1. Nemirovich-Danchenko V. I. Teatral'noe nasledie: V 2 t. T. 1. Stat'i. Rechi. Besedy. Pis'ma. M.: Iskusstvo, 1952. 442 s.
2. Galereya scenicheskikh deyatelej: [V 2 t.] T. 1. M.: Izd. zhurn. «Rampa i zhizn'», 1915. 95 s.
3. Kara-Murza S. G. Malyj teatr: Ocherki i vpechatleniya, 1891–1924. M., 1924. 272 s.
4. Mejerhol'd V. E. Stat'i, pis'ma, rechi, besedy: V 2 t. T. 2. M.: Iskusstvo, 1968. 643 s.
5. Stanislavskij K. S. Moya zhizn' v iskusstve // Sobr. soch.: V 8 t. T. 1. M., 1954.
6. Kugel' A. R. Teatral'nye portrety. L.: Iskusstvo, 1967. 382 s.
7. Chekhov A. P. Polnoe sobranie sochinenij i pisem: V 30 t. Pis'ma: V 12 t. M.: Nauka, 1983. T. 12. 643 s.
8. Bryanskij A. M. V. N. Davydov: Zhizn' i tvorchestvo. L.; M.: Iskusstvo, 1939. 214 s.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

С. И. Цимбалова — канд. искусствоведения, доц.;  
barboy@mail.ru

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Svetlana I. Tsimbalova — Cand. Sci. (Arts), Ass. Prof;  
barboy@mail.ru

УДК 792.8

ОТКРЫТИЕ ДВУХ ТРАКТАТОВ ГОТФРИДА ТАУБЕРТА  
В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ

Т. В. Шабалина<sup>1</sup>

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

В статье проводится анализ недавно обнаруженных в Российской национальной библиотеке двух трактатов выдающегося немецкого танцмейстера Готфрида Тауберта (1670–1746): рукописи «Kurtzer Entwurff von der Zuläßigkeit des sowol natürlichen als künstlichen Tantz-*Exercitii*... von Gottfried Taubert, Hoch-Fürstl. Anhaltischen Hof- und *privilegirten* Tantzmeister in Zerbst» и печатного издания «Kurtzer Entwurff der Nutzbarkeit des künstlichen Tantz-*EXERCITII*: ...verfasset von *GOTTFRIED TAUBERT Maitre de Dance* in Zerbst», считавшегося утраченным. Найденные трактаты позволяют уточнить сведения о позднем периоде деятельности Тауберта как танцмейстера в Цербсте и других фактах его биографии.

Исследование рукописи с применением методов почерковедения и изучения корректур дает основания сделать вывод, что источник представляет собой единственный известный ныне автограф Тауберта. С помощью сравнительного источниковедческого и текстологического анализа выявляется связь обнаруженных трактатов с другими его трудами: «Kurtzer Entwurff...» (Danzig, 1706) и «Rechtschaffener Tantzmeister...» (Leipzig, 1717).

**Ключевые слова:** Готфрид Тауберт, танцмейстер, трактат, источники, рукопись, история танца в XVIII веке

**Благодарности:** Автор благодарит сотрудников Российской национальной библиотеки за любезное разрешение воспроизвести фрагменты трактатов Г. Тауберта.

DISCOVERY OF TWO TREATISES BY GOTTFRIED TAUBERT  
IN ST. PETERSBURG

Tatiana V. Shabalina<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Teatralnaya square, 3, St. Petersburg, 190000, Russian Federation.

The article focuses on the analysis of two treatises by the outstanding dancing master Gottfried Taubert (1670–1746) found at the National Li-

brary of Russia: a manuscript «Kurtzer Entwurff von der Zuläßigkeit des sowol natürlichen als künstlichen Tantz-*Exercitii*... von Gottfried Taubert, Hoch-Fürstl. Anhaltischen Hof- und *privilegirten* Tantzmeister in Zerbst» and an original print of «Kurtzer Entwurff der Nutzbarkeit des künstlichen Tantz-*EXERCITII*: ...verfasst von *GOTTFRIED TAUBERT Maitre de Dance* in Zerbst» having been considered as lost. The discovered treatises help to specify our knowledge of the late period of Taubert's activity as a dancing master in Zerbst and other facts of his biography.

Study of the manuscript as well as analysis of handwriting and corrections in it give evidence to conclude that this source is the sole known autograph of Taubert. The comparative sources' and text-critical research reveals connection of the newly found treatises with his other works «Kurtzer Entwurff...» (Danzig, 1706) and «Rechtschaffener Tantzmeister...» (Leipzig, 1717).

**Keywords:** Gottfried Taubert, dancing master, treatise, sources, manuscript, history of the dance in the 18th century

**Acknowledgements:** The author thanks the staff of the National Library of Russia for the kind permission to reproduce fragments of G. Taubert's treatises.

Со времени выхода в свет трактата выдающегося немецкого танцмейстера Готфрида Тауберта (1670–1746) «Rechtschaffener Tantzmeister»<sup>1</sup> (Лейпциг, 1717) прошло немногим более трехсот лет. Опубликованный известным издательством наследников Фридриха Ланкиша объемом свыше 1200 с., он по праву считается одним из самых фундаментальных и всеобъемлющих трудов о танце в XVIII веке. Переведя на немецкий язык знаменитую работу Рауля-Оже Фёйе «Chorégraphie» и включив ее в свой трактат 1717 года, Тауберт тем самым сыграл историческую роль как во французской, так и в немецкой культуре того времени. Разумеется, перевод этот сильнейшим образом способствовал введению танцевальной «нотации» Фёйе и основ хореографического искусства Франции в практику танцмейстеров Германии. Потому фигура Тауберта

<sup>1</sup> В буквальном переводе «Основательный танцмейстер», «Правильный танцмейстер», «Настоящий танцмейстер» (от нем. «rechtschaffen» — честный, прямой, правдивый, порядочный, сильный, настоящий, как следует, основательный). На русский язык это заглавие иногда переводят как «Совершенный танцмейстер» (по аналогии с «Совершенным капельмейстером» Иоганна Маттезона). Полное название трактата на немецком, в соответствии с традициями того времени, весьма длинно и выглядит следующим образом (см.: [1]). В данной статье будет использоваться перевод сокращенного заглавия «Истинный танцмейстер» как, думается, достаточно близкий к оригиналу вариант — тем более, что в текстах XVIII века прилагательное «rechtschaffener» нередко фигурировало как синоним «wahrer» («истинный», «подлинный»).

равно значима и для французских, и для немецких специалистов по истории хореографии. Недавний перевод его труда на английский, осуществленный в 2012 году американским исследователем Тилденом Расселлом [2], всколыхнул англоязычные страны и вызвал новую волну интереса к жизни и деятельности немецкого танцмейстера. И, как показывают события, интерес этот во всем мире постоянно растет. Неслучайно в честь трехсотлетнего юбилея выхода в свет «*Rechtschaffener Tantzmeister*» в сентябре 2017 года в Париже и Лейпциге состоялся Международный симпозиум, посвященный Готфриду Тауберту и его вкладу в историю танцевального искусства [3].

До недавнего времени считалось, что до нас дошло два трактата Тауберта: уже упомянутый «*Rechtschaffener Tantzmeister*» и более ранняя работа «*Kurtzer Entwurff des Edlen, so wohl natürlichen als künstlichen Tantz-Exercitii...*», опубликованная в Данциге в 1706 году [4]. Но как это ни поразительно, изыскания в Российской национальной библиотеке неожиданно открыли еще два трактата мастера. Один из них, сохранившийся в рукописи, до настоящей находки был совершенно неизвестен: о его существовании не было никаких сведений — ни в новейшей, ни в старой литературе, ни в каких бы то ни было других источниках. Второй трактат, напечатанный при жизни Тауберта и кратко упоминавшийся лишь в каталогах XVIII — начала XX века, считался бесследно утраченным. Вместе с тем оба источника, обнаруженные в различных отделах библиотеки и, видимо, попавшие туда разными путями, удивительно дополняют друг друга: оба связаны с периодом деятельности Тауберта как танцмейстера в Цербсте и оба проливают свет на поздние годы его творчества, о которых до этого было менее всего известно.

Вначале — о том экземпляре, который был найден несколько лет назад в отделе рукописей Российской национальной библиотеки (Нем. Q. XI. 2). Титульный лист его содержит следующее: «*Kurtzer Entwurff | Von | Der Zuläßigkeit | des | sowol natürlichen als künstlichen | Tantz-Exercitii; | in welchem | Der Ursprung, Fortgang, Verbeßerung, | unterschiedlicher Gebrauch, vielfältiger Nutzen | und andere Eigenschafftten mehr kürtz[lich] | gezeiget: Wie auch die vornehmste | Schein-Gründe derer Tantzhaßer | angeführet, und gründlich wider-| leget werden, | von | Gottfried Taubert, | Hoch-Fürstl. Anhaltischen Hof- und privilegirten Tantzmeister | in | Zerbst*» («Краткий очерк о допустимости как естественной, так и искусной танцевальной практики<sup>2</sup>, в котором происхождение, раз-

<sup>2</sup> В оригинале — «*Tantz-Exercitii*», родительный падеж от «*Tantz-Exercitio*», что можно было бы перевести как «танцевальный экзерсис». Но в контексте титульного

витие, улучшение, различное применение, многообразная полезность и другие особенности кратко представлены; а также важнейшие лжеосновы ненавистников танцев приведены и в корне опровергнуты Готфридом Таубертом, Высоко-княжеским Ангальтским придворным и привилегированным танцмейстером в Цербсте» (см.: рис. 1):

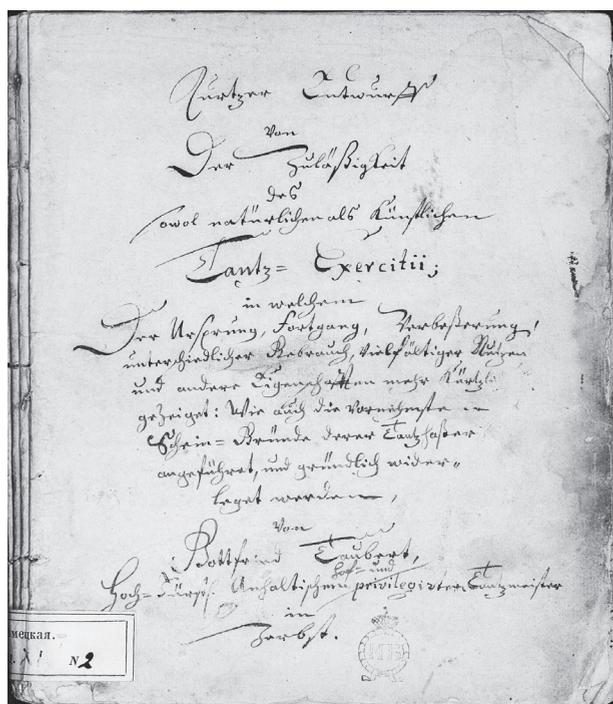


Рис. 1. Титульный лист рукописи Готфрида Тауберта «Kurtzer Entwurff von der Zuläßigkeit des sowol natürlichen als künstlichen Tantz-Exercitii...». ОР РНБ. Нем. Q. XI. 2

Любопытно, что в одной из последних строк сначала было записано «Anhaltischen *privilegirten* Tantzmeister», но затем добавлено более светлыми чернилами, вверху над строкой — «Hof- und». Либо при написании титульного листа Тауберт по оплошности пропустил эту, столь важную приставку, либо титул придворного танцмейстера в Цербсте он получил позже и потому внес добавление в уже готовый текст после данного события. Внизу титульного листа

листа трактата, так же как и других подобных заглавий работ Тауберта и танцмейстеров его времени, скорее всего, имеется в виду более широкое понятие, такое как «дело», «занятие», «школа», «практика» (от лат. *Exercitio* — занятие, дело, профессия).

виден штамп «ИБ» (Императорская библиотека) и часть шифра, типичного для старых фондов рукописного отдела: «Немецкая Q. XI. № 2»<sup>3</sup>.

Источник представляет собой объемную рукопись в формате кварты (размер: 20,5×17 см). Состоит из четырех тетрадей, изначально по 16 л. в каждой. Трудно назвать точное количество страниц в целом. Есть оригинальная нумерация в правом верхнем углу каждого листа, которая начинается после введения, с первой главы (при этом счет идет не по листам, как принято в рукописях, а по страницам). Таким образом, в общей сложности имеются: титульный лист, 10 с. введения и 112 с. по оригинальной пагинации (итого — 124 с.). Но есть значительное количество больших и маленьких листков, которые в процессе работы над трактатом были вставлены, вклеены, прикреплены иголками к основным листам. Библиотекарь Иван Бычков на последней странице манускрипта отметил 82 л., и можно было бы считать 164 с., но некоторые из них неполные (содержат отдельные строки или абзацы) и исписаны лишь с одной стороны дополнительных листков.

Рукопись буквально испещрена многочисленными правками текста. Среди них — добавление фрагментов на полях, вписывание от одного до нескольких слов сверху над строками основного текста, зачеркивания целых разделов, вклеивание, прикрепление иголками новых полосок с текстом. Есть страницы, где рукопись содержит столь обильную правку, что автору пришлось перечеркнуть почти весь абзац и выписать вместо него на вставленном листе этот же текст заново. Вставной лист, в свою очередь, также подвергся исправлениям (см.: рис. 2):

Причем, все записи сделаны одной и той же рукой. Где-то почерк более каллиграфический и аккуратный, где-то поспешный и менее ясный (особенно в добавлениях нового текста на полях). Есть различия, связанные с рукописной немецкой готикой и иноязычными (главным образом, латинскими) вставками. Но присутствие другого почерка в этом манускрипте обнаружить не удалось.

К сожалению, не известен пока ни один автограф Тауберта, с которым можно было бы сравнить найденный документ. Вместе с тем трудно представить себе, чтобы кто-то другой, кроме самого автора, мог столь кропотливо и скрупулезно работать с этим текстом! Ни один переписчик (даже под контролем Тауберта и по его указаниям) наверняка не смог бы сделать такую правку. Думается, это — не что иное, как

<sup>3</sup> Установить, от кого и когда эта рукопись попала в Императорскую Публичную библиотеку, в настоящее время сложно. Никаких опознавательных признаков для этого она не содержит. Но явно, что манускрипт относится к старейшим фондам, сформированным в конце XVIII — начале XIX века, о чем свидетельствуют старые инвентарные записи.

авторская работа над собственным произведением, причем работа очень требовательная и творческая. С весьма большой степенью вероятности можно считать найденную рукопись *единственным* известным на сегодняшний день *автографом* Готфрида Трауберта.

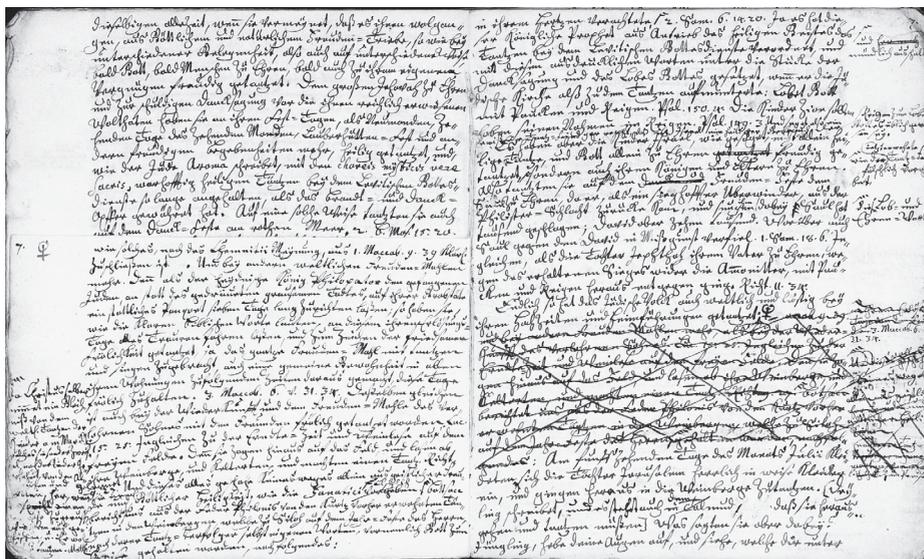


Рис. 2. Фрагмент рукописи Готфрида Трауберта «Kurtzer Entwurff von der Zuläßigkeit des sowol natürlichen als künstlichen Tantz-Exercitii...».  
ОР РНБ. Нем. Q. XI. 2. Гл. 1. С. 6–7

Трактат состоит из введения и 16 глав. Хотя ни один заголовок не повторяет названия разделов более ранних работ танцмейстера, встречаются характерные именно для Трауберта обороты: «как танец свое происхождение от Господа Бога и сотворенной природы имеет», «как очень древне танцевальное искусство, как постепенно улучшается и во Франции на высшую ступень <...> поставлено, как оно отныне во всех королевствах и землях полезно практикуется», «как танцевальное искусство вопреки его врагам утверждается, естественным и благоразумным является» и т.д. Тематика трактата также очень характерна для работ Трауберта и отражает его взгляды на божественное происхождение танца; философские, теологические, эстетические и этические идеи о танцевальном искусстве, о предназначении и высокой миссии танца.

В основном содержание найденной рукописи близко к начальным главам первой книги «Rechtschaffener Tantzmeister». Можно даже

заметить, как Тауберт заимствовал целые фрагменты из данного трактата. Например, первая глава «*Rechtschaffener Tantzmeister*» начинается почти дословно, как и первая глава манускрипта:

**«Rechtschaffener  
Tantzmeister»:**

Gleichwie alle Dinge in der Welt, welche das Menschliche Geschlecht besitzt, an und für sich selbst un-tadelhaftig seyn, und von dem grossen Werckmeister Himmels und der Erden ihren ersten Ursprung haben; Also mögen wir auch solches insonderheit von der Music und dem löblichen Tantz-*Exercitio* sagen. Was die edle Gemüths-Bezwingerin, die Music meyne ich, anbelanget <...>

**Рукопись**

**«Kurtzer Entwurff»:**

Gleichwie alle Dinge in der Welt, welche das menschliche Geschlecht besitzt, an und vor sich selbst untadelhaftig sind, und von Gott, dem grossen Werck-Meister Himmels und der Erden ihren ersten Ursprung haben: Also mögen wir auch solches insonderheit von der Music und dem Tantzen sagen. Was die angenehme Gemüths-Bezwingerin, die Music meyne ich, anbelanget <...>

Но уже с седьмой строки данной страницы рукописи Тауберта начинается новый текст, дополненный уточнениями и исправлениями. Подобное можно отметить и в других разделах. К примеру, во второй главе Тауберт сначала воспользовался фрагментами 5-й и 8-й страниц «Истинного танцмейстера», после чего продолжал писать оригинальный текст. Иногда он делал своего рода «нарезку» из готового материала (например, из предложений, напечатанных на 13, 26 и 28 страницах «*Rechtschaffener Tantzmeister*»), которую вводил в новый контекст. В целом же автоцитат из трактата 1717 года в найденном манускрипте «*Kurtzer Entwurff*» довольно много.

Конечно, возникает вопрос: что побудило Тауберта после издания всеобъемлющего и действительно энциклопедического труда «*Rechtschaffener Tantzmeister*» написать новый трактат – причем в более краткой форме, что он указывает уже на титульном листе: «*Kurtzer Entwurff*» («Краткий очерк»)? К счастью, ситуацию проясняет сам автор во введении. На странице 5, после описания столкновений с «врагами танцев» он сообщает следующее: «Заставил я себя поэтому в 1717 году в Лейпциге мой „Истинный танцмейстер“, главным образом в Данциге изготовленный, книгу из 1284 страниц в [формате] кварто, которую я уже в 1706 году в Данциге частично опубликовал, благодаря печати на большую сцену этого мира публично представить

и каждому, будь он мужского или женского пола, любитель танцев или ненавистник, танцмейстер или ученик, танцовщик или зритель, беспристрастный и хорошо разработанный трактат по каждому пункту, как танцами должно заниматься, основательно подать» [5, S. 5]. И далее он пишет, что предпринял новый труд, поскольку «...та книга по многим причинам не оказалась в руках каждого, и, следовательно, [ее] содержание еще недостаточно известно в мире» [там же]. Видимо, в поздние годы, находясь в Цербсте и поняв к тому времени, что его титаническая работа, изданная в 1717 году, не нашла должного признания, Тауберт стал предпринимать попытки публиковать свои мысли в более краткой форме. А судя по манере оформления, он, конечно же, готовил рукопись к изданию.

Но, безусловно, не только недостаточная известность трактата 1717 года побудила Тауберта написать в Цербсте новый труд. Помимо названных выше мотивов, он указывает, что все эти годы постоянно находился в работе и что со времени выхода в свет его «Истинного танцмейстера» новые «преследователи танцев» появились, поэтому потребовались дополнительные весомые аргументы в защиту танцевального искусства [5, S. 6].

Действительно, многие главы рукописного трактата отличает полемический тон борьбы с «ненавистниками», «врагами танца» (эта тема здесь явно доминирует!). Известно, что в 1704 году был опубликован анти-танцевальный трактат профессора и проповедника из Гиссена Иоганна Кристиана Ланге [6]. В нем, главным образом на религиозной основе, танец показан как греховное искусство, не угодное Богу. Против идей Ланге резко выступил ряд танцмейстеров, в том числе Готфрид Тауберт. Как ясно из найденной рукописи, в более поздние годы эта тема продолжала быть очень животрепещущей для Тауберта. Такие слова, как «Tantzhaßer» («ненавистник танца»), «Tantz-Verfolger» («преследователь танца»), «Tantz-Feinde» («враги танца»), — из тех, что наиболее часто встречаются в данном трактате. В самом деле, трудом И. К. Ланге отнюдь не закончились публикации, направленные против танцевального искусства. Между 1717 и 1746 годами в Германии был издан еще ряд работ, посвященных той же полемике [7; 8; 9; 10; 11; 12; 13; 14]. Таким образом, в немецких землях к тому времени сложилась весьма специфическая ситуация, характеризующаяся «гонениями» на танцмейстеров, против которых серьезно ополчились церковные авторитеты, в особенности представители пиетистского направления.

Уже во введении к найденному трактату Тауберт гневно обрушивается на «противников танца», рассказывая, как ему приходилось

противостоять им в течение всей своей жизни и особенно в лейпцигский период. Повествуя о стремлении «избежать волнений шведской войны в Данциге», он с горечью пишет о том, что в Лейпциге, «...к своему несчастью, оказался посреди строгих врагов танца»: «...В какую бы книжную лавку там я ни входил, мне все время попадались разные полемические трактаты против танца, в которых мне и всем другим танцмейстерам, а также всем танцовщикам без разбору от врагов танца приговор вечного проклятия объявляли; ведь мы, по их заблуждению, при таком плачевном образе жизни пребываем намного хуже, чем в животном состоянии, и если мы в связи с этим не одумаемся, то без Божеского благословения останемся» [5, S. 3]. И как следует из текста титульного листа, содержания глав, Тауберт приложил все силы, дабы показать ошибочность («лже-основы») подобных взглядов, апеллируя к Библии и доказывая божественное происхождение танца, его высокую моральную миссию.

Далее, в том же введении Тауберт поясняет, как создавал этот труд: «...частично из моего „Истинного танцмейстера“ перенес, частично также со многими новыми доводами из „Священного писания“ и [найденными] здоровыми аргументами доказал и сим разумному миру к зрелым размышлениям послушнейше представил...» [5, S. 6]. Причем в рукописи можно заметить, что «theils» («частично»), «theils auch» («частично также») и «viel» («многими») было позже добавлено к основному тексту, вверху над строкой. Вначале было записано «...aus meinem Rechtschaffenen Tantzmeister zusammen getragen, mit neuen Gründen...», а затем исправлено на «...theils aus meinem Rechtschaffenen Tantzmeister zusammen getragen, theils auch mit viel neuen Gründen...» (см.: рис. 3).

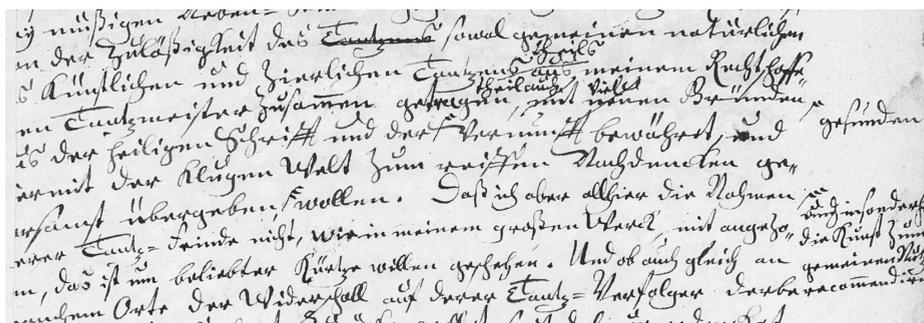


Рис. 3. Фрагмент (введение) рукописи Готфрида Тауберта «Kurtzer Entwurf von der Zuläßigkeit des sowol natürlichen als künstlichen Tantz-Exercitii...». ОР РНБ. Нем. Q. XI. 2. С. 6

Так что это — действительно новый труд, частично использующий материал «Истинного танцмейстера», но со «многими» новыми мыслями и аргументами.

Кроме того, данный трактат (и главным образом, его введение) содержит некоторые подробности жизни и деятельности Тауберта, которые ранее были неизвестны или только предполагались. Прежде всего, — и этот момент необходимо особо подчеркнуть, — Тауберт впервые называет здесь имя своего учителя в танцевальном искусстве. Дело в том, что среди специалистов не раз уже разгорались споры по данному вопросу (см. об этом: [15, р. 15]<sup>4</sup>). Кажется удивительным, что ни в одной более ранней работе Тауберт так и не назвал имя своего наставника в танцмейстерской профессии. Гилден Расселл резонно заметил: «Хотя Тауберт, странным образом, никогда не говорит, кто учил его стать танцмейстером, наиболее вероятным кандидатом является Паш» [15, р. 33]. Высказывались разные предположения на сей счет, но окончательного решения вопроса найти пока не удавалось<sup>5</sup>. Во введении же к найденному рукописному трактату можно прочесть: «Как раз к тому времени, когда эта последняя полемика была особенно сильной, вновь из Данцига, где я свою профессию в течение 13 лет поддерживал, вернулся я назад в Лейпциг, где не только 4 года учился, но и наряду с этим должным образом изучал <...> настоящее танцевальное искусство у истинного танцмейстера, в особенности у *всемирно знаменитого Паша* [курсив мой. — Т. III.], который в 1707 году несравненный трактат защиты подлинного танцевального искусства опубликовал в печати...» [5, S. 2–3]. И далее, на странице 5-й Тауберт пишет еще более определенно. Говоря о своей работе над трактатом, он объявляет, что следовал «...как в основательной информации о подлинном танцевальном искусстве, так и в письменной форме...», своему «...вышеупомянутому покойному учителю...» («...meinem oben erwehnten seel. Lehrmeister...»). А выше, в том же введении, им упоминался только «всемирно знаменитый Паш»! Таким образом, вопрос, долгое время дискутировавшийся и остававшийся нерешенным, теперь, наконец, получил желанное разъяснение. Несомненно, знаменитый танцмейстер Иоганн Паш

<sup>4</sup> Там же указывается, что единственным педагогом, которого Тауберт в своих работах поблагодарил лично, был Х. Гроссер, директор альтенбургской гимназии (но он, конечно же, преподавал Тауберту не танец).

<sup>5</sup> Характерно, что на Симпозиуме в Лейпциге в 2017 году (Gottfried Tauberts «Recht-schaffener Tantzmeister» (Leipzig 1717): Kontexte — Lektüren — Praktiken / Contexts — Readings — Practices. Symposium: 20–23. September 2017) в очередной раз была поднята дискуссия по данному вопросу, и мнения специалистов опять разделились.

(1653–1710), издавший в 1707 году свой трактат [16], имевший в Лейпциге многочисленных учеников и проводивший там публичные уроки по хореографии, кем Тауберт неизменно восхищался, был его непосредственным учителем. И теперь мы определенно знаем, что именно на занятиях с Иоганном Пашем Готфрид Тауберт постиг высоты профессионального мастерства в танцевальном искусстве и приобрел необходимые навыки преподавания танца.

В основном в найденном рукописном трактате Тауберт сосредотачивается на религиозных, философских и этических проблемах танцевального искусства. Вопросы практики, так называемого «прозаического» и «поэтического» танца, почти не освещаются в нем. Однако в те же годы Тауберт стал публиковать в кратком виде и другие разделы из своего «Истинного танцмейстера», видимо, полагая, что такая форма станет более доступной для читателей. «Излюбленная краткость» («beliebte Kürtze»), как выразился он в одном месте своего рукописного трактата, стала, таким образом, доминантой его поздних трудов<sup>6</sup>.

Вторая находка, которая была сделана в Российской национальной библиотеке, на этот раз в Иностранном книжном фонде, — это печатный трактат Готфрида Тауберта (шифр хранения: 10.16.4.313)<sup>7</sup>. Его титульный лист гласит: «Kurtzer Entwurff | Der | Nutzbarkeit | Des | Künstlichen | Tantz-EXERCITII: | In welchem | Gezeiget wird/ wieviel selbiges zu einer gefäl- | lig-machenden Aufführung bey jungen | Leuten beyträgt; | Auch insonderheit | Wie man bey aller Gelegenheit könne | 1. Regel-richtig stehen/ | 2. Regel-richtig gehen/und | 3. Regel-richtige Reverentze machen | Zum Gebrauch der *Repetition* | Vor die Scholaren verfasst | Von | GOTTFRIED TAUBERT | *Maitre de Dance* in Zerbst. || Gedruckt auf Kosten des *AUTORIS*» («Краткий очерк полезности искусной танцевальной практики, в котором показано, сколько та приятно сделанному исполнению юными людьми способствует; а также в особенности, как можно во всех случаях: 1. Правильно стоять, 2. Правильно ходить и 3. Пра-

<sup>6</sup> Интересно, что это перекликается с самым ранним трактатом Тауберта, изданным в Данциге в 1706 году (см.: [4]). С «излюбленной краткости» он начинал, к ней же, как теперь ясно, он пришел опять в поздний период своей жизни.

<sup>7</sup> Является первым аллигатом в конволюте из 10 различных текстов (в основном на французском языке), опубликованных в Йене, Лейпциге, Льеже, Копенгагене и других городах в 1740–60-е годы. Как и когда попал этот конволют в библиотеку, неизвестно. Но, как и рукописный трактат Тауберта, он относится к старейшим фондам Императорской Публичной библиотеки. Отсутствие регистрационного номера свидетельствует, что он поступил в библиотеку либо в конце XVIII, либо в первой половине XIX века. Более поздние приобретения, как правило, получали регистрационные номера, по которым в настоящее время можно установить время поступления в библиотеку и имя владельца.

вильно делать реверансы, для употребления в репетициях учащимися изготовлено Готфридом Таубертом, танцмейстером в Цербсте. Напечатано на средства автора» (см.: рис. 4).



Рис. 4. Титульный лист издания Готфрида Тауберта «Kurtzer Entwurff der Nutzbarkeit des künstlichen Tantz-EXERCITII...» ИКФ РНБ. 10.16.4.313

Данный трактат посвящен «прозаическому танцу». По классификации Тауберта, это танцы, которые исполняются не под музыку, в отличие от «поэтических танцев», и сопутствуют человеку в его повседневной жизни. Уже в названии трактата выделены три позиции каждодневного поведения людей: стоять, ходить и делать реверансы. Эти правила были разработаны и изложены Таубертом в его трактате «Rechtschaffener Tantzmeister» (1717). Правда, там они были более пространными и не ограничивались тремя пунктами, включая также правильное ношение костюма и некоторые другие рекомендации. В целом найденному трактату соответствуют главы X–XIV из второй книги «Rechtschaffener Tantzmeister». В данной же работе им посвящено все издание. Оно невелико по объему и занимает 63 с. Адресовано было жителям Цербста, небольшой резиденции князя Иоганна Августа

Ангальт-Цербстского (1677–1742), где незадолго до выхода в свет данного трактата Тауберт получил привилегию преподавать танец юношеству и всем, кто пожелает.

Трактат содержит введение (с обращением к читателям) и 17 глав, в которых подробно рассматриваются движения ног, положения корпуса, рук, головы при ходьбе, поклонах и стоя. Причем во всех случаях даются рекомендации отдельно для мужчин и для женщин. С пунктуальностью классифицируются разные виды движений и особенно поклонов. Как держать шляпу, трость, букет цветов, как делать всевозможные реверансы – в том числе во время визитов, при входе в дом и затем прощании с его хозяевами, – в этих и многих других ситуациях Тауберт в деталях описывает, как необходимо себя вести и как упражняться, дабы «прозаический танец» был исполнен на должной высоте<sup>8</sup>.

В литературе есть сведения, что трактат с таким названием был издан в Лейпциге в 1727 году [15, р. 23; 17, р. 41; 18, Sp. 552]<sup>9</sup>. Но на титульном листе найденного источника мы не видим ни Лейпцига, ни 1727 года; подобные сведения отсутствуют и внутри самой работы. Более того, Тауберт значится в ней как «*Maitre de Dance in Zerbst*», и во введении фигурируют имена правившего тогда герцога Иоганна Августа Ангальт-Цербстского и Антона Альбрехта Боркмана (1660–1729), придворного и привилегированного танцмейстера в Цербсте: «Засим Светлейший князь и господин, Иоганн Август, герцог Ангальтский <...> незадолго до этого, в высокой милости имевшуюся у княжеского пажо-гофмейстера господина А. А. Боркмана привилегию и право информировать юношество города в танце, в хороших манерах и других умениях, с согласия того соблаговолили мне милостиво передать и подтвердить...» [22, S. 3].

Судя по всему, трактат был опубликован вскоре после получения Таубертом привилегий в Цербсте и, явно, еще при жизни Боркмана (то есть, до марта 1729 года), так как Тауберт говорит, что привилегии были даны ему с согласия последнего («mit jenes Bewilligung»). По не-

<sup>8</sup> Разумеется, подробное изложение содержания этого трактата, как и выше представленного, вывело бы за рамки настоящей статьи. Каждый из них заслуживает отдельного рассмотрения.

<sup>9</sup> Правда, сведения из каталогов, откуда была почерпнута эта информация, разноречивы и недостаточно ясны (см.: [19, S. 190; 20, S. 1044; 21, S. 582]). Т. Георги в 1742 году привел название как «*Kurtzer Entwurf der Nutzbarkeit des Tantz-Exercitii*». Указание «Leipz., Lanckisch. 1717», скорее всего, относится только к «*Rechtschaffener Tantzmeister*» [19, S. 190]. «*Bibliotheca Zochiana*» (1752) не содержит ни года, ни места публикации, и название слегка изменено: «*Entwurf der Nutzbarkeit des künstlichen Tanz-Exercitii*» [20, S. 1044]. Г. Хайн и А. Готендорф в 1914 году дали сведения о выходе этого трактата в Лейпциге в 1727 году [21, S. 582]. Хотя, возможно, этого трактата они уже не видели и основывались на сведениях более ранних каталогов.

которым другим высказываниям Тауберта во введении становится ясным, что эту работу он подготовил в качестве своего рода взноса при вступлении в новую должность и получении им привилегий: «...Я мой верноподданнический долг сим публично объявляю, порученную функцию к удовольствию города с радостью встречаю и при этом вступлении [в должность] данное пособие к репетициям моих учеников публикую...» [22, S. 4]. Видимо, этим объясняется и то обстоятельство, что трактат был издан на средства самого автора (см. титульный лист). И Тауберту было послано или передано некое «милостивое письмо» от герцога Иоганна Августа Ангальт-Цербстского («...wie der Inhalt des Gnaden-Brieffes lautet...») с приглашением обучать танцам и хорошим манерам «...жителей Высоко-княжеской резиденции, как дворянской, так и бюргерской фамилии...» [22, S. 3–4].

Любопытно также, что в завершении введения Тауберт говорит о себе как о «Frembde» («чужаке», «приезжем», «постороннем»): «...и меня, как некоего приезжего, <...> захотелось бы рекомендовать...» [22, S. 4]. Можно по-разному трактовать, почему Тауберт назвал себя «чужаком». Возможно, в тот период он еще продолжал жить в Лейпциге, а затем перебрался в Цербст; возможно также, что, находясь в Цербсте некоторое время, Тауберт чувствовал себя там на первых порах «приезжим», «посторонним». Но в любом случае, привилегии при Ангальт-Цербстском дворе он получил ранее, чем до этого считалось, и дата его переезда из Лейпцига в Цербст в 1730 году должна быть пересмотрена<sup>10</sup>.

Вокруг найденного трактата, хотя он и был до настоящего времени чем-то вроде «привидения» в биографии Тауберта, сложилась довольно любопытная и даже детективная ситуация. Дело в том, что уже при жизни танцмейстера этот небольшой труд был переведен на датский язык и опубликован в 1742 году в Копенгагене как «Kort Udtog af den efter Konsten indrettede Dantse-EXERCITII Nytte...» [23]. В 1748 году, спустя два года после кончины Тауберта, в Германии появилось новое издание с тем же содержанием, но значилось оно как перевод

<sup>10</sup> Так, у Т. Расселла читаем: «Тауберт оставил Лейпциг в 1730 году, чтобы вступить в должность придворного танцмейстера в Ангальт-Цербсте» [15, p. 28]. И, действительно, датой переезда Тауберта из Лейпцига в Цербст до недавнего времени считался 1730 год. Однако вновь найденный трактат, а также обнаруженные документы о том, что Тауберт начал оплачиваться в Цербсте как танцмейстер уже с июня 1729 года, дают основания для пересмотра установившихся сведений. И если рассматриваемый трактат был издан в 1727 году, то уже до этого времени Тауберт получил привилегии преподавания танца в ангальт-цербстской резиденции (относительно других сведений о его деятельности в тот период, а также даты рождения см.: [25]).

с французского, выполненный неким неизвестным господином «N. N.»; да и автор самого трактата фигурирует в нем как «очень знаменитый французский танцмейстер», живший в Париже, правда, с загадочными звездочками вместо имени: «Eines sehr berühmten französischen Tanzmeisters drey Regeln der Nutzbarkeit des künstlichen Tanzexercitii Stehen, Gehen und Reverenzmachen, verfertigt von den besten Tanzmeister in Paris *Mr* \*\*\*. und ietzo wegen ihrer Vortreflichkeit aus dem Französischen ins Deutsche übersetzt worden, von N. N. 1748» («Одного очень знаменитого французского танцмейстера три правила полезности искусной танцевальной практики стоять, ходить и делать реверансы, изготовлены лучшим танцмейстером в Париже Господином \*\*\* и в настоящий момент, благодаря их совершенству, с французского на немецкий переведены N. N. 1748» [24]). В литературе уже высказывались предположения, что это было, скорее всего, неким плагиатом [15, р. 24; 17, р. 41–42]. Теперь, когда, наконец, появился оригинальный трактат Тауберта и есть возможность сравнить его текст с двумя другими названными публикациями, многое проясняется.

Сравнение показало, что содержание найденного трактата, за исключением введения, очень близко датскому переводу 1742 года. Что же касается «Eines sehr berühmten französischen Tanzmeisters drey Regeln», то с этим изданием, судя по всему, произошло следующее. Можно было бы представить себе, что оно действительно явилось переводом с французского языка и, в таком случае, как бы двойным переводом (вначале с немецкого на французский, а затем с французского на немецкий). Конечно, при подобном непрямом переводе неизбежно возникли бы искажения оригинального текста, замены слов синонимами, изменения строения предложений и т.д. Но, сравнив содержание двух этих публикаций, можно теперь быть совершенно уверенными в том, что «Eines sehr berühmten französischen Tanzmeisters drey Regeln» не было переводом с французского, а является перепечаткой оригинального немецкого текста трактата (с орфографическими изменениями и пропусками отдельных абзацев). Неудивительно, что выражение Тауберта «Это – мода у нас, немцев» («Es ist bey uns Teutschen die Mode») было заменено на «Это – мода у французов» («Es ist bey dem Französischer die Mode»), а также сделаны другие похожие переработки. Причем любопытно, что одним из наиболее пространных пропущенных абзацев оказался тот, где Тауберт ссылался на свой трактат 1717 года [22, S. 24]. Понятно, что если бы этот фрагмент фигурировал в «Eines sehr berühmten französischen Tanzmeisters drey Regeln», то за трактат «очень знаменитого французского танцмейстера» выдать такую пу-

бликацию уже не удалось бы<sup>11</sup>. Судя по всему, «Eines sehr berühmten französischen Tanzmeisters drey Regeln» действительно было «пиратским» изданием и откровенным плагиатом: оно было фальсифицировано как перевод с французского, но, на самом деле, оказалось перепечаткой оригинального немецкого текста трактата Тауберта (без упоминания его авторства, с сокращениями и изменением орфографии). Скорее всего, высокий престиж парижских мастеров в то время и желание извлечь из подделки максимум выгоды подтолкнули авторов не просто переиздать трактат Тауберта, а «поднять его в цене», выдав за перевод работы некоего «знаменитого французского танцмейстера» из Парижа<sup>12</sup>.

«Далеко не столь очевидно, — пишет Расселл, — почему Тауберт думал об этой теме как самой ценной для повторной публикации из всех возможных тем, охваченных в том энциклопедическом источнике» [15, р. 24]. Теперь мы знаем, что Тауберт считал не только эту тему ценной для переиздания. Представленный выше манускрипт говорит о том, что в Цербсте он готовил к новой публикации и другие разделы своего трактата 1717 года, более сложные, философские, эстетические, полемические. Что же касается обсуждаемого в настоящий момент трактата, то, думается, выбор его темы был продиктован вступлением Тауберта в новую должность: тема поведения человека в каждодневной жизни была понятной и доступной всем жителям Цербста (к тому же трактат был подан как своего рода пособие для юношества). Кроме того, данный раздел из «Rechtschaffener Tantzmeister» можно было быстрее и легче переработать в новый трактат, нежели другие. Вряд ли Тауберт имел много времени для его подготовки, учитывая приглашение на новую должность и «милостивое письмо» от герцога Ангальт-Цербстского. Причем Тауберт сам оговаривает, что ограничился в этом труде лишь узким кругом вопросов, а именно тремя позициями: «правильно стоять», «правильно ходить» и «правильно делать реверансы». На страницах 24 и 25, после упоминания своего трактата 1717 года, он пишет, что и не намеревался охватить в кратком очерке все правила поведения людей [22, S. 24]. И далее в характерной для него манере Тауберт заявляет, что напишет в Цербсте еще одну, более подробную

<sup>11</sup> В переводе на датский этот фрагмент сохранен. То же можно сказать о других сокращениях и изменениях, которые были сделаны в публикации 1748 года по сравнению с копенгагенским изданием. В датском переводе бережно соблюдены многие особенности оригинала, в том числе — разделение на абзацы, подача большинства пояснений в круглых скобках, соответствующий шрифт (антиква) в латинских вставках и т.д., что, как правило, изменено во «французской» версии.

<sup>12</sup> Любопытно, что ранее такое предположение, не видя трактата Тауберта, высказывал Ж. Беннет [17, р. 41–42].

работу: «Потому я в будущем исчерпывающий трактат всем любителям подлинного искусства манер чрез печать представлю» [22, S. 25]. Трудно сказать, удалось ли ему осуществить этот замысел (многие источники того времени, увы, утрачены). Но в любом случае, как явствует из приведенного высказывания, в планах Тауберта его цербстского периода был еще один, видимо, гораздо более объемный трактат по так называемому «прозаическому танцу»...

\*\*\*

Желание излить мысли на бумагу, систематизировать их и обобщить, а также донести свои идеи и умения до как можно большего числа людей двигало Таубертом постоянно и было для него мощным творческим стимулом на протяжении всей профессиональной деятельности. И в Данциге, и в Лейпциге, и в более поздние годы в Цербсте, как мы теперь знаем, он создавал все новые и новые труды, постоянно находя для этого время и силы. Благодаря фондам Российской национальной библиотеки мировая таубертиада обогатилась двумя оригинальными источниками, один из которых до этого был неизвестен, другой считался утерянным. Хочется надеяться, что находки в Санкт-Петербурге станут вкладом не только в изучение деятельности Тауберта в Цербсте, но и обогатят в целом наши знания о жизни и творчестве одного из наиболее замечательных танцмейстеров и теоретиков первой половины XVIII века и, как оказывается, одного из самых плодovitых писателей этого рода<sup>13</sup>.

#### ЛИТЕРАТУРА / REFERENCES

1. *Taubert G. Rechtschaffener Tantzmeister, oder gründliche Erklärung der Frantzösischen Tantz-Kunst, bestehend in drey Büchern, deren das Erste *historice* des Tantzens Ursprung, Fortgang, Verbesserung, unterschiedlichen Gebrauch... untersucht; das Andere *methodice* des so wol *galanten* als *theatralischen* Frantzösischen Tantz-*Exercitii* Grund-Sätze *Ethice, Theoretice* und *Practice* ... deutlich zeigt; anbey wird, nebst einer ausführlichen *Apologie* für die wahre Tantz-Kunst, der Haupt-Schlüssel zu der *Chorégraphie*... zu finden seyn; und das Dritte *discursive* derer *Maitres, Scholaires, Assemblées, Balls, Hochzeit-Täntze*, und anderer Tantz-*Compagnien Requisites*... zulänglich erörtert. Endlich ist ein vollständiges Regis-*

<sup>13</sup> В настоящее время оба трактата готовятся к публикации в серии «Tanz | Documente» (Leipzig/Berlin, 2019/2020). В сентябре 2017 года были представлены в докладе на Международном симпозиуме в Лейпциге (см.: [26]).

- ter aller eingebrachten Sachen beygefüget worden. Leipzig: Friedrich Lanckischens Erben, 1717 (Faksimile hrsg. von K. Petermann. Leipzig/München: Zentralantiquariat/Heimeran, 1976 [Documenta choreologica 22]). 1284 S.
2. *Taubert G.* The Compleat Dancing Master. A Translation of Gottfried Taubert's *Rechtschaffener Tantzmeister* (1717) / Transl., with Introduction and Annotation by T. Russell. New York etc.: Peter Lang, 2012. 1015 p.
  3. Gottfried Tauberts «Rechtschaffener Tantzmeister» (Leipzig 1717): Kontexte – Lektüren – Praktiken / Contexts – Readings – Practices. Symposium: 20.–23. September 2017. Musikinstrumentenmuseum der Universität Leipzig. Info & Abstracts / Hrsg. von H. Walsdorf. Leipzig: Universität, 2017. 39 S.
  4. *Taubert G.* Kurtzer Entwurff des Edlen, so wohl natürlichen als künstlichen Tantz-*Exercitii*, in welchem der Ursprung, Fortgang, Verbesserung... gezeigt werden von *Godofredo Taubert, Maitre des Danses* in Dantzig. Gedruckt im Jahr MDCCVI. Danzig, 1706. 54 S.
  5. *Taubert G.* Kurtzer Entwurff von der Zuläßigkeit des sowol natürlichen als künstlichen Tantz-*Exercitii*; in welchem der Ursprung, Fortgang, Verbeßerung, unterschiedlicher Gebrauch, vielfältiger Nutzen und andere Eigenschafften mehr kürzt[lich] gezeigt: Wie auch die vornehmste Schein-Gründe derer Tantzhaßer angeführet, und gründlich widerleget werden, von Gottfried Taubert, Hoch-Fürstl. Anhaltischen Hof- und *privilegirten* Tantzmeister in Zerbst // OP PHБ. Нем. Q. XI. 2. 164 S.
  6. *Lange J. Ch.* Vernunft-mässiges, bescheidenes und unparteyisches Bedencken über die durch mancherley öffentliche Schrifften und anderweitig zum öfftern angeregte Streitigkeit vom Tantzen... Franckfurt und Leipzig: Andreas Schall, 1704. 96 S.
  7. *Seidel C. M.* Die Beantwortung etlicher durch Misbrauch der Heiligen Schrifft erzwungenen Gegensprüche, mit welchen das weltübliche Tantz- Spiel- und Lust-Wesen entschuldiget... wird. Berlin: Gedicke, 1719. 72 S.
  8. *Hellmund A. G.* Theologische Antwort auf die Frage: Ob das heutige weltliche Tantzen Sünde sey? Halberstadt: Schultz, 1719. 46 S.
  9. Johann Wilhelm Kellners von Zinnendorff Königl. Preußl. Hoff-Raths und Pfänners in Halle Anhang zu seinem Tantz-Greuel, darinnen was dem *Autori* des Buchs wegen begegnet... Franckfurt und Leipzig: Selbstverlag, 1720. 66 S.

10. Gründliches Gespräch vom Tantzen, in welchem die Tantz-Gründe untersucht und nach der Wahrheit beurtheilet werden. Jena: Joh. Friedrich Ritter, 1723. 24 S.
11. *Hensel M.* Des Schlüssels zur Erkenntniß und Verabscheuung des Heydnischen Tantz- und Lust-Wesens in der Christenheit... Ander Theil. Züllichau: Waisenhaus, 1738. 39 S.
12. *Carpzov J. G.* Unterricht vom Spielen und Tantzen, in zween Wochenpredigten vorgetragen und mit einigen Anmerckungen und Anhang erläutert. Lübeck: P. Böckmann, 1743. 124 S.
13. *Logikophilus.* Vernünftige Gedanken über das Tanzen, ob selbiges auf Hochzeiten überhaupt verboten werden könne? Amsterdam [Hamburg]: Herold, 1744. 22 S.
14. *Sturm J. P. C.* Evangelisches Zeugnis wider die Welt-übliche Sauff-, Tantz- und Spiel-Lust, als Dinge, welche bey dem wahren Christenthum nicht bestehen können... Franckfurth am Mayn, 1745. 64 S.
15. *Russell T.* Introduction // The Compleat Dancing Master. A Translation of Gottfried Taubert's *Rechtschaffener Tantzmeister (1717)* / Transl., with Introduction and Annotation by T. Russell. New York etc.: Peter Lang, 2012. P. 1–174.
16. *Pasch J.* Beschreibung wahrer Tanz-Kunst nebst einigen Anmerkungen über Herrn *J. C. L. P. P.* zu G. Bedencken gegen das Tantzen, und zwar wo es als eine Kunst erkennt wird... Franckfurth: Zu finden bey Wolffgang Michahelles und Johann Adolph, 1707. 475 S.
17. *Bennett G.* Gottfried Taubert and *Chorégraphie* – New insight into the life and works of an early pioneer of dance notation // Reading a Dance or Two: Papers of the York European Association of Dance Historians Conference, York 2008. London: Giannandrea Poesio, 2008. P. 39–54.
18. *Bennett G.* Taubert, Tauber, Gottfried // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Personenteil 16 / Hrsg. von L. Finscher. Kassel etc.: Bärenreiter, 2006. Sp. 551–552.
19. *Georgi T.* Allgemeines Europäisches Bücher-*LEXICON*... Leipzig: in Verlegung Gotthilff Theoph. Georgi, 1742. Vierter Theil: S–Z. 350 S.
20. Bibliotheca Zochiana Sive Catalogvs Librorvm... Onoldi: Posch, 1752. Bd. 3. S. 1043–1518.
21. *Hayn H., Gotendorf A.* Bibliotheca Germanorum Erotica & Curiosa... München: G. Müller, 1914. Bd. 7. 734 S.
22. *Taubert G.* Kurtzer Entwurff der Nutzbarkeit des künstlichen Tantz-*EXERCITII*: In welchem gezeigt wird, wieviel selbiges zu

- einer gefällig-machenden Aufführung bey jungen Leuten beyträgt; Auch insonderheit wie man bey aller Gelegenheit könne 1. Regel-richtig stehen, 2. Regel-richtig gehen, und 3. Regel-richtige *Reverentze* machen zum Gebrauch der *Repetition* vor die Scholaren verfasst von *GOTTFRIED TAUBERT Maitre de Dance* in Zerbst. Gedruckt auf Kosten des *AUTORIS*. 63 S.
23. Kort Udtog af den efter Konsten indrettede Dantse-*EXERCITII* Nytte, Hvorudi vises, Hvormeget samme *contribuerer* til en behageliggiørende Opførsel for Unge Folk Og særdeles Hvorledes man ved alle Leyligheder kand 1. Regelmæssig staae, 2. Regelmæssig gaae, 3. Regelmæssig giøre *Reverencer*. Til *Repetitions* Brug for *Scholarer* Forfattet af *GOTTFRIED TAUBERT Priviligeret Dantse-Mester* i Zerbst. Men nu fordansket og udgivet af *HENRICH HIERONYMI Lieutenant af Cavalleriet*. Og findes til kiøbs paa Ulfelds-Plads, paa høyre Haand ved Enden af Graabrødre Strædet. Kiøbenhavn: Trykt hos Niels Hansen Møller, 1742. 52 S.
24. Eines sehr berühmten französischen Tanzmeisters drey Regeln der Nutzbarkeit des künstlichen Tanzexercitii Stehen, Gehen und Reverenzmachen, verfertigt von den besten Tanzmeister in Paris *Mr \*\*\**. und ietzo wegen ihrer Vortreflichkeit aus dem Französischen ins Deutsche übersetzt worden, von *N. N.* 1748. 52 S.
25. *Musketa K.* «daß ein rechtschaffener Tanzmeister müsse ein guter Musicus seyn»: Anmerkungen zum Wirken des Tanzmeisters Gottfried Taubert (1670–1746) // Zerbst zur Zeit Faschs – ein anhaltinischer Musenhof, Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz am 17. und 18. April 2015 im Rahmen der 13. Internationalen Fasch-Festtage in Zerbst / Anhalt. Beeskow: Ortus Musikverlag, 2015 [Fasch-Studien 13]. S. 127–143.
26. *Shabalina T.* Discoveries of Two Treatises by Gottfried Taubert: A Manuscript and an Original Print from his Years as a Dancing Master in Zerbst // Gottfried Tauberts «Rechtschaffener Tanzmeister» (Leipzig 1717): Kontexte – Lektüren – Praktiken / Contexts – Readings – Practices. Symposium: 20.–23. September 2017, Musikinstrumentenmuseum der Universität Leipzig. Info & Abstracts / Hrsg. von H. Walsdorf. Leipzig: Universität, 2017. S. 33.

#### СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ОР РНБ — Отдел рукописей Российской национальной библиотеки

ИКФ РНБ — Иностраный книжный фонд Российской национальной библиотеки

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Т. В. Шабалина — д-р искусствоведения, проф.;  
jsb3@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Tatiana V. Shabalina — Dr. Sci. (Arts), Prof.; jsb3@yandex.ru

ПЕРЕЧЕНЬ МАТЕРИАЛОВ, ОПУБЛИКОВАННЫХ  
В «ВЕСТНИКЕ АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА  
ИМ. А. Я. ВАГАНОВОЙ» В 2018 ГОДУ

*Аджибаев Ч. И.* Жанр балета-оратории как форма интерпретации литературного произведения (на примере повести «Материнское поле»). № 1 (54). С. 20–32.

*Агишева Ю. И.* Танцевальная сюита «День рождения Инфанты» Франца Шрекера в художественном пространстве югендстиля. № 2 (55). С. 39–52.

*Алфимова М. Н.* «Листиана» К. Я. Голейзовского — выпускной спектакль Ленинградского академического хореографического училища имени А. Я. Вагановой 1958 года. № 4 (57). С. 91–96.

*Антипин В. В.* О понятии «современный танец» в отечественной хореографической педагогике. № 5 (58). С. 125–134.

*Аргамасова Н. В.* Хореографические интерпретации духовно-медитативной созерцательности музыки Арво Пярта. № 3 (56). С. 43–59.

*Аргамасова Н. В.* Хореографические проекции архитектоники звукового пространства Арво Пярта в балетах Кристофера Уилдона. № 4 (57). С. 58–70.

*Бадаева И. И.* Принципы развития хореографической координации в методике А. Я. Вагановой (на примере изучения *battement tendus*). № 5 (58). С. 135–151.

*Бадаева И. И., Степаник И. А.* Исследование координационных способностей учащихся Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой на раннем этапе профессиональной хореографической подготовки. № 2 (55). С. 74–93.

*Базарон П. А.* Особенности создания детского балета в хореографической студии (на материале постановки балета «Снежная королева» в детском театре «Щелкунчик» в Екатеринбурге). № 2 (55). С. 63–72.

*Безуглая Г. А.* О «чужих» текстах в балетных партитурах Чайковского. № 3 (56). С. 6–17.

*Безуглая Г. А.* О драматургической роли цитат в музыке балетов первой половины XIX века: «Airs parlants». № 5 (58). С. 6–17.

*Безуглая Г. А.* Хореографическая симфония: К истории музыкально-театрального жанра. № 1 (54). С. 42–50.

*Ваганова И. Б.* На изломе судьбы: 1937 год в жизни А. Я. Вагановой. № 5 (58). С. 18–25.

*Вильчинская-Бутенко М. Э.* Тема балета в урбанистическом искусстве № 6 (59). С. 52–73.

*Гендова М. Ю.* Выпускной спектакль Агриппины Вагановой (Санкт-Петербург, 1897). № 5 (58). С. 152–160.

*Глазунова Р. В.* Ноктюрны в фортепианном творчестве Антона Рубинштейна. № 2 (55). С. 94–103.

*Головнина Н. А.* Балеты «Салат» и «Голубой экспресс» Д. Мийо в диалоге со временем. № 2 (55). С. 6–16.

*Гордеева Т. В.* Возникновение культурного мира отечественного современного танца. № 3 (56). С. 60–74.

*Грачева Л. И.* Психофизиология и сценическая педагогика. № 6 (59). С. 174–186.

*Грибанова М. А., Васильев И. В.* О методологии педагогики балета. № 1 (54). С. 79–84.

*Гусейнли Л. Д.* Анализ музыки лирических сцен балета «Бабек» Акшина Ализаде. № 5 (58). С. 103–114.

*Зозулина Н. Н.* «Баядерка» М. Петипа: К вопросу о четвертом акте балета. № 5 (58). С. 26–39.

*Илларионов Б. А.* «Баядерка» М. И. Петипа: Вопросы стилистики. № 4 (57). С. 6–15.

*Илларионов Б. А.* Две «Раймонды»: Хореографические версии К. М. Сергеева и Ю. Н. Григоровича. № 6 (59). С. 6–22.

*Илларионов Б. А.* Метафоры Петипа: «Раймонда». № 5 (58). С. 40–53.

*Кисеева Е. В.* Роль композиторов нью-йоркской школы в становлении и развитии хореографического перформанса. № 6 (59). С. 114–129.

*Комолова Л. И.* Методика классического танца: Allegro и assemblé в младших классах. № 5 (58). С. 161–167.

*Крыловская И. И.* Танцовщики ленинградского балета на Дальнем Востоке в 1920–1930-е годы. № 5 (58). С. 54–77.

*Крыловская И. И.* Танцовщики О. П. Манжелей и Б. А. Серов на российском Дальнем Востоке и в эмиграции. № 3 (56). С. 75–94.

*Крымская И. И.* Музыка Фомы Гартмана к сценической композиции В. Кандинского «Желтый звук». № 3 (56). С. 95–108.

*Кузнецов И. Л.* Варианты комбинирования и усложнения battement tendu по V позиции. № 1 (54). С. 85–107.

*Кузнецова А. И.* Методы моделирования акустического пространства оперных театров. № 1 (54). С. 51–59.

*Кумукова Д. Д.* От маски комедии дель арте к символу актерской профессии. № 2 (55). 141–152.

*Лаврова С. В.* Хореограф — композитор: Проблемы творческого взаимодействия в балете и танце постмодерн № 6 (59). С. 130–146.

*Лелеко В. В.* Анализ музыкальных форм в процессе обучения хореографов. № 3 (56). С. 29–42.

*Лопухов-младший Ф. В.* Классическое наследие в подготовке хореографов и балетмейстеров-репетиторов. № 6 (59). С. 187–196.

*Мазур М. М.* Переписка Ю. Вейсберг с Н. Мясковским. № 2 (55). С. 104–112.

*Мацневский И. В.* Вклад А. А. Соколова в становление отечественной этнохореологии. № 1 (54). С. 108–113.

*Меньшиков Л. А.* Жанрово-стилевые формы видеоарта: Нам Джун Пайк и флюксус-эстетика. № 5 (58). С. 168–185.

*Меньшиков Л. А.* Иронический дискурс в неодадаистском кино. № 1 (54). С. 130–141.

*Меньшиков Л. А.* Перформанс как пародия. № 2 (55). 113–129.

*Миклухо Е. О.* Музыка Джона Тавенера в хореографических интерпретациях. № 6 (59). С. 74–93.

*Миоци Ф. И.* Классические балеты в реконструкциях российских хореографов на итальянской сцене: Проблема аутентичности. № 4 (57). С. 16–23.

*Осколков А. С.* Оркестровая специфика оперы-балета «Млада». Н. А. Римского-Корсакова. № 2 (55). С. 53–62.

*Панова Е. В.* Людвиг Минкус и Мариус Петипа: Совместная работа в Санкт-Петербурге (1871–1876). № 4 (57). С. 24–36.

*Переверзева М. В.* Контролируемая алеаторика П. Булеза: Между порядком и хаосом. № 3 (56). С. 125–143.

*Переверзева М. В.* Хореографическая алеаторика М. Каннингема в контексте мобильных произведений искусства. № 4 (57). С. 71–90.

*Петров В. О.* Фредерик Ржевски. Композиционные новации 1970-х годов. № 3 (56). С. 109–124.

*Полубенцев А. М.* Уроки великого хореографа М. Петипа. № 6 (59). С. 23–31.

*Портнова Т. В. Э.* Дега — популяризатор балета Парижской оперы. № 6 (59). С. 94–113.

*Потолова М. О., Курышева Ю. В.* Функционально-содержательные особенности балетной рецензии в ежедневных печатных СМИ. № 1 (54). С. 114–120.

*Розанова О. И.* Реальность и фантастика в современном балете. № 6 (59). С. 147–154.

*Рыбакова Е. Л.* Новые формы и подходы в отечественном художественном образовании. № 6 (59). С. 197–202.

*Рыжинский А. С.* Хоровая музыка Янниса Ксенакиса 1960-х годов: От искусства античности к авангарду № 6 (59). С. 203–220.

*Сакамото де Мясников Ф. М. Т.* «Кубинское чудо»: К 70-летию создания «Балета Алисии Алонсо». № 2 (55). С. 17–33.

*Самитов Д. Г.* Театр «Степпенвульф»: особенности развития регионального театра в США. № 1 (54). 142–149.

*Сапанжа О. С., Баландина Н. А.* Ранние балеты И. Ф. Стравинского «Жар-птица» и «Петрушка» в советском фарфоре: Развитие художественных образов. № 1 (54). С. 69–78.

*Сергеева Т. С.* Танго в мировом кинематографе. № 5 (58). 115–124.

*Сердюк Н. Д.* Балет Ленинградского государственного академического Малого оперного театра в эвакуации (1941–1944). № 1 (54). С. 6–19.

*Сердюк Н. Д.* Первые артисты балета Малого оперного театра (1918–1935). № 4 (57). С. 37–48.

*Скафтымова Л. А. В. В.* Пушкин и его опера «Гроза». № 6 (59). С. 221–230.

*Скорбященская О. А.* Учитель и ученик. Листки из альбома. № 4 (57). 105–119.

*Скотникова Г. В.* «Чем люди живы?»: Отечественная художественная культура 1917–2017 годов в национальной исследовательской парадигме. № 4 (57). С. 120–128.

*Смирнов В. В.* Петербургские школы исторического музыковедения и французская музыка. № 6 (59). С. 231–244.

*Соколов-Каминский А. А.* Танцевальная симфония: Программа или проблемка сюжетности? («Ленинградская симфония» на музыку первой части Седьмой симфонии Д. Д. Шостаковича в постановке И. Д. Бельского). № 4 (57). С. 49–57.

*Соколов-Каминский А. А.* Хореограф преодолевает сценариста: Балет «Берег надежды». № 6 (59). С. 32–40.

*Степанова П. М.* Специфика пластической выразительности в современном польском антропологическом театре: Спектакль «Вакханки» театра Хорея и актерский тренинг Томаша Родовича. № 4 (57). С. 129–141.

*Суминова Т. Н.* Творческие индустрии как механизм реализации современных арт-стратегий. № 3 (56). С. 144–155.

*Тарасова О. И.* Художественное время в пространстве танца. № 1 (54). С. 150–157.

*Тимофеев А. А.* Синтезатор — инструмент новой эпохи? № 2 (55). С. 130–140.

*Титова Г. В. В. Э.* Мейерхольд ставит А. Н. Островского: Движение сценической образности. № 6 (59). С. 245–253.

*Тихоненко С. В.* Проблема авторства либретто к балету «Баядерка». № 6 (59). С. 41–51.

*Удаленкова Т. А.* К биографии Н. В. Балтачевской. № 2 (55). С. 34–38.

*Усаченко Н. А.* Вклад французских театральных словарей XVIII века в формирование научного знания о балетном театре. № 1 (54). С. 60–68.

*Федорченко О. А.* «Нестор» русского балета: Николай Осипович Гольц. 1800–1880. № 1 (54). С. 33–41.

*Филиповская С. К.* Педагогическое мастерство Марины Семёновой: Комбинации *adagio*. № 3 (56). С. 18–28.

*Финкельштейн Ю. А.* «Сюита зеркал» Андрея Волконского: К вопросу трактовки классической гитары в условиях отечественного музыкального авангарда. № 4 (57). 165–176.

*Холопов В. Б.* Наследие А. Я. Левинсона в оценках зарубежной критики 20–30-х годов XX века. № 1 (54). С. 121–129.

*Хруст Н. Ю.* Реальная алеаторика в интерактивной звуковой инсталляции. № 4 (57). С. 142–164.

*Цимбалова С. И.* Театр актера: Русская сцена последней трети XIX века. № 6 (59). С. 254–265.

*Чепуров А. А.* Александринская «Чайка» Кристиана Люпы в зеркале театральной критики. № 6 (59). С. 155–173.

*Чинаев В. П.* «Медленное», «тихое», «отрешенное» как метафоры утраченной и обретаемой анимы. № 3 (56). 156–181.

*Шабалина Н. С.* «Гамлет» на балетной сцене второй половины XX — начала XXI веков. № 5 (58). С. 78–102.

*Шабалина Т. В.* Открытие двух трактатов Готфрида Тауберта в Санкт-Петербурге. № 6 (59). С. 266–286.

*Щербак Н. Ф.* К вопросу об этико-эстетической проблематике художественного текста (или произведения искусства) и смене научной парадигмы. № 2 (55). 153–163.

*Щербак Н. Ф.* Современная литературная теория о постмодернизме, деконструкции, сексуальности, метамодернизме. № 5 (58). С. 186–200.

# 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 обученной степени, звании, адрес электронной почты;

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

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

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

4.2. Вышеперечисленные документы направляются в редакцию в виде отдельных текстовых файлов, поименованных по форме: фамилия первого автора\_ «Ст», «Ан», «Св», «Дог» (например: «**Иванов\_Ст.rtf**», «**Иванов\_Ан.rtf**», «**Иванов\_Св.rtf**», «**Иванов\_Дог.pdf**»).

Файлы иллюстраций и диаграмм, именуются по форме: фамилия первого автора\_«Рис N», строго в порядке следования в статье

(например: «**Иванов\_Рис 1.jpg**»). В одном файле — одна иллюстрация или диаграмма в формате JPG, TIFF (для полутоновых изображений).

#### У. РАССМОТРЕНИЕ РУКОПИСЕЙ НАУЧНЫХ СТАТЬЕЙ

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 электронным письмом, направляя его в указанный автором электронный адрес.

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

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

## РЕДАКЦИОННАЯ ПОЛИТИКА ЖУРНАЛА

«Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой» — научный журнал, представляющий результаты исследований в области искусствоведения и смежных с ним областях гуманитарного знания. Тематически ориентированное на общие вопросы искусства и искусствоведения, специфические проблемы теории, истории, организации хореографического искусства, в первую очередь — искусства балета, издание отражает научные интересы и приоритеты профессорско-преподавательского состава старейшего и авторитетнейшего в России высшего учебного заведения — Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой — и сформированного им за долгие годы существования вуза профессионального сообщества искусствоведов, артистов балета, театра, музыкантов и художественных критиков.

В журнале публикуются оригинальные научные статьи, краткие сообщения и обзорные статьи по искусствоведческой тематике. В специальной рубрике «Обзоры. Рецензии. Выставки» издания также размещаются художественно-критические материалы о наиболее значимых событиях творческой жизни театральных, хореографических коллективов, выдающихся мастеров балета.

## РЕДАКЦИОННАЯ ЭТИКА ЖУРНАЛА

Принципы этики в деятельности редколлегии (редактора)

Редакционная коллегия (редактор) в своей работе ориентируется на требования законодательства Российской Федерации в отношении авторского права, придерживается этических принципов, разделяемых сообществом ведущих издателей научной периодики, несет ответственность за обнародование авторских произведений, следует основополагающим принципам

- актуальности и оригинальности исследования,
- достоверности результатов и научной значимости выполненной работы,
- признания вклада других исследователей в рассматриваемую проблематику и обязательного наличия библиографических ссылок на использованные материалы,
- представления к числу соавторов всех участников, внесших существенный вклад в проводимое исследование,

– одобрения представленной к публикации работы всеми соавторами,

– незамедлительного принятия мер к исправлению обнаруженных автором или выявленных редакционной коллегией существенных ошибок и неточностей.

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

## 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

№ 6 (59) 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 27.12.2018. Формат 70×100/16.  
Тираж 300.

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